

Aspectos da língua literária brasileira no século XX

EDITH PIMENTEL PINTO

A língua literária típica do século xx, no Brasil, começa a assumir identidade com o movimento modernista, iniciado em São Paulo, na Semana de Arte Moderna (fevereiro de 1922).

A partir de então organiza-se, negativamente, como rejeição de tudo quanto representasse a tradição literária em língua portuguesa; e, positivamente, como busca de valores enraizados na cultura brasileira. Afasta-se dos grandes modelos do passado, para forjar seus próprios modelos, com vistas ao futuro, alimentando-se em três fontes principais: a oralidade, o jargão técnico-científico e a neologia.

À primeira vista, não vai nisso nenhum traço distintivo, pois, com maior ou menor pertinência, pode-se afirmar o mesmo sobre várias línguas, em vários períodos. No caso da língua literária brasileira deste século é, porém, realmente um traço distintivo.

Na condição de país colonizado, que anexa valores já consagrados, como forma de integrar-se no concerto da civilização universal, o Brasil assume o respeitável passado literário português, até, praticamente, as duas primeiras décadas deste século.

Admirando e, portanto, imitando os modelos portugueses, seguia, coerentemente, os caminhos prescritos pela gramática e pelos compêndios de arte de «bem-escrever», com o propósito de chegar à mesma altura.

A rejeição dessa atitude começou, discretamente, a ser manifestada a partir da independência política do País (1822), mas as vozes que logo se ergueram, como a de José de Alencar, ficaram praticamente isoladas, muito menos por falta de concordância por parte de outros intelectuais, do que por falta de fundamento na própria língua literária. Era um desejo, muito mais que um fato a autonomia da língua literária brasileira —que logo voltaria a abeberar-se profundamente na fonte portuguesa, como aconteceu nos dois decênios finais do século XIX.

Somente neste século, por ocasião do centenário da independência política, é que se definiria, então com forte apoio nos fatos, outro movimento em favor da autonomia literária do Brasil, não propriamente como oposição a Portugal, mas como forma de combate à persistência de seus modelos. Realmente, chefiando esse movimento, Mário de Andrade, que admirava a literatura portuguesa, propunha, não que se combatesse, mas que se esquecesse Portugal.

Acontece que, já então, isso era perfeitamente possível. Independentemente do desejo e do esforço dos escritores, a variante brasileira da língua portuguesa já estava, não apenas perfeitamente caracterizada, mas habilitada a oferecer à elaboração artística recursos fundamentados na cultura brasileira. Impunha-se, pois, aos escritores, como único meio de expressão que lhes era natural. Daí por diante, a sedução do modelo português assume, cada vez mais acentuadamente, a condição de traço estilístico, de gosto pessoal.

* * *

O recurso à oralidade, como fonte e elemento de legitimação da literatura, correspondendo a uma posição ideológica, resulta em renovação, tanto da temática, como da expressão lingüística.

Para viabilizar a proposta de renovação, em termos de língua, dois têm sido os caminhos percorridos: por um lado, o experimentalismo, o exercício de soluções pessoais, que, embora fundamentadas na fala popular, conduzem a uma língua literária individual e requintada, como a de Mário de Andrade, e, sobretudo, de Guimarães Rosa; por outro, a tentativa de captar com fidelidade e reproduzir a norma brasileira ou uma das subnormas regionais, com menor ou maior elaboração (casos, respectivamente, de José Lins do Rego e Graciliano Ramos), que conduz a uma solução aproximada, em diferentes graus, da língua escrita não literária.

Em suma, forjada ou decalcada, a expressão literária brasileira do século XX corresponde, efetivamente, a uma ruptura e a uma auto-affirmação.

Os traços que o comprovam podem ser levantados no campo do léxico e da morfossintaxe.

* * *

O LÉXICO

No campo do léxico, a oralidade está presente, de forma direta ou indireta, na dependência do tipo de aproveitamento operado pelo autor, mas sempre fortemente assinalada por um vocabulário de uso comum, cotidiano, que provoca o desprestígio do dito vocabulário «nobre», único digno da expressão literária, no passado.

A par disso, ganha relevo um vocabulário restrito, na origem, a línguas especiais, compreendendo, num extremo, o jargão técnico-científico da atualidade e, no outro, a gíria, o calão, anteriormente censurados, salvo quando adstritos a certos gêneros literários (o satírico, o picaresco).

Num texto de 1969, «O homem: as viagens», o poeta Carlos Drummond de Andrade reúne o vocabulário do cotidiano (*bicho da terra*; *claro*=sim, certamente; *sofisticado*; *não-vê que* =pois); um vocabulário alusivo às viagens de exploração espacial (*foguete*, *cápsula*, *módulo*) e um vocabulário gírico (*chatear*, *chato*=aborrecer, aborrecido; *quadrado*=monótono; *fundir a cuca*=enlouquecer; *fossa*=depressão).

Além disso, no mesmo texto aparecem documentados os principais processos de produção de neologismos —outra via de enriquecimento da língua literária brasileira do século XX. Aí se encontram derivados de matrizes vernáculas (*sideral*/*insiderável*, repetir/*repetitório*) ou estrangeira (*danger*, do inglês, e *-issimo*, sufixo de superlativo em português: *dangerosíssima*); e compostos por montagem livre (*tever*, por ver-te

como alusão à TV), a par da desmontagem, processo que proporciona maior exploração da palavra. No texto há um exemplo pleno de sugestões: *colonizar*, desmontado em *col* e *onizar*, respectivamente, no fim de um verso e início do seguinte. Dessa forma, além da leitura fundamental, ocorrem associações: de *col*, diretamente com o radical latino de «*colore*», «cultivar», de rica polissemia; e *onizar*, que remete ao latim «*omnis*», «todo» (cf. *omnibus* > ônibus). Dessa forma, sugere-se a leitura: «cultivar o homem todo», em sua plenitude; ou «cultivar todos os homens», a convivência. Neste caso, antecipa-se a idéia final do poema: «resta ao homem a insuspeitada alegria de conviver».

Recursos lexicais desse tipo individualizam a língua literária do século XX. Evidentemente, a produção de neologismos, desse ou de qualquer outro tipo, não é privilégio dela. O que torna o processo representativo é sua extraordinária frequência —considerado o número de criadores e o número de neologismos no mesmo texto. Raríssimo é o poeta ou o prosador que não trabalhe com os recursos virtuais do léxico da língua, em busca de efeito estilístico. De Monteiro Lobato, autor pré-modernista, a Guimarães Rosa, talvez o mais inventivo de todos, o neologismo evidencia a posição libertária do criador em face da língua: enquanto num passado bem recente o escritor era obrigado a ir aos clássicos, em busca de abonação para o emprego de uma palavra, no século XX ninguém se preocupa sequer com a pré-existência dela ao momento do texto.

A FRASE

Semelhantemente ao que ocorreu com o léxico, a partir do Modernismo, a frase também se libertou.

Nesse plano, não é menos ponderável o impacto da oralidade, mas é menos direto o seu efeito. Realmente, o decalque no modelo popular só é claramente sensível em autores como José Lins do Rego, que, à imagem de rapsodos regionais, constrói sua frase com um mínimo de elaboração, sempre a partir do mesmo recorte: frase curta, direta, repetitiva; predominância de orações independentes e de coordenadas —exaustivamente ligadas por «e» —sobre as subordinadas— geralmente orações adjetivas, temporais, causais.

Esse é, porém, apenas um dos tipos de frases resultantes do propósito fundamental: simplificar a construção, livrando-a do verbalismo ibérico herdado pelos brasileiros.

O caminho para tal simplificação, porém, não se restringe à adoção do modelo da fala popular. Autores como Graciliano Ramos e a maioria dos contemporâneos optam por um modelo mais racional: a frase curta, direta, límpida, sintática e semanticamente transparente, e discretamente trabalhada no plano estilístico.

Isso não significa que o labor retórico tenha desaparecido. A frase neobarroca de Guimarães Rosa e seus poucos seguidores é elitica, recorrente, retorcida, profundamente elaborada, a ponto de, algumas vezes o jogo sintático ficar obscurecido e, com ele, o alcance da comunicação.

No outro extremo —extremo da simplificação, do desbastamento dos ornatos— há certos tipos de frase em que se diluem as relações sintáticas. Nos anos 20, o chamado «estilo picadinho» reduzia a frase a uma só palavra e o texto a uma sequência de palavras separadas por ponto final. E, a partir dos fins dos anos 50, é a

própria frase, convencionalmente concebida, que se dilui: os concretistas, que só trabalham com palavras nocionais, montam um arranjo espacial, uma arquitetura, cuja projeção, no espírito do leitor, pode eventualmente resultar numa frase, embora isto não seja o propósito do autor.

Em suma, o que há de comum, entre a maioria dos tipos de frase característicos da língua literária brasileira do século XX, é a tendência à simplificação, que, levada a extremo, pode, tanto quanto o verbalismo, comprometer a nitidez da comunicação. No entanto, convém lembrar que, se a generalização das afirmações engloba a poesia, não é propriamente a comunicação, entendida no plano racional, que realmente importa.