

## A LÍNGUA LITERÁRIA NO PERÍODO COLONIAL: O PADRÃO PORTUGUÊS.

Gregório de Matos

Segismundo Spina

A língua falada no Reino, transplantada pela emigração portuguesa após o descobrimento do solo americano, aqui se aculturou e se diversificou progressivamente ao contacto com o substrato indígena desde o início do séc. XVI e com o superestrato africano a partir dos primeiros fluxos escravos em meados do mesmo século. Do encontro destas modalidades lingüísticas — o falar dos colonizadores portugueses, o dialeto crioulo-português que já se praticava nas costas africanas desde o séc. XV e para cá se trasladou com as primeiras levas negras para os centros açucareiros da Bahia; e a língua geral brasílica (que competiu com a portuguesa durante muito tempo e só entrou em declínio nos meados do séc. XVIII) —, formaram-se os falares regionais do Brasil colônia, para o que os lingüistas brasileiros oferecem uma copiosa bibliografia.

Entretanto a língua escrita, literária, no seu caráter tradicionalista e conservador, para cá também se transplantou, já nos fins do séc. XVI, mantendo relativamente intactos os padrões da língua culta, fixada e quase imobilizada nas suas formas pelos grandes escritores do Renascimento tardio e dos primórdios do séc. XVII. Sempre no seu papel de manutenção da unidade lingüística de um povo, a língua literária brasileira manteve-se resistente às influências da linguagem americana até à época da Inconfidência Mineira, altura em que se manifestam os primeiros sintomas de uma expressão literária nacional. Serafim da Silva Neto, ao apontar a existência de uma pequena *elite* nos tempos da Colônia a justificar a manutenção do contacto com a língua escrita portuguesa, conclui: “O que importa é ter havido, no séc. XVI, quem se deleitasse com a *Eufrosina* e a *Diana de Montemor*; o que importa é termos tido, desde o primeiro século, um poeta imitador de Camões: Bento Teixeira, autor da *Prosopopéia*; o que importa é ter sido possível, nestes confins do mundo, educar e entregar à sociedade figuras como Gregório de Matos, Vicente do Salvador e Antônio Vieira” (*Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*, 3. ed., Rio, Presença-Mec, 1976, p. 210).

A maior parte da produção escrita no Brasil colônia durante os séculos XVI e XVII é de extrema importância para os estudos sociográficos brasileiros, como literatura de informação da terra e da gente, ora puramente descritiva ora de caráter histórico, em que o interesse literário se reduz apenas à elegância da expressão e ao colorido local e muitas vezes ufânico dos quadros descritivos. Situam-se aqui os escritos e as obras dos *informantes* portugueses (Caminha, Gândavo, Pero Lopes de Sousa e Gabriel Soares de Sousa); dos *missionários* jesuítas (Nóbrega, Anchieta, Fernão Cardim, Simão de Vasconcelos e Vieira, em boa parte da sua epistolografia); de escritores brasileiros ou que, não nascidos no Brasil, revelaram absoluta identificação com a cultura brasileira — e é o caso do autor do *Diálogo das grandezas do Brasil* — (Frei Vicente do Salvador, Pedro Taques, Frei Jaboatão, Sebastião da Rocha Pita). Literatura narrativa ou informativa, de interesse predominantemente sociológico, as intenções literárias são acidentais, embora um ou outro autor se revele impregnado do virtuosismo literário de seu tempo — como é o caso da prosa histórica de Rocha Pita (Ver, a respeito, a obra de Almir de Andrade, *Formação da sociologia brasileira*, v. I — “Os primeiros estudos sociais no Brasil” (séculos XVI, XVII e XVIII)”, Rio, José Olympio, 1941).

Ao lado desta produção escrita com intenções sociais, etnográficas e religiosas, em que se dá conta da realidade econômica, geográfica e política, da obra missionária na catequese do gentio, e das diferentes tribos e sua distribuição, com descrições da flora e da fauna do Brasil, vicejou também uma literatura de ficção, descompromissada com as realidades da terra e do homem brasileiro. Boa porção da poesia religiosa de Anchieta, cuja simplicidade de expressão e diafanidade de idéias e emoções lembram a poesia de João de Deus; a tentativa épica, embora frustrada nos seus propósitos, de Bento Teixeira com a sua *Prosopopéia*, na esteira do estilo camoniano; muitos dos sermões de Vieira, em que o tema religioso não está comprometido com a causa dos escravos, dos índios ou com a questão dos holandeses e a política da Restauração; boa parte da produção poética de Gregório de Matos e a quase totalidade da de Manoel Botelho de Oliveira, toda esta produção constitui o acervo da literatura ficcionista do Brasil colonial nos dois primeiros séculos. A língua que dá corpo a essa produção literária, especialmente a do séc. XVII, é uma língua importada, com as marcas evidentes da influência espanhola, nas duas vertentes cultista e conceptista.

## 1. A língua literária.

Se é relativamente possível distinguir a transição de um movimento literário para outro (ou até de uma *moda* para outra — que corresponde ao menor decurso de tempo dentro da periodologia literária), o mesmo não acontece com a língua. Não é difícil perceber que o gosto literário está se modificando, porque o “cansaço das formas” já se anuncia. Se por um lado temos condições para dizer que Camões, por exemplo, no soneto “De quantas graças tinha, a Natureza/ Fez um belo e riquíssimo tesouro ...” inicia uma nova sensibilidade literária (que hoje vimos rotulando de “maneirista”), por outro lado não dispomos de meios para dizer que Camões pratica uma linguagem diferente da linguagem clássica, porque esta continua a mesma. Em que sentido este soneto camoniano se pode considerar afastado

dos padrões renascentistas? Trata-se de um soneto descritivo, em que a natureza fornece o material pictórico (ouro, rosas, rubis, neve e luz solar) para a composição plástica do retrato feminino. Não vamos examinar aqui em pormenores as razões que denunciam a presença de uma nova sensibilidade estética: é suficiente apenas observar que Camões descreve a figura feminina pura e simplesmente, sem dela extrair qualquer ilação de ordem moral ou espiritual — como seria de esperar num escritor clássico. Nos demais sonetos em que o Poeta pinta o retrato feminino, via de regra a descrição não ocupa mais do que dois terços do espaço do poema: no restante sucede alguma idéia de natureza moral implicada na composição plástica. O fato de o Poeta espalhar os elementos pictóricos da natureza no campo do poema, para depois reuni-los num só verso — que geralmente é o último —, também caracteriza o poema como uma realidade literária nova. E a língua? — Esta não mudou. Mudaram-se os processos de composição, mudou-se o mecanismo estilístico. Quem lê o soneto observa que o ritmo descendente na concepção plástica da figura feminina (começando pelos *cabelos* e terminando no *colo*) foi desrespeitado:

Pôs na *boca* os rubis, e na pureza  
do belo *rosto* as rosas, por quem mouro;  
no *cabelo* o valor do metal louro;  
no *peito* a neve ... etc.

O Poeta subiu da boca para as maçãs do rosto, e daí para os cabelos, para depois descer ao peito e novamente ascender aos olhos. Subversão total do processo. A utilização do material precioso oferecido pela Natureza, como se sabe, é de ascendência estilnovista e petrarquista (a chamada “metáfora encarecedora”, mística ou ascendente, em que o elemento imaginário da comparação pertence a um mundo mais belo do que o da realidade, nasceu desse processo estilnovista aprimorado por Petrarca); mas a dispersão mais ou menos arbitrária desse material no espaço do poema e a coleta do mesmo no final já é processo novo (o da *disseminação e recolhida*), estranho aos padrões clássicos. Nos níveis fonológico, gramatical (morfológico e sintático) o soneto mantém as estruturas da linguagem clássica do séc. XVI.

Trata-se, pois, de um poema com evidências maneiristas — de um maneirismo que Helmut Hatzfeld estudou como expressão do “estilo manuelino” (V. *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964, p. 204-241). Mas os poetas cultistas — e são propriamente os poetas que subvertem a língua — costumam ser considerados maneiristas por alguns tratadistas da arte barroca. E nesse caso Gôngora, como a mais extraordinária organização poética da Península no séc. XVII, seria um maneirista puro, por haver conduzido às suas últimas conseqüências o maneirismo que brotou no crepúsculo do Renascimento. Miguel-Ângelo, nos sonetos do fim da vida, também anunciou, como Camões, a estética maneirista. O maneirismo, que se pressente nesse soneto camoniano é o maneirismo nascente, que começa a amplificar os processos petrarquistas em voga na poesia renascentista, já evidenciando o gosto deliberado pelo decorativo, pelo simplesmente pictórico, sem ainda chegar a uma revolução das normas da linguagem.

Entre o século XVI e princípios do século XIX, porém, os movimentos literários se mantêm nítidos e a linguagem tanto quanto possível culta, com o interregno da fase barroca, em que os desvios da norma clássica se tornaram muito violen-



tos, desenvolvendo um léxico característico, um arsenal trópico peculiar e um tipo de frase também própria.

As grandes modificações ocorridas na linguagem do séc. XVII em relação à do século precedente são mais sensíveis na esfera lexical e na organização da frase. Na esfera lexical, queremos dizer, quando falamos em "termos de época" e nas violentações semânticas com vistas à criação da surpresa; na estruturação frasal, quando pensamos nos diferentes tipos de organização sintática que vieram subverter a estrutura fechada, periódica, da cláusula ciceroniana. (Ver. Morris W. Croll, "The Baroque Style in Prose", in Howard S. Babb, *Essays in Stylistic Analysis*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972, p. 97-117).

Se a linguagem dos escritores barrocos é culta, de caráter excessivamente aristocrático e estetizante, não é clássica. As duas tendências estéticas do movimento barroco, que representam uma ruptura do equilíbrio, da clareza e da serenidade clássicas, o Cultismo com o predomínio da imaginação, e o Conceptismo com o predomínio da inteligência, cada qual subverteu a seu modo os padrões da língua clássica. E o Cultismo, muito mais do que o Conceptismo. Por outro lado, se foi visível a quebra da frase ciceroniana praticada sobretudo pelos partidários do estilo sentencioso (os Conceptistas, amantes da frase senequista), não podemos compreender esta ruptura senão em termos, pois escritores há do período clássico que reproduzem esporadicamente o estilo ciceroniano, bem como outros do século XVII que ainda estão presos à estruturação ciceroniana do período.

O Cultismo, que atingiu sobretudo a esfera da poesia, é uma estética da representação sensível; o Conceptismo, mais afeito à prosa, é uma estética do entendimento. Como estética imaginativa, o Cultismo criou um vocabulário próprio através de várias vias: mudando a acepção normal dos termos correntes (*dilatar* = arremeter; *beber* = nadar; *desatar* = desvanecer-se; *mentir* = fingir etc.); reabilitando as acepções cultas latinas (*traduzir* = levar, transportar; *designio* = desenho; *reduzir* = voltar a levar, recolocar; *absolver* = terminar etc.); tornando léxico corrente termos cultos, notadamente adjetivos, de emprego restrito no séc. XVI (*ígneo*, *cerúleo*, *purpúreo*, *hercúleo*, *flamígero*, *áspide*, *inacular*, *intonso*, etc.); ou utilizando-se de termos, denominados "termos de época", que caracterizam a mentalidade barroca (*breve* = efêmero, pequeno; *fineza*, *cinza*, *desengano*, *caduco*, *caducar* = encanecer etc.), e até certo ponto uma vocação para os esdrúxulos. Como estética da fantasia, o Cultismo apelou abusivamente para a descrição alegórica, para a metáfora mitológica, para as imagens sonoras e cromáticas. Na esfera da sintaxe operou inovações que serão estudadas mais adiante. Nisto o Cultismo foi mais revolucionário do que o Conceptismo, pois a estética conceptista, realizada à custa de sutilezas e associações inesperadas, de enigmas, jogos semânticos, paralogismos, trocadilhos, de analogias imprevisas e do laconismo da frase, foi mais conservadora, procurando manter a língua tradicional. Ambos, porém, Cultismo e Conceptismo, convergiam na sua finalidade: o gosto da surpresa, da excentricidade, enfim, a ocultação do objeto ou escamoteação da realidade.

O Neoclassicismo do séc. XVIII, porém, numa evidente oposição aos malabarismos conceptuais e ao virtuosismo léxico e frasal do movimento barroco, recompôs novamente os padrões clássicos da linguagem literária, restabelecendo a disciplina sintática e o léxico apolíneo dos escritores do Renascimento. A partir do movimento naturalista, na segunda metade do séc. XIX, em que o cotidiano, o

prosaico, o vulgar, o pitoresco, o popular envolvem e penetram a coisa literária, a linguagem escrita se tornou extremamente sensível à invasão dos fenômenos da oralidade, agravando-se nestes últimos decênios com a influência dos meios de comunicação de massa. Já o Romantismo, meio século antes, manifestava uma vocação bem marcante para libertar-se das normas convencionais e tradicionais da língua literária, fazendo inúmeras concessões às estruturas e ao léxico da língua coloquial (Ver, por exemplo, a excelente análise que faz Dino Preti da linguagem nos romances de Aluísio de Azevedo, em sua *Sociolinguística: os níveis de fala*, 3. ed. rev. e modif., São Paulo, Ed. Nacional, 1977, p. 113-132).

Daqui se infere que não é fácil fixar uma periodologia da língua literária, se não tomarmos emprestado o mecanismo periodológico dos movimentos literários. Bruno Migliorini teve muitas dificuldades em escrever a sua bela *Storia della lingua italiana* quando precisou dividi-la nos seus períodos, acabando por adotar a divisão convencional por séculos, cômico de que a divisão mais racional por gerações haveria provocado, no estado atual dos estudos, dificuldades insuperáveis; e não menores dificuldades também aquela, já preconizada por Borghini, em períodos de 50 anos (Cf. 4. ed., Firenze, 1971, p. 10). Mesmo assim, Migliorini não poucas vezes teve de quebrar a “comodidade” de sua periodologia para adotar datas vizinhas, historicamente mais importantes.

O que diz Migliorini com relação à língua italiana no trânsito da Idade Média para o Renascimento, até certo ponto se aplica ao caso da língua portuguesa no séc. XVI. (“Più difficile è segnare un limite non del tutto convenzionale tra l’ultima generazione del Cinquecento e la prima del Seicento, essendo fortissime le congruenze tra loro”, p. 291). Com relação à língua portuguesa, não é de estranhar que Leite de Vasconcelos admita os meados do séc. XVI como limite da língua arcaica: “Até meados do séc. XVI (Gil Vicente, Sá de Miranda) a língua apresenta caracteres estilísticos e lexicológicos que a separam dos tempos subsequentes” (*Textos arcaicos*, 3. ed. ampl., Lisboa, Liv. Clássica, 1923, p. 117/ Anotações/).

O movimento humanístico, que reabilitou o latim; a invasão dos autores clássicos antigos na bibliografia dos escritores da segunda metade do séc. XVI (Antônio Ferreira, Diogo Bernardes, Jorge Ferreira de Vasconcelos, e Camões acima de todos), bem como a moda petrarquista sublimada pela dialética amorosa da filosofia ficiniana, contribuíram poderosamente para o aperfeiçoamento da língua literária. A esse esforço de aprimoramento da língua, de caráter laico sobretudo, sucedeu a atividade dos escritores religiosos e místicos da Contra-Reforma, que levaram a língua literária à sua mais acabada expressão: Heitor Pinto, Samuel Usque, Frei Luís de Sousa, Bernardes e Vieira.

Não é fácil estremar os limites da linguagem, da língua e da estilística, mesmo porque tais conceitos permanecem ainda relativamente controvertidos, não obstante os avanços da Linguística. (“Una definición universalmente válida del lenguaje ha sido ... repetidamente intentada, sin resultados plenamente satisfactorios”, diz Roca Pons, *El lenguaje*, Barcelona, Ed. Teide, 1975, p. 2). Se considerarmos a língua apenas do ponto de vista *formal*, de que a gramática é a codificação de suas estruturas e registradora do mecanismo de flexões, podemos dizer que o sistema é quase inalterável de uma geração para outra. Se de um ponto de vista *expressivo*, de que a Estilística e a Retórica são os repositórios de seus recursos, as realizações pessoais do escritor, de sua geração ou de sua época, são relativamente evidentes.

É a língua literária, que, se por um lado apresenta um contingente residual da tradição escrita, por outro lado exprime todas as novidades do estilo de época. Rafael Lapesa, na sua primorosa *Historia de la lengua española*, nos períodos em que a língua se torna o veículo de uma grande literatura (a partir de Afonso X o Sábio com a formação da prosa e de Juan Ruíz com a poesia), limita-se a oferecer uma história da língua como realidade artística, mais do que uma história da língua como realidade lingüística.

Partindo certamente de uma terminologia utilizada por Gladstone Chaves de Melo em *A língua do Brasil* (Rio, FGV, 1971, p. 138 *et passim*) ou diretamente de Vendryès, Wilton Cardoso procura estabelecer os limites da *língua* e do *estilo*: a LÍNGUA compreende fundamentalmente: a) um *vocabulário gramatical* (os artigos, os numerais, os pronomes, os advérbios, as preposições e as conjunções); b) um *vocabulário fundamental* (constituído de um léxico necessário às necessidades mínimas da expressão); c) uma *sintaxe fundamental* (representada pela norma que regula o seu sistema de organização da frase); e d) um *sistema morfológico* (constituído pelo mecanismo flexivo); o ESTILO abrange, por sua vez: a) um *vocabulário lexicográfico* (os substantivos, os adjetivos e os verbos, com sua vocação para se multiplicarem ilimitadamente); b) um *vocabulário cultural* (que se acrescenta ao fundamental, em criações sinonímicas); c) uma *variedade sintática* (que compreende as organizações alternativas da frase), e d) uma *linguagem figurada* (com o seu cortejo de imagens, metáforas, símbolos e alegorias) (V. "O Português do Brasil", in *Português através dos textos*, 2. ed., Belo Horizonte, Ed. Bernardo Álvares, 1970, págs. 246-48). Diríamos, para complementar, que o ESTILO, como realização individual, pode admitir diferenciações de um escritor para outro dentro de um mesmo movimento literário: o estilo de Camões difere do de Antônio Ferreira, embora ambos, como poetas contemporâneos, se utilizem das mesmas matrizes gramaticais e expressivas da linguagem clássica; e o ESTILO, como realização epocal, pode admitir também diferenciações de um período para outro dentro da mesma era literária: o período maneirista, que se situa no crepúsculo do Renascimento, distingue-se estilisticamente do período neoclássico do séc. XVIII, ainda que ambos estejam dentro da mesma parábola da linguagem clássica.

O estilo epocal do séc. XVII não só se caracteriza por um *vocabulário lexicográfico* à base de novas acepções aos termos correntes (as violentações semânticas), um *vocabulário cultural* oriundo de formações cultas greco-latinas, uma *variedade sintática* — visível nas deformações intencionais da cláusula ciceroniana, e uma *linguagem figurada* expressa no caudal de tropos com que o Cultismo e o Conceptismo ornamentaram a expressão literária desse tempo. Isto não significa dizer que uma ou outra destas características não se encontre também na linguagem expressiva do séc. XVI. Os termos *purpura*, *purpúreo*, por exemplo, se ocorrem na poesia do Renascimento, não fazem parte do vocabulário típico da época, nem apresentam a freqüência obsessiva com que aparecem nos poetas do séc. XVII. (Ver Dâmaso Alonso, *La lengua poetica de Góngora*, I, Madrid, 1950, p. 111). O mesmo se diga de termos como *desengano* e *fineza*, encontráveis nas obras de Sá de Miranda e Camões (*Lus.*, VI, 66) (porém não usadas intencionalmente), mas que se tornam termos típicos no séc. XVII e até como "termos de época". Um vocabulário que dá fisionomia como matéria-prima típica de uma época pode, pois, figurar — mas de maneira puramente circunstancial — na linguagem literária do movimento prece-



dente. E nisto é extremamente útil a caracterização que faz Guillermo Díaz-Plaja de um movimento literário, porque tais componentes se referem sobretudo às formas da linguagem literária. Em todo movimento literário se pressente um *fator-lastro*, como eco ou sobrevivência do passado; um *fator-típico*, que caracteriza o movimento como tal; e um *fator-intuitivo*, que constitui uma espécie de antecipação da sensibilidade estética futura. Este último componente é contingente, circunstancial, inconsciente; mas é ele que vai constituir o componente típico da estética subsequente (Ver seus ensaios de *Ventanas de papel*, reproduzidos em *Ensayos sobre literatura y arte*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 131-132). No caso vertente, os vocábulos *púrpura*, *purpúreo*, *desengano*, *fineza*, que figuravam no léxico do século XVI como fator-intuitivo, tornaram-se componentes do fator-típico na linguagem do séc. XVII.

## 2. A língua no séc. XVII.

Quando Alfonso Reyes, um dos maiores humanistas do séc. XX, se refere em suas "Questiones gongorinas" (*Obra completa*, VII, p. 15-249) à revolução técnica e estética na arte do poeta cordovês (p. 195), sem o querer sintetiza, num parágrafo genial, as novas matrizes lingüísticas que vieram sacudir as formas cansadas da linguagem clássica do séc. XVI. A poesia do séc. XVII, muito mais do que a prosa, foi uma tentativa de renovação da linguagem renascentista, que acusava no tempo uma "fadiga da sensibilidade". As palavras se vinham gastando e tornando inexpressivas: não exprimiam nada, e quando resvalavam na sensibilidade não provocavam "descargas elétricas suficientes". Era necessário revolucionar tecnicamente a linguagem para reconquistar o poder expressivo da palavra. Reyes fala então num ataque ao objeto de um modo desviado, "deixando cair o substantivo como asa rota que já não serve para segurar o jarro"; no emprego malicioso das palavras, desviando-as de sua declinação habitual, imantada pela esquerda ou pela direita dos seus significados correntes, com que o escritor consegue picar de novo o paladar do leitor; ou então numa colocação da palavra em lugar inesperado da frase; e finalmente numa poda dos estados transitivos da vascularização sintática, tornando a frase, pela elipse, concisa e sentenciosa. A essa revolução lexical já nos referimos atrás, quando tratamos das inovações operadas pela estética cultista. Quanto à sintaxe, convém lembrar que no trânsito do séc. XVI para o séc. XVII se verificou o triunfo do *genus humile* sobre o *genus nobile*, isto é, do estilo senequista sobre o estilo sofista; do estilo aristotélico sobre o estilo ciceroniano. Este, consubstanciando sintaticamente na frase cíclica ou periódica (*cláusula*), formada por um elemento tensional (*pendens oratio* = prótase) seguido de outro que dissolve a tensão (*sententiae clausula* = apódose), numa distribuição equitativa de massa sintática, simétrica e dividida pelo *clímax*; aquele, o *genus humile*, mais dirigido à reflexão do que ao ouvido, e portanto afeito a um relaxamento completo da organização sintática. Para usarmos da terminologia de Heinrich Wölfflin, que estabeleceu as categorias distintivas da arte clássica em relação à arte barroca, a linguagem do séc. XVII se caracterizou pelo triunfo das formas abertas sobre as formas fechadas, da frase atectônica sobre a frase tectônica.

Sem entrarmos em pormenores de ordem teórica e histórica sobre as duas

modalidades de organização sintática acima referidas, diremos apenas que a frase seiscentista é a frase solta, curta ou desconjunta, subversiva das leis de gravidade do pensamento estabelecidas pela prosa do Renascimento. Na sintaxe clássica cada elemento da frase tem *a priori* um lugar determinado no contexto frásico; cada conjunto é formado de um termo-força e sua constelação (assim: os adjetivos colocam-se no raio de gravitação do substantivo ou do pronome; o advérbio, no raio de gravitação do verbo ou do adjetivo; os sujeitos têm o seu lugar, os complementos também). Quê faz o poeta? Remete, desloca a palavra para lugar inesperado da frase, desvinculando-a de seu centro de atração: são os *hipérbatos*, as *sínquises*.

No mecanismo vocabular da frase é evidente o desejo de eliminar os estados transitivos do sistema, isto é, suprimir os vasos comunicantes menores — considerados elementos excrescentes. Como? Através das *elipses* (é o caso da conhecida frase de Gracián, o teórico do Conceptismo: “O bom, se breve, duas vezes bom”. Nesta frase se nota ainda a supressão do substantivo como asa de jarro sem utilidade — a que se refere Alfonso Reyes).

Para a quebra da frase periódica, da sua arquitetura harmônica, redonda e solene, os escritores seiscentistas lançaram mão de inúmeros recursos:

- a utilização da frase curta;
- a progressão da própria frase ciceroniana para além dos limites fixados pela “*concinnitas*” (e nesse caso se explica o uso das coordenativas, que permitem o movimento progressivo e contínuo do espírito — *e, mas, enquanto, tanto ... quanto ... etc.*), numa evidente imitação da *oratio perpetua* prevista nas retóricas antigas);
- a utilização do *parêntese* (frase parentética), dos *anacolutos* e das *reduzidas*;
- a associação de uma *prótase* longa e uma *apódose* curta, e vice-versa: de *prótase* curta e uma *apódose* longa;
- o uso da frase em cadeia. Montaigne, a propósito, dizia: “Escrevo à vontade, sem projeto: o primeiro traço produz o segundo”;
- ou a disposição helicoidal dos elementos frásicos, dando a impressão de uma frase em espiral. Na poesia é conhecido o caso da *anadiplose*, freqüente nos poetas seiscentistas.

Ainda na esfera da sintaxe — não seria ocioso lembrar —, os escritores do século XVII se utilizaram do chamado “acusativo grego”, do ablativo absoluto, do verbo SER com a acepção de “servir” através de uma construção que lembra o emprego do verbo ESSE latino com dativo; e finalmente das chaves estilísticas, que Dâmaso Alonso estuda muito bem quando analisa a linguagem poética de Gôngora<sup>1</sup>.

José Maria da Costa e Silva afirma, no vol. VII do seu *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* (Lisboa, 1850-1855, p. 240) que o acusativo grego é um helenismo introduzido na língua portuguesa pelos quinhentistas — mas não cita exemplos. A pesquisa empreendida por Ares Montes mostra-nos que a afirmação de Costa e Silva é de difícil comprovação (Ver, do Autor.

<sup>1</sup> Desejamos lembrar aos nossos leitores que o presente artigo não pretende ultrapassar as dimensões de um esquema; a discussão de todos esses processos e o desenvolvimento da matéria em questão estão sendo objeto de um trabalho com vistas a publicação.



*Góngora y la poesía del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956, p. 153). Garcilaso emprega-o raramente, mas é freqüente nos poetas italianos do pós-Renascimento (Tasso, Chiabrera, Marino e outros).

Em Gôngora ocorre o acusativo grego com base num adjetivo (tipo “cabras ... *vagas* o pé, *sacrílegas* o corno); mas o comum é a construção com o particípio passado: “todo assombros *vestido*” (referindo-se ao *campo*, do poeta Fonseca Soares, nome leigo de Frei Antônio das Chagas, no seu poema *Soledades*; “*vestida* nácar amanhece agora” (a rosa), de Jerônimo Baía.

Se o ablativo absoluto é corrente na poesia anterior, não o é o ablativo que ocorre na construção em que o particípio é substituído por um substantivo que modifica o sujeito, funcionando, com relação a esse sujeito, como predicado: “pois ela, mel a boca, o rosto flores” (J. Baía), em que *ela* é o sujeito, *mel* e *flores* adjetivos com valor de particípios (*melada* e *florado*), modificadores do sujeito.

Com a acepção de “servir”, “causar”, o verbo SER podia aparecer construído com predicativo e dativo:

“Este (vale), al fin, que *a alados pinos*  
era *campo* de cristal ...”

(Frei Ant. das Chagas)

(Este vale, que *serviu* de campo de cristal (de mar) a pinos alados (a embarcações)  
E finalmente as chaves estilísticas, tipo A, se não B (= A, ainda que não B)

“Guarnição rica de gentil vestido  
lhe põem (A), *se já não* serve de grinalda (B);

ou: A, se B, em que a fórmula pode implicar idéia concessiva:

“rica de aljófar, *se* (= ainda que) de arroios pobre”;

ou cumulativa:

“*Se* espelho de cristal (B), bosque de flores (A)

(Ant. Barbosa Bacelar)

(Espelho de cristal, *além de* bosque de flores); e assim muitas outras fórmulas — A não, se não B, Não B, sim A, não B, senão A, etc., para o que se remete o leitor à obra de Dâmaso Alonso *La lengua poetica de Góngora*, p. 138-156.

No campo lexical já vimos atrás que a característica mais evidente da linguagem seiscentista é o horror às denominações correntes do objeto: daí a fuga ao termo próprio, apelando para as distorções semânticas da palavra, para as formações cultistas e para os processos mais extravagantes da metaforização.

Deste brevíssimo excursus a propósito da língua literária no séc. XVII, verifica-se que os dois níveis menos atingidos pelas renovações literárias são o fonológico e o morfológico. Entretanto não pode passar despercebido que os escritores seiscentistas abusaram da derivação imprópria, isto é, da substantivação de outras classes de palavras, inclusive de conjunções e de advérbios — como aponta Raymond Cantel em seu estudo sobre o estilo dos sermões de Vieira (*Les sermons de Vieira: étude du style*, Paris, Ediciones Hispano-americanas, 1959, p. 74-79, 178-182):

os *perfos*, os *agoras*, os *porquês*, os *nunca mais*, os *quandos*, o *formoso*, etc., afora os neologismos criados pelo pregador à base de prefixação (*desviver*, *desinclinado*, *descativar* ...), ou de sufixação (*Messiado*, *cochada* (de coche), *misericiador* etc.). Ainda no campo morfológico, mas por deliberações de natureza estilística, são de observar os casos frequentes, no território da poesia, de permuta de classes ou categorias, em que o suporte (substantivo) se torna epíteto (adjetivo) e vice-versa: *púrpura nevada* (por “neve purpúrea”), *undosa prata* (por “ondas prateadas”), etc.

Entretanto, no afã característico de ocultação do objeto, os escritores seiscentistas se comprovaram nas criações mais excêntricas da metaforização. Vários são os tipos de metáfora barroca, cujo processo de formação difere do da linguagem do séc. XVI. Enquanto os escritores renascentistas não se utilizam da chamada “metáfora surrealista” ou descendente (em que o 2.º elemento da comparação pertence ao mundo infra-real) porque o objetivo do artista clássico é criar um mundo de beleza absoluta, irreal, os poetas barrocos, especialmente os conceptistas — que exprimem melhor a ideologia contra-reformista do seu tempo ou a visão irracional do mundo —, fazem uso dela como fator típico. É o caso, por exemplo, de “pó da terra” (= o homem), “víbora” (= ondulações da água), “paredes” (= coração), etc. Os poetas clássicos se comprazem na “metáfora mística” ou ascendente (em que o 2.º elemento da imagem pertence a um mundo melhor, supra-real) — tipo “pérolas” (= dentes), “rosas” (= maçãs do rosto), “ouro” (= cabelos), etc. Este tipo de metáfora também se aplica à imagem. Certos verbos, que nada possuem de poético quando usados isoladamente, também se prestam a formações imagísticas muito do gosto dos poetas maneiristas e barrocos: *calçar* (em “calçar o vento” = correr com a ligeireza do vento; *beber* (= nadar): “*bebendo* muito golfo em poucas horas”; *pascer*, *pisar* (= estar entre): “*pascer* estrelas”, “*pisar* o céu”, imagens oriundas da poesia latina; *pentear* (= sulcar): “a nave montes de cristal *pentear*”, isto é, a nave abre sulcos nas ondas, etc.

### 3. Gregório de Matos

As datas relativas à vida e à produção literária de Gregório de Matos não são muito seguras: com base na biografia que faz do Poeta o Licenciado Manuel Pereira Rabelo, apensa a alguns códices da obra do Poeta e ao códice tido como de autoria do próprio Licenciado, sabemos que Gregório de Matos nasceu em 1623 (a data de 1633 constante da “biografia” deve ser engano do Licenciado); que cursou o Colégio dos Jesuítas na cidade da Bahia de Todos os Santos, transferindo-se com 19 anos (1642) para Coimbra onde se formou doutor em leis; que em 1681 já se encontra no Brasil, aqui permanecendo até o seu exílio para Angola; daí regressa para Pernambuco, onde morre em 1696 “com idade de 73 anos” (donde explicar-se o lapso inicial do Licenciado, ao dizer que o Poeta nascera em 1633). Araripe Júnior refere que o Poeta está de volta à Bahia em 1679 (Cf. *Gregório de Matos*, Rio-Paris, Garnier, 1894, p. 38), pois em 1681 encontramos-lo como vigário-geral e tesoureiro-mor; e que partira para o exílio “já septuagenário”, portanto nos anos de 1693. O triênio final viveu-o em Angola e em Pernambuco, época em que a sua musa já trazia a “lira destemperada e a voz enrouquecida”.

A crer nestas datas, Gregório de Matos teve uma formação humanística na sua adolescência, aprimorada em Coimbra na década de 1640. É certamente nestes anos de vida universitária que o Poeta deve ter realizado suas leituras dos autores clássicos, maneiristas e barrocos — Camões, Gôngora e Quevedo sobretudo. Como Quevedo morrera em 1645, só em 1648 Gonzáles Salas publica as 6 primeiras musas do poeta no *El parnaso español*. A edição das restantes 3 musas só foi publicada pelo sobrinho Pedro Alderete em 1670, ano em que Gregório se encontra ainda em Coimbra. É bem possível que Gregório, ainda nos bancos de Coimbra, já tivesse tido conhecimento da poesia de Quevedo através da antologia de Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, saída em 1605, na qual figuravam 18 composições do poeta espanhol, tal a repercussão do prestígio literário que grangeou desde a mocidade. Quevedo contava nesta altura 25 anos.

Esta a forja em que Gregório aprimorou os dotes de poeta lírico e satírico; a língua que deu corpo à sua produção literária é a língua de seu tempo, culta mas europeia. No Brasil apenas incorporou ao seu vocabulário lexicográfico a contribuição tupi e africana, vivificada pelo caudal gírico e chulo do tempo e por uma linguagem figurada que aqui e ali fazia despontar o barroco tropical. A paisagem brasileira, na sua natureza, na sua vida social e na sua realidade lingüística, penetrou na criação literária de Gregório durante os últimos 12 anos de sua vida, depois do seu regresso à Bahia em 1679-1681. Artur Neiva afirma haver coligido 65 vocábulos de origem tupi na linguagem gregoriana, sem relacioná-los, mas comentando muitos desses vocábulos empregados pelo Poeta (*Estudos de língua nacional*, São Paulo, Ed. Nacional, 1940, p. 270-273). Araripe Júnior, também sem oferecer qualquer relação mas prometendo um estudo à parte sobre o assunto, diz que o vocabulário de Gregório, “rico, variado, cheio de termos tropicais, contém dois terços, pelo menos, dos vocábulos de origem africana e tupi, que foram coligidos no dicionário de Moraes” (*Obra cit.*, p. 172).

A vertente lexical africana é muito menor, e o contingente revela apenas a predominância do grupo banto na Bahia, pois na sua maioria tais vocábulos são oriundos do quimbundo, como tivemos ocasião de ver quando em 1946 fizemos um recenseamento dessa contribuição na obra do Poeta (*Gregório de Matos*, São Paulo, Assumpção, p. 44-45).

No mais, a leitura da poesia de Gregório não apresenta dificuldades para o leitor de hoje, se munido de um vocabulário de termos gíricos e chulos que no seu tempo orçavam a algumas centenas. Daí a necessidade de se esboçar esse vocabulário, partindo-se embora da edição de James Amado, enquanto os outros códices não se publiquem ou uma edição crítica não apareça. O círculo vicioso que ocorre com a *Fênix Renascida* e com o *Postilhão de Apolo* (cuja poesia para ser estudada deve ser publicada — mas para publicá-la deve ser realizado antes um cuidadoso trabalho de apuração textual ...) acontece com a poesia de Gregório de Matos: para um estudo lingüístico ou literário de sua produção poética, o texto tem de ser devidamente estabelecido, tanto mais que se conhecem dele nada menos de uma dezena de apógrafos. Dadas as dificuldades — e algumas intransponíveis — de publicação dos seus manuscritos, sucede que Gregório de Matos tão cedo não terá uma gramática de sua linguagem, muito menos um juízo estético de sua poesia.

O maneirismo estilístico de Gregório na sua poesia satírica prende-se — estamos convencidos disso — muito mais ao dos poetas palacianos do *Cancioneiro*



*Geral* de Garcia de Resende, do que propriamente ao rebuscamento formal dos poetas seiscentistas: a mesma frivolidade temática, os mesmos jogos verbais e semânticos, os mesmos metros. Só a título de curiosidade leia-se a décima do poeta a uma dama que lhe pediu dinheiro:

Senhora, é o vosso pedir  
 um impedir as vontades,  
 que pertendem humildades,  
 de quem deseja servir:  
 faz-me vontade de rir  
 um pedir tão despedido,  
 que dele tenho entendido,  
 que o pedir despedir é:  
 bem podeis viver na fé,  
 que esse pedir é perdido. (Ed. J. Amado, 1359);

e compare-se com esta cantiga de D. João de Meneses a sua dama por ocasião de uma partida, ainda que diferente pelo tema:

Senhora, por vos lembrar  
 a tristeza qu'em mym cabe  
 e tambem por vos gabar,  
 quys aquisto começar,  
 mas nam sey como vos gabe.  
 Ca vos vejo sem vos ver  
 tam fermosa, qu'é danar-vos  
 louvar vosso merecer,  
 nem sey cousa que dizer  
 que nom seja desgabar-vos (Ed. Pimpão, I, 13)

Por outro lado o realismo pornográfico de Gregório é um descendente direto da sátira escatológica do Cancioneiro da Vaticana. As décimas e os romances, na sua maioria desinteressantes e medíocres como são as suas irmãs das *Obras métricas* de D. Francisco Manuel de Melo, constituem, como quase toda a poesia sotádica de Gregório, uma sub-literatura: a linguagem sai dos padrões da norma culta e roça a fala corrente, mas grosseira e artificial porque a utilização de um léxico gótico é intencional. Gregório aproxima-se dos poetas de seu tempo especialmente nos sonetos; mas, ainda que alguns incidam na obscuridade procurada dos poemas curtos culteranistas e conceptistas, a maioria deles não exige a erudição e o esforço de inteligência que exigem os poemas gongóricos e quevedianos: o preciosismo lingüístico e o malabarismo semântico, com metáforas que apelam frequentemente para o mundo da mitologia, tão característicos da poesia de Góngora e Quevedo, praticamente não existem na poesia de Gregório. O Poeta está muito preso ainda à linguagem do séc. XVI nos seus poemas lírico-amorosos, religiosos e morais. Aliás Gregório revela virtualidades excelentes para a poesia épica, que infelizmente não explorou; mas no seu poemeto épico de 30 estrofes sobre as proezas policiais do desembargador Dionísio de Ávila Varreiro manifesta um discipulato camoniano, não só

pelo estro como principalmente pela linguagem: límpida, fluente, sem o virtuosismo verbal dos seiscentistas. Aliás o próprio Poeta faz profissão de fé em matéria de linguagem: não raro refere-se ao chamado "estilo agongorado", em tom depreciativo. Isto não significa que o Poeta não fizesse concessões ao estilo do Poeta cordovês — como veremos.

Urge, pois, que se elabore, ainda que provisoriamente, a gramática gregoriana, o que não cabe evidentemente nos limites deste artigo. O tratamento sumário da matéria corre sempre o perigo das generalizações. Cada poema deve ser encarado de per si, pois há romances que podem ser considerados boa literatura, como sonetos que não ultrapassam o mero texto com forma versificada.

O caudal gírico e os termos da linguagem corrente da época que hoje são totalmente desconhecidos é muito grande. O contingente léxico que se arcaizou no sentido ou na forma também é razoável. Não menos expressivas são as formações vocabulares que correm por conta do Poeta, principalmente à base de sufixos quantitativos (diminutivos, aumentativos e superlativos). É explicável que no seu dicionário poético figurem termos profissionais, jurista como foi. Vez ou outra pratica, como Vieira, a mudança de classe das palavras, substantivando verbos e adjetivos.

Como linguagem caracteristicamente barroca (culteranista e conceptista) a contribuição de Gregório é discutível: não apelou para as imagens e metáforas mitológicas; se o quiasmo é de uso freqüente, raramente o Poeta violentou a estrutura sintática da frase como fizeram os poetas gongóricos, nos quais os hipérbatos e as sínquises constituem prática deliberada; o acusativo grego nem uma só vez aparece, como não aparece o emprego do verbo SER + dativo com a acepção de "servir" ou de "causar"; o advérbio "já", com a significação de "em outros tempos", parece ocorrer apenas uma vez num soneto espanhol ("Branca Açucena *ya, y* jasmin nevado"); as chaves estilísticas, típicas da linguagem gongorina, também não fazem presença; as violentações semânticas inesperadas, a frase retorcida, os neologismos latinos, as descrições alegóricas, o emprego de vocábulos esdrúxulos em lugares estratégicos do verso, a utilização do ablativo absoluto em circunstâncias vistas atrás, enfim, o arsenal de figuras e de cultismos léxicos e sintáticos que caracterizam os poetas gongorantes. Se vez ou outra ocorrem na poesia de Gregório os chamados "termos de época" (*fineza, breve, caduco* etc.), certas imagens barrocas ("pé peregrino", "a (fonte) desatada em prata", "um áspide entre boninas", "arquiteto da loucura" (o pensamento), "pisando estrelas", "desmentir o mal", "considerar discursivo"), certas estruturas poéticas à base de antíteses (*fogo-neve, rubi-prata, branco-vermelho*, que já Camões praticava), o uso da anadiplose (que sucede duas ou três vezes), o processo maneirista da disseminação e recolha, estas novidades não constituem a matéria-prima de sua linguagem. Gregório continua um poeta do Renascimento tardio, predominantemente, e gongórico ou conceptista em alguns dos seus poemas curtos (nos sonetos sobretudo), talvez porque não pudesse furtar-se de concessões ao gosto de seu tempo.

Merecem um estudo lexicográfico estes vocábulos gregorianos, cujo inventário não é completo: *gavacho, cachucho, brichote, crasbeque, grulha, cabungo, mangaz, mangará, socrócio, embicado, monho, jimbo, catanadas, sogá, vaganau, catanear, champrão, chancarona, trasbarrás, rebertolar, muquete, cuxambre, cirragal, chinoga, asnaval, panhia, faim, tambaca, putiú, gavachona, gasnate, carumbá, emangar, pirtigo, alcorça, machacaz, gavacha, bazaruco, bribante, tapanhuno, erganaz, zanco,*

*brabura, bandarra, curimá, calamocado,alconomia, chispo, picote, derrengar, mangaz, alparques, mixelo, gamenha, ambófiás, manipuba, membralhaz, marzapó, burquel, sufilié, galfar, mazumbaia, escote, escarbas, amba, parrameiro, manaças, podengo, salvajola, gorgotório, mangado, pantufo, brandúzio, moxinga, budum, tronga, murrão, mondongo, titela, trique, pirtigo, caipes, lampeiro, chastre, cascarrão, pismão, macuto, trampa, pasquate, lampa, cachaparra, pepitória, ganhão, jalapa, palanda, patola, avechucho, berbigão, piorno, maranha, mangonar, gevo, borundunga, carepa, pilhancrado, matassão, chanca, bioco, santaca, pentelheira, erronha, mangava, cangue, monete, garlopa, matachim, chomberga, sarambeque, buzeira, culatrina, pendanga, cuiambuca, galhano, maraus, calundu, cataprós, sundo, grimpa, cagucho, tangarumanga, mazombo, lambareiro, cacundo, fulheiro, pandilha, pimum, manqueira, agarrácio e outros.*

Entre os arcaísmos mórficos, contamos os seguintes: *corcomer, corcoma* (por *carcomer, carcoma*), *quijila* (por *quezila* ou *quezília*, “antipatia”), *corrigir* (por *corrigir*), *crelar* (por *querelar*), *maniatar* (por *manietar*), *basalisco* (por *basilisco*), *trocer*, *fantasia*, *perjuizo*, *pertender*, *aventajar*, *persentir*, *pequenhez*, *fruta*, *meninho* (por *minguinho* – *corruptela* ?), *borcado* (por *brocado*), *entropécida*, *bertoeja*, *mociço* (por *maciço*), *auspicar* (por *auspiciar*), *qués* (por *queres*), *lenterna*, *porçolana*, etc.

Entre os arcaísmos semânticos: *emprego* (por *cuidados*), *fretar* (por “combinar um encontro com mulher, com prazo e preço”, acepção que os dicionários não registram), *mentir* (por “fingir”, flor *mentida* em mulher), *considerar* (por observar, olhar) e poucos mais. Termos como *empascar* (por *empasquar* = fazer a Páscoa), *filaterias* (por *bazófia*), *empecer* (por *estorvar*), *dameria* (por *damices*, afetações de damas), *passos de garganta* (por *trinados*), *chorar lambas* (por *choramingar*), *manducar* (por *comer*), *derrengar* (por *curvar*), *esquinência* (por *angina*), *arto* (por *alto*; ou abundantemente – que o Poeta emprega com frequência), *desar* (ato indecoroso), *remangar* (arregaçar as mangas), etc., também não se usam mais.

As formações pessoais são muito curiosas: *asnia* (por *asnice*, *asneira*, muito freqüente), *simplalhão* (por *simplacho* ou *simplacheirão*), *hereticar* (tornar hereje), *visrei* (por *Viso-rei* ou *vice-rei*), *cheminez* (por *chaminé*), *protestamento* (por *protesto*, *protestação*), *engafar-se* (por *contaminar-se*, *ser atacado de*), e os termos à base de sufixos: *donzelíssima*, *meretricano*, *silvestremente*, *clereguíssimo*, *mesmíssima*, *zotíssimo*, *amarguissimamente*. Os diminutivos e aumentativos também são freqüentes: *mentirinha*, *boquinha*, *Luizica*, *maiorzinho*, *beijinho*, *birinho*, *honrinha*, *longuinho*, *cachopinha*, *doencinha*, *rostinho*, *desgostinho*, *delgadinha*, *negrinha*, *peitinhos*, *vidinha*, *mosquitinho*, *beicinho*, *mulatinha*, *olhinho*, *bocadinho*, *asnote*, *clerguete*, *pobrete*, *galanaço* (muito galante), *linguaraz*, *ladronaço*, etc. Entre os cultismos de uso profissional contam-se: *alçada*, *outorga*, *inventários* e *partilhas*, *jurisdição*, *inculcar-se*, *dilatória*, *aforismo*, *preposterar*, *impetratória*, *indulto*, *monitória* e outros. Algumas substantivações também se observam: o *alegre*, o *luzente*, o *fino* /da vossa potência/, *vosso querer*.

Um processo constante de que lança mão o Poeta é a utilização de provérbios e frases feitas, bem como a inserção de palavras e expressões latinas ou espanholas (que já os poetas do *Cancioneiro Geral* conheciam): “dar cos burros n’água”, “tomar as de Vila Diogo”, “custar os olhos da cara”, “dar uma no cravo e outra na ferradura”, “pagar o pato”, “ficar ela por ela”, “torcer a porca o rabo”, “não que-



rer ver nem pintada”, “se lhe entra por um ouvido,/ sai pelo outro”, “nascido em tempos dos monhos/ que ninguém creia em seus sonhos”, “amor com amor se paga”, “o de César dê-se a César” etc;

“os três *de la vida airada*”;  
 “*entonces* no campo chora”;  
 “casados *in facie ecclesiae*”;  
 “ao ar, ou *hibere dicto*”;  
 “Boi sempre, galinha nunca  
*in secula seculorum*”;  
 “no qual *fabricaverunt*  
*peccatores* etc.

Conforme à norma clássica, Gregório de Matos flexionava o verbo HAVER nas construções em que hoje é impessoal: “Como nos mais, que *hão* de haver”, “*hajam* turcos belicosos”, “*hajam* mais pregadores”, etc. A forma impessoal também ocorre, mas a sua frequência se dá principalmente por questão de eufonia — quando a palavra seguinte se inicia por vogal: *haja* escrivães, *haja* ingratos, *haja* hoje tantos, “Também *houve* aventureiros”, mas: “há bulhas muito renhidas”, “haverá duzentos anos”, etc.

Em síntese: a gramática gregoriana está por ser feita. Uma leitura superficial, desprovida de estudo acurado — e é esta a leitura que fizemos —, conduz-nos a admitir um poeta com linguagem quinhentista, ainda que se leve em conta a contribuição de todo um léxico maneirista e uma relativa influência das vertentes cultista e conceptista em vários poemas. Mas a presença da linguagem camoniana parece sobrepor-se às influências da época. Talvez até se explique que um autor como Fritz Teixeira Sales, no exame que faz do estilo do poeta, pense denominá-lo de “barroco quinhentista” (*Poesia e protesto em Gregório de Matos*, Belo Horizonte, Interlinos, 1975, p. 30).

A linguagem figurada do Autor, bem como certos processos estilísticos reiterativos — de que é exemplo a enumeração e o jogo de sonoridades — mereceria capítulo muito amplo; entretanto, as limitações deste artigo nos fazem transferir o exame da matéria para outra oportunidade.