

Jogos sonoros no barroco brasileiro: sentido e nonsense nos poemas por “consoantes forçados”

Sound games in the brazilian baroque: meaning and nonsense in poems by “forced rhymes”

Francisco José de Jesus Topa 

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal
E-mail: ftopa@letras.up.pt

RESUMO

Fala-se frequentemente da dimensão experimental e do trabalho linguístico do barroco, mas pouca atenção tem sido dada ao aspeto sonoro na sua articulação com a produção de sentido, em particular ao nível da rima. Alguns poetas barrocos nascidos no Brasil (ou América portuguesa) destacam-se nesta matéria se comparados com os seus congêneres mais próximos (da metrópole portuguesa ou mesmo de Espanha). Em textos desses autores, é possível detectar a) por um lado, uma espécie de luta entre o oral e o escrito (e de algum modo também entre o visto e o lido) – estes poemas parecem concebidos para a oralidade e, portanto, para a recitação e a escuta coletivas, tendo assim uma clara dimensão performativa; b) por outro, uma espécie de luta contra o sentido, que acaba diluído – ou pela repetição ou pela insistência em sons estranhos. Segundo o autor deste artigo, essa prática tem uma dimensão subversiva: para além do alcance particular, corrosivo, que tem em cada poema, provoca uma consequência mais geral, que põe em causa a linguagem como princípio estruturador e organizador do mundo. O objetivo do artigo é, pois, a fundamentação dessa ideia e a exemplificação dessa prática, com a análise de exemplos concretos.

Palavras-chave

Literatura barroca; jogos sonoros; rima; Gregório de Matos.

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editores Associados

Abreu Castelo Vieira dos Paxe
Carmen Lucia Tindó Secco
Pâmela Fagundes Travassos

Recebido: 14/08/2023

Aceito: 15/06/2024

Como citar:

TOPA, Francisco José de Jesus. Jogos sonoros no barroco brasileiro: sentido e nonsense nos poemas por “consoantes forçados”. *Revista Diadorim*, v.26, n.2, e60288, 2024. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n2a60288>

ABSTRACT:

Experts often refer to the experimental dimension and the linguistic work of the Baroque, but little attention has been given to the sound aspect in its articulation with the production of meaning, particularly in terms of rhyme. Some Baroque poets born in Brazil (or Portuguese America) stand out in this matter when compared to their closest counterparts (from the Portuguese metropolis or even Spain). In texts by these authors it is possible to detect: a) on the one hand, a kind of struggle between the oral and the written (and in some way also between what is seen and what is read) – these poems seem conceived for orality and, therefore, for collective recitation and listening, thus having a clear performative dimension; b) on the other hand, a kind of fight against the meaning, which ends up diluted – either by repetition or by the insistence on strange sounds. According to the author of this paper, this practice has a subversive dimension: beyond the particular, corrosive effect in each poem, it provokes a more general consequence, which calls into question language as a structuring and organizing principle of the world. The goal of the article is, therefore, to support this idea and exemplify this practice, with the analysis of concrete examples.

Keywords:

Baroque Literature; sound games; rime; Gregory of Matos.

Qualquer que seja o sentido em que entendamos *barroco*, isto é, quer tomemos a palavra em sentido próprio ou em sentido figurado, como adjetivo ou como substantivo, como designando um período histórico ou enquanto categoria trans-histórica, há sempre um resquício da aceção original que marca negativamente o termo. É assim que, ao lado da ideia de engenhoso, surge de imediato a sugestão de excesso e, sobretudo, de vacuidade. *Inutila truncat* dirão os membros da Arcádia Lusitana, incapazes de perceber (ou percebendo-o de um modo diferente) que a inutilidade é a essência da poesia. Disse-o Manoel de Barros, num verso agora tão citado: “O poema é antes de tudo um inutensílio.” (Barros, 2010, p. 174). Disse-o também, em prosa, Paulo Leminski: “A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio.” (1986).

O lado talvez mais óbvio da alegada inutilidade da poesia é o jogo, particularmente aquele que se manifesta numa das suas vertentes *materiais* ou *físicas*: o som. É precisamente sobre uma das suas práticas que agora gostaria de me deter: a dos poemas “por consoantes forçados”. Bluteau define-a assim: “Consoantes forçados, são huns consoantes, postos por ordem, que se dão a hum poeta, com a obrigação de

os por em verso, com as mesmas palavras, & com a mesma ordem sobre o assumpto que se lhe dá.” (Bluteau, 1713, p. 170). Mais recentemente, escreveu Paulo J. Pedrosa S. Gomes:

Em Portugal, a exibição funambulista deste tipo de *rima imposta* esteve em voga na época barroca ora em outeiros ou torneios poéticos na corte ou nas cercanias de conventos femininos, ora nos passatempos das academias. O motivo era um mote arrevesado, ou uma expressão desgarrada, ou um trocadilho, ou a imposição de palavras-rimas. (Gomes, 2001, col. 840).

Como veremos mais à frente, não é certo que estas definições correspondam totalmente à prática. Por agora interessa sublinhar o mal disfarçado desprezo do ensaísta moderno por este tipo de exercício, tomado como “exibição funambulista” ou “passatempo”. Idêntica atitude tinha já sido assumida por Luís António Verney, que, na Carta VII do seu *Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à República e à Igreja* (de 1746), considerou esta “sorte de engenho falso” (1991, p. 134) uma “rapaziada” (1991, p. 135), acrescentando:

Se os homens considerassem que coisa era a Poesia; se tivessem bem entendido os princípios dela; se quisessem decifrar em que consiste a beleza e a harmonia que nos eleva quando ouvimos um bom poema, não podiam menos que desprezar todas estas composições, que são indignas até dos próprios rapazes. (Verney, 1991, p. 136)

Consciente ou inconscientemente, parece haver aqui – pelo menos no caso de Verney – um preconceito contra a rima, provavelmente devido à formação e ao gosto clássico do autor. Apesar disso, a poesia por consoantes forçados não deve ser desvalorizada, mesmo nos casos em que é sobretudo jogo. Sabemos, pelo menos desde o *Homo ludens* de Johan Huizinga, publicado em 1938, que o jogo é um facto mais antigo que a própria cultura e que “Les grandes activités primitives de la société humaine sont déjà toutes entremêlées de jeu.” (Huizinga, 1988, p. 21). A poesia, tal como a linguagem, observa ainda o historiador holandês, é indiscutivelmente marcada pelo jogo, desde o princípio: “Dans sa fonction originelle de facteur des cultures primitives, la poésie est née au cours du jeu, comme jeu. C’est un jeu sacré, mais en dépit de ce caractère, ce jeu demeure constamment à la limite de l’extravagance, de la plaisanterie et du divertissement.” (Huizinga, 1988, p. 201). Por outro lado, e ao contrário do que aconteceu com outras formas da vida social, considera o autor que

(...) la poésie, elle, née dans la sphère ludique, n’a pas cessé de ressortir à cette sphère. La *poïesis* est une fonction ludique. Elle se situe dans un espace ludique de l’esprit, dans un univers

propre que l'esprit se crée, où les choses revêtent un autre aspect que dans la « vie courante », et son reliées entre elles par des liens différents de ceux de la logique. (Huizinga, 1988, p. 197)

Posição semelhante é assumida por Marina Yaguello, num livro mais recente, entretanto tornado clássico, *Alice no país da linguagem*. Escreve a linguista francesa:

A poesia é também uma maneira de jogar com as palavras. Jogo e poesia estão ligados por uma mesma *gratuidade*. As palavras são para o poeta aquilo que o som é para o músico, ou a argila para o escultor: um material vivo destinado a ser modelado com amor e para o prazer – o que não exclui a reflexão teórica. (Yaguello, 1991, p. 17)

No caso dos poemas por consoantes forçados, essa dimensão lúdica pode manifestar-se de vários modos, como agora veremos a partir de exemplos de dois poetas barrocos nascidos na América portuguesa: Gregório de Matos e Gonçalo Soares da Franca. Começamos pelo tipo aparentemente mais simples e comum: aquele em que o poeta recebe a encomenda / desafio de elaborar um texto com rimas pouco comuns, neste caso [atə] / [ɛkə] // [ɔtə] / [ikə]. O caso ocorre com Gregório de Matos e a resposta assume a forma de soneto:

Consoantes forçados, para o Autor fazer este

Devem de ter-me aqui por um orate,
Nascido lá na gema de Lubeque,
Ou por filho de algum triste alfaqueque,
Daqueles que trabucam lá em Ternate;

Porque um me dá a glosar um disparate
E quer que se lhe imprima c'ò crasbeque;
Outro vem entonado como um Xeque
E fala pela língua de um mascate;
Anda aqui a poesia a todo o trote
E de mim corre como de alambique,
Não sendo eu destilador brichote;

Outro vem que casou em Moçambique
E vive co' a reção de vinho e brote
Que o sogro dá e o Clérigo cacique.
(Topa, 1999, p. 333-334)

Nesta como nas outras ocorrências, o jogo envolve consoantes oclusivas ([t] e [k]), ambas surdas, mas com uma pequena diferença quanto à articulação (uma linguodental, outra velar), e vogais (abertas, semiabertas e fechadas, por um lado, e anteriores e posteriores, por outro). Mais importante que isso são as próprias palavras de rima e o sentido que elas ajudam a formar: *orate* / *Ternate* / *disparate* / *mascate*; *Lubeque* / *alfaqueque* / *crasbeque* / *Xeque*; *trote* / *brichote* / *brote*; *alambique* / *Moçambique* / *cacique*. Percebe-se, a partir delas, que há, por um lado, a oposição entre o sujeito e o(s) outro(s): “[Eles] Devem de ter-me”, “um me dá a glosar”, “Outro vem que”; e que essa oposição se traduz na recusa de um exotismo geográfico (“Lubeque”, “Ternate”, “Moçambique”), profissional, cultural ou social (“alfaqueque”, “mascate”, “Xeque”, “brichote”, “brote”, “cacique”), e ainda literário (“crasbeque”). Este último justifica um comentário específico, não tanto por causa do significado (“crasbeque” corresponde a Craesbeeck, uma família de impressores proveniente da Bélgica que se instalou em Lisboa no final do século XVI e que desenvolveu um importante trabalho no campo editorial), mas sobretudo pela diferença que estabelece entre duas formas de poesia, a oral (que “de mim corre como de alambique”) e a escrita (que um quer “que se lhe imprima c’o crasbeque”). Temos, assim, teorizada por um dos seus cultores, uma dicotomia entre poesia oral e escrita, móvel e estática (“uerba uolant, scripta manent”), o que, segundo creio, não corresponde necessariamente a uma distinção entre alta e baixa poesia. O que Gregório de Matos sugere é que há um tipo de poesia concebido para a oralidade e, portanto, para a recitação e a escuta coletivas, tendo assim uma clara dimensão performativa e lúdica, em articulação com o meio (“Anda aqui a poesia a todo o trote”).

Vejam agora um segundo exemplo, ainda de Gregório de Matos, que tem a particularidade de incluir uma série de palavras do tupi, numa prova clara do poliglottismo que caracterizou algum do barroco da América portuguesa:

Aos Caramurus da Baía

Há cousa como ver um Paiaia
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobépá?

A linha feminina é carimá,
Moqueca, petitinga, caruru,
Mingau de puba, vinho de caju,
Pisado em um pilão de Pirajá.

A masculina é um aricobé,
Cuja filha cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O branco era um marau que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré,
Cobepá, aricobé, cobé, paí.
(Topa, 1999, p. 339-340)

Neste caso, não estamos propriamente perante “consoantes forçados” (a menos que o nome seja entendido no sentido de “rimas”), mas antes na presença de “vogais forçados”: este é um soneto em agudos, com a particularidade de a rima ocorrer apenas entre vogais: [a] / [u] // [ɛ] / [i], fazendo-se o jogo de opostos sobretudo entre abertas e fechadas. Por outro lado, a avaliar pela legenda, as rimas não terão sido “impostas”, sendo assim de presumir que terão resultado da “livre” escolha do autor. Além disso, como ficou dito, quase todas as palavras de rima são tupinismos (à época ainda não consagrados na escrita, sendo provavelmente este, em alguns dos casos, o seu primeiro registo). Temos ainda o uso da técnica da disseminação e recolha, que era relativamente comum na poesia lírica “alta”, mas não nos poemas de tipo satírico ou burlesco.

Mesmo quem não conheça o significado das palavras de origem tupi não terá certamente dificuldade em captar o sentido sarcástico e jocoso, mais que não seja devido a versos como o quinto (“Moqueca, petitinga, caruru”) e o último (“Cobepá, aricobé, cobé, paí”), que se assemelham muito àquilo que no folclore infantil se chama trava-línguas. Em causa está o mesmo princípio: o jogo sonoro que quebra o sentido ou, neste caso, o *nonsense* que se impõe como sentido último para exprimir um mundo às avessas, de valores invertidos, em que um *caramuru* se mostra presumido da sua origem, esquecendo que a sua linha feminina não serve senão para duas coisas: ser comida e “ser dormida” por um branco “Paí” (note-se a deslocação do acento, a reforçar o efeito satírico).

Embora os exemplos pudessem ser multiplicados, apresentarei um último caso de poema por “consoantes forçados”, agora da autoria de Gonçalo Soares da Franca. Nascido em 1678, em Salvador, e falecido em data desconhecida mas posterior a 1724, este poeta era até há pouco conhecido sobretudo como membro da Academia Brasílica dos Esquecidos e como autor de um trabalho aí apresentado: as *Dissertações da história eclesiástica do Brasil*. Em 2012 tive a oportunidade de publicar um *corpus* poético inédito recolhido num códice da Biblioteca Pública de Évora, onde figurava também o seguinte:

Soneto burlesco

Salta com caminsote de traquete,
palmilha de esfregão, beca de archote,
por casa saltimbarca de picote,
no pretório fundilho de grumete;

já se queixa não cabe num paquete
o fardel que entrouxou num barrilote;
quando vem lhe sobeja um camarote,
quando vai um Navio a pique mete.

Compadre do Marchante e do Mascate,
come sem custo, lucra sem desquite,
se não é pelo dote, pelo date;
furta, mas que se furte não permite,
mata, mas não consente que se mate
e por fim faz-lhe el-rei do Porto invite.

(Franca, 2012, p. 65-66)

Tal como no caso anterior, também estas rimas não parecerem “forçadas”, no sentido de impostas. Quanto aos sons, estamos perante uma situação diferente, mas com alguma semelhança: o jogo faz-se com a variação da vogal, [ɛ] (que pode assumir a forma de [e]) / [ɔ] // [a] / [i], mas num contexto de rima consoante e grave (com terminação em [tə]). Por outro lado, as palavras de rima não são tão incomuns: *traquete / archote / picote / grumete; paquete / barrilote / camarote / mete;*

Mascate / desquite / date; permite / mate / invite. Há, porém, um elemento novo: os parónimos do v. 11 (*dote / date*), que constituem, aliás, um par mínimo, tendo assim por base o fonema. Mais ainda: se bem leio, o *date* resulta de uma grafia fonética, correspondendo morfológicamente a *dá-te*, assim se testando de outro modo os limites do sentido. De resto, é isso que está em causa no soneto: o absurdo de um juiz que chega pobre ao Brasil e, de regresso à metrópole, “a pique mete” um navio; o absurdo de um juiz que “come sem custo, lucra sem desquite” e que, além disso, furta e mata; o absurdo de estes desmandos serem recompensados com o “invite” para uma promoção na Relação do Porto. Uma vez mais, há pouco de gratuito neste jogo de aparente *nonsense*: o sentido principal do texto é a falta de sentido de um mundo às avessas.

Concluindo, creio que as três composições apresentadas são suficientes para mostrar como os poemas “por consoantes forçados” são menos gratuitos do que parecem. Revelando uma das dimensões experimentais e do trabalho linguístico do barroco – em particular na América portuguesa –, tal prática põe o foco na dimensão sonora da poesia e discute a sua articulação com a produção de sentido. Além disso, sugerindo que, ao contrário de Drummond, a rima pode ser uma solução (para o desafio, para o jogo), tais poemas enveredam por uma espécie de luta contra o sentido, que termina diluído, pela insistência em sons estranhos. Acabam, assim, por assumir uma dimensão subversiva: para além do alcance particular, corrosivo, que se verifica em cada poema, há também uma consequência mais geral, que põe em causa a linguagem como princípio estruturador e organizador do mundo. E se as implicações teóricas deste caminho só viriam a ser aprofundadas muito mais tarde, sobretudo com o modernismo, é inegável o papel precursor do barroco.

Referências

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*. Coimbra: Colégio das Artes, 1713. vol. IV.

FRANCA, Gonçalo Soares da. *Um G(onç)alo Renascido*: poesia inédita do brasílico Gonçalo Soares da Franca. Introdução e edição de Francisco Topa. Porto: Sombra pela cintura, 2012.

GOMES, Paulo J. Pedrosa S. Rima. In: *Biblos*: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Verbo, 2001. vol. IV. cols. 814-843.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: Essai sur la fonction sociale du jeu. Paris: Gallimard, 1988.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1986, Caderno Ilustrada. p. 92.

TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Porto: Edição do Autor, 1999. vol. II.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar: cartas sobre retórica e poética*. Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Presença, 1991.

YAGUELLO, Marina. *Alice no país da linguagem: para compreender a linguística*. Lisboa: Estampa, 1991.