

## **A RELAÇÃO LÍNGUA-SOCIEDADE NA PRODUÇÃO DA DRAMATURGIA BRASILEIRA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.**

Sabrina Rodrigues Garcia Balsalobre, Rosane de Andrade Berlinck. – Lingüística Histórica – Letras – Departamento de Lingüística – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara.

Partindo do pressuposto de que a língua não é uma realidade estática, que perdura de maneira imutável ao longo do tempo, mas o resultado de permanentes mudanças, esse estudo visa estabelecer relações entre a língua portuguesa e a sociedade brasileira, tendo em vista que a interação social produz e reflete mudanças e variações lingüísticas.

Para a realização desse projeto, adotou-se como objeto de estudo textos literários que compõem a dramaturgia brasileira da primeira metade do século XX, mais especificamente peças teatrais do gênero cômico. Essa escolha se deve ao fato de que a literatura pode retratar a situação histórica de um país, registrando as mudanças sociais, econômicas, culturais e também lingüísticas. A comédia foi privilegiada por ser, teoricamente, elaborada com maior espontaneidade e, por isso, melhor representar a linguagem de um contexto histórico determinado.

Por se tratar de um estudo que pretende refletir sobre a situação sociolingüística do país por meio de um gênero literário, em um momento histórico específico, fez-se necessário que, inicialmente, houvesse um embasamento interdisciplinar, incluindo: um subsídio teórico referente ao estudo da variação lingüística na linguagem da ficção, uma investigação da produção teatral do período e, ainda, um levantamento histórico e sociológico do Brasil das décadas de 1900 a 1950.

O embasamento teórico acerca do estudo da linguagem na literatura foi retirado de Azevedo (2003). Esse autor defende um projeto de *lingüística-literária* (estudo da linguagem e da literatura), considerando a variação lingüística como característica da linguagem humana. Adotou-se nesse trabalho o conceito de *dialeto literário* proposto por Azevedo. Esse termo é utilizado para analisar qualquer tipo de linguagem de ficção que vise representar a oralidade com verossimilhança, refletindo sobre as características da fala retratada.

Na construção ou reconstrução da fala no dialeto literário, traços fonológicos, morfossintáticos ou lexicais são sinais de diferenças sociais significativas. É comum, por exemplo, que várias palavras sejam modificadas ortograficamente, a fim de demonstrar processos morfológicos encontrados na fala popular. De qualquer forma, é a linguagem normativa que serve de padrão para interpretar a fala dialetal e avaliar socialmente seus falantes.

O emprego da linguagem não-padrão aproxima os leitores da realidade retratada pelo texto, de forma que a norma social e a norma lingüística, juntas, retratam as normas de comportamento social de determinada classe. Dessa forma, na representação escrita literária, a fala dos personagens populares normalmente contrasta com a dos personagens cultos, que, mesmo em uma situação distensa, apresentam, por exemplo, mais concordância verbal e nominal que os outros.

Após esses esclarecimentos prévios sobre o estudo lingüístico em obras literárias, segue uma investigação sobre o contexto histórico da primeira metade do século XX – que, acredita-se, influenciará a literatura da época – e um levantamento da produção de comédias do período. Essa etapa foi de fundamental importância para que se definissem as peças a serem analisadas.

Entre os principais eventos do cenário político e econômico brasileiro do período, destacam-se: a República Velha; a Primeira República; a política do café-com-leite; o início e o avanço da industrialização no Brasil; a formação de uma classe operária e, por conseguinte, a organização de sindicatos e do Partido Comunista Brasileiro; o Estado Novo; a Era Vargas. E, entre os mais importantes acontecimentos mundiais estão: a Primeira e a Segunda Guerra Mundial; o período entre guerras; a crise econômica mundial dos anos 30.

No contexto artístico, a primeira metade do século XX é considerada um período de transição, pois se dá a passagem para a arte moderna. Influenciados pela onda vanguardista mundial, os novos artistas idealizaram uma nova tendência para as artes plásticas, literatura, música e todas as manifestações artísticas em geral, que foi concretizada pela Semana da Arte Moderna, realizada em 1922 e considerada um marco para o Modernismo no Brasil.

O tema da dramaturgia dos anos de 1900 até 1950 é, substancialmente, polêmico entre os críticos do teatro. Em geral, eles se dividem entre duas tendências principais: alguns acreditam que não houve manifestação modernista no teatro e chegam a questionar a produção teatral da primeira metade do século XX – entre esses críticos estão Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Outros críticos, como Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, correlacionam autores antes da Semana de 22 em torno de tendências semelhantes, como o teatro de revista, o passadismo, o simbolismo e o decadentismo, afirmando que essa fase foi uma preparação para o modernismo, como aconteceu com as demais áreas da literatura. Eles afirmam que o modernismo foi um marco para o teatro no Brasil, mas que só surtiu efeito posteriormente, com Nelson Rodrigues. Assim, a produção de Oswald e Mário de Andrade foi plenamente inserida na temática moderna levantada pelo evento, mas só influenciou autores e diretores anos mais tarde.

O teatro no Brasil do período estudado seguia basicamente duas linhas: a Revista e o Teatro de Boulevard ou Gênero Trianon. Tanto a Revista como o Gênero Trianon são comumente chamados de “chanchadas”, palavra que vem do espanhol e significa “porcaria”. São, pela crítica, condenadas pelo ponto de vista moral ou por um suposto “mau gosto”. Esse teatro foi a continuação das comédias de costumes e atende às necessidades de agradar a um público já habituado a um padrão estético que dificilmente será rompido. Ele teve um caráter de arte de massas, com o intuito de assegurar o lucro das empresas, atendendo ao gosto do público (fizeram, portanto, um teatro conservador).

A partir da realização desse embasamento teórico e das conclusões levantadas, foi possível iniciar a segunda etapa desse estudo, que consistiu em recuperar e selecionar comédias para leitura e análise da linguagem empregada, estabelecendo relações com o nível social dos personagens.

A primeira peça selecionada foi “Cala a boca, Etelvina!...”, uma comédia em três atos do autor Armando Gonzaga, apresentada pela primeira vez no Teatro Trianon do Rio de Janeiro, em 9 de junho de 1925. Essa escolha se justifica principalmente pelo fato de a peça discutir, sobretudo, a diferenciação de nível social pela linguagem dos personagens.

Após o levantamento dos dados lingüísticos e sócio-históricos dessa peça, a etapa seguinte constitui num confronto desses dados visando uma conclusão acerca da linguagem da peça. Um primeiro ponto importante a se destacar é o que diz respeito às formas de tratamento empregadas na peça, em que se destacam o título dos personagens pertencentes a uma antiga aristocracia rural. Além dessa aristocracia e de uma burguesia urbana em ascensão, a peça reflete o aparecimento de uma classe social muito baixa, que marcou o início do século XX, provocando o surgimento de desocupados e o aumento de trabalhadores informais. Na obra em estudo, a forma de tratamento dos empregados ao dirigirem-se aos patrões revela uma relação distanciada entre patrões e empregados na época, como demonstra esse exemplo da fala de Etelvina: “Telefonei, *sim*, *senhora*” (GONZAGA, 1925, p.81).

Em relação à fala dos personagens, é notável o rebuscamento de algumas estruturas pelos personagens de maior condição social (ver o exemplo da personagem Zulmira abaixo) e o uso de gírias por parte dos empregados da casa (ver o exemplo de Etelvina). Isso se dá pela intenção de marcar as diferenças de classes sociais pela fala dos personagens:

#### **Zulmira**

Foi o que supus. *Principiei* então a substituir as cozinheiras. Em seis meses experimentei seguramente umas quarenta, entre as quais algumas excelentes. Vendo, *porém*, que não alcançava o menor resultado, resolvi ir eu mesma para a cozinha dirigir o preparo do jantar. (Idem, p.83)

#### **Etelvina**

É, mas esse negócio de ficar *sem bóia* é muito pau. (Idem, p.91).

Nessa peça o uso exagerado de gírias por Etelvina a transforma em uma caricatura de moradora de subúrbio. Essa é uma justificativa para a ampliação do traço vocabular no falar de Etelvina, entretanto, esse fato faz com que surja um problema crucial para a análise do dialeto literário nessa peça: o *dialeto literário* tende a representar a oralidade com verossimilhança, mas a fala de Etelvina não é verossímil, pois a demonstração de sua condição social está somente no uso de gírias e não afeta níveis sintáticos e morfológicos, como o esperado para uma fala popular.

Além da questão das gírias expressarem a fala da personagem menos favorecida socialmente, há outro ponto a se destacar: muito embora o vocabulário seja um traço exagerado em Etelvina, os personagens mais ricos, contraditoriamente, também utilizam gírias, assim como os empregados, em menor escala, utilizam construções comuns à linguagem escrita. Uma vez que a diferenciação entre personagens de classes opostas seja representada de forma bastante rígida, seja na descrição de suas atitudes e comportamentos, seja na linguagem utilizada, esse não deveria ser um ponto de contato entre as duas classes.

O último ponto que merece ressaltar é a influência do teatro português: até o final do século XIX o teatro brasileiro era formado basicamente por companhias européias, no entanto com a explosão da Primeira Guerra Mundial, o contato que se dava entre Brasil e Europa foi cortado e o país entra numa grave crise cultural e econômica. Assim, a partir de então, começaram a surgir autores e atores brasileiros. Como essa peça é do início do século, ela ainda está em um período de transição – faz parte de uma tentativa de criação de um teatro genuinamente brasileiro, mas ainda sofre influência do teatro português. A peça “Cala a boca, Etelvina!...” é, indubitavelmente, um importante registro dos costumes que imperavam na sociedade brasileira carioca de início do século. Para o objetivo do projeto verificou-se a importância das formas de tratamento nessa sociedade, mas a presença de marcas típicas da linguagem escrita, aliada à influências portuguesas dificultou uma melhor análise da língua utilizada na época.

Uma vez concluída a análise dos aspectos lingüísticos e sociais da peça “Cala a boca, Etelvina!...”, de Armando Gonzaga, os resultados alcançados apontaram para a negação da hipótese inicialmente levantada: de que uma obra literária do gênero cômico refletisse com maior verossimilhança a linguagem de um dado momento histórico. Para a comprovação ou refutação desse resultado optou-se pela análise de outra peça cômica, “O simpático Jeremias”, uma comédia em três atos, escrita em 1918 por Gastão Tojeiro, representada pela primeira vez em 27 de fevereiro de 1918, no Teatro Trianon – Rio de Janeiro.

Da mesma forma que “Cala a boca, Etelvina!...”, essa peça foi analisada em seu contexto sócio-histórico e lingüístico e, posteriormente, os dados foram confrontados. O primeiro ponto a ser destacado é a relação estabelecida entre a linguagem e classe social: foram colocados em cena personagens com diferentes situações financeiras, *status* e, até mesmo, nacionalidades, com uma tentativa de representar essas diferenças pela fala dos personagens.

O início do século XX foi marcado pela formação de uma classe de pessoas que viviam em uma situação séria de pobreza. Essa condição é retratada na peça pelos criados, sobretudo pela personagem Elisa, que demonstra, mesmo que de forma ínfima, sua linguagem de moradora do subúrbio. Ela é a personagem que tem em suas falas o maior número de marcas de oralidade e de uma variedade popular. Entretanto, assim como em “Cala a boca, Etelvina!...”, a representação da fala popular é feita apenas pelo uso de gírias e expressões e não afeta níveis sintáticos e morfológicos da língua:

**Elisa**

Já está ele a *tagarelar* com essa *tipa*.

(...)

**Elisa** (*Contendo-se*)

Vejam só o *figurão*! (TOJEIRO, 1918, p. 39).

Apesar da situação de miséria dos trabalhadores informais do período, o personagem Jeremias sofre uma caricaturização às avessas, pois o seu modo de expressão lingüística é extremamente erudito. A justificativa para essa erudição não é a sua educação em escola, já que nessa época não havia investimentos na educação de base e os níveis de analfabetismo era muito altos, mas uma instrução informal, feita por um filósofo marginal.

Merece destaque a caracterização da fala dos personagens norte-americanos, por ser exagerada e constituir mais uma caricatura inverossímil. Esses personagens reafirmam a não preocupação do autor em representar com realismo o sotaque de americanos falando português:

#### **Violeta**

Na minha terra *mim* tem um “cow-boy” para me *acompanha* em passeia de cavala. *Minha* pai “paga ele” pra me *faz* companhia (Idem, p.43).

Do mesmo modo que havia um contraste na tentativa de representar a fala de acordo com a classe social dos personagens da peça de Armando Gonzaga, em “O simpático Jeremias”, os personagens socialmente mais favorecidos se aproximam mais do português considerado padrão, no entanto, cometem deslizos e usam gírias, que os aproximam dos personagens considerados pobres. O contrário também é válido: os personagens populares empregam, de maneira geral, uma linguagem culta, sem alterações morfo sintáticas em suas falas: apenas algumas construções estilísticas caracterizam a desejada variedade popular. Sem contar Jeremias, que é um criado e usa uma variedade muito mais erudita que os demais personagens.

Mais uma vez foi constatado que a peça revela dados importantes do contexto histórico (como a presença de capital estrangeiro e a consolidação do capitalismo no país) e dos costumes da época (como o casamento por interesse). No entanto, novamente se verificou a dificuldade em se associar a linguagem dos personagens com o dialeto literário. É uma prática comum dos dramaturgos usar traços lingüísticos para provocar a diferenciação de nível social dos personagens, mas isso não é feito com verossimilhança, haja vista que, em geral, apenas um aspecto é ampliado, o lexical, por exemplo.

Com o estudo dos dados sociolingüísticos das duas peças escolhidas, ambas do Gênero Trianon, constatou-se que, para o foco teórico dessa pesquisa, o *corpus* escolhido não é o mais adequado, pois se notou que não é um objetivo dos autores de comédias representar a fala dos personagens de forma fidedigna. Sobre tudo o Gênero Trianon, que tinha o objetivo de produzir peças rapidamente para efeitos comerciais, não contava com autores preocupados em estudar a língua da sociedade e retratá-la em suas peças; ao contrário, acabavam escrevendo de acordo com a tradição lingüística da época. Assim, a conclusão desse projeto teve, como um de seus aspectos mais relevantes, a indicação da necessidade de se buscar um material mais apropriado para o trabalho investigativo entre língua e sociedade.

#### **Referências Bibliográficas**

AZEVEDO, M. **Vozes em branco e preto: A representação literária da fala não-padrão**. EDUSP: São Paulo, 2003.

CAFEZEIRO, E. e GADELHA, C. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE: Rio de Janeiro, 1996.

GONZAGA, A. **Cala a boca, Etelvina!...** . In: Coleção Teatro da Juventude. IMEP: São Paulo. Dezembro 1999, Ano 4, nº 27.

PRETI, D. **Sociolingüística: Os níveis da fala: um estudo sociolingüístico na literatura brasileira**. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997.

TOJEIRO, G. **O simpático Jeremias**. In: Revista de Teatro. SBAT, nº 350, 1966.

**Bolsa:** PET