

Breve viagem à fala do século XIX

p. 43 - 49

Miguel Sanches Neto¹

Resumo

Por ser um espaço íntimo marcado pela rapidez das anotações, os diários (principalmente os de viagem) não sofrem tanto a pressão do padrão literário. Nestes documentos, gírias, erros gramaticais e construções próprias da oralidade são comuns. No século XIX, quando a língua literária é dominante, os diários se tornam registro valioso de um idioma informal. Pretende-se discutir estas questões nos diários de Dom Pedro II (*Viagem a Pernambuco em 1859; Diário da viagem ao Norte do Brasil; e Diário de 1862*) e de Gonçalves Dias (*Diário da viagem ao Rio Negro, de 1861*), demonstrando a sua importância para a recuperação de uma outra forma de escrita, avessa às convenções estilísticas.

Palavras-chave: Diários de viagem. Dom Pedro II. Gonçalves Dias.

Abstract

By being an intimate space marked by the rapidity of the notes, journals (mainly the ride ones) do not suffer too much pressure from the literary standard. In these documents, slang, grammatical errors and orality's own constructions are common. In the 19th century, when the literary language is dominant, the journals become valuable record of an informal language. It is intended to discuss these issues in journals of Dom Pedro II (*Trip to Pernambuco in 1859; Diary of travel to the North of Brazil; and Journal of 1862*) and Gonçalves Dias (*Diary of travel to Rio Negro, 1861*), demonstrating its importance for the recovery of another form of writing, averse to the stylistic conventions.

Keywords: Travel journals. Dom Pedro II. Gonçalves Dias.

Naquele que talvez seja um de seus ensaios mais representativos, *O grau zero da escritura*, Roland Barthes estudou o processo de naturalização da linguagem, criadora dos impasses da modernidade, no qual o escritor não conta mais com um idioma literariamente garantido, que lhe dê respaldo tanto artístico quanto social. A cada obra, é preciso fazer uma escolha entre as infinitas linguagens dispersas nas camadas sociais que passam a valer para a arte. Esta escolha formal vem atrelada a uma questão ética: a qual linguagem o escritor deseja pertencer?

Barthes localiza esta mudança em meados do século XIX, um período em que há uma modificação da democracia europeia, com a entrada de agentes sociais de origem operária que questionam o papel da burguesia e a linguagem padrão usada pelos escritores para tratar das novas ocorrências. Ele fala em uma consciência trágica da literatura, uma vez que o escritor não tem mais um código universal para se expressar: na inexistência de uma ideologia dominante, ele deve transitar por múltiplas ideologias e fazer

1. Doutor em Letras pela UNICAMP (1998) e professor-associado de literatura brasileira na Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: msn@interponta.com.br

escolhas que o colocam de um lado da realidade. A produção literária perde, com isso, o seu centro artístico:

É então que as escrituras começam a multiplicar-se. Doravante, cada uma delas, a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, quer ser o ato inicial pelo qual o escritor assume ou renega sua condição burguesa. Cada uma é uma tentativa de resposta a esta problemática órfica da Forma moderna: escritores sem Literatura? (BARTHES, 1993, p. 150).

Usando o termo Literatura com inicial maiúscula, Barthes a diferencia de sua manifestação moderna. Esta já não figura como um valor em si, um código com garantias linguísticas e sociais. O escritor desta nova era passa por uma experiência de orfandade – falta-lhe o idioma como um antepassado literário, e ele tem que começar tudo do zero. A literatura não mais como uma forma de se inscrever em uma tradição e sim como contemporânea das demais linguagens em circulação social. É uma mudança imensa no padrão literário do Ocidente.

Se a modernidade traz este dilema de linguagem, ela também opera no sentido de desvalorizar o passado que se cristalizou num idioma convencional, ineficaz diante das diversidades de experiências que se multiplicam com grande velocidade. Há assim um desprezo solene pelo Literário, do qual se quer um afastamento total porque falso. Este cansaço está representado em Arte poética, do poeta simbolista Paul Verlaine, aqui na tradução de Augusto de Campos:

[...]

a eloquência? torce-lhe o pescoço!
e convém empregar de uma vez
a rima com certa sensatez
ou vamos todos parar no fosso!

quem nos dirá dos males da rima!
que surdo absurdo ou que negro louco
forjou em joia este toco oco
que soa falso e vil sob a lima?

[...]

e todo o resto é literatura.

Negando as palavras raras, a rima, a erudição e a convenção lírica neste poemamaneifesto, Verlaine expressa o sentimento de toda uma geração que queria a mudança da maneira de fazer literatura. O último verso (“e todo o resto é literatura”) pode ser lido como chave da mudança que Barthes detecta na modernidade. Diz ele: “Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria Literatura que se põe em questão; o que a modernidade permite ler, na pluralidade de suas escrituras, é o impasse de sua própria História” (Idem, p.151). Este impasse se torna sinônimo de modernidade.

Se são muitas as escrituras (a trabalhada, a populista, a neutra etc.), nenhuma delas se contrapõe mais explicitamente à Literatura enquanto linguagem galvanizada do que aquela que Barthes denomina como falada, em que o homem está inscrito na sua própria linguagem. É neste campo que se dá a máxima naturalização do código, pois não há distância entre quem escreve e quem fala, sendo esta adesão, para o ensaísta, “o ato literário mais humano” de qualquer escritor. Colar o texto à fala dos personagens, num projeto de “[...] linguagem literária que alcançasse a naturalidade das linguagens sociais [...]” (Idem, p. 163) modifica de maneira radical a compreensão do humano, funcionando como uma forma de romper com o fechamento em que vivem os grupos sociais subalternos, que passam a existir como arte.

Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não mais a título de pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar de seus reflexos a fala real dos homens; a literatura não é mais um orgulho ou um refúgio, começa a tornar-se um ato lúcido de informação, como se devesse primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história” (Idem, p. 163).

Barthes vai falar em um novo humanismo, na reconciliação do verbo dos escritores com o verbo dos homens, num momento de abertura democrática da arte. Esta escritura falada tem assim uma função saneadora muito grande, pois contribui para limpar o idioma dos penduricalhos pretensamente artísticos da tradição literária, ao mesmo tempo em que abre uma posição de sujeito mais universal para falas que estavam, como ele diz, socialmente muradas. Derrubar este muro entre a literatura e estas falas é um projeto que transcende o campo das artes, e que ganha cada vez mais força criadora principalmente em países como o Brasil, em que a disparidade social e de formação escolar atuam como fatores excludentes. A naturalização da linguagem literária ainda está em processo, porque é da natureza da tradição sempre criar distâncias. Se não aceitamos mais o conceito literário do século XIX, outras versões centralizadoras são permanentemente reinventadas.

Um dos momentos mais ricos em contradições de nossa história se localiza em meados do século XIX, quando o Brasil passava por processo de invenção de sua identidade. A linguagem literária que se colocava em circulação devia ter grandiosidade, ou no mínimo corresponder a uma idéia de pureza lusitana, embora fosse aceito e valorizado um léxico que representasse o jovem país. O que nos diferenciava da Europa era um exotismo, a contribuição da linguagem indígena, usada para dotar o idioma de uma plasticidade pitoresca. Poderíamos dizer que o Romantismo, mesmo na ficção, se vale de uma intenção poética de linguagem, buscando forçar o idioma rumo a um padrão europeu, enquanto os elementos locais (ameríndios) entram como meros móveis. É nesta latitude literária que se encontra *Iracema*, de José de Alencar, em que a língua é corretíssima,

elevada, não obstante a farta utilização de palavras indígenas. Também poderá ser entendida nesse viés poético a busca de uma linguagem urbana para tratar dos dramas sentimentais. Este idioma posto em funcionamento tendia para o alto, forçando uma valorização da capacidade criadora do jovem país, em nada inferior à da Europa. O escritor do período, com raras exceções (como o Manuel Antônio de Almeida de *Memórias de um Sargento de Milícias* e o Joaquim Manuel de Macedo de *Viagem à cidade do Rio de Janeiro*) descartava o seu entorno para se exilar na Literatura.

Esta produção não cumpre um papel de reconhecimento do país, mas de mascaramento, uma vez que o elemento local neste projeto é de ordem decorativa. O tributo ao Literário é mais forte do que o desejo de representação, pela linguagem, das figuras envolvidas no ato criador.

Em alguns poucos espaços textuais daquele então podem ser encontrados vestígios da fala, mesmo assim com as inevitáveis contaminações literárias. Um dos mais importantes documentos deste uso à vontade da linguagem são os diários, principalmente os diários de viagem.

Segundo Lejaune, que vem estudando este gênero textual, o diário propriamente dito, enquanto anotação ligeira e para fins íntimos, não estabelece um pacto literário e sim autobiográfico. Ou seja, durante a escrita não há uma intenção de fazer literatura, o que coloca o sujeito que toma notas sobre fatos de sua vida em uma posição muito mais descompromissada. Ele pode dizer o que pensa na língua cotidiana, cometendo erros gramaticais, pois não existe em tese um público leitor, um outro a quem aquele autor quer causar uma impressão literária. Os diários íntimos, portanto, apresentam um idioma mais próximo da fala do que os textos escritos com intenções literárias, mesmo quando estes assumem o tom baixo da crônica.

Dentro desta modalidade, os diários de viagem são ainda mais propícios para a manifestação dessa outra linguagem. Em meio a compromissos e deslocamentos, em situações de precariedade material, sempre com pouco tempo, o autor de diários de viagem apenas toma notas rapidamente para utilizações futuras, com o intuito de não se esquecer, o que o leva a um uso muito mais espontâneo dos recursos de expressão. As frases também não são elaboradas e a instantaneidade da escrita dá uma velocidade narrativa incomum no período. O próprio movimento da viagem, o deslocamento por um espaço não reconhecido, propicia a manifestação de uma linguagem não vigiada literariamente. É uma escrita mais próxima do eu, das suas experiências, afastando-o do papel de um *ele* literário que domina a produção do período. Este *ele* é uma terceira pessoa como máscara, uma reverência à tradição, ao idioma consagrado e consagrador.

Dentre os diários desta época, destacam-se os de D. Pedro II pelo fato de o Imperador ter um projeto de identidade nacional que passava por uma formação artística. Havia um desejo do monarca de criar uma arte que enaltecesse o país mas que o ligasse às demais nações civilizadas. Em seu livro, *As barbas do imperador*, a historiadora Lília Moritz Schwarcz lembra este duplo projeto: “[...] afirmar uma identidade ao mesmo tempo universal e particular” (SCHWARCZ, 1998, p.139). Este particular era essencialmente de natureza indígena; e o universal um desejo de participação do movimento romântico. Na avaliação de Lília Moritz Schwarcz, “o nacionalismo brasileiro, pintado com as cores do lugar, partiu sobretudo das elites cariocas, que, associadas à monarquia, esforçavam-se em chegar a uma emancipação em termos culturais. Os temas eram nacionais, mas a cultura, em vez de popular, era cada vez mais palaciana e voltada para uma mera estetização

da natureza local.” (Idem, p.140). Isso também acontecerá em termos de linguagem, onde o povo pode ser um tema ou um léxico, mas ordenado por um padrão estético.

Por contradição, os diários de D. Pedro II estarão muito mais próximos da linguagem doméstica, cotidiana e progressista – por ele se apropriar do ritmo dos novos meios de transporte, o trem e o vapor. Nas anotações de suas viagens às províncias do Nordeste, ele desenvolve um estilo muito assemelhado àquele que os modernistas usariam depois, e que chamariam de telegráfico. Como eram muitos compromissos no dia, e uma variedade imensa de pessoas e encontros, o Imperador se obrigava a escrever muito rapidamente sobre cada episódio, o que dota esses cadernos de uma leveza que não encontramos nos escritores da época. Termos e construções corriqueiras e palavras simples compõem esses diários de viagem, em que o monarca, um literato convencional em outros gêneros, alcança um nível moderno de linguagem. Ele atinge algo próximo de um estilo falado, com a vantagem de vir com uma economia de meios própria das anotações rápidas de viagem.

No dia 16 de dezembro de 1859, por exemplo, ele escreve apenas uma palavra: “descansei” (D. PEDRO II, 1952, p. 133). O seu descanso assim se estende à própria escrita – e ele não faz qualquer comentário. O mesmo se repete nos diários de 1862, quando ele preenche alguns dias com comentários preguiçosos: “nada”, “nada de novo” ou “nada importante”. Nestes casos, instaura-se o vazio no lugar das anotações do dia, o que é um recurso moderno de escrita, que não descarta a ironia, e que Machado de Assis explorará em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no capítulo “De como não fui ministro de Estado”, em que há apenas o vazio abaixo do título. Não é um caso de influência, pois os diários ficaram inéditos até

a década de 1950, mas de uma percepção nada solene da escrita por parte do monarca. E isto se manifesta nos diários de D. Pedro II de outras maneiras.

Expressões coloquiais entram como material linguístico legítimo. No dia 26 de novembro de 1859, por exemplo, em conversa com o professor, em uma de suas visitas às escolas – o imperador fazia sempre as vezes de inspetor de ensino –, ele anota: “O professor respondeu-me que só *arranhava* um pouquinho de inglês.” (Idem, p. 49 grifo no original). Embora apareça destacada, a gíria arranhar produz um deslocamento de linguagem que reforça o estilo à vontade dos diários.

Outros termos aparecerão nestas páginas.

Em 2 de outubro, quando estava a bordo do vapor, e sentindo enjoo, D. Pedro se isola na cabine do comandante para poder escrever, e a chama de “baiuca” (D. PEDRO II, 1959, p.31), um termo pejorativo, popular e que seria impensável nos escritos literários da época.

Falando dos versos que certo cônego lhe oferece, ele registra, displicente e definitivamente: “[...] não são grande coisa.” (Idem, p.48). Sobre os rojões do Te Deum: “[...] faziam a bulha de um verdadeiro pirajá.” (Idem, p.53), usando este termo tão incorporado à fala: bulha. Depois de assistir a uma peça teatral, desabafa: “[...] forte massada!” (Idem, p.86). Usa coletivos pejorativos, revelando os preconceitos da época: avista uma “[...] negralhada[...].” (Idem, p. 76) e tem que dar a mão a beijar a um “[...] mulherio imenso [...]” (Idem, p. 129). Observa, não sem certo susto, os “[...] peitos [...]” (Idem, p.167) das escravas apenas de tangas.

Já na Corte, e tendo como projeto escrever tudo que lhe acontecia, Dom Pedro II se dedica a fazer a contabilidade política em um de seus diários mais extensos, mas ainda escrito numa

situação desfavorável, o que o torna uma obra mais aberta à linguagem informal; a facilidade da escrita é fator determinante para esta sua marca não-literária. No final do caderno, ele conclui: “Pensei que fosse mais difícil este meu diário posto que muito imperfeito, e escrito muitas vezes quando o corpo pedia descanso.” (D. PEDRO II, 1956, p.309). O cansaço acaba contribuindo para o estilo rápido das narrativas.

Embora se dedique às intrigas política, a língua continua sendo doméstica, com ele se referindo à sua irmã em várias passagens como “[...] mana [...]” (Idem, p. 159) ou definindo um político que deseja determinado cargo como “[...] trampolineiro [...]” (Idem, p.290). A linguagem é muito viva nesses volumes em que o imperador ia deixando o registro de sua vida íntima, que se confundia com a vida política do país.

Também pertencente a este período e a um dos forjadores do conceito de nacionalismo romântico, o *Diário da viagem ao Rio Negro*, de Gonçalves Dias, um dos membros da comissão científica nomeada pelo imperador para fazer o levantamento das potencialidades do país em 1859. Este é um texto em que a velocidade da viagem se faz mais intensa. Sem as condições de trabalho e de estadia que D. Pedro tinha, o poeta vaga principalmente em pequenos barcos pela Amazônia, dormindo em acampamentos e andando a pé pelas matas. São diários de um intelectual sério, que se ocupava em produzir relatórios sobre as regiões visitadas e também em coletar material para a Exposição Nacional de 1861 – um evento que, pela primeira vez no país, faria um inventário dos nossos produtos naturais e industriais para enviar à Exposição Universal de Londres.

Os percalços da viagem, a boemia de alguns membros da equipe, a desolação daquela natureza rica com homens tão indolentes, uma percepção

inversa à imagem dos guerreiros indígenas de seus poemas, tudo isso desperta a fúria de Gonçalves Dias, que não se intimida diante de palavrões. Em 2 de agosto de 1859, os ajudantes foram trocados e o poeta deu falta de alguns objetos, anotando: “Os filhos da puta que se retiraram furtaram o meu termômetro” (Dias, 2002, p.165). No mesmo dia, ele define o piloto do barco em que viajam: “O nosso piloto é um jumento, que não sabe o que diz” (Idem, p.167). Em 4 de setembro, falando de um índio que aparece para eles, observa, preconceituosamente, que esse “não chuchou aguardente” (Idem, p. 171). Usando termos regionais, arriscando um ou outro palavrão, Gonçalves Dias vai listando o que se passa na viagem. A sua caderneta não seria para publicação, mas felizmente sobreviveu.

Nos dois casos, tanto nos diários de D. Pedro II quanto nos de Gonçalves Dias, há a manifestação de uma escrita íntima, muito próxima do eu, que nega a construção ficcional da grandeza brasileira. Nesta modalidade, a liberdade da escrita, uma vez que não pressupõe um interlocutor, ao menos um interlocutor contemporâneo, permite que temas menos nobres sejam abordados, e com isso a linguagem, já literariamente minimizada neste tipo de texto, pode se libertar ainda mais das convenções artísticas.

Os diários são assim uma espécie de documentação de um idioma mais natural, que não se manifestou na literatura do período. O que entendemos como marcas da língua literária do Romantismo são apenas construtos, um código homogeneizado por valores de escola, por desejos de uma nobiliarquia artística e por razões políticas de identidade. Já os diários se encontram mais próximos de uma língua falada do que aqueles textos tidos como artísticos.

Ao lado das crônicas e das narrativas aparentadas com a crônica, mas com muito mais

potencial do que elas, os diários são material lingüístico extremamente importante para quem produz romance histórico, e ajudam a evitar um dos grandes riscos dessa modalidade. Não raro, ao levar a ação de um romance ou de um conto a outros séculos, os ficcionistas tendem a construir relatos com a linguagem usada na literatura daquele momento, na ilusão de que ela representa fielmente o idioma da época, quando, na verdade, ela nada mais é do que um conjunto de lugares comuns que cristalizam um conceito literário. A produção histórica assim orientada funciona mais como uma paródia estilística do que como texto literário que atende a propostas modernas de ficção.

Em um dos textos mais aclamados da vanguarda argentina, *Museu do romance da Eterna*, o livro dos prefácios que não têm fim, Macedônio Fernández propõe uma reflexão extremamente arguta sobre o papel que cabe a um ser que ele grafa com maiúscula, dentro da ideia de trabalhar não com individualidades mas como personagens permanentes.

...só seria Historiador para mudar o Passado da Humanidade, não para dar-lhe o mesmo que lhe dá a história. Daria ao homem um presente que a História lhe tira (FERNÁNDEZ, 2010, p.229)

Ele sintetiza o papel que a moderna ficção histórica vem desempenhando, o de mudar o passado da humanidade, transformando-o numa possibilidade de presente, tumultuando assim experiências historicamente estáveis.

A valorização da tensão criada por um trânsito ficcional do presente para o passado também aparece em Susan Sontag, em seu ensaio “Um destino duplo”. Falando do livro *Artemisia*, de Anna Banti, ela lembra do preconceito contra a ficção histórica.

Histórias ocorridas no passado são muitas vezes tidas como antiquadas, na forma e no interesse. O simples fato de estar interes-

sada no passado é visto como uma evasão ou como uma fuga do presente (SONTAG, 2008, p.70).

A bem da verdade, o fato de um livro nos enviar a outros tempos não significa que ele seja em si antiquado ou que pertença a épocas superadas. Esta viagem a uma outra temporalidade, quando feita de uma perspectiva de modernidade, não deriva para a evasão. Bem realizado, o romance histórico é ainda um romance contemporâneo, pois afirma um vínculo com o presente, possuindo, para usar o título do artigo de Sontag, um destino duplo. A estes romances, ela dá a classificação de dialógicos, em oposição àqueles que pretendem apenas reafirmar o passado:

É preciso pelo menos fazer uma distinção entre romances que adotam uma voz absoluta, onisciente, ao recontar o passado e os romances com uma voz dialógica, que situam uma história no passado a fim de ressaltar sua relação com o presente – um projeto moderno por excelência (Idem, p.71).

Os de segundo tipo promovem um retorno, que faz com a leitura sempre nos devolva a nós mesmos, ao nosso tempo. Esta voz dialógica pode ser entendida como toda a interferência do agora no ontem.

Desprezando as linguagens literárias de outras épocas, e identificando nos diários íntimos (e textos similares) do período elementos de uma fala que foi obliterada pela força da convenção, intuindo potencialidades de histórias totalmente recriadas, os autores contemporâneos vêm construindo uma ficção histórica dialógica, em que o presente interfere no passado para devolvê-lo como uma experiência reelaborada a partir de um outro espaço social e linguístico.

Ao optar por personagens periféricos, obscuros, que tiveram a sua voz silenciada em momentos de centralidade cultural, étnica e social, é preciso fazê-lo com uma linguagem que os represente, uma linguagem a mais próxima

possível daquela que era ou poderia ter sido praticada por esses seres subalternos. Escrever na perspectiva do presente estas narrativas é tentar desconstruir a Literatura do período, fazendo com que ela se humanize.

Também o passado continua dramaticamente aberto para o escritor, que deve fazer suas escolhas de linguagem.

Referências

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução Anne Arnichans e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

D. PEDRO II. **Diário da viagem ao Norte do Brasil**. Salvador: Editora Progresso, 1959.

D. PEDRO II. **Diário de 1862**. Petrópolis: Anuário do Museu Imperial, 1956.

D. PEDRO II. **Viagem a Pernambuco em 1859**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1952.

DIAS, Antonio Gonçalves. **Gonçalves Dias na Amazônia: relatórios e Diário da viagem ao Rio Negro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

FERNÁNDEZ, Macedônio. **Museu do Romance da Eterna**. Tradução Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Humanitas/ UFMG, 2008.

SCHWARZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Artigo enviado em: 16/09/2011