

A FICÇÃO DA LÍNGUA NA LITERATURA BRASILEIRA

Patricia de Freitas Camargo

Resumo: Este trabalho, que se interessa pelas relações entre literatura e sociedade, parte da hipótese de que a língua, enquanto prática social, carrega em si significações ideológicas que criam, para além das relações semânticas entre signo e referente, relações pragmáticas que se cristalizam na obra literária em maior ou menor grau. Esta pode ser considerada, portanto, um objeto privilegiado para a investigação do que há de específico na própria língua, enquanto elemento de identidade cultural. A língua literária, que também se constitui com a história cultural da comunidade dos falantes da língua, exige por isso uma análise sociolingüística e pragmática capaz de compreender a particularidade de significado de seus elementos formais. Tal análise deve levar em conta, além disso, as condições sociais e materiais de produção das obras literárias, que adquirem assim uma dimensão histórica que ultrapassa a lógica interna de composição. Essa abordagem reconhece uma interdependência entre os aspectos formais (léxico, morfologia, sintaxe) e o aspectos funcionais da língua. Pretendemos apresentar aqui os pressupostos teóricos e resultados iniciais dessa investigação, examinando dois casos em que a língua assume um papel semântico na obra literária e revela a especificidade da variante brasileira do português, justamente num momento em que se debate a globalização e a uniformização lingüística nos países de língua portuguesa.

Palavras-chave: língua literária, história cultural, oralidade, português do Brasil

A língua como prática social

Embora a língua literária se estabeleça como língua escrita, é importante lembrar que se trata, em última análise, de uma representação poética da língua falada. Ela não constitui uma imitação imediata, mas uma elaboração sujeita a certos condicionamentos aos quais a língua falada está sujeita enquanto prática social. No caso da sátira seiscentista os elementos marcantes da oralidade vêm organizados segundo tópicos estabelecidas que constituíam uma codificação formal de relações sociais e políticas da sociedade colonial. Escolhemos um poema do *corpus* atribuído a Gregório de Matos para exemplificar esse fenômeno, já que a distância temporal, lingüística e formal que nos separa de sua obra permite observar melhor os limites históricos da inteligibilidade e do uso da língua na sátira. Ei-lo:

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.¹

Antes de tudo é preciso levar em conta a ‘materialidade’ do objeto de análise. Trata-se de um poema satírico que teria circulado na Bahia principalmente no século XVII, oralmente e na forma de folhetos manuscritos copiados. A oralidade da circulação, que torna os poemas particularmente abertos a influxos da língua local e a modificações, pode explicar tanto a ‘instabilidade’ constitutiva dos textos seiscentistas, que revelam em suas variantes indícios de sua circulação, quanto a permeabilidade a traços da língua oral e da vida social da época. O próprio título é um bom exemplo, e já oferece elementos para se formar uma chave retórica de leitura:

À fidalguia do Brasil.

À fidalguia da Baía, os quais acedem os seus brasões do Caramuru, que é uma moreia, e de Tapuias da terra.

Aos Principais da Baía, chamados os Caramurus.

À Fidalguia da Baía

A um Filho do Brasil se fez o Soneto seguinte.

Portando-se com muita soberba certo cavalheiro do Brasil cujo nascimento não era conhecido por nobre, lhe fez Gregório de Matos este galante Soneto por termos brasílicos.

Sátira

Soneto de Gregório de Matos a certo sujeito da Baía que se dizia descendente do gentio do Brasil.²

Comparando-se somente dois dos títulos (no caso deste poema há 26 testemunhos) já se encontram elementos para o início de uma interpretação: os fidalgos do Brasil, e da Bahia, são chamados de Caramurus, que era a designação tupi para as moréias. Sabemos que Caramuru foi o apelido dado pelos Tupinambás ao português Diogo Álvares Correia, fundador de Vila Velha, que teria escapado

¹ *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos, vol. II: edição dos sonetos*, de Francisco Topa (Tese de doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto) Edição do autor, Porto, 1999 pp.281-282 (versão digital).

² *Idem, ibidem*, p.281.

nadando de um naufrágio em 1510 e recebido, por isso, o apelido que passou a designar ‘europeu’ na língua geral. Mais tarde o Caramuru teria se casado com Paraguaçu, filha do cacique Morubixaba Taparica. O fato reforçaria a metáfora da fidalguia mestiça que, na sátira seiscentista, era imagem do *misto* e portanto adequada à sátira³ como gênero de temas baixos, como vitupério.

A composição do misto, regida por preceptivas retóricas, utilizava, entre outros, o lugar-comum da ascendência e da raça – trata-se de um modo de ver e de ler ‘racista’ por definição, já que o misto aparece como defeito, imperfeição, algo que não é nem uma coisa nem outra. Assim, temos já na primeira estrofe o tom de ironia: um *paiaiaá*, pajé que reclama as honras de fidalgo com nobreza de sangue, mas *sangue de tatu*, que reforça a idéia do misto ao associar o homem ao animal, inferior na hierarquia católica das criaturas. Este tem por *torpe* idioma o cobé pá, ou seja, uma língua indígena – que na chave satírica já é considerada disforme, indecorosa. Nesse sentido, é possível levantar a hipótese de que a própria estrutura lingüística do soneto mimetiza o que é apresentado como imperfeição, misturando a língua portuguesa com a língua geral⁴ – mistura que, segundo testemunhos como o do Padre Antonio Vieira, já acontecia naturalmente na sociedade colonial.⁵

Neste soneto satírico, o que chama imediatamente a atenção é a sonoridade e o léxico aparentemente estranho à língua portuguesa. Trata-se aqui de palavras tomadas da língua geral (ou língua brasílica) dos tupinambás falada no Brasil no século 17 que, como nos lembra Paul Teyssier em sua *História da Língua Portuguesa* (1980), conviveu com o português até meados do século 18, quando seu uso foi proibido por determinação do Diretório criado pelo marquês de Pombal. Nesse sentido, o léxico não era tão estranho como podemos imaginar hoje à distância de séculos, já que a língua geral era tão corrente quanto o português. Esse influxo da língua indígena é uma das principais características da variante brasileira da língua portuguesa, e no poema ela aparece marcada por uma sonoridade apoiada em palavras oxítonas (carimá, caruru, cobe pá, aricobé, paí etc., todas de origem tupi), ressaltadas pela tônica final que incide sobre vogais. Como explica João Adolfo Hansen em *A sátira e o engenho* (p.385), a própria sonoridade produzia o efeito cômico dentro de um esquema de composição seiscentista, em que ela aparece como inconveniente e portanto ridícula, além de naturalmente ‘deformada’.

Ao fazer um uso retórico da língua geral, o soneto se torna registro incidental das raízes lexicais de palavras que passaram ao português, sobretudo nomes de animais, plantas, alimentos e topônimos, aqui utilizados em sentido *depreciativo* na composição do misto. Assim sendo, a ‘linhagem’ feminina é algo ‘comível’, formada por uma genealogia alimentar: o carimá (ou carimã) é uma farinha ou papa de mandioca, a moqueca é um guisado de peixe, petitinga um peixe e caruru uma

³ Evidentemente a sátira atribuída a Gregório de Matos não é lida aqui como algo de ‘inovador’ ou ‘revolucionário’, e sim reacionário ou conservador, já que, ao criticar o novo no Novo Mundo, afirmava valores ligados à cultura branca, europeia e católica – e principalmente contra-reformista.

⁴ A língua tupi, modificada no contato com o português, que servia de língua franca.

⁵ “as famílias dos portugueses e índios em São Paulo estão tão ligadas hoje umas com as outras, que as mulheres e os filhos se criam mística e domesticamente, e a língua que nas ditas famílias se fala é a dos índios, e a portuguesa a vão os meninos aprender à escola.” A. Vieira, *apud* P. Teyssier, p.95.

planta de uso alimentar. Segue-se o mingau de puba, também uma comida típica dos indígenas do Brasil, ‘vinho’ de caju, pisado em um pilão de Pirajá. É muito difícil estabelecer com precisão o significado original de todas essas palavras, sobretudo das que não sobreviveram no português, já que não há suficientes registros para aboná-las. Por outro lado, não é o significado original que procuramos, mas o significado poético na sátira: juntas, como num quadro de Arcimboldo, formam uma imagem ‘alimentícia’ que se torna possivelmente obscena diante do terceto que a segue, descrevendo a ‘linhagem’ masculina. Esta consistiria de um aricobé, que Aurélio Buarque de Holanda registra como uma tribo indígena, cuja filha dormiu com um paí branco no promontório de Passé, que é uma localidade da Bahia. Paí branco é já um misto lingüístico: paí é o mesmo que senhor – um senhor branco já misto na língua que o apresenta. Adiante, o branco é marau – patife, que se une a uma índia (gentia, não-branca, não-católica) para formar a descendência cacofônica do último verso: cobépá, aricobé, cobé, paí.

O significado dessas descrições satíricas barrocas está amarrado a uma concepção específica de representação, que é a construção retórica com tropos e figuras, portanto não-realista. Os poemas constroem a caricatura, o monstro, e “teatralizam não só um tema na circunstância de sua representação, mas também seu código de recepção” (Hansen, p.34). O soneto, que usa ironicamente a estrutura laudatória para vituperar, constrói-se com as tópicas de raça, origem e também religião, que se revelam sobretudo em sua estrutura lingüística. Nesse sentido é artificioso e retórico, mas ao mesmo tempo recebe um conteúdo ‘natural’ ao valer-se da língua falada local no modo como esta foi absorvida pelos falantes do português no Brasil. Neste exemplo de sátira, em particular, aparece uma relação interessante entre língua falada e língua literária: alimentam uma à outra – a língua falada fornece elementos formais para a sua ficção, e é principalmente nas ficções da língua que certas formas se cristalizam, são repetidas e salvas do esquecimento.

As ficções da língua

Se na sátira seiscentista a língua indígena é ‘devorada’ retoricamente e utilizada como significante, na produção literária modernista ela reaparece muitas vezes também como ficção irônica, mas com um significado completamente diverso. Nas paródias e apropriações de Oswald de Andrade, por exemplo, o problema da identidade lingüística, que no início do século 20 marcou as discussões e o projeto nacionalista do Modernismo, é tratado com humor:

Brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
– Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
– Sim, pela graça de Deus

Canhém Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o Carnaval

Este ‘poema’ é, num certo sentido, exemplar na obra de Oswald de Andrade. Nele aparecem concentradas uma série de questões ligadas ao movimento poético modernista, que preconizava uma espécie de ‘nacionalismo cultural’: a crítica a um nativismo romântico, os experimentos formais com a linguagem, o tema da formação cultural do país. O título sugere um retrato; aqui, um retrato dramático: o português que interroga o índio e o negro. Oswald experimenta a linguagem em sentido lato: faz uma mistura de gêneros e de linguagens, brincando com os modos de falar e com os estereótipos dos três principais grupos humanos que formaram a população brasileira: o português católico e colonizador (ironizado no poema como personagem de marchinha de carnaval), o índio (romantizado), o negro (escravizado). É uma mistura étnica e cultural, mas num contexto em que a mistura é valor e revela uma identidade: carnaval, que é festa e sobretudo liberdade e suspensão da regra. Nesse sentido o poema pode ser lido também como metalinguagem da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade: “A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (*Pau-brasil*, p.66).

O português é reconhecível porque chega de caravela como Pedro Álvares Cabral, é o único que tem nome: Zé Pereira, nome emblemático porque, além de português (e aqui poderia ser possível até imaginá-lo um cristão-novo), é o nome de um personagem de uma conhecidíssima marchinha de carnaval (“Viva o Zé Pereira/Viva o carnaval/Viva a alegria que a ninguém faz mal”). Sua fala é marcada jocosamente com um ‘sotaque’ português: ele não *perguntou*, mas “*preguntou pro guarani*”, marcando a metátese e a redução comuns na língua falada. A pergunta proferida em tom solene é absurda, já que se dirige a um guarani *da mata virgem* (ou ‘bom selvagem’), e recebe uma resposta romântica e zombeteira: “Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte. Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!”. A primeira parte é uma paródia de I-Juca-Pirama⁶ (em tupi, “o que há de ser morto, conforme nota do próprio autor, Gonçalves Dias) e a segunda uma brincadeira fonética e musical, que se combinará com o barulho da onça – que não ruge, mas resmunga – e com a resposta do negro. O negro é zozzo, confuso, saído do forno de forja – podemos imaginar aqui a forja da escravidão e dos castigos – e, forjado, responde o que o se espera dele, mas com tom irônico, que termina, de novo com o jogo fonético “Canhém Babá Canhem Babá Cum Cum!” que formará o batuque do Carnaval, com letra maiúscula. No fim, a pergunta se mostra vazia: cristão ou não, é na festa que o Brasil se identifica, como dirá Oswald no Manifesto Antropofágico: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval.” É justamente na linguagem inventada como objeto estético que o português, o índio e o negro – e a onça! – se encontram: não é na língua nem no discurso, nem nas idéias, mas na sonoridade, síntese de uma imagem modernista das raízes do Brasil.

⁶ No poema original, “Sou filho do Norte”. Trata-se de um poema publicado em 1851 que exalta a virtude moral do índio. Prisioneiro, pede para não morrer por causa do pai velho e cego (e que depois o renegará pela falta de bravura diante do inimigo: “Tu choraste em presença da morte? / Diante de estranhos choraste? / Não descende o cobarde do forte; / Pois choraste, meu filho não és.”). Gonçalves Dias escreveu, além de vários poemas indianistas, um Dicionário da Língua Tupi.

Na obra de Oswald e dos modernistas em geral, os elementos tipicamente brasileiros da língua portuguesa (sobretudo fonéticos) receberam um tratamento principalmente enaltecido, ainda que figurando em projetos estéticos diferentes. Vocábulos e sotaques foram integrados à língua literária, que passou a valorizar e elaborar esteticamente os coloquialismos, como se vê em poemas como “Pronominais”, “O Gramático” e “Azorrague” (todos da coletânea *Pau-brasil*) e muitas outras:

O Gramático

Os negros discutiam
que o cavalo sipantou
Mas o que mais sabia
Disse que era
Sipantarrou

Azorrague

– Chega! Paredoa!
Amarrados na escada
A chibata preparava os cortes
Para a salmoura

Só uma intensa pesquisa lingüística deu instrumentos para a guerra contra a norma lingüística, só a formação literária nas vanguardas estrangeiras colocou a literatura nacional em condições de discutir a própria nacionalidade. Como nos lembra Gilberto Mendonça Telles (1978), a Semana de Arte Moderna de 1922 coincidiu não por acaso com o centenário da independência do Brasil, e representou um momento de reflexão sobre nossa identidade cultural e de intensa pesquisa formal, “elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário, fato que não havia sido possível na poética parnasiano-simbolista, quer por sua concepção formal, quer pela concepção lingüística da época, impregnada de exagerado vernaculismo” (p.217). Esse momento de reflexão sobre o Brasil tem indícios fortes tanto nas obras quanto nos manifestos, que pareciam fundar, mais que uma estética, uma forma de nacionalidade: na folha de rosto do livro *Pau-brasil* lê-se “Por ocasião da descoberta do Brasil”; ao final do “Manifesto Antropófago” lê-se “*Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha*”. A dinâmica ‘devoradora’ da antropofagia estava em engolir ritualmente a virtude do inimigo⁷: *Tupy or not tupy* tornou-se uma fórmula-síntese desse movimento de identidade cultural.

O humor e a ironia eram a marca dessa poesia irreverente, que precisamente aqui se opõe à sátira seiscentista: esta era reverente na forma ao decoro retórico e nos valores à teologia política metropolitana. O humor modernista era europeu em sua forma, mas voltado para o país, como no caso de toda a poesia pau-brasil e de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. A experimentação fonética não foi invenção dos modernistas – a poesia seiscentista já realizava construções fonéticas inesperadas como forma de *agudeza* – mas seu novo sentido sim: enquanto na sátira ela foi usada

⁷ Podemos lembrar aqui que no poema parodiado por Oswald, o índio é libertado não por compaixão, mas por ‘desprezo antropofágico’: “parte; não queremos / Com carne vil enfraquecer os fortes”.

para marcar pejorativamente o que havia de tipicamente brasileiro (leia-se colonial, não-branco, não católico) na língua portuguesa, no início do século 20 ela reaparece para afirmar uma não-sujeição a modelos ‘civilizatórios’ europeus, sobretudo os antiquados (numa chave vanguardista) – entre eles a própria rigidez lingüística e poética. Assim, o que a primeira vista pode parecer uma ‘releitura’ de elementos barrocos ‘além de seu tempo’ – como uma suposta originalidade lingüística e uma suposta valorização do nacional – constitui muitas vezes uma semelhança irônica em seu sentido, como na rima encontrada no último verso de Gregório de Matos (“Cobépá, aricobé, cobé, paí”) e em “Relicário”, de Oswald de Andrade:

No baile da Corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e caí.”

Deslocada de seu contexto lingüístico e de sua circulação original, a mesma palavra ou o mesmo artifício poético pode adquirir um significado inteiramente diverso, às vezes oposto ao texto ‘citado’. Com isto não queremos absolutamente dizer que a palavra ou os textos devam ter uma significação unívoca – isso vai contra a própria natureza da palavra e do discurso (e uma das mais belas características do texto literário é o permitir a descoberta de significados que se abrem de forma diversa aos diferentes leitores nas diferentes épocas); queremos sim dizer que a leitura crítica de uma obra literária não pode ignorar a tradição lingüística em que ela se insere e o embate de forças que nela se imprime – que lhe conferem uma identidade cultural e um sentido historicamente determinado – sem correr o risco de, ao agarrar-se à forma das obras, perder sua ‘vida’ poética.

Patricia de Freitas Camargo é professora de língua portuguesa e tradutora, com bacharelado em Letras (português e inglês) e mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

Bibliografia

ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago” e “Manifesto da Poesia Pau-brasil”. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1978.

_____. *Pau-brasil*. São Paulo, Globo, 1991.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo, Globo, 1991.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Gramática Histórica*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. 1978.

DIAS, Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias*. São Paulo, Cultrix, 1968.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Editora Schwarcz e Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa. Códice James Amado. Rio de Janeiro, Record, 1999.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1978.

TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

TOPA, Francisco. *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos, vol. II: edição dos sonetos* (Tese de doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto) Edição do autor, Porto, 1999.