

TEORIA E CRÍTICA DO ESTILO BRASILEIRO

Carlos d'Alge

José de Alencar, ao escrever o prefácio do romance *Sonhos d'Ouro*, em 23 de julho de 1872, pôs o problema da língua portuguesa falada no Brasil e da literatura criada pelos brasileiros, respondendo, assim, a alguns críticos que do outro lado do Atlântico censuravam a obra do romancista, achando-a descuidada na forma e expressão.

Invocando Alexandre Herculano, que profetizara para o Brasil uma nacionalidade original, transfusão de duas naturezas, a lusa e a americana, Alencar afirma que em Portugal decidira-se que não poderia haver uma literatura brasileira. E mais, que a crítica brasileira queria uma literatura realmente brasileira, mas o brasileirismo que Alencar entrevia era aquele que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. E conclui com certa ironia:

“Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar; e sobretudo cumpre erriçá-lo de hh e çç para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem.”

Efetivamente, Alencar reclamava da crítica menos cuidados, por causa dos neologismos de palavra e de frase, e mais

atenção à imitação grosseira. Recusava-se, também, o romancista a escrever no Brasil "coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata".

Para justificar esse propósito estabelece uma curiosa comparação entre uma das mais populares frutas do país, a manga, e os livros realmente brasileiros:

"A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de terebentina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente neles um travo, mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelos costumes da família e da pátria irmãs, logo ressoam docemente."

Remata Alencar o seu prefácio com uma alusão a Jacob Grimm e a Max Müller, a respeito da apofonia, — ou da transformação mecânica das línguas pela modificação dos órgãos da fala — interrogando:

"O povo que chupa o caju, a manga, o cambuci e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspere?"⁽¹⁾

Vejamos as críticas a Alencar. Pinheiro Chagas dedicou um capítulo dos *Novos Ensaios Críticos* ao escritor brasileiro. Sob o título "Literatura Brasileira — José de Alencar: *Iracema*, lenda do Ceará", datado de 1867, ressalta as qualidades do "estilista primoroso" e do "cronista simpático" dos antigos

(1) Prefácio Bênção Paterna em *Sonhos d'Ouro*, páginas 691/702, de José de Alencar, *Obra Completa*, vol. 1 — Romance Urbano, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1959.

povos brasileiros”(2), mas aponta-lhe alguns senões: a incorreção na linguagem e a preocupação de fazer do “brasileiro” uma língua diversa do português. Entretanto reconhece que *Iracema* inaugurava uma literatura nacional.

Já o maranhense Henrique Leal também faz reparos à linguagem de Alencar. Em Lisboa, ao escrever sobre a literatura brasileira, critica o autor de *O Guarani*, provocando uma resposta de Alencar no pós-escrito da segunda edição de *Iracema*. H. Leal revida os ataques num artigo intitulado “Questão Filológica”, motivando nova defesa de Alencar, que aproveitando o título de “Questão Filológica” responde, mais uma vez, ao seu colega maranhense.

No primeiro artigo, H. Leal reconhece o talento de Alencar, mas tacha a sua linguagem e estilo de descuidados, desiguais e frouxos. Alencar defende-se no pós-escrito já referido. As razões e considerações do romancista não possuem, afirma Gladstone Chaves de Maio, nenhum valor filológico. No entanto, constituem um documentíssimo interessante no qual Alencar irá estabelecendo a idéia de um estilo brasileiro para a língua portuguesa.

No segundo artigo, incluído no livro *Lucubrações*, o crítico maranhense discorda de algumas praxes de Alencar, com respeito à sinalação das preposições, ao emprego do que H. Leal chama de *francesias* e à regência de certos verbos. Alencar refuta, chamando H. Leal de “idólatra do arcaísmo”. Realmente, alguns escritores portugueses, contemporâneos de Alencar, não haviam aprendido, suficientemente, a lição que lhes legara Garrett, nas *Viagens na minha terra*. Continuaram

-
- (2) A crítica de Pinheiro Chagas a José de Alencar está transcrita em *Alencar e a “Língua Brasileira”*, de Gladstone Chaves de Melo, publicado pelo Conselho Federal de Cultura. Vale a pena citar o que segue: “Não: esse não é o defeito que me parece dever notar-se no *Iracema*; o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que eu vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiserem tomar as proporções duma insurreição em regra contra a tirania de Lobato.”

a insistir no purismo vernaculista. Nesse ponto, Alencar tinha razões incontestáveis. O seu estilo era mais dinâmico, adaptado às condições da vida brasileira. Eis aí a grande novidade do romancista cearense, não compreendida pelos críticos da época. Realmente, como assinala Josué Montello, numa fase em que Alencar pontificava reclamando a independência da língua portuguesa falada no Brasil, os escritores do Maranhão impunham uma linguagem recolhida nas fontes clássicas. Reunidos em torno de Gonçalves Dias, constituíam o chamado "Grupo Maranhense", para quem a pureza vernácula valia como ponto de honra. Reconheça-se, contudo, que não obstante a preocupação da linguagem "escoimada e limpa, esse grupo rompera, nos debates do pensamento, sensibilidade, temas e forma, novos caminhos para a literatura brasileira".⁽³⁾

A propósito, vale a pena lembrar a afirmação de Sílvio Romero sobre o autor de *I-Juca-Pirama*:

"é o autor do que há de mais nacional e do que há de mais português na nossa literatura".

Álvaro Lins confirma essa afirmativa, justificando que Gonçalves Dias foi o último poeta ou escritor a apresentar em estado de equilíbrio o sentimento brasileiro ao lado da formação portuguesa.

A sinceridade dessa tendência, continua Álvaro Lins,⁽⁴⁾ se torna mais evidente em face da retificação feita por Lúcia Miguel Pereira, autora de uma biografia do poeta, ao caso das *Sextilhas de Frei Antão*. Lúcia Miguel Pereira contesta a hipótese de revide de Gonçalves Dias ao Conservatório, por motivo de linguagem. Em nenhum documento se refere o poeta às *Sextilhas* sob este caráter. A peça de Gonçalves Dias fora

(3) Ver o artigo de Josué Montello, "Presença de Portugal no Maranhão", na Revista Luso-Brasileira *Atlântico*, nova série, n.º 1, SNI-AN, Lisboa, Rio de Janeiro, 1964, páginas 15 a 24.

(4) Recensão crítica de Álvaro Lins à *Biografia de Gonçalves Dias*, de Lúcia Miguel Pereira, na Revista Luso-Brasileira *Atlântico*, n.º 5, SNI-DIP, Lisboa-Rio de Janeiro, 1944, páginas 183 a 185.

recusada por imoralidade. Não seria uma repetição do caso de Garrett, punido porque publicara o *Retrato de Vênus*?

A resposta de Alencar a Henriques Leal permaneceu inédita até 1919, quando foi publicada na revista *América Latina*, dirigida por Tasso da Silveira e Andrade Murici, e que se editou no Rio de Janeiro entre 1919 e 1920.

Dos cinco capítulos da *Questão Filológica* que Alencar deixa incompleta, vale a pena transcrever a parte final. Ao citar Webster ("Desde que duas raças de estirpe comum separam-se, colocam-se em regiões diferentes, a linguagem de cada uma começa a divergir por vários modos") e Alfred Maury ("O gênio intelectual de um povo tem chegado a dar até à fraseologia, à sintaxe, um caráter novo. É assim que os anglo-americanos todos os dias alteram a pronúncia original de seu idioma de origem anglo-saxônia, e introduzem locuções contractas (*standard phrases*) que recordam o gênio das línguas dos indígenas da América..."), Alencar aplica as teorias ao espanhol falado na América do Sul e ao português falado no Brasil. Teoriza Alencar:

"Passemos ao espanhol.

Não conheço a fundo esta língua, que apenas traduzo, e pois não ousa emitir juízo próprio acerca da linguagem dos escritores argentinos e chilenos que possuo, e tenho lido.

Por intermédio de amigos procurei obter alguma obra publicada nas repúblicas vizinhas, e onde a questão fosse tratada. Ainda não o consegui; mas sei pelo testemunho de pessoas autorizadas, que o estilo e a fraseologia da imprensa argentina difere tanto do espanhol europeu como o nosso português do lusitano.

Não há negar que os escritores da América, não achando na terra pátria vestígios e tradições de uma literatura indígena, eram levados naturalmente a imitar os modelos da metrópole. Nesse empenho, por isso mesmo que sentiam o influxo irresistível da

natureza virgem que os separava do primitivo berço exageravam-se em guardar as fórmulas conseguidas. Mas à medida que a revolução progride, esse artifício desaparece; e o escritor verdadeiramente nacional acha na civilização de sua pátria, e na história já criada pelo povo, os elementos não só da idéia, como da linguagem que deve exprimir. Os americanos do Norte desde muito já se emanciparam da tutela literária da Inglaterra. Chegará a vez da raça espanhola e brasileira."

E conclui numa maneira quase profética:

"Quando em vez de dez milhões em que se conta um leitor por mil analfabetos, tivermos para nossos livros a circulação que dá Estados Unidos aos seus, nenhum escritor brasileiro se preocupará mais com a opinião que dele formarão em Portugal. Ao contrário, serão os escritores portugueses que se afeiçoarão ao nosso estilo, para serem entendidos do povo brasileiro, e terem esse mercado em que se derramem."(5)

É com esse mesmo espírito que Alencar fala do "abrasileiramento" da língua portuguesa nas cartas que escreve a Joaquim Serra, reunidas depois nos cinco artigos com o título de "O Nosso Cancioneiro", publicados originalmente no jornal *O Globo*, do Rio, em 1874. Na "Questão Filológica", defendeu-se dos ataques, não justificou a criação de uma língua brasileira, não houve, como acentua Gladstone Chaves de

(5) Ver "Questão Filológica (Incompleto — 1874)" em José de Alencar, *Obras Completas*, vol. IV. Teatro, Poesia, Crônica, Ensaaios Literários, Escritos Políticos e Epistolário. Companhia Editora José Aguilar Ltda., 1960, páginas 939 a 961.

Melo, "nenhuma insubordinação sistemática contra as normas da verdadeira língua literária".⁽⁶⁾

Antes de passar à crítica inserta no *Nosso Cancioneiro*, em que Alencar estabelece a diferença entre língua e estilo, convém referir, ainda que breve, as acusações de que foi vítima na revista-panfleto *Questões do Dia*, de que se publicaram quarenta números, reunidos em dois volumes: *Questões do Dia — Observações Políticas e Literárias*, escritas por vários e coordenadas por Lúcio Quinto Cincinato, Rio, 1871. Cincinato era pseudônimo de José Feliciano de Castilho, "tipo de caturra, gramaticóide estreito, exsudando latim e erudição clássica por todos os poros, arvorando-se em mestre do bom gosto, do estilo, e em paladino da vernaculidade". Entre os colaboradores destacava-se Franklin Távora, que sob o pseudônimo de Semprônio tentou reduzir, por ciúme, os méritos literários de Alencar. Castilho analisou *O Gaúcho* e *Til*; Távora, *O Gaúcho* e *Iracema*. Acusaram Alencar de impropriedades vocabulares e de cincadas em matéria de indianologia. Os censores foram, na verdade, além da medida; se realmente detectaram algumas impropriedades, também incorreram em equívocos.

Nas Cartas a Joaquim Serra, Alencar discorre sobre a poesia popular e acena para o conceito de estilo nacional. Muito antes do aparecimento da obra de Saussure, tem a intuição da diferença entre língua e estilo, ou melhor, entre a *lanque* e *parole* do mestre de Genebra.

Uma das observações de Alencar sobre o poema sertanejo *Boi Espácio*, então em voga no Ceará, merece destaque. Explica Alencar que *Espácio* significa o boi que tem a armação aberta e esgalhada. O adjetivo formou-se seguindo o mesmo processo usado pelos cultores da língua. Assim, de Olimpo vem olímpio, de rosa, róseo etc. *Espácio*, portanto, representaria a forma passiva de espaçado.

Justifica Alencar que os povoadores do Brasil, desde a

(6) Melo, Gladstone Chaves de — *Alencar e a "Língua Brasileira"*, 3.^a edição, Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, 1972, páginas 35/36.

primeira ocupação, e após eles seus descendentes, estavam criando por todo o vasto território brasileiro um vocabulário novo, à proporção das suas necessidades. E afirma:

"Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e os sentimentos. Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inauferível direito de imprimir o cunho da sua individualidade, abraçando o instrumento das idéias."

Por outro lado, Portugal deveria ser admirado pelas tradições gloriosas do seu passado, nos esforços generosos do seu renascimento. Prezar a sua literatura e os seus costumes, porém nunca imitá-la servilmente. Importaria em anular a individualidade brasileira. Bastava de imitação. Mesmo a contragosto de muitos portugueses que criticavam a "embrionária e frágil literatura brasileira". Alencar faz uma exceção a Herculano; deveria, também, tê-la feito a Garrett, pois este notável escritor foi o primeiro a teorizar sobre a balbuciente literatura brasileira.

Remata Alencar as suas considerações defendendo a existência de um estilo brasileiro:

"Se nós, os brasileiros, escrevessemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegariamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa natureza, que é o berço dessa pátria." (7)

(7) "O Nosso Cancioneiro — Cartas ao Sr. J. Serra, Ensaio Literário", em *Obras Completas de José de Alencar*, edição já citada, págs. 961 a 983.

Quem atribuiu a José de Alencar intenções de criar uma língua brasileira não examinou detidamente sua obra crítica. Alencar não se refere a uma língua brasileira mas sempre à língua portuguesa falada com estilo brasileiro ou ao “abramileiramento” da língua portuguesa. Gladstone Chaves de Melo e Celso Cunha estudaram suficientemente o problema. Celso Cunha chama Alencar “um desses *monstros de la natureza*”, considerando-o um profundo estudioso dos processos literários que se desenvolviam no País, e, sem sombra de dúvida, um lingüista, dentro das concepções científicas da sua época. Foi Alencar quem, ao lado de Gonçalves Dias, apontou a necessidade de se estudar a influência da língua tupi no português. Por ter sido, talvez, o tupi a impressão mais profunda na parte fonológica da língua. O uso freqüente de palavras da língua tupi no falar cotidiano, para designar lugares, frutas, animais e árvores, provocaria sensível alteração no vocalismo europeu.

Alencar conhecia — informa Celso Cunha — as idéias de Max Müller, cujas *Lições Sobre a Ciência da Linguagem* saíram em dois volumes, entre 1862 e 1864. “Em 1870 Alencar já havia meditado tanto nos seus ensinamentos, que sobre alguns deles tinha interpretações pessoais.”⁽⁸⁾ Estas constam do Pós-Escrito, que aparece na segunda edição de *Iracema*, e ao qual já nos referimos. Leiamos uma pequena parte destas interpretações:

“O corpo de uma língua, a sua substância material, que se compõe de sons e vozes peculiares, esta só a pode modificar a soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso. Entretanto, mesmo nesta parte física é infalível a influência dos bons escritores: eles talham e pulem o grosseiro

(8) Cunha, Celso — *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*. Coleção Temas de Todo o Tempo — 13. Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1968, páginas 39/40.

dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rude troço de mármore e dele extrai o fino labor.”⁽⁹⁾

Dissemos que ao referir-se aos mestres portugueses que acreditaram no aparecimento de uma literatura brasileira, verdadeiramente autônoma, mencionara Alencar o nome de Alexandre Herculano. Não citara Almeida Garrett. Foi, no entanto, Garrett quem esboçou a primeira teoria sobre a literatura brasileira. Garrett, ele próprio, foi um notável inovador da língua e da literatura portuguesa. Mestre da estilística e da dialética, fez a crítica dos clássicos que o haviam antecedido. No *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa*, de 1826, e, em 1828, no prefácio-manifesto da *Lírica de João Mínimo*, analisou problemas contemporâneos relacionados com a evolução da língua portuguesa. Dele é a afirmativa acerca da influência dos estrangeirismos: “Quanto a estrangeiros, convém estudá-los, convém imitá-los no que é imitável, nacionalizando-os; mas o que faz gala de imitar às tontas os estrangeiros e desprezar os seus, não é só tolo, é ignorante e estúpido.”⁽¹⁰⁾

Herculano, em carta dirigida a D. Pedro II — citada por José Osório de Oliveira no artigo “A Literatura Brasileira em Portugal”,⁽¹¹⁾ — defende a autonomia para a nossa literatura:

“Uma coisa de que também me parece carecer o Brasil é de nacionalizar a sua poesia, no que é possível nacionalizá-la. O que acho nos poetas das Américas, salvas algumas honrosas exceções, devidas principalmente a Gonçalves Dias, é a constante recordação da Europa. Resulta isto das origens da sociedade brasileira, das suas relações in-

(9) Ver o Pós-escrito da 2.^a edição de *Iracema*. Para este trabalho consultamos a edição do Centenário, publicada em 1965 pela Imprensa Universitária do Ceará, precedida de notável introdução do crítico Braga Montenegro.

(10) Prefácio à *Lírica de João Mínimo*, em *Obras de Almeida Garrett*, vol. I, Lello & Irmãos Editores, Porto, 1963, página 1497.

(11) Oliveira, José Osório de — “A Literatura Brasileira em Portugal”. *Atlântico*. Revista Luso-Brasileira. SNI-DIP. Lisboa-Rio de Janeiro, 1944, n.º 5, páginas 191 a 194.

timas com as sociedades do mundo antigo. É o mesmo defeito dos nossos poetas moços em relação à literatura francesa. Falta-lhes a autonomia. Os nossos bosques, o nosso céu, as nossas montanhas, os nossos rios em miniatura, os nossos hábitos, os nossos interesses, os nossos destinos, não são os mesmos do Brasil. Com o que o recente império tem propriamente individual e autonômico no meio do seu europeísmo, pode ter uma poesia individual e autonômica."

Meio século depois Eça de Queirós, através de seu heterônimo Fradique Mendes, afirmava que um homem só deveria falar, com impecável segurança e pureza, a língua da sua terra:

"Na língua verdadeiramente reside a nacionalidade; — e quem for possuindo com crescente perfeição os idiomas da Europa vai gradualmente sofrendo uma desnacionalização. Não há já para ele o especial e exclusivo encanto da *fala materna* com as suas influências afetivas, que o envolvem, o isolam de outras raças; e o cosmopolitismo do verbo irremediavelmente lhe dá o cosmopolitismo do caráter. Por isso o poliglota nunca é patriota. Com cada idioma alheio que assimila, introduzem-se-lhe no organismo moral modos alheios de pensar, modos alheios de sentir."⁽¹²⁾

Com graça e ironia Eça de Queirós conclui — através do requintado Fradique — que o propósito de se pronunciar com perfeição línguas estrangeiras constituía "uma lamentável sabujice para com o estrangeiro". Se Eça vivesse mais um pouco poderia encontrar em Saussure uma definição so-

(12) Ver Correspondência de Fradique Mendes em *Obra Completa de Eça de Queirós*, vol. I. Companhia Editora José Aguilar. Rio de Janeiro, 1970, páginas 154/155.

bre a complexidade dos fatos de uma língua transformada num paradoxo: "Lingüista é aquele que não conhece nenhuma língua estrangeira e sabe mal a própria."

Voltemos a Garrett. No *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* fez a crítica dos nossos poetas arcádicos, dedicando algumas páginas ao estudo das obras de Santa Rita Durão, Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e José Basílio da Gama. Ao autor da *Marília* faz a seguinte recomendação:

"Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me, quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso — que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribanceira o tatu escurro, — ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos de lustroso cafezeiro..."⁽¹³⁾

Creio que foram estas as primeiras impressões portuguesas sobre a nascente literatura brasileira. Reconhecendo Garrett o talento dos brasileiros desejava que estes aproveitassem as cores, ou melhor, a fisionomia do seu país, deixassem de ser europeus e passassem a ser brasileiros. Por

(13) Ver *Obras Completas de Almeida Garrett*, edição já citada.

mais de uma vez, Garrett deixou transparecer esta simpatia crítica pelo Brasil esboçada em outros textos poéticos e em prosa sobre o nosso país. Semelhante atitude tomaria Eça de Queirós — ainda sob a pele de Fradique Mendes, na conhecida carta endereçada a Eduardo Prado. Atendendo a solicitação deste escritor Eça disserta sobre o Brasil:

“O que eu queria... era um Brasil natural, espontâneo, genuíno, um Brasil nacional, brasileiro e não esse Brasil, que eu vi (visto obviamente pelo trinômio Eça-Fradique-Eduardo Prado) feito com velhos pedaços da Europa...”

As considerações de Eça se estendem pelos costumes, instituições políticas, e pela doutorice que invadia o país (“Do generoso e velho Brasil nada restou: nem sequer brasileiros, porque só havia doutores”). Explica Eça que o feitio especial da doutorice é desatender as realidades, tudo conceber *a priori* e querer organizar e reger o mundo pelas regras dos compêndios. E continua:

“São estes doutores brasileiros de nacionalidade, mas não de nacionalismo, que, cada dia, mais desnacionalizam o Brasil, lhe matam a originalidade nativa, com a teima doutoral de moralmente e materialmente o enfardelarem numa fatiota européia feita de francesismo, com remendos de vago inglesismo e de vago germanismo.”

Verificada a doença, Eça recorre à metáfora do tapete. Arrancá-lo, eis a solução. A chance que poderá trazer salvação ao nosso país:

“...no dia ditoso em que o Brasil, por um esforço heróico, se decidir a ser brasileiro, a ser do novo mundo — haverá no mundo uma grande nação. Os homens têm inteligência; as mulheres têm beleza

— e ambos a mais bela, a melhor das qualidades: a bondade. Ora, uma nação que tem a bondade, a inteligência, a beleza (e café nessas proporções sublimes) — pode contar com um soberbo futuro histórico, desde que se convença que mais vale ser um lavrador original, do que um doutor mal traduzido do francês.”⁽¹⁴⁾

Garrett e Eça de Queirós possuem a mesma visão crítica sobre os problemas culturais brasileiros. Eles próprios foram os grandes reinventores da língua portuguesa. Transformaram, atualizaram e modernizaram o idioma. Basta ler as *Viagens na minha terra*, de Garrett, para identificar a mudança. Ou os romances de Eça, do *Padre Amaro* à *Relíquia*. Garrett fez retornar a língua às suas origens rurais e populares, trazendo para a sua narrativa a linguagem dos camponeses e dos pescadores portugueses. Eça manipulou satanicamente o adjetivo e fez do advérbio, através de um processo de intensificação, o seu escalpelo. Garrett utilizou a sintaxe popular, como bem acentua um dos seus estudiosos, Augusto da Costa Dias, para dissolver a sintaxe erudita, e resolver a oposição entre a linguagem falada e a linguagem escrita.⁽¹⁵⁾

Num dos textos de Garrett, insuficientemente estudado, o romance que não chegou a acabar, *Helena*, aparece a figura de um empregado preto, mordomo de uma família rica no interior da Bahia, chamado curiosamente pelo romancista de Spiridião Cassiano di Mello i Mattôss, grafado ao estilo do falar brasileiro. O nome traz à evocação dois fatos, um ligado à vida acadêmica de Garrett em Coimbra, e o outro episódio da Independência do Brasil. Garrett teve como companheiros, entre outros, três colegas naturais da Bahia e que estavam a estudar em Portugal. Chamavam-se Francisco Go-

(14) Ver *Obra Completa de Eça de Queirós*, edição já citada.

(15) É fundamental, para a compreensão da obra de Garrett, a leitura do ensaio de Augusto da Costa Dias, “Estilística e Dialética”, que precede a edição das *Viagens na Minha Terra*, preparada por aquele crítico para a coleção *Obras Literárias de Almeida Garrett*, publicada pela Portugália Editora, de Lisboa.

mes Brandão Montezuma, Rodrigo de Sousa da Silva Pontes Malheiro e Cassiano Esperidião de Melo e Matos.⁽¹⁶⁾ Foi este último quem inspirou a Garrett a criação literária de Spiridião. A curiosidade do texto garrettiano, escrito em 1853, entre as suas implicações sociais e psicológicas, a causa do abolicionismo e a posição ideológica do autor, registre-se, agora, para ilustração do tema, a que resulta dos diálogos em que intervém o criado Spiridião. Garrett fez questão de reproduzir a linguagem coloquial do negro baiano, certamente influenciado pelos baianos que estudavam em Coimbra.

Alguns exemplos:

"Não chama Cazuza, não. Chama Spiridião Cassiano de Mello i Mattôss, pa serví Sió Generá. . ."

"Spiridião Cassiano, mordomo do Sió Visconde, veio por orde d'êri, fazê discurpa a Sua Esserença de não pôdê vi, por está assi mesmo."

"Doente meu siô, não stá. Sinhá é que stá doente. Siô Visconde com muito cuidado. Na carta diz, si fá favô di lê."

Ressalvando-se a linguagem atribuída aos negros vindos de Angola, à época da colonização, pois Gil Vicente já os introduz em seus Autos, e conhecida por Garrett, não está longe de se supor que os três baianos, seus contemporâneos da Universidade, lhe tenham sugerido dar aos diálogos de *Helen* maior realismo.

Com referência ao episódio da Independência assinalamos que Garrett sempre se manifestara favoravelmente à libertação do Brasil e por mais de uma vez saudou a nossa Independência com entusiasmo progressista. O seu amigo baiano Francisco Gomes Brandão, que juntou ao seu nome o do rei asteca Montezuma, adotaria à proclamação da Inde-

(16) Ver Paiva Monteiro, Ofélia Milheiro Caldas — *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. Centro de Estudos Românticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. I. Coimbra, 1971, página 197.

pendência o nome de Francisco Gê Acaiaba de Montezuma. É que os patriotas brasileiros agressivamente nacionalistas passaram a repudiar os nomes portugueses, adotando sobrenomes como Jaguaribe, Japiáçu, Piragibe, Pitanga, Sucupira, Tupinambá, Cotegipe e Pirajá. No entanto, se os políticos se revoltaram contra os nomes portugueses, não adotaram o mesmo procedimento quanto à língua que herdaram dos portugueses que aqui aportaram nos quinhentos.

Não vingou a idéia de uma língua nacional, própria, desvinculada da portuguesa. Nem como a que desejavam alguns dos nossos modernistas de 1922, que assumem atitudes críticas e renovadoras, como o fizeram Garrett, Eça de Queirós e os modernistas portugueses de 1915. A língua própria que se queria para o Brasil resumia-se nas teorias de José de Alencar. Não se tratava propriamente de se criar uma língua mas sim um estilo brasileiro. Ou melhor, reagir contra o purismo e a gramatiquice retrógrada, contrária a inovações.

A língua do Brasil, quer na sua forma culta, quer na popular, é essencialmente a língua portuguesa, demonstrou-o Sílvio Elia ao estudar a difusão das línguas européias e a formação das variedades ultramarinas. Admite aquele lingüista que a influência afro-índia limitou-se a algumas alterações positivas de caráter geral e outras negativas, no sentido de permitir a constituição de falares de emergência, crioulos ou semi-crioulos. Por outro lado, a relativa unidade do português falado no Brasil deve-se ao processo de colonização, segundo o qual uma língua comum já constituída se foi impondo de cima para baixo aos núcleos populacionais do litoral e depois dirigiu-se para o interior.⁽¹⁷⁾

Os modernistas de 1922 pensaram numa língua nacional, isto é, numa língua que valorizasse o substrato indígena e refutasse o vernaculismo dos retóricos brasileiros encastelados

(17) Ver a comunicação apresentada por Sílvio Elia ao V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros: "A Difusão das Línguas Européias e a Formação das Variedades Ultramarinas, em Particular dos Crioulos (Aplicação Especial ao Português do Brasil)", em *Actas*, vol. III. Coimbra, 1966, páginas 217 a 254.

nas academias, tribunais e ministérios. Queriam um discurso vivo, autêntico, coloquial — não o quis assim Garrett? não o exerceu assim Eça de Queirós? — onde houvesse, como em Mário de Andrade, a reiteração do nosso tão coloquial *pra. pro.* Ou como pedir Oswald de Andrade no manifesto *Falação*:

“A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.”

A *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, de Mário de Andrade, não passou de uma boa brincadeira, em defesa do ideário da Semana de Arte Moderna. Em carta a Sousa da Silveira, publicada somente em 1964, na *Revista do Livro*, Mário afirma:

“Este livro, do qual nunca escrevi nenhuma página, eu nunca jamais tive intenção de escrever. É certo que tomei muita nota, fiz muita ficha, a respeito da língua, e de processos que me pareciam mais nacionais de traduzir o pensamento em linguagem, mas é só. Eu anunciava o livro, apenas para indicar a todos que o que estava tentando não era tentado assim ao até das recordações, mas uma coisa séria, sistemática, e bem pensada. Nem isso valeu, aliás. Até amigos íntimos imaginavam que eu estava orgulhosíssimamente querendo... inventar a língua do Brasil.”⁽¹⁸⁾

Os modernistas brasileiros repensaram a nossa literatura em termos de crítica e afirmação. Pensar no Brasil — como assinala Afrânio Coutinho — interpretá-lo, procurar integrar a cultura na realidade brasileira, enfatizar os valores da nossa civilização e as qualidades regionais de nossa cultura, dar relevo às nossas coisas, pôr em destaque as nossas caracte-

(18) Celso Cunha transcreve a carta de Mário de Andrade em *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*.

rísticas raciais, culturais e sociais, reivindicar os direitos de uma fala que aqui se especializou no contato da rugosa realidade, eis os pontos básicos de um programa nacionalista brasileiro.⁽¹⁹⁾

Dessa tomada de consciência brasileira — que se assemelha em muitos traços — à posição assumida pelos modernistas portugueses de 1915/17, com os manifestos *Anti-Dantas* e *Ultimatum*, resultou uma consequência útil para a língua portuguesa falada no Brasil. Defendeu-se, ou melhor, voltou-se a defender aquele estilo brasileiro por que já lutara José de Alencar. Recusou-se a aceitação dos modelos vigentes, como Rui Barbosa e Coelho Neto, que utilizavam uma linguagem arcaizante e lusitanizante. Peregrino Júnior registra essa consequência:

“Libertou os escritores brasileiros de uma imemorial e voluntária subordinação aos cânones clássicos de Portugal, permitindo-lhes adotar uma linguagem mais livre, mais solta, mais natural, de inspiração regional e popular, o que representou sem dúvida um enriquecimento e uma libertação para a nossa língua literária, tornando realidade aquilo que os românticos, Alencar à frente, tentaram fazer em pura perda.”⁽²⁰⁾

Assinale-se que a tentativa de libertação iniciada por Alencar teve em Euclides da Cunha o seu continuador e em Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo os seus críticos. Araripe Júnior chegou a criar a teoria da *obnubilação* para explicar o fenômeno da diferenciação.

A lição dos modernistas de 22 foi aproveitada pelos escritores contemporâneos. Já descobrira Rubem Braga que os pós-modernistas haviam levado vantagem. Ao recusar a lin-

(19) Coutinho, Afrânio — *Introdução à Literatura no Brasil*. Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 7.^a Ed., Rio de Janeiro, 1972, página 234.

(20) *Ob. cit.*, página 289.

guagem lusitanizante dos acadêmicos brasileiros muitos modernistas incidiram no erro de escrever sem dignidade. Os pós-modernistas aproveitaram bem a lição. Os modernistas fizeram mal a si mesmos porque se preocuparam demasiadamente com a língua, prejudicando o próprio trabalho. Os pós-modernistas, segundo Rubem Braga, não tinham mais porque se preocupar com casticismos nem com barbarismos. Ou melhor, foram escrevendo na língua que lhes parecia mais cômoda, mais fácil de escrever e ser entendida.⁽²¹⁾

Contam-se às centenas as edições de livros brasileiros em Portugal. A par de intensa atividade editorial, destaquem-se os cursos de literatura brasileira e as atividades dos Institutos de Estudos Brasileiros do Porto, Coimbra e Lisboa.

Teófilo Braga, José Osório de Oliveira, Alberto de Serpa, Vitorino Nemésio, Arnaldo Saraiva, Fernando Cristóvão, Oscar Lopes, entre outros, dedicaram páginas, antologias e estudos à literatura escrita no Brasil. Teófilo Braga considerou o lirismo brasileiro como superior em veemência sentimental e em novidades de forma ao lirismo português, fazendo incluir no seu *Parnaso Português Moderno* poetas brasileiros. José Osório de Oliveira escreveu uma *Breve História da Literatura Brasileira*, e publicou antologias de contos e poesias brasileiras, além de desenvolver notável atividade como ensaísta e crítico de obras contemporâneas. Foi ele quem divulgou em Portugal a obra de Cornélio Pena, magistral ficcionista mineiro e não suficientemente conhecido pelas atuais gerações.

O interesse de José Osório de Oliveira pela literatura brasileira vai ao ponto de criticar a obra de Aubrey Bell sobre a literatura portuguesa, pela insuficiência de referências a escritores brasileiros e pela ausência de notas do tradutor — que foi Agostinho de Campos — sobre os nossos escritores. Vitorino Nemésio escreveu numerosos ensaios e crônicas sobre temas brasileiros. Arnaldo Saraiva estudou a poesia de Carlos Drummond de Andrade; Fernando Cristóvão analisou a

(21) Ver citação de Celso Cunha em *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*.

obra de Graciliano Ramos; e Oscar Lopes fez a crítica de Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles e João Cabral de Mello Neto.

Convém referir, como contribuição ao conhecimento da literatura brasileira, os cursos regulares e os de férias das Faculdades de Letras de Coimbra e Lisboa, onde sempre se incluem cursos de literatura brasileira, ministrados por professores brasileiros. Lá estiveram, entre outros, Guilhermino César, Temístocles Linhares, Leodegário A. de Azevedo Filho, Gladstone Chaves de Melo, Celso Cunha.

Num desses cursos, em Coimbra, nas férias de 1935, Cecília Meireles falou sobre os novos poetas brasileiros na conferência a que deu o título de *Notícia da Poesia Brasileira*.

A inesquecível autora de *Mar Absoluto* leu poemas de Manuel Bandeira, Gilka Machado, Rosalina Coelho Lisboa, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Felipe d'Oliveira, Augusto Meyer, Jorge de Lima, Tarso da Silveira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Murilo Araújo, Francisco Karam e Raul Bopp.

A literatura brasileira produzida a partir da renovação modernista terá alguma influência em alguns escritores portugueses. Érico Veríssimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Amando Fontes, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto, serão lidos intensamente em Portugal. Durante os anos mais rigorosos em que a censura portuguesa retirou livros do mercado, de autores portugueses e estrangeiros, cresceu o interesse público pelo chamado romance nordestino brasileiro. Especialmente pelos livros de Jorge Amado e Graciliano Ramos, então proibidos naquele país. Fernando Mendonça estudou muito bem o problema da influência daqueles ficcionistas brasileiros no neo-realismo português, examinando, detidamente, alguns romances de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Carlos de Oliveira, apontando algumas aproximações entre os estilos de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira, entre Jorge Amado e Alves Redol e entre Soeiro Pereira Go-

mes, dos *Esteiros*, com os *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, Todavia, mostra como são diferentes as atitudes ideológicas do "movimento do Recife" e do neo-realismo português. O que há propriamente é um testemunho e não uma influência. Ou melhor, as atitudes perante o conflito sócio-econômico de nordestinos brasileiros e de portugueses são muito diferentes.

"Os neo-realistas deixaram-se empolgar pela oportunidade e pela riqueza dos temas ou das situações gerados pelos romances do Nordeste brasileiro. Com eles se exercitaram na coragem de escolher caminhos que tanto lhes convinha trilhar. E isso o fizeram, criando as referidas semelhanças, que são afinal idênticas oportunidades de comoção poética. A miséria, a fome, a injustiça social, a infância abandonada, o furto, a vagabundagem e o desprezo olímpico dos solidamente estabelecidos na vida por tudo isso é igual em todas as partes da terra." (22)

Dos escritores neo-realistas o mais acusado de sofrer influência brasileira foi Alves Redol. Pelo fato, informa Fernando Mendonça, de que na época conhecia-se mais em Portugal a obra de Jorge Amado. Gaspar Simões chegou a acusar Redol de "escrever brasileiro". *Gaibéus*, para Gaspar Simões, seria influenciado por *Mar Morto*.

O "escrever brasileiro" acusava a recusa em aceitar um romance escrito em novo estilo. Um romance depoimento, um romance testemunho, que fugia totalmente ao modelo existente. Daí a crítica.

Ora, o "escrever brasileiro" seria também um testemunho de que, pela primeira vez, apareciam em Portugal textos com algumas marcas brasileiras. Sejam estas literárias ou lingüísticas. O fato não pode passar em claro. A influência brasi-

(22) Mendonça, Fernando — O Romance Nordestino e o Romance Neo-Realista in *Três Ensaios de Literatura*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. São Paulo, 1967, páginas 27 a 41.

leira tende a crescer em Portugal, pois são os brasileiros numericamente superiores a quatro quintos da comunidade de língua portuguesa. Os traços dessa influência podem ser desde já detectados no jornalismo, na música, nas comunicações, de uma maneira geral, e na própria literatura.

O caso de Carlos Drummond de Andrade é singular. Integrando a segunda fase da poesia modernista — *Alguma Poesia* é de 1930 — Drummond encontraria estabilizada a revolução desencadeada pela semana de 22.

Em muitos dos poemas de *Alguma Poesia* Drummond foge da norma lingüística moderna e culta de Portugal. Já em *Poesias*, de 1942, faz inúmeras correções de versos anteriores. Arnaldo Saraiva anotou criteriosamente essas ocorrências. Diz-nos que Drummond⁽²³⁾ nunca abordara diretamente o problema, “salvo em duas passagens breves de um artigo”. Numa delas afirmava que os brasileiros possuíam uma “língua semi-morta”; e, no outro, ponderava “chegamos, é fato, à compreensão de uma dolorosa necessidade, a necessidade de sermos brasileiros dentro do Brasil, na língua como no sangue, e na literatura como na língua”. Explica Drummond que a língua só se poderia renovar “à custa de indisfarçáveis prodígios de adaptação e vivificação” e que isso não se faria com um manifesto ou conferência.

Algumas das ocorrências lingüísticas verificadas por Arnaldo Saraiva ilustram o problema.

De *Alguma Poesia*, de 1930:

“No meio do caminho *tinha* uma pedra”

“Hoje *tem* festa no brejo”

“*Diz-que tem* modernistas apaixonados pelo negro. Tem?”

“Minha mãe ficava sentada *cosendo*”

“Me *parece*”

(23) Saraiva, Arnaldo — A Língua Portuguesa e o Modernismo Brasileiro (O Exemplo de Carlos Drummond de Andrade) in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. II. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris, 1970, páginas 623 a 631.

"O poeta chega *na* estação"
"A coxa morena / que ninguém repara"
"Mas quando ia *te* pegar e *te* fazer minha escrava
você fez o sinal da Cruz"

Em *Poesias*, de 1942, Drummond fez as seguintes correções:

"*Tem* dias" para "*Há* dias"
"A coxa morena / que ninguém repara" para "A coxa morena / *em* que ninguém repara"
"Está a sonhar? Olha que a sopa esfria" para "Está *sonhando*? Olha que a sopa esfria"
"Ele veio na rede" para "Ele veio *para* a rede"
"Os homens não melhoraram / e se matam como percevejos" para "Os homens não melhoraram / e matam-se como percevejos".

Ficam aí os exemplos. Vale a pena transcrever, para ilustração, a carta de Mário de Andrade dirigida ao poeta e incluída nas *Confissões de Minas*:

"Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação só porque em Portugal paizinho desimportante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal diz assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que em vez de ir assentar como é que *dizia* na Roma Latina e moderna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o sr. Carlos Drummond de Andrade *diz* "cheguei em casa", "fui à farmácia", "vou no cinema" e, quando escreve, veste um fraque debruado de galego, telefona para Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: — Como é que se está dizendo agora no Chiado: é "chega na estação" ou "chega à estação?". E escreve o que o sr. Figueiredo manda. E, assim, o Brasil progride

com constituição anglo-estadunidense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. Veja bem, Drummond, eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. Mas refugir de certas modalidades nossas e perfeitamente humanas (...) é preconceito muito pouco viril."

MISTIFICAÇÕES BIOGRÁFICAS EM LITERATURA

João Soares Lôbo

I

A Opiomania de Camilo Pessanha

Na sua novela "O Cego de Landim", Camilo Castelo Branco diz:

"A história dos homens descomuns deve começar a escrever-se à lâmpada do seu túmulo. À luz da vida tudo são miragens nas ações dos heróis e estrabismos na contemplação dos panegiristas."⁽¹⁾

Esta afirmação do maior novelista de língua portuguesa, no consenso de todos, nos levou ao propósito de chamar a atenção ou despertar a curiosidade e a paciência dos pesquisadores vocacionados a respeito de alguns pontos obscuros ou mal observados por biógrafos que se tornam, mesmo sem o querer ou talvez levados pela superficialidade ou ainda afetados pelo estrabismo involuntário de que fala Camilo, em muitos casos, provocados pela ofuscante luz da vida, ou mesmo pela própria bruxuleante lâmpada tumular. Acontece por vezes

(1) BRANCO, Camilo Castelo. *Novelas do Minho* — Obra Seleta — Organização, seleção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho, Rio, Ed. Aguilar, 1960.

alguns escritores e poetas circundarem-se, logo em vida, ou mesmo após, de uma auréola que prejudica a visão de biógrafos e críticos. E cria-se o mito, esse "nada que é tudo", e que "se escorre a entrar na realidade e a fecundá-la decorre", enquanto "em baixo, a vida, metade de nada, morrer",⁽²⁾ como diz Fernando Pessoa, no poema "Ulisses", do seu livro *Mensagem*. E o mito, após criado, às vezes um risível bezerro de ouro, recebe culto e templo e consagração e respeito ou, quando menos, silêncio, que é um modo sutil, senão cômodo de temer.

Autores há, cuja arte sofre o desprestígio e o desrespeito que suas biografias provocam. É o caso, por exemplo, de Bocage, entre tantos outros, cuja lírica maravilhosa tem sido relegada a injusto descaso, afora aqueles sonetos de contrição perfeita, que a "santa" inquisição inspirou e alguns talvez bem intencionados novos inquisidores se encarregaram de pôr em evidência com esmerado zelo. São os famosos sonetos contraditórios em quaisquer antologias, geralmente organizadas sob os auspícios ou o olhar vigilante da Igreja de Cristo, sonetos em que o próprio poeta, coitado, confessa, ao escrevê-los, que já não é ele mesmo: — "Já Bocage não sou..." ou parodia: "Meu ser evaporei na lida insana..." Perdeu-se-lhe o respeito biográfico e cultivou-se o mito, não digo caricaturesco, mas teratológico, demoníaco, criador de versos indecorosos e anárquicos, para, no final da vida, ser acolhido no seio-de-Abraão artístico, tão só pelas obras-primas dos "sonetos ditados na agonia", sem passar pelo purgatório das "duras, cavernosas fragas", sem as "ânsias terríveis, íntimos tormentos"; sem constatar que "Há um medonho abismo onde baqueia a impulsos das paixões a Humanidade"; sem protestar: "Não sou vil delator, vil assassino, ímpio, cruel, sacrílego, blasfemo"; sem clamar: "Liberdade, onde estás? Quem te demora? Quem faz que o teu influxo em nós não caia?" Por aqueles sonetos apenas, e com a fama justificadora dos su-

(2) PESSOA, Fernando. *Obra Poética* — Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio, Ed. Aguilar, 1965.

plícios a que foi submetido “Dos homens o mais triste, e o mais amante, o cego adorador da formosura”⁽³⁾ ficou parcialmente, mas em parcela considerável, prejudicado o lirismo exuberante e imenso do êmulo de Camões no soneto e na elegia, o que lhe constitui a maior glória e almejado prêmio, confesso desejo do grande poeta infamado como se fosse apenas exatamente aquele “ímpio, cruel, sacrílego, blasfemo” que ele, justa e vigorosamente, protesta não ser. A lâmpada mortuária, o estrabismo covarde e o vesano furor da perseguição inquisitorial prejudicou em muito a fama e a grandeza de que é digno em nossa pobre literatura portuguesa, exceto para uns poucos especialistas, o pobre Elmano Sadino da Nova Arcádia lusitana, cujo esguio monumento em Setúbal, sua terra natal, para além do Tejo, parece esperar ainda a justiça da crítica esclarecida e de uma biografia honesta.

Outro exemplo de malsinação biográfica é o próprio Camilo Castelo Branco, de quem se explorou tanto o aspecto dos amores irregulares que se chega a atribuir quase exclusivamente o sucesso do *Amor de Perdição* ao simples fato da sua prisão pelo rapto de Ana Plácido. Fosse ele um escritor medíocre e morreria morte literária precoce, preso à perdição desses amores.

E aqui vamos a uma ilustração que nos parece contundente:

Biografado: CAMILO PESSANHA. Biógrafo: JOÃO GASPAR SIMÕES. Obra: *Camilo Pessanha, a Obra e o Homem*. Capítulo XII — “ó morte, vem depressa”.

Uma circunstância invulgar assinala o regresso definitivo de Camilo Pessanha a Macau. Ao dirigir-se para o navio que o levaria ao Oriente, acompa-

(3) De propósito nos cingimos à citação de poemas apresentados no magistral compêndio *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*, do prof. Massaud Moisés, da Universidade de São Paulo. Ed. Cultrix, São Paulo, (s.d.). Nosso intuito é, no caso, homenagear o trabalho daquele mestre que foge às limitações a que aludimos nas antologias e por isso o adotamos como manual em nossas aulas de Literatura Portuguesa no Centro de Humanidades da UECE.

nhado dos amigos de tertúlia — Carlos Amaro e o engenheiro-agrônomo José Martins, entre outros — de bordo da fragata que o transporta, olha para o alto da amurada do vapor e julga-se na China. Dois navios alemães surtos no Tejo haviam sido apreendidos pelas autoridades portuguesas (Portugal acabara de declarar guerra à Alemanha), cuja tripulação era em parte chinesa. Do alto do transatlântico espreitava-o o Oriente, miragem do país que já era mais seu do que a terra que deixava. Olhou em roda e estranhou os amigos. Sem uma palavra, sem um gesto de adeus, *numa súbita euforia*, precipita-se para a escada do portaló e *desaparece no meio das cabecinhas amarelas. Com bilhete de 1ª ingressa, desvairado, pela 3ª dentro, confundindo-se com a multidão china. De fato, já não pertencia ao lado de cá. Estava inteiramente do lado de lá. O "abismo" oriental tragara-o e ia devorá-lo para sempre.*⁽⁴⁾

Que idéia nos fica de semelhante página biográfica do prolífico polígrafo lusíada, senão a de uma identificação total do poeta biografado com a civilização chinesa, com o país "que já era mais seu do que a terra que deixava?" Sem intenção de faltar ao respeito que nos deve merecer o conceituado biógrafo do poeta da *Clepsidra*, parece-nos incidir na mesma pecha que ao depoimento de Alberto Osório de Castro atribui de "cores um tudo nada artificiosas"⁽⁵⁾ e acusa, num golpe de misericórdia ao mesmo testemunho, na página 108, de — "tresandar a literatura".

Ora, é público e notório que o poeta em questão se tornara na China, em cuja civilização se inserira definitivamente, um opiômano irrecuperável, que, na oportunidade focalizada, estava de regresso ao Oriente, após longo tratamento em Por-

(4) SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha, a Obra e o Homem*. Lisboa, Ed. Arcádia Ltda. (s.d.), p. 117, cap. XII (grifo nosso).

(5) Idem, *ibidem*, p. 101.

tugal da geral "astenia" provocada "pelo excesso de trabalho como professor, advogado, Conservador do Registro Predial, juiz",⁽⁶⁾ mas especialmente pelo vício chinês. Por que então não esclarecer, sem desnecessária e dipnóica retórica, simplesmente o óbvio — que o poeta "com bilhete de 1ª, ingressa, desvairado, pela 3ª dentro" — no navio onde os "cabezinhas amarelas" poderiam fornecer-lhe a "divina droga" cuja falta em Lisboa o deixava "num estado de permanente inquietação, bebendo muito, exageradamente, a toda hora, para suprir a falta do ópio..."⁽⁷⁾

Ousamos, pelo exposto, afirmar que essa página biográfica sofre do "estrabismo" acusado pelo autor de "O Cego de Landim".

Nem vamos, por uma página, condenar um livro, incidindo talvez noutro tipo do mesmo defeito indigitado. Seria fácil defender o autor, apontando a ênfase que, *ad satiem*, os capítulos anteriores e posteriores dão ao vício do poeta. Mas isso mesmo nos parece outro despropósito biográfico, porquanto essa mesma mania do máximo simbolista português é uma informação biográfica apenas esclarecedora e talvez até encarecedora de sua extraordinária poesia em essência. O genial seguidor de Verlaine (*habitué* do absinto), desde os primeiros poemas, apresentava a fatídica tendência para a droga alucinatória, como se constata em "Lúbrica":

*Quando a vejo, de tarde, na alameda
Arrastando, com ar de antiga fada,
Pela rama da murta despontada,
A saía transparente de alva seda.*

.....
*Pela mente me passa, em nuvem densa,
Um tropel infinito de desejos:
Quero, às vezes, sorvê-la, em grandes beijos,
Da luxúria febril na chama intensa...*

(6) Camilo Pessanha, *a Obra e o Homem*, p. 83.

(7) Idem, *ibidem*, p. 114.

.....
*Entrever, sobre fundo esvaecido,
Dos fantasmas da febre o incerto mar,
Mas sempre sob a luz do seu olhar,
Aspirando o frescor do seu vestido.*

*Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,
Que seu longo cachimbo predileto
No ambiente espalhava pouco antes...⁽⁸⁾*

A própria "Inscrição", escolhida pelo poeta, como bússola da sua obra, nos dá a orientação da sua estética visceralmente sonhadora e interiorizada, pela

...inadaptação à vida, a tendência ao devaneio, intensificada pela toxicomania, a fraqueza da vontade, a sensibilidade aguçada... numa poesia vaporosa, nostálgica, vagamente dorida, pessimista (no seu sentido transcendental).⁽⁹⁾

*Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...⁽¹⁰⁾*

Essa humildade total, esse desarme da "alma lânguida", cremos que impõe o mais profundo respeito... ainda mais quando do seu íntimo nos é dada a ventura de escutar a sinfonia inigualável de um poema verlainiano como o "Violoncelo", em que adensa a tragicidade apocalíptica da intimidade consigo mesmo e universaliza o sentimento profundamente humano:

(8) OSÓRIO, João de Castro. *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa, Edições Ática, 1969, pp. 261-263 (grifo nosso).

(9) LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre, Editora Globo, 1967.

(10) *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*.

Choraí, arcadas
 Do violoncelo!
 Convulsionadas,
 Pontes aladas
 De pesadelo...
 De que esvoaçam
 Brancos, os arcos...
 Por baixo passam,
 Se despedaçam,
 No rio, os barcos.
 Fundas, soluçam
 Caudais de choro...
 Que ruínas, (ouçam)
 Se se debruçam,
 Que sorvedouro...
 Trêmulos astros...
 Solidões lacustres...
 — Lemos e mastros...
 E os alabastros
 Dos balaústres!
 Urnas quebradas!
 Blocos de gelo...
 — Choraí, arcadas
 Despedaçadas
 Do violoncelo.⁽¹¹⁾

Se, por um lado, o biografismo literário contribui sobremaneira, em muitos casos, a fornecer "informações elementares, externas, a título de situar a obra... no tempo e no espaço, informações, que, ausentes, podem prejudicar mais do que favorecer a tarefa analítica",⁽¹²⁾ é necessário ter em mente a observação de Saint Beuve a respeito do autor de *Mademoiselle de Maupin*:

(11) Idem, *ibidem*, pp. 237-238.

(12) MOISÉS, Massaud. *Guia Prático de Análise Literária*. São Paulo, Editora Cultrix, MCMLXIX, (s.d.), p. 49.

“Je n'irai pas chercher dans les oeuvres en prose, dans les romans de Théophile Gautier, son autobiographie précise: il pourrait la récuser, et trop d'art s'y mêle à tout moment à la réalité pour qu'on ose se servir sans beaucoup de précaution de cette cheflá”(13)

Há, pois, que usar muita precaução no aproveitamento biográfico para interpretação das obras literárias, como outro tanto de cuidado nas biografias mesmas, para não dar azo a desvios graves e desserviço na própria finalidade que justificam tais labores, por vezes insanos, a que nem sempre assiste aquela “intuição” pleiteada por Dámaso Alonso, confirmado por Fernando Pessoa entre as “cinco qualidades” para “o entendimento dos símbolos e rituais (simbólicos)”,(14) objeto da sua “Mensagem”.

Não impunemente enfrentaram tal problema muitos ousados aventureiros, sem o almejado sucesso, por lhes falecer fibra para:

...aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vividas emoções pessoais... (15)

como empreendeu a propósito de Graciliano Ramos o valente crítico Antônio Cândido.

Qualquer biógrafo que se preze deve encher-se de respeito e seriedade ante a “alma inerme” de Camilo Pessanha que desnuda uma dor alucinada, mesmo que seja pelo ópio.

(13) LIMA, R. A. da Rocha. *Crítica e Literatura*. 3.^a ed. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1968, p. 173.

(14) Fernando Pessoa. Op. cit., p. 69.

(15) RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 7.^a edição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965.

da qual nos diz o seu íntimo amigo e apresentador entusiasta da obra já referida:

O muito que, moral e fisicamente, padeceu, parece exigido para a realização da mais profunda, abandonada e triste dor de um Poeta genial.⁽¹⁶⁾

E mais:

Assim, nas fronteiras em que a dor se torna o irremediável, e já nenhuma reação voluntária se concebe, a salvação pôde afirmar-se ainda, na Poesia, e culminando precisamente os momentos de máxima tortura.⁽¹⁷⁾

É o de que nos convence a meditação de um poema como "Branco e Vermelho", penúltima gota da *Clepsidra*, a roubadora dos momentos instantes da vida, poema que não resistimos à tentação de transcrever na íntegra, pois nos parece concebido no paroxismo alucinatório das invocadas cores do Poema Final:

*A dor forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e imprevista
Foi um deslumbramento,
Que me endoidou a vista,
Fez-me perder a vista,
Num doce esvaimento.*

*Como um deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Fez-se em redor de mim.*

(16) OSÓRIO, João de Castro. Op. cit., p. 113.

(17) *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, p. 114.

*Todo o meu ser suspenso,
Não sinto, já, não penso,
Paira na luz suspenso...
Que delícia sem fim!*

*Na inundação da luz
Banhando os céus a flux,
No êxtase da luz,
Vejo passar, desfila,
(Seus pobres corpos nus
Que a distância reduz,
Amesquinha e reduz,
No fundo da pupila.)*

*Na areia imensa e plana,
Ao longe, a caravana
Sem fim, a caravana,
Na linha do horizonte,
Da enorme dor humana,
Da insigne dor humana...
A inútil dor humana!
Marcha, curvada a fronte.*

*Até ao chão, curvados,
Exaustos e curvados,
Vão um a um curvados,
Os seus magros perfis!
Escravos condenados,
No poente recortados,
Em negro recortados,
Magros, mesquinhos, vis.*

*A cada golpe tremem
Os que de medo tremem,
E as pálpebras me tremem*

Quando o açoite vibra.
Estala! E apenas gemem,
A cada golpe gemem,
Que os desequilibra.

Sob o açoite caem,
A cada golpe caem,
Erguem-se logo, caem
Soergue-os o terror...
Até que enfim desmaiem,
Por uma vez desmaiem!
Ei-los que enfim se esvaem,
Vencida, enfim, a dor...

E ali fiquem serenos
De costas e serenos...
Beija-os a luz, serenos
Nas amplas frentes calmas,
Ó céus claros e amenos,
Doces jardins amenos,
Onde se sofre menos,
Onde dormem as almas!

A dor, deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Foi um deslumbramento.
Todo o meu ser suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso
Num doce esvaimento.

Ó Morte, vem depressa,
Acorda, vem depressa,
Vem-me enxugar o suor,

Que o estertor começa.
É cumprir a promessa.
Já o sonho começa.
Tudo vermelho em flor...

Esse poema, aos olhos de um biógrafo não míope, bastaria para dimensionar positivamente a visão transcendental da dor humana que sem dúvida a "divina droga" acentuou no poeta, dor que definira já como "falta d'harmonia" no soneto I do "Caminho", díptico inicial da *Clepsidra*, reconhecendo embora que "sem ela o coração é quase nada".⁽¹⁸⁾ O estado de impregnação imponderável em que o poema foi concebido é mais que evidente, desde o ritmo e a repetição das mesmas expressões, que, aliás, lhe dão um extraordinário sabor de moderna perenidade, até a pervasão de confissões como "doce esvaimento", "todo o meu ser suspenso", "não sinto já, não penso", "paio na luz, suspenso...", "que delícia sem fim" etc.

A dor humana é aí contemplada com aquela suprema ironia (em seu mais alto significado) que só os mais altos píncaros da filosófica visão do homem podem conceber. A gradação de adjetivos na quarta estrofe: — "enorme, insigne (clímax), inútil", exponencia a "distância" (altitude psíco-filosófica) desde onde a sua retina sobre-humanizada está contemplando a pobre humanidade sofredora, numa visão aterrada, e, se tremem as suas pálpebras (6ª estrofe) penalizadas, é ao estalejar do chicote sob que tremem e gemem, lá embaixo, seus míseros semelhantes, ante um sofrer e um pavor a que ele se conseguiu subtrair (artificialmente que o seja), cumprindo um fadário, uma "promessa" (10ª estrofe), de atingir o "tudo vermelho em flor", do "sonho", cujo único temor é que a Morte, adormecida, venha a frustrar com sua tardança. E justifica-se o temor, pois a culminância atingida, a promessa cumprida, atitude de alpinista ante a altitude alcançada, custou "o suor" do "extertor"...

(18) *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, p. 164.

Se Edmond de Haracourt mereceu lugar definitivo na literatura francesa pelo seu "Rondel de l'Adieu", que Wolfgang Kayser cita como exemplo e modelo do gênero, dando-lhe o epíteto de "célebre",⁽¹⁹⁾ não nos resta escrúpulo em aceitar as afirmações de João de Castro Osório que poderiam a quem não lesse o poema que acima transcrevemos parecer exageradas ao enaltecer a obra de Camilo Pessanha que:

na Poesia Portuguesa, a de maior beleza, valor humano e altura, de todas as do Mundo, não teme confronto com nenhum outro.⁽²⁰⁾

Lembrou-nos, a propósito, ter ouvido ao eminente mestre Vitorino Nemésio, comentando tese de quinhentas páginas para licenciatura do então bel. Arnaldo Saraiva, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1968, sobre Carlos Drummond de Andrade, invectivar severamente o apaixonamento do jovem licenciado pela obra do poeta, o que, se por uma parte era positivo, enquanto estímulo ao trabalho persistente e exaustivo, do que não restava dúvida, por outro lado poderia prejudicar a serenidade necessária a uma apreciação objetiva e científica, perspectiva fundamental em crítica literária. Em resposta, o não menos brilhante discípulo argumentava que até o início dos seus estudos universitários jamais tinha ouvido falar em Carlos Drummond de Andrade, interessado que estava na evolução da moderna poesia francesa. Foi então surpreendido por uma apresentação das mais elogiosas sobre o poema "A flor e a náusea" em um suplemento literário do *Figaro*, de Paris, dizendo ser o poema suficiente para colocar o autor ao nível dos mais importantes poetas no panorama da literatura mundial contemporânea. Daí

(19) KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Versión española de Maria D. Mouton y V. García Yebra. Madrid. Editorial Gredos, 1961, p. 119.

(20) *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, p. 14.

lhe nasceu o propósito de conhecer e estudar a obra do poeta que o envolveu e absorveu irresistivelmente. E que, se houvesse deslumbrado a sua visão objetiva de crítico, o próprio tempo e as gerações vindouras se encarregariam de corrigir, para menos, ou para mais — quem poderia dizê-lo? — a sua apreciação. Judiciosa resposta, pareceu-nos.

Outra não tinha sido a atitude tomada por Alessandro Manzoni ante a figura de Napoleão, ao perguntar se fora verdadeira aquela glória e subrogar “ai posteri l'ardua sentenza”...

Pois diante de Camilo Pessanha cremos já não caberem a dúvida e a expectativa. E, voltando ao biografismo caolho, que enfatiza pejorativamente ou fundamente penalizado a opiomania do grande poeta até ousaríamos afirmar: — se era necessário para tal obra e tal grandeza, bendito vício, o que nos deu tal artista! Do estudo comparativo dos biógrafos de Camilo Pessanha, ficou-nos a convicção do asserto de Ezra Pound, no seu *ABC da Literatura*, ao afirmar que “os poetas são as antenas da raça” e “A arte, como o radar... um verdadeiro sistema de alarma premonitório”. E mais sobre os críticos literários: “O mau crítico se identifica facilmente quando começa a discutir o poeta e não o poema”.⁽²¹⁾

BIBLIOGRAFIA

- BRANCO, Camilo Castelo. *Novelas do Minho*. Obra Seleta — Organização, seleção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho. Rio, Editora Aguilar, 1960.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Versión española de Maria D. Mouton y V. Garcia Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1961.
- LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre, Editora Globo, 1967.
- LIMA, R. A. da Rocha. *Crítica e Literatura*. 3.^a ed. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

(21) POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1970.

- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. São Paulo, Ed. Cultrix (s.d.).
- *Guia Prático de Análise Literária*. São Paulo, Ed. Cultrix.
- OSÓRIO, João de Castro. *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa, Edições Ática, 1969.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio, Editora Aguilar, 1965.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1970.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 7.^a edição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965.
- SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha, a Obra e o Homem*. Lisboa, Editora Arcádia Ltda.

CARÁTER PRONOMINAL DO ARTIGO EM PORTUGUÊS

José Lemos Monteiro

0.1. *Introdução*

A Nomenclatura Gramatical Brasileira, ao classificar os vocábulos da língua portuguesa, seguiu um critério tradicional, de base filosófico-semântica, herdado dos estudos realizados pelos gregos e romanos. Fez apenas uma transposição ou decalque para o português das descrições lingüísticas do grego e do latim, sem respeitar o princípio de que cada língua forma seu próprio sistema e, como tal, deve ser examinada sob a perspectiva de suas leis específicas.

Entretanto, além de carecer de um suporte científico que lhe conferisse coerência e possibilitasse a visão da língua portuguesa como um sistema autônomo, definível por si mesmo, a Nomenclatura Gramatical Brasileira criou uma classe exclusiva para o artigo — classe que agrupa no máximo dois vocábulos —, deixando inclassificáveis dezenas de outros termos, numa prova cabal da falta de apoio metodológico e segurança descritiva.

Antes, a posição era muito mais condizente com a realidade e configuração dos fatos lingüísticos: o artigo não constituía classe especial, mas figurava entre os adjetivos, o que não deixa de ser verdade, pelo menos numa classificação sob o prisma morfo-sintático. Aliás, a grande falta metodológica

da classificação das palavras reside na utilização arbitrária dos critérios mórfico, semântico e funcional, gerando uma série de relações incabíveis, porque de esferas diferentes. É o caso, por exemplo, da terminologia adjetivo, usada para representar uma classe, em oposição a algumas outras terminologias (verbo, pronome etc.) que com ela não se correlacionam.

Com base nessas reflexões, é fácil de se perceber que o artigo, evidentemente, é um adjetivo. Não obstante, este termo corresponde a uma categoria sintática e, por isso, não pode ser confundido, em questão de nível, com outros que não se definem por ângulos funcionais, como é o caso do verbo. Dito de outra maneira: o termo adjetivo se correlaciona ao termo substantivo, porque ambos são categorias sintáticas. Mas o verbo pode perfeitamente ser identificado morficamente, o que o coloca em outro nível de classificação. Mais adiante, estas idéias terão melhor esclarecimento, ao tentarmos definir o pronome em oposição ao nome, ocasião em que falaremos da confluência de critérios classificatórios.

Aqui pretendemos discutir um problema de classificação dos vocábulos, com o intuito de fundamentar a natureza pronominal do artigo em português. Partimos da própria etimologia, sem querermos inferir que ela seja o suficiente para comprovar o caráter demonstrativo do nosso artigo.

Os argumentos que aduziremos no enfoque sincrônico, estão em perfeita consonância com a diacronia e se aplicam, provavelmente, a todas as línguas românicas. Contudo, seria necessário um estudo bem mais detalhado dos demais sistemas lingüísticos provenientes do latim, alguns muito diferentes do português, como o romeno, em que o artigo tem natureza de sufixo. Dirigimos, pois, nosso ângulo de observação para a língua portuguesa, com o objetivo único de verificar se o nosso artigo ainda é um pronome, como o foi nos períodos de sua formação.

Se objetivarmos encontrar as características básicas do pronome, chegaremos à conclusão de que todas elas existem também no artigo, o que acarretará uma notável simplificação e maior coerência em termos descritivos. E estas inferências,

embora devam ser rigorosamente sincrônicas, são confirmadas pela história das línguas românicas, através da análise das fontes que originaram as formas dos atuais artigos neolatinos.

0.2. O enfoque diacrônico

Um dos bons argumentos para se considerar o artigo *o*^{(4)*} como pronome é o fato de ele derivar diretamente das formas *illum illam*, as mesmas que produziram os homônimos demonstrativos. Acresce ainda que em latim não havia artigo, sendo o étimo considerado unanimemente pelos latinistas e filólogos um pronome demonstrativo.

É curioso como as formas masculina e feminina (*ille / illa*) e a neutra *illud* foram tão férteis na passagem do latim para o português. Além dos demonstrativos assinalados acima, elas geraram os pessoais de terceira pessoa do caso reto, alguns pessoais da terceira pessoa do caso oblíquo e contribuíram para a formação de *aquele*⁽⁴⁾ e *aquilo*.

De *ille, illa, illud* procederam *ele, ela, elo* e, com o reforço **eccu—*, *aquele, aquela, aquilo* (convertendo-se este ulteriormente em *aquilo*). Passaram contudo *ele* e *ela* a servir desde logo de pronome pessoal, e *elo* usou-se somente em português antigo. A par destas formas plenas do artigo demonstrativo, existem desde o começo da língua até hoje as formas reduzidas *o, a* (e *lo, la*), sendo estas empregadas não somente como pronome pessoal (acusativo), mas ainda como pronome demonstrativo.⁽¹⁾

Examinando a evolução do demonstrativo latino até a fixação do atual artigo português, encontramos resquícios da

* O expoente, entre parênteses, indica que *o* possui quatro formas (*o, a, os, as*).

(1) Cf. M. SAID ALI, *Gramática histórica da língua portuguesa*, p. 99.

primitiva forma *elo*, *ela* no testemunho do arcaico *el*, usado ainda em *el-rei*, e, além disso, nas aglutinações dos plurais *âmbolos*, *todo*los, de emprego vigente até o século XVI, afora as combinações *pelo* e *polo*. Somos também de opinião que o alomorfe *lo*⁽⁴⁾ do pronome pessoal oblíquo *o*⁽⁴⁾ (Cf. *amá-lo*, *amá-los*, *amá-la*, *amá-las*) constitui um remanescente dessa forma primitiva. Conforme entende Sousa da Silveira, a forma *lo* é que produziu *o*, mediante a perda do *l* tornado intervocálico quando o pronome vinha enclítico: *ama-Lo* (= *âmalo*) > *ama-o* (= *âmao*).⁽²⁾

Augusto Magne, neste sentido, faz um comentário sobre a grafia *amá-lo*, advertindo:

O *l* inicial do pronome *lo* absorveu o *r* final do infinitivo, e é, portanto, ao pronome, e não ao verbo, que pertence o *l* sobrevivente em *louvá-la*. Nem vale dizer que esse *l* também poderia ser o *r* final do verbo previamente assimilado ao *l* de *lo*, tendo caído, depois, o *l* de *lo*. Com efeito, o fato é fonético, não gráfico (...) e é claro que o único som sobrevivente continua a pertencer à entidade léxica que o possuía antes do encontro.⁽³⁾

Contudo, afora estes registros acima citados, o morfema *o*⁽⁴⁾ já ocorre nas fases mais remotas do português, às vezes grafado *ho*. Aliás, não é problemática, como parece à primeira vista, a queda da consoante *l* de *lo*.⁽⁴⁾ Devemos estabelecer a cadeia evolutiva, antes de explicar o fenômeno: *illum* > *ello* > *elo* > *lo* > *o*. A passagem do /i/ (breve) para /ê/ e a simplificação das geminadas (*ello* > *elo*) nenhuma dificuldade oferecem, já que são constantes ou sistemáticas na diacronia latim-português. A partir de *elo*, houve o fenômeno do alotropismo, com uma forma resultante da apócope (*el*) e outra, da aférese (*lo*). É então que surge a necessidade de interpretar

(2) Cf. *Lições de português*, p. 149.

(3) Cf. *Dicionário da língua portuguesa*, p. 38.

a queda do / de /o, já que *elo* tomou tal direção, em vez de perder logo o / quando este ainda era intervocálico, o que daria *eo*. É que, por ser usado sempre procliticamente, o seu acento se enfraqueceu e a vogal inicial sofreu aférese: *elo* > /o. E, sendo empregado freqüentemente em posição intervocálica, após uma preposição como *de* ou *a*, o / tenderia a cair, como de fato aconteceu. Ilustremos com um exemplo para a forma do feminino, seguindo a explicação de Francisco da Silveira Bueno:

Quando se encontrava em posição intervocálica como em: *de la casa*, *a la casa*, entrava na lei geral da síncope das intervocálicas, desaparecendo: *de la casa*, *de a casa*.⁽⁴⁾

Esta interpretação é aceita por todos os filólogos quando tratam de fonética sintática e registrada em qualquer dicionário etimológico. Citemos, apenas para maior fundamentação, as palavras de Antenor Nascentes:

A queda do / da forma arcaica justifica-se pela freqüente posição intervocálica, resultante da estreita ligação com outros vocábulos e por ser um vocábulo acessório, fracamente pronunciado.⁽⁵⁾

A prova de que o artigo português proveio de um pronome já é um passo para se discutir a hipótese de ele continuar como tal ou, em caso contrário, para se buscar as razões que o fizeram perder sua natureza pronominal.

M. Said Ali sustenta que a função demonstrativa logo se amorteceu, a partir do instante em que se passou a usar /o,⁽⁴⁾ sem muita necessidade, antes de qualquer substantivo. Não nega, porém, que esta função pode perceber-se em alguns enunciados nos quais se indica o ente de que se trata.⁽⁶⁾

(4) Cf. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, v. I, p. 1.

(5) Cf. *Dicionário etimológico resumido*, p. 1.

(6) Cf. op. cit., p. 123.

As mesmas considerações feitas sobre o valor pronominal do artigo em português sob uma perspectiva diacrônica se aplicam às demais línguas românicas. De fato, é suficiente observarmos as gramáticas de nossas línguas irmãs para deduzirmos que suas formas de artigo derivam também do pronome *ille/illa/illud*. E não apenas artigos, mas igualmente pronomes pessoais e demonstrativos.

Assim, em francês temos as formas pronominais de terceira pessoa *il, ils, elle e elles*; em provençal, *el* ou *elh, il* ou *ilh, ela* ou *elha* e plural *il* ou *ilh* e *elas*; em italiano, *egli e ella*; em castelhano, *el* e o neutro *ello*, formas todas derivadas do nominativo latino.

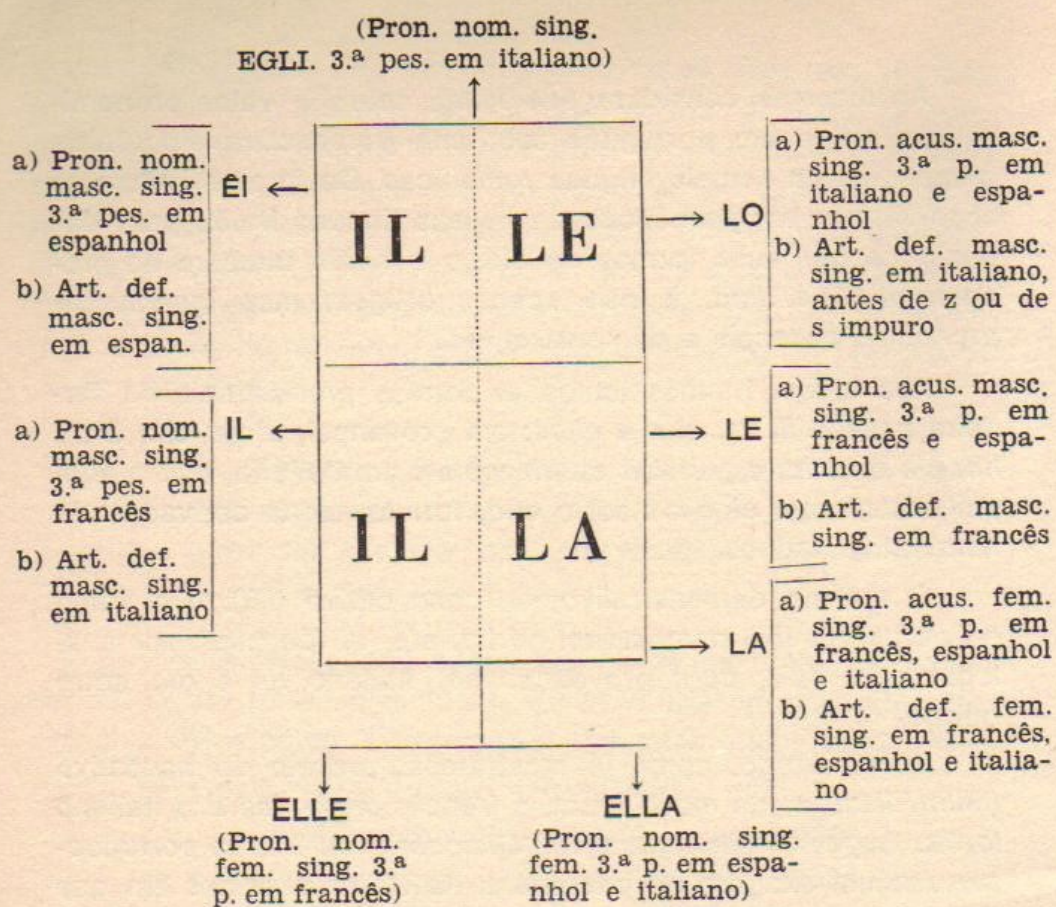
O mesmo demonstrativo, no caso dativo (*illi*), é o étimo do português *lhe*, comparável ao francês *lui* (de **illui*, por analogia com *huic, cui*), provençal *lhe*, italiano *lui* e *gli*, entre outros.

Nosso artigo, como já mostramos, proveio do acusativo (*illum/illam*) e, de modo igual, o francês *le, la, les* e o italiano *lo, la*. Augusto Magne, em seu *Dicionário da língua portuguesa*, cita um exagero de passagens de textos arcaicos em que ocorrem estas formas.⁽⁷⁾

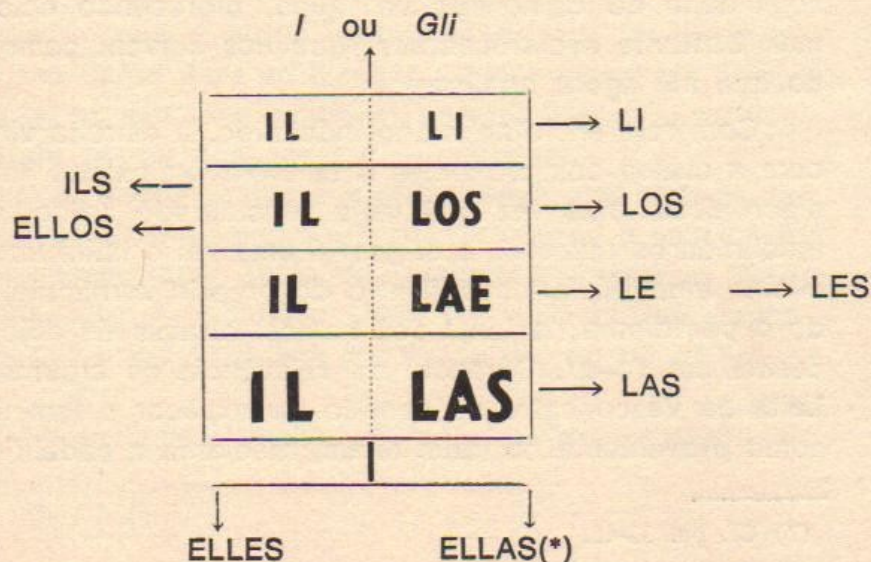
Numa visão ampla, Frederick Bodmer analisa a dupla personalidade do demonstrativo latino, oferecendo dois esquemas bastante esclarecedores, que nos servem como síntese do que até agora analisamos:

Com referência ao artigo indefinido, a estreita vinculação com a classe dos pronomes é também assinalada em termos diacrônicos, uma vez que, seja considerado artigo, pronome indefinido ou numeral, a origem é uma só: o latim *unus*. O feminino *uma* foi formado dentro do próprio vernáculo, seguindo o paradigma flexional dos nomes, através da adjunção da desinência /—a/. Carecem de relevância os argumentos de Leite de Vasconcelos no sentido de explicar o feminino *uma* como proveniente do latim *unam*, mediante a cadeia *unam* >

(7) Cf. pp. 33-48.



Do segundo esquema, aproveitamos apenas a armação, dispensando a classificação das formas derivadas dentro de cada sistema lingüístico.



(*) Cf. *O homem e as línguas*, pp. 301-302.

una > *ua* > *uma*, admitindo que o desenvolvimento da bilabial /m/ teria sido provocado pela vogal nasal /u/.

Já que em latim *unus* não era tido por artigo, temos o direito de suspeitar que os gramáticos da língua portuguesa complicaram a descrição, atribuindo a *um* o caráter de artigo. cremos que o numeral passou a expressar um caráter de indeterminação, em alguns contextos, e este caráter o aproximou dos pronomes indefinidos *algum*, *qualquer*, situando-o neste grupo. Houve, com certeza, a influência do indefinido *algum* e/ou de *nenhum* (de *nec unum*) para que a noção de número se desfizesse em determinados enunciados e expressasse um sentido indeterminativo. Mas é o bastante descrever o morfema como um pronome indefinido, deixando-se de considerá-lo artigo em certas situações, o que, de resto, só dificulta a descrição lingüística.

Entretanto, é necessário rever muitos conceitos para se reformular esta visão, não exclusiva de nossos gramáticos. Em qualquer idioma neolatino se aprendem as mesmas explicações dadas entre nós, tanto no que se refere ao artigo definido como ao indefinido.

Quanto ao indefinido, acontece sempre o perigo da confusão ou neutralização mórfica com o numeral ou o pronome indefinido. Quanto ao definido, ocorre a identificação com as formas dos pessoais de terceira pessoa ou de demonstrativos. Vejamos, neste sentido, a advertência da *Gramática de la lengua española*, da Real Academia Espanhola:

El pronombre de tercera persona tiene (...) las formas *él, la, lo, los, las*, idénticas a las del artículo; y para no confundirlas en el uso, adviértase que el artículo sólo puede juntarse con nombres (...) al paso que el pronombre personal se junta únicamente con verbos.⁽⁸⁾

(8) Cf. p. 40.

O que notamos é que cada gramática tenta repetir o que se encontra nas outras, não refletindo ou questionando sobre a validade dos preceitos divulgados nem procurando aplicar novos modelos de descrição. O resultado é a aceitação passiva das normas tradicionais, muitas das quais se enraízam com tanta profundidade que se torna quase impossível submetê-las a qualquer prova.

0.3. O enfoque sincrônico

Nossa preocupação agora é a de mostrar como, num corte sincrônico do português, mesmo nos registros atuais, a classe do artigo continua a ter os caracteres básicos que lhe conferem uma natureza pronominal. Para tanto, compete-nos fixar certos critérios de delimitação classificatória, capazes de distinguir os pronomes das outras espécies de vocábulos.

Não recorremos aos aspectos mórfico e sintático, porque em português via de regra nome e pronome apresentam os mesmos traços formais (por exemplo, as categorias de gênero e número) e funcionais (tal como os nomes, os pronomes podem ter funções substantivas ou adjetivas).

Entendemos assim que uma falha da Nomenclatura Gramatical Brasileira foi a de estabelecer classes opostas mediante critérios diferentes, o que resulta em incoerências. Dessa forma, substantivo e adjetivo se opõem sintaticamente, porém não formam esquemas opositivos em referência ao pronome ou ao verbo. É muito mais sensato compreender que o pronome paraleliza com o nome, ambos podendo ter função substantiva ou adjetiva.

A descrição se torna simplificada e dotada de coerência, uma vez que obedece a certos princípios estruturais e não confunde conceitos de ordens diferentes. Numa visão esquemática, já nos é possível, por conseguinte, fixar o seguinte quadro:

Nome	x	Pronome
Substantivo x Adjetivo		Substantivo x Adjetivo

De acordo com o quadro acima, vemos que substantivo e adjetivo não são classes, mas apenas aspectos ou funções que as palavras da classe dos nomes ou dos pronomes podem tomar. O pronome se define portanto por sua oposição ao nome, seja de função substantiva ou adjetiva.

Cabe agora refletir em que pontos se opera essa oposição. Acreditamos que um exame das noções expressas pelas duas espécies de vocábulos seja o ângulo mais seguro, embora os defensores do puro mecanicismo opinem diversamente. Desprezar o critério semântico na distinção entre as duas classes resulta em dificultar o reconhecimento delas ou em criar artifícios formais que, ao fim de contas, deixam muitos problemas insolúveis.

Ora, a realidade é simples de ser descrita, sendo bastante a compreensão de que, no repertório de vocábulos que uma língua apresenta, há aqueles cuja função precípua é a de representar os objetos do mundo antropocultural e outros que deixam de ter esse conteúdo semântico, servindo como elementos de indicação dos objetos numa dada ordem.

Como meio de bem ilustrar essas duas esferas conceituais, é útil aplicar a distinção entre símbolo e sinal. Consideramos símbolo tudo aquilo que tenha propriedade de representar alguma coisa. A bandeira branca, a cruz, a balança são exemplos de símbolos de nossa herança cultural, pois representam respectivamente a paz, o cristianismo e a justiça. As palavras igualmente substituem objetos ou valores e assim constituem a espécie de símbolos mais utilizada pelo homem.

De outro lado, o sinal nada representa por si mesmo, mas tem a função de indicar algum aspecto ou chamar a atenção para um determinado símbolo ou objeto. Os semáforos e outros sinais de trânsito podem servir como bons exemplos. Com efeito, eles apenas apontam uma direção a seguir, sem estarem a rigor traduzindo algum conceito.

Essa distinção nos permite compreender satisfatoriamente o universo vocabular da língua portuguesa no que concerne aos termos que traduzem uma visão estática em contraposição àqueles que, por natureza, se referem a objetos numa perspectiva dinâmica. Não cabe aqui discutir esses aspectos que envolveriam todo o quadro classificatório. Basta-nos estabelecer as fronteiras entre nome e pronome, e conheceremos melhor a natureza de nosso sistema de artigos.

Essas fronteiras são de fácil identificação. Os nomes (substantivos ou adjetivos) fixam o campo representativo da linguagem, constituem símbolos. O sintagma "casa amarela" é formado de dois termos, ambos de natureza representativa. O primeiro expressa a idéia de um objeto (casa); o segundo simboliza uma cor atribuída a ele. Dentro do sintagma, entretanto, "casa" se apresenta como termo principal ou determinado (substantivo), ao passo que "amarela" funciona como determinante (adjetivo). Trata-se de uma aplicação sintática e, dessa forma, somente o contexto dirá se um nome é adjetivo ou substantivo.

Os pronomes, ao contrário, fixam o campo mostrativo da linguagem e valem sempre como sinais. Se ao sintagma "casa amarela", antepusermos o vocábulo "esta", perceberemos de imediato que "esta" nada simboliza, servindo para situar o objeto nas coordenadas de espaço e tempo em relação ao falante. No sintagma, "esta" é termo dependente de "casa", o que lhe confere o caráter de adjetivo. Se figurarmos um eixo paradigmático, qualquer termo que seja usado na posição de "amarela" ou de "esta" será adjetivo.

.	.	.
.	.	.
alguma	.	de botão
minha	.	de alvenaria
a	.	nova
esta	casa	amarela
qualquer	.	que ruiu
uma	.	de José
velha	.	.
.	.	.
.	.	.

Nem sempre os dêiticos são termos determinantes. Conforme as relações sintagmáticas, eles podem ser adjetivos ou substantivos. Comparemos a estrutura abaixo:

Isto (é) meu.

O possessivo “meu” é determinante (adjetivo) de “isto” (substantivo), mas ambos os termos são pronomes, em face do caráter indicativo que possuem. O primeiro, contudo, traz a possibilidade de expandir-se num sintagma implícito: isto = este lápis (ou qualquer outro nome masculino).

Contudo, alguns pronomes se distinguem dos nomes por serem formas dependentes, para usarmos a terminologia de J. Mattoso Câmara Jr., isto é, vocábulos-morfema que não podem ser empregados isoladamente. Constituem simples clíticos, termos sem autonomia fonética, e nesse grupo estariam, por exemplo, os pessoais do caso oblíquo e os relativos. Ora, o artigo se encontra nessa mesma situação, como vocábulo clítico.

Mas não é isso que faz do artigo um pronome. Ele o é pela sua força demonstrativa, pela função dêitica essencial à caracterização do pronome. Fala-se até em deixis-zero, quando se pretende considerar um vocábulo como pronome, o que acontece, por exemplo, com os indefinidos alguém, algum,

nenhum etc. E por que excluir o artigo, se ele ainda no português atual é substituível, em muitos contextos, pelos demonstrativos de função adjetiva?

Toda razão cabe ao comentário de J. Mattoso Câmara Jr.:

Ele (o artigo) encerra uma indicação espacial evidentemente, pois assinala que se trata de um "ser" definidamente situado. Assim, nas línguas indo-européias que o possuem, há um valor demonstrativo, sincronicamente inegável, que coincide com a origem demonstrativa do vocábulo.⁽⁹⁾

No caso do artigo definido, a função dêitica é sentida por qualquer usuário da língua e se torna bem precisa no ato da fala. Como exemplifica Mattoso Câmara Jr., "o *livro* em português é — muito mais do que um livro que se acha em lugar conhecido dos interlocutores — um livro que os interlocutores *sabem qual é*".⁽¹⁰⁾ O mesmo lingüista, em sua obra *História e estrutura da língua portuguesa*, comenta:

Ao lado da indicação de posição, entretanto, também possui o português, como todas as línguas românicas, um adjetivo pronominal que introduz para o nome substantivo, com que concorda, a categoria do "definido". É uma forma pronominal nova, chamada tradicionalmente "artigo".⁽¹¹⁾

E ainda, no mesmo livro, define com precisão:

Categoricamente, ele continua a ser uma partícula pronominal demonstrativa. Assinala o caráter definido de uma posição num campo mostrativo ideal, de que participam o falante e o ouvinte.⁽¹²⁾

(9) Cf. *Princípios de lingüística geral*, p. 156.

(10) Cf. *idem*, *ibidem*, p. 157.

(11) Cf. p. 95.

(12) Cf. p. 104.

Outro argumento que invocamos é o fato de o artigo definido ser considerado pronome demonstrativo, pelas nossas gramáticas, quando antecede à preposição *de* ou ao relativo *que*. É verdadeiramente uma falta de critério dar duas classes à mesma forma, simplesmente com base na presença ou omissão de um substantivo. Verifiquemos os exemplos abaixo, tomados de Augusto Mage:⁽¹³⁾

a) A constância é a virtude do homem e a paciência a do cristão. (Almeida Garrett)

b) A fronte do sacerdote se verga para o cálice consagrado; a do lavrador, para a terra; a que espalha o grão da verdade, para o sulco soaberto nas consciências novas. (Rui Barbosa)

No primeiro exemplo, o *a* grifado deixou de ser artigo pelo único fato de o substantivo *virtude* não estar repetido. As gramáticas o consideram pronome. No outro exemplo ocorre o mesmo: se a palavra *fronte* fosse reiterada depois do *a*, este seria artigo; como está omissa, é um demonstrativo. Assim, temos, de acordo com as descrições gramaticais:

<i>Artigo</i>	<i>Pronome</i>
A virtude do cristão	A do cristão
A fronte do lavrador	A do lavrador
A fronte que espalha o grão	A que espalha o grão

Muito mais lógico seria classificar como pronome o artigo em qualquer situação. Além de simplificar o estudo da língua, esta medida eliminaria incoerências como as examinadas acima, possibilitando uma visão mais científica dos fatos lingüísticos.

Comentários análogos valem para o artigo indefinido. Todo estudante do português sente dificuldade em reconhecer, de

(13) Cf. op. cit., p. 47.

acordo com os ditames da gramática, quando a forma *um* é pronome, numeral ou artigo. O que ocorre, realmente, é que a distinção entre pronome e artigo não existe, como podemos comprovar por alguns argumentos.

Inicialmente, basta refletirmos que o plural *uns*, *umas* é sempre um pronome.⁽¹⁴⁾ Se tomarmos uma frase em que o *um* é classificado como artigo, tão logo o pluralizemos, ele passa a ser pronome. Ora, se a forma do plural é pronome em qualquer contexto, por que no singular não haverá de ser?

Afirmamos ainda que, sob uma perspectiva semântica, o morfema *um*⁽⁴⁾ equivale a um indefinido, sendo substituível por *algum*, *qualquer* etc. A frase: "Um homem sempre é capaz de amar" pode ter a forma *um* mudada para *qualquer*, sem muito prejuízo de distorsão semântica. No plural, caberia perfeitamente a substituição por *alguns*.

Essas razões, aliadas à certeza de uma descrição mais coerente e simplificada, nos levam a admitir que o artigo definido é uma forma paralela e quase sinônima do pronome *algum*.⁽⁴⁾

0.4. Conclusão

A tarefa de classificar os vocábulos de uma língua exige, antes de tudo, a preocupação de respeitar a coerência estrutural que o próprio sistema lingüístico apresenta. Dessa maneira, toda classificação deve obedecer a critérios estabelecidos e testados dentro do sistema. De nada adianta forçar deduções com base nos mecanismos formais, se estes não possibilitam oposições ou se os vocábulos da língua se organizam mediante outros critérios.

É o caso da língua portuguesa. Algumas palavras opõem-se morficamente (tal o caso dos nomes em relação aos ver-

(14) Cf. José Rebouças MACAMBIRA, *A estrutura morfo-sintática do português*, p. 428.

bos), enquanto outras apresentam idênticas características formais que exigem a adoção de outros ângulos interpretativos.

Se o gramático não tiver cautela, optando por uma metodologia que lhe facilite a descrição lingüística, é bem provável que seus estudos resultem ineficazes. É o que observamos no tocante à classificação dos vocábulos proposta pela Nomenclatura Gramatical Brasileira, onde até a interjeição, que constitui uma frase, entra como classe de palavra, no mesmo nível dos instrumentos gramaticais.

A NGB, se teve o mérito de reduzir o amontoado de terminologias, simplificando-as, pecou por falta de coerência metodológica. Estabeleceu dez classes para os vocábulos portugueses, deixando muitos inclassificáveis e reservando uma classe especial para apenas dois morfemas: os artigos *o*⁽⁴⁾ e *um*.⁽²⁾

Um exame detido dos aspectos semânticos expressos pelos pronomes em contraste com os dos nomes nos leva a deduzir que os artigos em português têm natureza pronominal e, assim, o definido deve ser classificado entre os demonstrativos e o indefinido nada mais é que um pronome do mesmo grupo de *algum, qualquer* ou *nenhum*.

Esta posição, além de coerente, traz a vantagem da simplificação descritiva e de uma visão pancrônica, em que a diacronia, tantas vezes negligenciada, é invocada para esclarecer certas dificuldades interpretativas da sincronia do sistema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) BODMER, Frederick — *O homem e as línguas*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1960.
- (2) BUENO, Francisco da Silveira — *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São Paulo, Saraiva, 1963, v. 1 e v. 6.
- (3) CÂMARA JR., J. Mattoso — *Princípios de lingüística geral*. 4. ed., Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1970.
- (4) ——— — *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- (5) ——— — *Problemas de lingüística descritiva*. 4. ed., Petrópolis, Vozes, 1970.

- (6) ——— — *História e estrutura da língua portuguesa*. 2. ed., Rio de Janeiro, Padrão, 1976.
- (7) MACAMBIRA, José Rebouças — *A estrutura morfo-sintática do português*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1970.
- (8) MAGNE, Augusto — *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, MEC-INL, 1950, v. I.
- (9) MONTEIRO, José Lemos — *Estrutura das palavras*. Fortaleza, s. ed., 1972.
- (10) NASCENTES, Antenor — *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro, MEC-INL, 1966.
- (11) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA — *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- (12) SAID ALI, M. — *Gramática histórica da língua portuguesa*. 6 ed., São Paulo, Melhoramentos, 1966.
- (13) SILVEIRA, Sousa da — *Lições de português*. 2 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1934.

DIÁTESE VERBAL

José Rebouças Macambira

1 — Definição

Diátese ou *vozes do verbo*, são as formas que o verbo assume para indicar a sua relação com o sujeito, encarado como agente, paciente ou apenas envolvido no processo.

Chama-se *processo* ao conteúdo semântico do verbo, como *ação, fenômeno, estado* e várias outras significações que não se podem sistematizar. O termo vem do latim *processus* "aquilo que se passa" no tempo, e, conseqüentemente, possui as categorias *presente, passado e futuro*, expressas por meio de flexões gramaticais. O *amar* desenrola-se no tempo sob as formas *amei-amo-amarei* e várias outras formas temporais. Em

a) *Deus criou* o mundo em seis dias, a relação entre *Deus* e *criou* é ativa, encarado o sujeito como *agente*; em

b) *Cristo foi traído* por Judas, a relação entre *Cristo* e *foi traído* é passiva, encarado o sujeito como *paciente*; em

c) *O herói se revoltou*, a relação entre *o herói* e *se revoltou* não é propriamente ativa nem propriamente passiva. Indica, no entanto, que o *herói* está envolvido na revolta e, portanto, *envolvido no processo*.

2 — Esquema Geral

Só existem duas vozes propriamente ditas — voz *ativa* e voz *passiva*, que se desdobram em três outras — *reflexiva, recíproca e média*, conforme o seguinte esquema:

Vozes do verbo	{	a) ativa
		b) passiva
		c) reflexiva (soma de a e b)
		d) recíproca (tipo de reflexiva)
		e) média (síntese de a e b)

Os termos *ativa* e *passiva* e, conseqüentemente, *reflexiva*, *recíproca*, *média*, têm correspondência semântica imprecisa, sobretudo o primeiro (ativa) e o seu valor é mais nomenclatório do que propriamente científico. Cada um será descrito formalmente no respectivo subcapítulo consoante os seus traços estruturais. Não esqueçamos as primeiras palavras da nossa definição: "Diátese são as *formas* que o verbo assume", pois será de formas, e não de sentido, que nos ocuparemos.

Como o esquema esclarece nos parênteses, a reflexiva é a *soma* da ativa e da passiva; a recíproca — um *tipo* de reflexiva; a média — a *síntese* da ativa e da passiva — *soma*, *tipo* e *síntese* que serão demonstradas e bastante exemplificadas quando as vozes forem descritas individualmente.

O verbo de ligação não tem voz, é adiatético. Se a voz indica a relação entre o verbo e o sujeito, e o verbo tem conteúdo semântico, pois exprime o processo, é óbvio que o verbo *ser*, ou qualquer outro congênere, se acha necessariamente excluído, visto não possuir conteúdo semântico, mas somente o caráter de conectivo e a perspectiva modo-aspectivo-temporal.

3 — Voz Ativa

Na maioria dos casos talvez se possa garantir que a voz ativa indique o agente do processo verbal, isto é, que o sujeito pratica a ação:

- a) Deus *criou* o mundo em seis dias;(*)
- b) Aníbal *atravessou* os Alpes;
- c) Caramuru *conquistou* os índios, onde não há dúvida

(*) Exemplos com verbos transitivos diretos.

que *Deus*, *Aníbal* e *Caramuru* praticam as ações expressas pelos verbos respectivos. Em

- a) A estrela *cintila* no horizonte;(**)
- b) O trovão *ribomba* na serra;
- c) O cão *ladra* no terreiro, também não há dúvida que a estrela, o trovão e o cão praticam as ações respectivas e, portanto, são verdadeiros agentes. Em

- a) o moleque *apanha* muito da madrastra;
- b) o touro não *sofre* o jugo; 1, p. 551
- c) o negro *sentiu* a ponta da lança, a voz é ativa, mas há passividade e não atividade, não obstante a presença da voz ativa. Em

Deus é o criador de todas as cousas existe a maior atividade jamais praticada, e nem sequer há voz, porquanto *ser* é um verbo de ligação e, por conseguinte, adiatético.

“Não há, pois, uma relação constante e indissolúvel entre os conceitos metafísicos de *agente* e *ação* e os conceitos gramaticais de sujeito e verbo da voz ativa, onde não raro há até imanente, a) a inércia, b) ou a passividade do sujeito:

- a) O menino dorme;
- b) O menino *apanha* uma surra”, (2, p. 368)

“Se eu digo *Pedro vê Paulo* ou *Pedro ama Paulo*, as duas pessoas praticam uma sobre a outra uma ação que não pode ser indiferentemente concebida como ativa ou receptiva. A vista é um fenômeno receptivo: Pedro teve a retina excitada por certa imagem. Da mesma forma no amor ou na amizade: Pedro experimenta determinado sentimento. Isto não tem nada de ativo”. (3, p. 123).

(**) Exemplos com verbos intransitivos.

Esquema Estrutural da Voz Ativa

+ A	+ C
eu	corro
tu	corres
ele	corre
nós	corremos
vós	correis
eles	correm

O sinal *mais*, precedente à letra maiúscula, quer dizer que a presença do traço é necessária (indispensável): A e C não podem faltar. O leitor deve ter notado que saltamos o elemento B, e talvez até inferido que o fizemos por distração. Que houve o salto, isto houve; a distração, não. A ausência do elemento B constitui o traço estrutural da voz ativa, da mesma forma que a sua presença constitui um traço estrutural das outras vozes, adjunto a outros traços distintivos.

O elemento A são os pronomes retos que podem contingentemente ser substituídos por: a) flexão verbal; b) outro pronome; c) substantivo; d) infinitivo; e) subordinada substantiva:

- a) *corres* tanto;
- b) *Tudo* passa com rapidez;
- c) O *herói* caminhava entre flores;
- d) Convém *lutar*;
- e) Basta *que te respeites*.

Se o sujeito for indeterminado ou inexistente, o elemento A não pode comparecer: *vive-se bem aqui*; *relampejava muito*.

O elemento C será sempre um verbo, conjugado nos tempos simples ou nos compostos com *ter* ou *haver* (tens corrido tanto; tudo havia passado com rapidez). Os tempos simples pertencem ao campo da morfologia, os compostos ao campo da sintaxe. O particípio constitui um caso especial e pode ser ativo, passivo, reflexivo ou médio, em geral conforme a pre-

dicação do verbo. Exemplos ativos: a) *árvore caída*; b) *pessoa viajada*; c) *parente falecido*. Excepcionalmente o verbo é transitivo direto: *homem lido* (que lê).

Conclui-se que os traços estruturais da voz ativa são a presença do elemento A e do elemento C. Somente o contraste com as outras vozes esclarecerá plenamente o esquema estrutural da voz ativa, especialmente a inexistência do elemento B.

É preciso não confundir *voz ativa*, categoria gramatical, e *atividade*, categoria nocional; a primeira pressupõe os elementos A e C; a segunda pressupõe apenas o agente da noção contida no processo. Em *Dalila traiu Sansão* há voz ativa e atividade; em *o moleque levou uma surra* — voz ativa e passividade.

4 — Voz Passiva

Talvez se possa afirmar que o sujeito seja em quase todos os casos o paciente do processo verbal na voz passiva, isto é, que o sujeito sofre a ação:

- a) O mundo *foi criado* por Deus;
- b) Os Alpes *foram* atravessados por Aníbal;
- c) Os índios *foram conquistados* por Caramuru.

À semelhança do que se passou na voz ativa (exemplos colhidos em Vendryès) em

- a) Paulo *foi visto* por Pedro;
- b) Paulo *foi amado* por Pedro,

a vista continua sendo fenômeno receptivo e nada de ativo se depara no sentimento. Se a vista é passiva, quem sofre a ação é *Pedro* no exemplo (a), não obstante ser o agente da passiva; e, se o sentimento não tem nada de ativo, não se pode assegurar que *Pedro* é o agente no exemplo (b), considerando-se cada enunciado sob o ponto de vista semântico.

Acresce, como já referimos, que nalguns casos a voz ativa exprime passividade:

- a) O moleque *apanha* muito da madrasta;
- b) O bobo *receberá* essa afrontosa pena; (1, p. 496)
- c) O enfermo *teve* um colapso.

Passemos agora — é isto que nos interessa propriamente — ao campo da lingüística e apresentemos a esquematização estrutural da voz passiva, que, dividida em *participial* e *pronominal*, reclama dois esquemas estruturais.

Na voz passiva entra em cena o elemento *B*, que não existe na voz ativa e negativamente a caracteriza. Divide-se em *B1*, correspondente à voz *passiva participial*, e *B2*, correspondente à voz *passiva pronominal*.

Esquema Estrutural da Passiva Participial

+ A	+ B1	+ C
eu	ser	louvado, a
tu	"	"
ele	"	"
nós	"	louvado, as
vós	"	"
eles	"	"

Como previamente já explicamos, o sinal *mais*, precedente à letra maiúscula, significa necessariedade; o elemento *A* pode contingentemente ser substituído por flexão, outro pronome, substantivo, infinitivo, subordinada substantiva. Isto vale para todas as vozes.

O elemento *B1* será sempre o verbo *ser* em qualquer forma de sua conjugação: *sou, eras, foi, sejamos, sereis, seriam* e tantas outras.

O verbo nuclear da voz passiva é o elemento *C*, que, variável em número e gênero, deve sempre ser o particípio.

Além dos traços esquemáticos — A, B1, C,— há outro muito importante que não deve nem pode ser desprezado, pois constitui irrefragável prova da voz passiva participial. É a seguinte: *toda construção passiva é transformável em construção ativa*:

Cristo foi traído por Judas

se converte em *Judas traiu Cristo*. A operação transformacional é a seguinte: escrevem-se as palavras ao contrário (Judas por traído foi Cristo); suprimem-se *por* e *ser*(*) (Judas traído Cristo); põe-se o particípio no mesmo tempo de *foi* — o perfeito (Judas traiu Cristo).

Se a voz passiva não tiver agente, será preciso acrescentá-lo sob a forma de *por alguém* ou *por algo*. As construções *Tiradentes foi denunciado* e *Pompéia foi destruída* expandem-se em *Tiradentes foi denunciado por alguém* e *Pompéia foi destruída por algo*, donde as construções ativas *alguém denunciou Tiradentes* e *algo destruiu Pompéia*. Em face disto se concluirá que *a hora é chegada* não está na passiva, visto não se poder acrescentar *por alguém* ou *por algo*, nem modificar-lhe a voz: *a hora é chegada por alguém* e *alguém chegou a hora* seriam resultados absurdos. Não bastam, pois, os três traços esquemáticos — A, B1, C; também é imprescindível a passagem para a voz ativa. Em *a hora é chegada* existem os três traços, e, no entanto, não se manifesta o fenômeno da voz passiva: A = hora, B1 = é, C = chegada. O elemento A vem acompanhado pelo artigo, como poderia vir por outros vocábulos: *a hora decisiva* ou *a hora da partida é chegada*.

O particípio, só por si, constitui uma forma da voz passiva, portanto sem a presença do verbo *ser*:

O homem, *criado* por Deus à sua semelhança, aspira à imortalidade

(*) Não esquecer que o infinitivo *ser* representa qualquer forma deste verbo.

onde *por Deus* é agente da passiva.

O português "não herdou ao latim as formas passivas do verbo, com exceção do particípio que geralmente conservou o significado passivo" (4, p. 7).

O elemento *C* desempenha sempre a função de sujeito, tanto na *voz passiva participial*, correspondente ao esquema estrutural *A — B1 — C*, cuja descrição acabamos de apresentar, como na *voz passiva pronominal*, correspondente a *C — B2 — A*, cuja descrição vamos apresentar nos parágrafos seguintes, sob o título

Esquema Estrutural da Passiva Pronominal

+ C	+ B2	+ A
vende-	se	casa
vendem-	se	casas

A passiva pronominal possui três traços especiais que a distinguem das outras vozes:

I) A ordem normal é inversa (*C, B2, A*, em lugar de *A, B2, C*), donde pospor-se o sujeito ao verbo:

Vendem-se casas

II) É por isto que *a porta se fechou* é voz média. *Fechou-se a porta* será passiva, se tiver a significação de *foi fechada a porta* (eu a fechei, meu filho ou alguém a fechou, depois que por exemplo todas as pessoas se retiraram); será média se tiver a significação de *a porta se fechou*, isto é, o vento ou algo fortuito provocou o fechamento.

Eu me chamo José

porque o elemento *B* será exclusivamente *se*.

III) Só esporadicamente o elemento A pode ser o pronome reto (ele, ela, eles, elas):

A paisagem é linda; *ela se avista* de longe;

mas então a ordem costuma ser direta, contrariando a normalidade. *Avista-se ela* causa a impressão de que se está usando *ela* como objeto direto, por causa da posição — imediatamente após o verbo.

IV) O morfema *se* representa um sujeito psicológico, de significação vaga, e dado isto pode ser substituído por *a gente*, *nós* ou o verbo na 3ª pessoa do plural:

- a) Não *se* viu a cobra;
- b) Aceita-*se* encomenda;
- c) Conta-*se* muita mentira,

que admite as seguintes substituições: a) *a gente* não viu a cobra; b) *nós* aceitamos encomenda; c) *contam* muita mentira. Nestas construções, o sujeito gramatical é *cobra*, *encomenda* e *muita mentira*; mas o sujeito psicológico, aquele que o falante comum sente como sujeito, é uma pessoa vaga, um alguém indefinido, representado pelo morfema *se*.

Em lugar de C, B2, A pode ocorrer B2, C, A, se algum termo atrair o *se*, ou por simples opção estilística:

- a) não *se vendem* casas;
- b) voltei depois, e *se comprou* o carro.

Além dos traços esquemáticos C, B2, A ou B2, C, A, existe outro muito importante que não pode nem deve ser desprezado, pois constitui a prova irrefragável da voz passiva pronominal. É a seguinte: *toda passiva pronominal é transformável em passiva participial*:

Vendem-se casas

se converte em *casas não vendidas*. A operação transformacional é a seguinte: escrevem-se as palavras ao contrário com o se proclítico (*casas se vendem*); substitui-se o se pelo verbo *ser* e põe-se o verbo no particípio (*casas são vendidas*). É condição necessária, *sine qua non*, que haja relativa equivalência de sentido entre as duas construções. Pode ser que *vendem-se casas* e *casas são vendidas* não signifiquem a mesma coisa em termos absolutos; mas o que importa é a relativa equivalência da significação: esta, não há dúvida que há. Em face disto se concluirá que *a porta se fechou* não está na voz passiva, pois *a porta foi fechada* tem diferente sentido. No primeiro caso haveria sido o vento a causa ou qualquer outra coisa imprevista; no segundo, pressupõe-se a presença do agente: se *a porta foi fechada*, sabe-se perfeitamente que o foi *por alguém*, que deliberadamente a fechou. Não bastam, pois, os três traços esquemáticos — C, B2, A ou B2, C, A; também é imprescindível a passagem para a voz passiva participial e a relativa equivalência do sentido.

Antecipando-nos um pouco, podemos acrescentar que a construção *a porta se fechou* está na voz média, intermediária entre a voz ativa e a voz passiva.

É preciso não confundir *voz passiva*, categoria gramatical, e *passividade*, categoria nocional; a primeira pressupõe entre outros traços os elementos A, B, C (mutável a ordem); a segunda pressupõe apenas o paciente da noção contida no processo. Em *Abel foi assassinado por Caim*, há voz passiva e passividade; em *o moleque levou uma surra* — voz ativa e passividade.

Em *vendem-se casas*, o se é o morfema da voz passiva. Note-se bem o seguinte, pois se trata de traço muito importante; em *aceita-se encomenda* e *vive-se apenas uma vez*, semanticamente o se tem o mesmo valor indeterminante; a diferença entre os dois é puramente gramatical; psicologicamente o se é sujeito em ambos os casos.

5 — Voz Reflexiva

Talvez se possa afirmar, com a máxima probabilidade, que o sujeito seja em quase todos os casos o agente e o paciente do processo verbal na voz reflexiva, isto é, que o sujeito pratica e sofre a ação:

- a) Eu *me contemplei* no cristal das águas;
- b) O prisioneiro *se matou*;
- c) Tu *te perdeste*.

O aspecto semântico, presente na definição de voz, é secundário, puramente nomenclatório (é bom insistir neste aspecto). A verdadeira definição se desenvolve sob a forma dos esquemas estruturais. Os termos *agente* e *paciente* são aproximativos, e obviamente necessários, preferíveis por exemplo a voz *alfa* e voz *beta*, ou voz *arroz* e voz *feijão*.

A voz reflexiva exhibe 4 traços estruturais — *A, B, C, D*, que vista a subdivisão do quarto, se desdobram em três esquemas estruturais autônomos: *A, B, C, D1, A, B, C, D2, A, B, C, D3*.

O elemento *D* deve ser entendido como alguma coisa que pode ser acrescentada e não alguma coisa que sempre deve estar presente. É uma peça que *pode* ser encaixada.

Esquema Estrutural "A-B-C-D1"

+ A	+ B	+ C	+ D1
eu	me	defendo	a mim mesmo
tu	te	defendes	a ti mesmo
ele	se	defendemos	a si mesmo
nós	nos	defende	a nós mesmos
vós	vos	defendeis	a vós mesmos
se	eles	defendem	a si mesmos

Com os elementos *A* e *B* devem ter sempre o mesmo número e a mesma pessoa: *eu me*, não porém *eu te* ou *eu vos*;

tu te, não porém *tu me* ou *tu nos*; *ele se*, não porém *ele me* ou *ele te*, *ele nos* ou *ele vos*, e assim por diante nas outras combinações. (*) É o que se chama *equação número-pessoal*. Em face disto em

Eu te protejo

não há voz reflexiva, mas sim voz ativa, porque o verbo se apresenta na sua forma simples. É que a equação número-pessoal (*eu me*, *tu te*, *ele se*, *nós nos*, *vós vos*, *eles se*) caracteriza quase todas as vozes, excetuando-se a voz ativa e a passiva participial. Na passiva pronominal ocorre somente nas terceiras pessoas, mas ocorre. Em

Eu me protejo

a voz reflexiva, pois temos as equações *singular mais singular*, *1ª pessoa mais 1ª pessoa*, e se pode acrescentar o elemento D1: *eu me protejo a mim mesmo*.

Esquema Estrutural "A-B-C-D2"

+ A	+ B	+ C	+ D2
eu	me	defendo	e aos outros
tu	te	defendes	" " "
ele	se	defende	" " "
vós	nos	defendemos	" " "
nós	vos	defendeis	" " "
eles	se	defendem	" " "

Ante o exposto, é fácil identificar a voz reflexiva nos exemplos retrocitados:

- a) eu me contemplei e aos outros;
- b) o prisioneiro se matou e aos outros;
- c) tu te perdeste e aos outros;
- d) eu me defendo e aos outros.

(*) Não esquecer que o elemento A comporta cinco substituições: *flexão*, *outro pronome*, *substantivo*, *infinitivo*, *subordinada substantiva*.

Ao aplicar-se o esquema, não é necessário citar o enunciado com todos os seus termos; bastam os elementos *A-B-C-D*, no caso da reflexiva, e um ou mais adjunto que lhes complete o sentido. Em, *verbi gratia*,

O homem se destrói com suas próprias mãos

suprime-se o adjunto adverbial de meio:

O homem se destrói e aos outros

para simplificar a esquematização. Esta orientação já foi adotada neste capítulo, quando aplicamos o esquema estrutural a *eu me contemplei no cristal das águas*.

Esquema Estrutural "A-B-C-D3"

O elemento *D3* é a soma dos elementos *D1* e *D2*:

+ A	+ B	+ C	+ D3
eu	me	defendo	a mim mesmo e aos outros
tu	te	defendes	a si mesmo " " "
ele	se	defende	a ti mesmo " " "
nós	nos	defendemos	a nós mesmos " " "
vós	vos	defendeis	a vós mesmos " " "
eles	se	defendem	a si mesmos " " "

Para maior ilustração, vamos aplicar o esquema estrutural *A-B-C-D3* aos outros exemplos retrocitados:

- eu me contemplei *a mim mesmo e aos outros*;
- o prisioneiro se matou *a si mesmo e aos outros*;
- tu te perdeste *a ti mesmo e aos outros*;
- eu me defendo *a mim mesmo e aos outros*;
- o homem se destrói *a si mesmo e aos outros*.

No terceiro parágrafo deste capítulo escrevemos que os três esquemas estruturais são autônomos. Isto quer dizer que são independentes um do outro, e que não é necessário aplicar os três para identificar a voz reflexiva: basta um para classificar a diátese.

Além dos traços esquemáticos *A-B-C-D*, há outro muito importante que não pode nem deve ser desprezado: o elemento "*B*" será sempre objeto direto. É que a voz reflexiva — duas vozes somadas — contém implicitamente a voz passiva e subjacentemente o objeto direto, pois todo sujeito da passiva é um objeto direto disfarçado. Em *você não se pertence*, não há voz reflexiva, porque o *se* é objeto indireto; nem tampouco, e pela mesma razão, em *tu te atribuis o título de mestre*.

Eis a demonstração de que a voz reflexiva é a soma da voz ativa e da voz passiva:

Paulo se dominou = Paulo dominou Paulo

isto é, *Paulo dominou* alguém (ele próprio), e *foi dominado* por alguém (por ele próprio).

É preciso não confundir voz reflexiva, categoria gramatical, e reflexividade, categoria nocional; a primeira, pressupõe entre outros traços os elementos *C-B-A* ou *B-C-A*; a segunda, pressupõe apenas o agente-paciente da noção contida no processo. Em *ele se matou* há voz reflexiva e reflexividade; em *eu lavei o rosto* — voz ativa e reflexividade. Em *tu és ególatra* existe reflexividade, não porém a categoria da voz reflexiva por causa do verbo *ser*, adiatético, por falta de conteúdo semântico.

A voz reflexiva é muito rara, comparada com as outras, excetuando-se a recíproca — um tipo de voz reflexiva (cf. 2 — *Esquema Geral*).

Uma jovem me perguntou se *eu me casei* é voz reflexiva. Respondi-lhe jocosamente o seguinte: "Se você arranjou um marmanjo, fugiu com ele, e não deu bola nem à igreja nem ao cartório, você *casou-se a si mesma*, e a voz é reflexiva". Como isto é uma piada, o tipo de voz é outro — média.

A esquematização A-B-C-D esclarece que a intencionalidade não é um traço distintivo da voz reflexiva. Em *eu me suicidarei* a intencionalidade é um fato, mas a voz é média, e não reflexiva.

O analista pode ter dúvida se o acréscimo do elemento D será ou não aceitável. Em *verbi gratia*

O operário se atirou da janela

é possível enxertar-se a expansão *a si mesmo* (D1) ou as outras expansões (D2 e D3).

O problema da aceitabilidade foi tratado por Chamsky: "Vamos empregar o termo *aceitável* para denotar os enunciados que são perfeitamente naturais e compreensíveis imediatamente, sem recorrer-se a estudos analíticos, e não parecerem extravagantes ou estranhos" (6, p. 11). Na página seguinte: "As orações mais aceitáveis são aquelas que têm mais probabilidade de ser produzidas, que são compreendidas mais facilmente, menos desajeitadas e de certo modo mais espontâneas" (6, p. 11).

É o caso de perguntar se você diria naturalmente: *o operário se atirou a si mesmo da janela, e não sofreu nada*. É claro que você nunca diria.

6 — Voz Recíproca

Talvez se possa afirmar, com a máxima probabilidade, que o sujeito seja em quase todos os casos o agente e o paciente do processo verbal na voz recíproca, mormente por constituir um tipo de voz reflexiva, consoante o exposto no capítulo *Esquema Geral*:

- a) nós *nos atacávamos* cruelmente;
- b) vós *vos injuriastes* sem motivo;
- c) eles *se ajudaram* cristãmente

em que a voz recíproca é um tipo de voz reflexiva cruzada:

- a) *eu* ataquei *tu*(*) (tu te)
- a) nós nos atacamos b) *tu* atacaste *eu* (eu me)
- a) *tu* injuriaste *ela* (ela se)
- b) vós vos injuriastes b) *ela* injuriou *tu* (tu te)
- a) *ele* ajudou *ela* (ele se)
- c) eles se ajudaram b) *ela* ajudou *ele* (ela se)

Não se trata de *eu me ataquei* e *tu te atacaste*, *tu te injuriaste* e *ela se injuriou*, *ela* ou *ele se* ajudou, por causa do cruzamento sintático.

Na reflexiva propriamente dita, o agente e o paciente são a mesma personagem:

- a) eu — eu
b) tu — tu
c) ele — ele

Na reflexiva cruzada (voz recíproca), o sujeito são duas ou mais personagens distintas:

- a) eu — tu
tu — eu
b) tu — ela
ela — tu
c) ele — ela
ela — ele

(*) Usamos o caso reto em lugar do oblíquo por conveniência didática: o cruzamento correto seria:

- a) eu — me, tu — te;
b) tu — te, ela — se;
c) ele — se; ela — se.

Esquema Estrutural da Voz Recíproca

+ A	+ B	+ C	+ E		
nós	nos	entendemos	um(s)	ao(s)	outro(s)
vós	se	entendeis	"	"	"
eles	vos	entendem	"	"	"

Saltamos o elemento D, porque o especializamos para a esquematização da voz reflexiva.

Além de ser tão rara como, ou mais ainda que a reflexiva, somente se conjuga nas três pessoas do plural, conforme se vê pelo esquema.

Ante o exposto, é fácil identificar a voz recíproca nos exemplos retrocitados:

- a) nós *nos* atacávamos *uns aos outros*
- b) vós *vos* injuriastes *uns aos outros*
- c) eles *se* ajudaram *uns aos outros*

O elemento *E* deve ser entendido como alguma coisa que pode ser acrescentada e não alguma coisa que sempre deve estar presente. É uma peça que pode ser encaixada, exatamente como o elemento *D* na voz reflexiva. Em *amai-vos uns aos outros*, a imortal sentença bíblica, o elemento *E* acompanha sempre os outros elementos.

Excepcionalmente a voz recíproca se manifesta na 3ª pessoa do singular; neste caso o elemento *A* deve ser um coletivo:

Aquele casal *se entende* bem

Para acrescentar o elemento *E*, substitui-se o plural semântico, isto é, o coletivo, por um plural gramatical:

Os dois *se* entendem *um ao outro*

e, aplicando o cruzamento sintático, de alto valor comprobativo, temos o seguinte:

Ele entende ela
Ela entende ele

Em

Eles *se* queixaram uns aos outros

não há voz recíproca, uma vez que não se pode aplicar o cruzamento sintático:

Eles queixaram elas
Elas queixaram eles

são torneios inadmissíveis. Em

Vocês gostam *um do outro*

não pode havê-la tampouco por faltarem dois traços estruturais: o elemento *B* e o elemento *E*. Temos *um do outro*, é bem verdade; mas o 4º elemento é *um ao outro*, com a preposição *a*, e não *um do outro* ou *um com o outro* (conversavam um com o outro), ou *um para o outro* (olhavam desconfiados um para o outro), pois a preposição *a*, e não outra, é um caráter necessário do elemento *E*.

É preciso não confundir a categoria gramatical da voz *recíproca* e a categoria nocional da *reciprocidade*; a primeira, pressupõe entre outros os elementos *A-B-C-E*; a segunda, pressupõe apenas um agente e um paciente do processo verbal, que semanticamente cruzados atuam reciprocamente um sobre o outro. Em *suportai-vos uns aos outros* há voz recíproca e reciprocidade; em *trocaram beijos e saíram correndo*, há voz ativa e reciprocidade.

7 — Voz Média

Parece-nos indubitável que haverá sempre certa relação de agente e paciente entre o sujeito e o conteúdo semântico do verbo. Isto quer dizer que o sujeito não é propriamente o agente do processo, mas atua como tal de certa maneira; que não é propriamente o paciente, mas sofre de certa maneira o efeito do processo verbal. A denominação *média* é muito significativa: não é ativa nem passiva; está no meio, situada entre as duas:

meu amigo *zangou-se* com o vizinho

em que *meu amigo* entra como agente, não porém ao ponto de *zangar-se a si mesmo*, pois o *vizinho* tem a sua cota de participação na relação verbo-sujeito. Não se trata de *meu amigo zangou meu amigo*, é óbvio que não. É "apenas envolvido no processo", conforme a definição de vozes no 1º capítulo.

Esquema Estrutural da Voz Média

+ A	+ B	+ C	— D	— E
eu	me	aborreço	—	—
tu	te	aborreces	—	—
ele	se	aborrece	—	—
nós	nos	aborrecemos	—	—
vós	vos	aborreceis	—	—
eles	se	aborrecem	—	—

A definição desta voz é negativa(*), isto é, o que a caracteriza é ser impossível acrescentar-lhe o elemento D, que demonstra não se tratar de voz reflexiva, e o elemento E, que

(*) É a segunda voz que negativamente se define: a primeira foi a voz ativa, definida pela ausência do elemento B.

demonstra não se tratar de voz recíproca. As construções expandidas

- a) eu me aborreço a *mim mesmo*;
- b) eu me aborreço e aos outros;
- c) eu me aborreço a *mim mesmo e aos outros*,

correspondentes ao elemento D; e

- d) nós nos aborrecemos *uns aos outros*,

correspondente ao elemento E, são inadmissíveis, pelo menos em situações ordinárias. Ao contrário das vozes reflexiva e recíproca, onde os exemplos se apresentam raros e difíceis, na média são abundantes e fáceis:

- a) *Eu me* aproximei da cratera;
- b) *Tu te* zangaste comigo;
- c) *O aluno* enganou-se;
- d) *Nós nos* afastamos com saudade;
- e) *Vós vos* despedistes com lágrimas;
- f) *Os pescadores* se afogaram no mar;
- g) *Eu me* conformarei um dia;
- h) *Tu te* lembravas com remorsos;
- i) Não se esqueça de mim;
- j) Atiramo-*nos* à correnteza;
- k) Alegrai-vos com a prática do bem;
- l) Evadiram-se os presos;

e muitos outros que se poderiam citar. Em

O jarro se quebrou

não há voz reflexiva, porque o jarro não se quebrou a si mesmo; nem passiva pronominal, porque *o jarro foi quebrado* significa outra coisa; só pode ser voz média. Em

Eu me batizei na catedral

não há voz passiva, porquanto *eu fui batizado na catedral* tem outro sentido. Vamos admitir, por motivo que não interessa discutir, que me tenha batizado com vinte e um anos completos, por conseguinte em plena maioridade. Neste caso, *eu me batizei* pressupõe o meu consentimento e até a comemoração do meu batismo; em *eu fui batizado* se pressupõe que não fui consultado, ou pelo menos se pode pressupor. Comparem-se as construções *eu me ordenei* e *eu fui ordenado no seminário*, *eu me formei* e *eu fui formado em letras clássicas*, *eu me diplomei* e *eu fui diplomado na Escola Normal*. Podem apresentar-se mais três argumentos, quiçá mais importantes, para justificar a voz média em *eu me batizei na catedral*: a) é normal dizer-se *ele se batizou na catedral*, mas sabemos que a passiva pronominal rejeita ordinariamente o pronome reto: *ela se vende*, igual a *ela é vendida*, é inusual; b) o morfema *se* da passiva indetermina semanticamente (psicologicamente) o sujeito; em *aceita-se a encomenda*, gramaticalmente *encomenda* é o sujeito; semanticamente não se sabe quem o é, o que não acontece em *ele se batizou na catedral*; c) a ordem A-B-C não é a norma na passiva pronominal; em *Joca se batizou na catedral*, a ordem é A-B-C, e, todavia, não se descobre a menor anormalidade, como seria de o esperar (cf. *a encomenda se aceita*, inadmissível em situações ordinárias). Em

Eu me chamo José

também não há voz passiva, pois *eu sou chamado José* não quer dizer a mesma coisa. O autor de *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, *chamava-se José*, e, ao tempo de menino, *era chamado Cazuza*. Era *José* o nome, *Cazuza* era apelido (8, p. 3)

Conclusão: em ambos os casos a voz é média.

É preciso não confundir a categoria gramatical da voz média e a categoria nocional da *mediedade*(*); a primeira pressupõe entre outros traços os elementos positivos A-B-C e os elementos negativos D e E; a segunda, pressupõe apenas o sujeito envolvido no processo, em parte como agente, em parte como paciente. Em *a rainha se ajoelhou* há voz média e mediedade; em *o sapato enxugou, a porta não abre, a lâmpada não acende*, há voz ativa e mediedade.

Os verbos essencialmente pronominais são médios por excelência: nunca se conjugam noutra voz. Há certos verbos, como *rir*, que se conjugam tanto na voz ativa como na média. Em *não se ria dos outros*, o *se* é morfema da voz média, e não simples expletivo. Quando o verbo é médio(**), chama-se ao elemento B morfema da voz média; tradicionalmente — parte integrante do verbo.

8 — Conforme a Situação

Muitas vezes somente a situação pode esclarecer o tipo de voz. Em

Os meninos *se feriram* propositalmente,

ou seja, cada um enfiou uma agulha no próprio braço para mostrar que tinha a coragem de fazê-lo, não há dúvida que a voz é reflexiva. Em

Os meninos *se feriram* na briga

entendendo-se que *Jonas feriu José, José feriu Jonas*, ou, ademais, que *Pedro feriu Paulo, Joca feriu Juca e Juca feriu Jo-*

(*) Fomos compelido a criar o neologismo. É que *medianidade* não se refere a *médio*, mas a *mediano*, e quebra a simetria nomenclatória: *ativo-atividade, passivo-passividade, reflexivo-reflexividade, recíproco-reciprocidade*.

(**) Já no grego se usava a expressão *méson rhéma* 'verbo médio' (7, p. 1256) 7) BAILLY, A. — *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Libr. Hachette, 1950.

nas (o entrelaçamento pode assumir formas infinitamente complexas) neste caso a voz é indubitavelmente recíproca. Em

Os meninos se feriram na cerca,

isto é, foram passar depressa por entre o arame farpado para fugir de alguém, e as farpas feriram-lhes o corpo, é óbvio que nesta situação se configura a categoria da voz média.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

01. FERNANDES, Francisco — *Dicionário de Verbos e Regimes*. Rio, Ed. Globo, 1955.
02. CÂMARA JR., J. Mattoso — *Dicionário de Filologia e Gramática*. São Paulo, V. Ozon, 1968.
03. VENDRYES, J. — *Le Langage*. Paris, Albin Michel, 1950.
04. HAMPLOVA, Sylva — *Algunos Problemas de la Voz Perifrástica Pasiva y las Perífrasis Factitivas en Español*. Praga, Instituto de Lenguas y Literaturas de la Academia Checoslovaca de Ciências, 1970.
05. HJELMSLEV, Louis — *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Trad. José L. D. Líaño. Madrid, Ed. Gredos, 1971.
06. CHOMSKY, Noam — *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, The M.I.T. Press, 1965.
07. BAILLY, A. — *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Libr. Hachette, 1950.
08. COLARES, Otacílio — *Alencar e Sua Obra*. Ceará, Secretaria de Cultura e Universidade Federal do Ceará, 1977.

"O ANJO", DE BRANQUINHO DA FONSECA, NUMA PERSPECTIVA FANTÁSTICA

Linhares Filho

1 — INTRODUÇÃO

1.1 — *Indicações teóricas*

Inserem-se na excelente obra do contista de Branquinho da Fonseca, — muito marcada pelo gosto do incomum, do exótico, da personagem de exceção, da tensão entre o espírito romântico e o realista, enfim do ambiente misterioso ou penumbroso, portanto assinalada por uma forte tendência para o gênero fantástico, tendência que constituiria o que chamamos de parafantástico e que constataremos em breves demonstrações, — três contos que mais respondem aos interesses do presente estudo: "O Anjo", "História da Meia-Noite" e "Os Anjos", o primeiro proveniente do livro *Caminhos Magnéticos*, os dois últimos do volume *Bandeira Preta*. Seguindo a teoria de Irène Bessièrre, tentaremos identificar nos dois primeiros a característica de fantásticos e no derradeiro a de estranho, sendo que demoraremos com uma análise mais acurada em "O Anjo",⁽¹⁾ principal objeto deste trabalho.

Acreditamos que aquela incerteza que Irène Bessièrre vê no fantástico, hesitação para Todorov, aquele acúmulo de narração tética e de narração não-tética, para usar os designativos de Sartre, aquela ambigüidade entre o verossímil e o

inverossímil, aquela tensão entre o natural e o sobrenatural encontram-se no conto "O Anjo", com as suas implicações culturais, os seus silêncios, as suas "fórmulas modalizantes", estas da teoria todoroviana, sua literariedade e seu ludismo. Assim, a essa narrativa de Branquinho da Fonseca, por sua natureza fantástica, bem se pode aplicar o conceito bessieriano:

Il se définit par l'irréalité intellectuelle de ses prémisses, par la désignation d'un fait ou d'une série de faits inconciliables avec les lois de la nature et celles de la surnature, telles qu'elles existent ou sont reçues dans une aire culturelle donnée. Il fait de la fausseté son propre objet, son propre mobile.(2)

Em outras palavras, verifica-se em "O Anjo", segundo, ainda, a teoria de Irène Bessière:

la fausseté voilée, le lieu de la convergence de la narration thétique (roman des *realia*) et de la narration non-thétique (merveilleux, conte de fées).(3)

1.2 — *Elementos fantásticos e parafantásticos na obra de Branquinho da Fonseca*

No conto "Histórias da Meia-Noite", do livro *Bandeira Preta*, encontramos um autêntico espécime do gênero fantástico. Embora ironizando a tia Leonor por haver contado uma estória em que Januário tem a mão cortada por um fantasma e, embora insinuando que Januário, como o rapaz da Ilda, é que é equivocadamente o fantasma, o "moço dos bois" não dá explicação satisfatória para aquele acidente. Januário, que, propositadamente, atemoriza as moças que acompanha ao moinho, contando-lhes "histórias da meia-noite", é que teria apagado a lanterna para abraçar a Gracinda? Esta é que cortaria a mão dele? E como desaparece ela naquela noite? En-

quanto se hesita, João Meco conta um caso característico do estranho, para espantar sombras, negando a aparição do fantasma do Maneta, e termina por enfrentar corajosamente a escuridão da noite. Contra a versão da tia Leonor, defensora do sobrenatural, opõem-se, conquanto sem elementos convincentes para eliminá-lo, mas apenas o abalar, "o moço dos bois" e João Meco, que assumem posições realistas. São sentenças do Meco:

- Há coisas que a gente pode não acreditar, e havê-las...
- Horas do Diabo, isso há...
- É certo. Quem anda de noite topa lobo...(4)

E a sua concepção e a do "moço dos bois" parecem firmes no seu realismo, e, apesar de apresentarem aspectos semelhantes ao de um Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas*, divergem da concepção dele, em vista da dúvida que tem a personagem rosiana em haver compactuado com o Diabo:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo⁽⁵⁾ se for... Existe é homem humano. Travessia.⁽⁵⁾

O conto "Os Anjos",⁽⁶⁾ igualmente do volume *Bandeira Preta*, é uma produção típica do estranho. A visão dos anjos, que o menino Pedro teve, resolve-se e explica-se por vias naturais. Ao sair ele da gruta dos morcegos, é quase noite. O tempo passara e o menino não o percebera, mas o estômago ressentira-se. A fome, a tensão da pesquisa na caverna, certo medo do ambiente sombrio e a falta de adaptação ao meio, logo ao sair da gruta, fizeram com que anjos de uma procissão, que passava, fossem, equivocadamente, vistos como figuras sobrenaturais. O conto termina em grotesco.

Em *O Barão*, obra-prima de Branquinho da Fonseca, verifica-se o aludido gosto pela personagem de exceção, exótica, e pelo ambiente penumbroso, surgindo na narrativa a

tensão entre o espírito realista e o romântico, graças ao temperamento complexo do barão, "um homem em que lutavam Deus e o Diabo",⁽⁷⁾ pois era "uma flor e um esgarço",⁽⁸⁾ "um escravo com esta alma de rei".⁽⁹⁾ Se é válida a observação de Irène Bessière de que "il n'est pas indifférent que le XVIII^e. siècle ait vu l'épanouissement du conte de fées et celui du roman réaliste",⁽¹⁰⁾ válido é que vejamos na complexidade romântico-realista de *O Barão* e no seu clima parafantástico, a irradiação de uma tendência que se efetiva nos contos "O Anjo" e "Histórias da Meia-Noite".

Destaquemos outras ocorrências do que convencionamos chamar de parafantástico. No conto "D. Vampiro",⁽¹¹⁾ Pedro, o vampiro, afigura-se uma personagem de exceção. Teria, naquela soturnidade do Solar do Olmo, e com um amor exótico, bebido o sangue a Maria dos Anjos. A estória não chega a ser fantástica. Desconfia-se de que o caso seja patológico ou de um estranho cuja aparência é explorada pelo povo.

"O Involuntário",⁽¹²⁾ além de algumas outras semelhanças com "O Barão", traz ambiente estranho. Misterioso é o ambiente de "Rio Turvo".⁽¹³⁾ "As Mãos Frias",⁽¹⁴⁾ funéreo e grotesco, é o caso de um velório. Penumbroso é o ambiente de "A Sombra",⁽¹⁵⁾ em que há sugestões do medo de Hilário Boga, o bodegueiro, ante a figura de Damião, um tipo estranho. "A Prova de Força", cheio de silêncios e sugestões, como acontece sempre com as produções do autor, tem personagem tão exótica que chega a fazer de sua própria casa um grande viveiro de pássaros, e é aquela "figura estranha que nos vem contar uma história extravagante".⁽¹⁶⁾

Não obstante a sua tendência para o incomum e o excêntrico, Branquinho da Fonseca nunca perde o senso do real, inclusive nos contos em que apontamos a existência do fantástico, pois também nesses e para que mais artística e seguramente neles se instaure tal gênero, o autor sugere consciente, como um dos pontos antinômicos da hesitação, a solução realista. Compreendeu bem essas virtualidades do contista luso David Mourão Ferreira, quando, em feliz síntese, assim se pronunciou:

De B. da F. bem poderá dizer-se, noutro sentido, o que notou António Prestes a respeito da índole do português: que é "estranho no natural, natural no estranho". Mergulham, com efeito, numa luz de estranheza os seus ambientes e personagens arrancados ao quotidiano; e, em contrapartida, nunca por completo se evadem da realidade as suas sondagens nos domínios do insólito.(17)

2 — ANÁLISE DO CONTO "O ANJO"

2.1 — *Movimentos e eixos narrativos*

Seguindo a perspectiva da principal personagem, que é a de crença no sobrenatural, podemos dividir o conto "O Anjo" em nove etapas ou movimentos, assim designados: I. Expectativa de Amorim da vinda do Anjo (1ª parte); II. Aparecimento do Anjo a Amorim (?) (2ª parte); III. Prisão de Amorim e revista dos seus aposentos (3ª parte); IV. Primeiro interrogatório de Amorim (4ª parte); V. Recolhimento de Amorim ao calabouço (do começo da 5ª parte à 1.27 da p. 20); VI. Volta de Amorim para o segundo interrogatório (da 1. 28 da p. 20 à 1. 29 da p. 21); VII. Segundo interrogatório de Amorim (da 1. 30 da p. 21 à 1. 16 da p. 24); VIII. Regresso de Amorim ao calabouço e morte do carcereiro (da l. 17 da p. 24 à l. 22 da p. 25); IX. Fuga e conscientização de Amorim de haver-se cumprido a vinda do Anjo (?) (da l. 23 da p. 25 ao fim da 5ª parte).

A estrutura do conto traz uma ambigüidade formada de duas probabilidades, que podem ser tomadas como eixos narrativos: a idéia de *coincidência*, levando-nos a uma solução que revela o normal, o natural, portanto que identifica no conto o estranho; e a idéia ambivalente de *predestinação* e/ou *fatalidade*, oferecendo-nos a atitude do extraordinário, do sobrenatural, por conseguinte configurando o fantástico em si. Ou ocorre uma coincidência da expectativa de Amorim da

vinda do Anjo com a visita de uma ladra, que se afigura ao mesmo Amorim ser um mensageiro do sobrenatural; ou a polícia se equivoca, não existindo ladra nenhuma que haja visitado Amorim, e sim o Anjo de sua longa espera, o qual lhe teria vindo abrir o caminho, por entre opressões e outras contingências naturais, para o cumprimento de sua predestinação. Neste caso, no furto que causou a prisão de Amorim, não estaria implicada aquela figura misteriosa, que lhe bateu à porta de madrugada, e o embrulho que ela escondeu sob as tábuas do soalho podia não ser um objeto furtado, mas um sinal sensível da predestinação de Amorim.

2.2 — *Probabilidades do sobrenatural e do real*

Concentram-se no segundo movimento do conto os aspectos sobrenaturais deste, para os quais não há explicação verossímil ao nível externo ou superficial da narrativa. O autor, com os seus silêncios funcionais, criativos, industriosamente deixa de explicitar muita coisa, do que decorre a ambigüidade própria da obra artística e em particular do gênero fantástico. De modo que o leitor, para colher os argumentos antinômicos ao extraordinário ou insólito narrativo, há de buscá-los na incerteza das leves sugestões do texto, potencializado em suas possibilidades morfo-sintáticas e semânticas. Leiamos os trechos em que mais o sobrenatural se instala:

até que enfim, naquela noite, o Anjo veio e bateu três vezes, levemente... (18)

.....
Deu a volta à chave e a fechadura soltou um gemido que lhe atravessou o corpo como uma lâmina fria. E a porta abriu-se... No escuro do corredor viu um vulto todo branco que se aproximava, crescia, que estava sobre ele, duma presença envolvente e deslumbrante, exalando um aroma embriagador... (19)
.....

E ao entrar, um clarão inundou o quarto; acendera-se o candeeiro. E a porta estava outra vez fechada e dera outra vez o mesmo gemido doloroso.(20)

.....
Estalaram as tábuas do soalho. Ela olhou em volta e relampejou-lhe o olhar.(21)

.....
saindo para o telhado, ergueu os braços num gesto de dizer adeus ou de abrir as asas para voar. E desapareceu.(22)

.....
Os móveis do quarto baloiçaram.(23)

No primeiro trecho transcrito, declara-se a vinda do Anjo, que, como previa Amorim no seu obstinado pensamento, bateu à porta três vezes. O suposto Anjo é descrito com todo o aparato de sobrenaturalidade. Afastando-se as conotações ou virtualidades de linguagem, não há explicação plausível para o gemido da fechadura, o clarão que invade o quarto, o estalar das tábuas do soalho, o balouçar dos móveis, a não ser que tudo isso se considere como fruto das reações psicológicas de Amorim (medo, emoção, impressão), e então surgem os argumentos antitéticos ao fantástico, mas próprios desse gênero.

Podemos encarar o gemido da fechadura como uma simples prosopopéia, decorrente do natural ruído do ato de abrir-se a porta. Lembremo-nos, a esse respeito, de que tanto Irène Bessièrre(24) como Todorov analisam, de modo especial, os aspectos do fantástico ligados à linguagem: denotação e conotação, figuras retóricas. Escreve Todorov:

O sobrenatural nasce freqüentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra. De fato, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras, e devemos distinguir estas relações.(25)

O estalo das tábuas do soalho e o balouço dos móveis podem constituir-se em dois fenômenos naturais, de rotina, causados por meras passadas.

Reparemos na construção ambígua de dois períodos transcritos do conto, possibilitando, de acordo com o espírito do fantástico, uma dupla leitura: a) "E ao entrar, um clarão inundou o quarto; acendera-se o candeeiro"; b) "Ela olhou em volta e relampejou-lhe o olhar". No primeiro caso, o clarão que se faz e o candeeiro que se acende podem não ter recebido influência sobrenatural, mas tudo ser causado por um ato mecânico do estremunhado Amorim, que teria, inconscientemente, acendido o candeeiro. No segundo caso, a dupla regência do verbo "relampejar" comportaria um duplo sentido: o de "faiscou", "lampejou", sendo o verbo intransitivo e o pronome "lhe" tendo idéia de posse, referindo-se a "olhar" (interpretação que crê no sobrenatural); ou o sentido de "volveu para", "dirigiu com a rapidez do relâmpago",⁽²⁶⁾ sendo o verbo transitivo direto e indireto, e o pronome "lhe" referindo-se a soalho (interpretação de teor realista).

Por uma das citações do conto, fica-se na dúvida, devido ao emprego da alternativa "ou", de que o ato do suposto Anjo erguer os braços fosse um gesto de despedida ou de quem vai voar. O autor acena para a possibilidade dos braços substituírem as asas ou destas serem invisíveis. Mas a ambigüidade funcional deixa o leitor na incerteza de que aquela figura tenha subido para o telhado, escalando-o naturalmente ou de modo sobrenatural, isto é, voando.

Comentemos outra passagem que se vincula à ambigüidade geral do conto, ocasionando duas interpretações. À confusão de Amorim que, estático, balbucia "— Não... Meu Deus!..." em resposta àquela mulher ou Anjo, que lhe pergunta se ele está doente, replica o hipotético fantasma: "— Sou o teu Deus? Ou tu o meu anjo da guarda?..."⁽²⁷⁾ Entendemos que é muito forte a sugestão, nessa frase, de que aquela figura é uma ladra, impondo que o outro seja o seu defensor, — sobretudo se considerarmos que foi "com um fino sorriso de ironia" que ela proferiu tal frase. No entanto,

aquele podia ser um Anjo mau, tanto que a predestinação de Amorim, para trazer "um bem à Humanidade", envolveria a morte de alguém. Por outro lado, podemos admitir que mesmo anjos bons e santos hão de ter sorrisos de ironia não como revelação de maldade ou desprezo, mas como expressão de quem, sabendo das coisas, brinca, assumindo o ar superior a que tem direito. Queria, neste caso, a figura constituir a Amorim, denominando-o anjo da guarda, detentor do mandato da predestinação.

Verifiquemos, para que o gênero fantástico mais se configure no conto, em que os aspectos insólitos não alcançam uma pacífica e definitiva explicação natural, outros argumentos que, postulando uma solução realista, contrabalançam os aludidos aspectos.

Amorim parece ser um maníaco, possuir problemas de fundo religioso, pois vivia citando trechos bíblicos.⁽²⁸⁾ Deveria ter complexo de inferioridade por ser coxo, sentir-se inútil, e encontrar na idéia fixa da predestinação uma compensação, um consolo, tanto que ele mesmo se compara com Jacob, por ser coxo como este. Amorim teria, por causa do seu aleijão, uma extrema necessidade de ser responsável, de ser útil. Daí, sentir-se preso, sem liberdade: "— Não respiro bem... Não sei por quê, comecei um dia a ter a sensação de que me faltava a liberdade."⁽²⁹⁾ É que o aleijão lhe seria um empecilho à ação plena. Por isso, de acordo com suas próprias palavras: "A vida é estar como morto até chegar o Anjo".⁽³⁰⁾ Afinal, aquele homem que se dizia doente de "lucidez"⁽³¹⁾ contra a opinião dos que achavam que se devia metê-lo num manicômio,⁽³²⁾ no fundo talvez fosse um visionário, pois "o espírito perdia-se-lhe no infinito".⁽³³⁾

A essa predisposição interior de Amorim, e "Isto vinha de longe."⁽³⁴⁾, somemos o medo ou abalo emocional e a semi-consciência de estremunhado, ao ouvir ele as batidas do Anjo ou ladra:

As mãos começaram a tremer-lhe e sentiu a cabeça esvair-se, o olhar enevoar-se:

— Senhor!...⁽³⁵⁾

.....
Como um sonâmbulo, desceu da cama e caminhou para a porta....(36)

Decorrentes do estado psicológico abalado de Amorim seriam, ainda, a nuvem cinzenta, que desce sobre o seu olhar, e tudo o mais, que sente logo após o desaparecimento do hipotético Anjo, e que é narrado com linguagem calculadamente conotativa, com vistas à ambigüidade fantástica.

Ao lado dos fatores de interioridade, encaremos o da exterioridade, isto é, o ambiente penumbroso, propício a visões ou ilusões de ótica:

Eram quatro horas da manhã. Havia no quarto uma claridade vaga, que subia na rua silenciosa e entrava pela janela toda aberta.(37)

Pelos dados expostos, parece ser a sobrenaturalidade da figura, tida como Anjo por Amorim, uma projeção do interior deste, obstinado em sua idéia fixa e em suas imagens bíblicas. Sugerem bem tal projeção, além do mais, estas palavras do autor, ao descrever o deslumbramento da sua personagem em frente do "vulto todo branco":

não compreendia o que era aquela claridade que estava já dentro de si e ao mesmo tempo diante dos seus olhos, com uma voz tão doce a dizer-lhe:
— Boa noite....(38)

Considerar-se-ão elementos de coincidência, ou sinais comprobatórios da predestinação de Amorim circunstâncias ligadas aos incidentes que o fizeram sentir que chegara a sua "hora", as quais tinham sido previstas por ele: "Há-de ser à passagem do rio, como Jacob, que o Anjo aparecerá e lutaremos toda a noite... até vir o Sol..."(39)

Lê-se, quanto ao Sol, e logo após o relato do desaparecimento do suposto Anjo, que "o céu abria-se como se o Sol já viesse a nascer".(40) Quanto à passagem do rio, escreve o

autor, narrando a fuga de Amorim depois do homicídio, em que tal personagem colabora, que a mesma personagem "foi dar à margem do rio".(41) E, quanto a lutar com o Anjo, é o próprio Amorim que, em suas recordações, confirma: "Lutamos toda a noite... Tinha de ser".(42) Vê-se que nenhuma das três circunstâncias se cumpre à risca, pois cada uma se afasta das outras no tempo de cumprir-se (argumento realista); mas também qualquer profecia, por ser expressa figuradamente, não se cumpre ao pé da letra, mas na realidade de sua essência (argumento do sobrenatural). Para reforçar o primeiro argumento, devemos pensar, porquanto o texto no-lo sugere, em que Amorim poderia automaticamente ser levado pela sua obstinação ao rio, para ver cumpridas em verdade a sua predição e a sua expectativa.

3 — CONCLUSÃO

Em face de toda a sua incerteza, devemos considerar a presente narrativa como sendo do gênero fantástico, nela se encontrando a característica da *fausseté voilée*, de que fala Irène Bessière. Por causa da estrutura funcionalmente furta-cor do conto, com a sua inadequação à norma, estimulando-se os *droits du lecteur*(43) na discordância do que o autor mostra como verdade inexplicável, a estória de Branquinho da Fonseca tem seu mérito artístico, mas sobretudo pela apresentação do humano em sua complexidade (o mal da morte em nome do bem como em "A Hora e Vez de Augusto Matraga"(44) em sua fatalidade e incerteza, e a ultrapassar o próprio fantástico, que excepcionalmente não fica sendo, a nosso ver, o ponto culminante ou essencial do conto. O mais importante para a grandeza estética deste, portanto para a sua veracidade humana, é, — ao lado da incerteza tão habilmente transmitida ao leitor, — que a personagem principal acredita haver cumprido bem ou mal a sua missão na Terra, enquanto nos obriga a perguntar, perplexos e desconfiados, o que ela mesma, numa profunda meditação existencial, se perguntava, e do

que, talvez ingênua e iludidamente, haja obtido a resposta: "qual a razão de viver?"(45)

Lembre-mo-nos, de passagem, de que o conto em estudo, pelo esteticismo e o psicologismo, não foge ao espírito presencista do seu autor.

Não se pode esquecer, como um aspecto da mensagem de "O Anjo", uma crítica à falibilidade das instituições humanas, do mundo oficial (Amorim não era culpado como julgava a polícia), e uma valorização do inexplicável, (qualidade essa de todo fantástico), a desafiar o homem, sempre subjugado pelo Mistério.

4 — BIBLIOGRAFIA

1. BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974.
2. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d.
3. FERREIRA, David Mourão. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. Porto, Figueirinhas, 1973, v. 1.
4. FONSECA, Branquinho da. *Caminhos magnéticos*. Lisboa, Portugal, 1967.
5. ———. *O barão*. Lisboa, Portugal, 1972.
6. ———. *Rio turvo*. Lisboa, Portugal, 1969.
7. ———. *Bandeira preta*. Lisboa, Portugal, 1966.
8. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 7. ed. 1965.
9. ———. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 6. ed. 1968.
10. SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da Presença*. Coimbra, Atlântida, s.d.
11. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975.

5 — NOTAS

1. FONSECA, Branquinho da. *Caminhos magnéticos*. Lisboa, Portugal, 1967.
2. BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974, p. 31.
3. Ibidem, p. 37.
4. FONSECA, Branquinho da. *Bandeira preta*. Lisboa, Portugal, 1966, p. 136.
5. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 6. ed., 1968, p. 450.
6. FONSECA, op. cit. acima, nota 4, p. 39 segs.
7. FONSECA, Branquinho da. *O barão*. Lisboa, Portugal, 1972, p. 24.

8. Ibidem, p. 92.
9. Ibidem.
10. BESSIÈRE, op. cit., p. 37.
11. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 117.
12. FONSECA, Branquinho da. *Rio turvo*. Lisboa, Portugal, 1969, p. 203.
13. Ibidem, p. 7.
14. Ibidem, p. 115.
15. Ibidem, p. 159.
16. Ibidem, p. 183.
17. FERREIRA, David Mourão. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. Porto, Figueirinhas, 1973, v. 1, p. 349.
18. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 13.
19. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 13-14.
20. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 14.
21. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 15.
22. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 15-16.
23. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 16.
24. BESSIÈRE, op. cit., p. 183 e segs.
25. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 85.
26. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d., p. 1221.
27. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 15.
28. FONSECA, op. cit. acima, nota 1. Identifiquem-se as várias citações bíblicas da personagem:
 "Senhor, és a minha força". (p. 21)
 "Eu sou o Bem. Pelo Teu nome pisaremos os que se levantam contra nós". (p. 21)
 — Deus está em toda a parte. "Ic est sic in..." (p. 23)
 "Os que lançarem mão à espada à espada morrerão..." (p. 26)
 "Quem perseverar até ao fim será salvo..." (p. 27)
29. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 11.
30. Ibidem.
31. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 12.
32. Ibidem.
33. Ibidem.
34. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 11.
35. Ibidem.
36. Ibidem.
37. Ibidem.
38. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 14.
39. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 12.
40. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 16.
41. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 25-26.
42. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 26.
43. BESSIÈRE, op. cit., p. 164.
44. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 7. ed., 1965, p. 361-365.
45. FONSECA, op. cit. acima, nota 1, p. 12.

OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA EM IRACEMA

Luiz Tavares Júnior

1 — INTRODUÇÃO

Sendo *Iracema* uma realização concreta do discurso literário, parece impertinente qualquer preocupação no sentido de considerar-lhe a opacidade; poderia até parecer tautológica a atitude de julgá-lo não-transparente, visto que se sabe ser a opacidade inerente à natureza do discurso literário.

Tudo isso, todavia, se dissipa, passa a ter sentido, se se atenta para o fato de que se pode examinar as manifestações da opacidade no tecido do discurso, nos mais diferentes níveis⁽¹⁾ de sua realização, quer da intriga, quer da escritura.

No trabalho de captação desta opacidade, poderíamos partir de um grau zero⁽²⁾ da linguagem, embora haja uma impossibilidade teórica de determiná-lo.

Nos atos concretos da *langue*, no exercício escrito ou oral da *parole*, a linguagem jamais poderá ser inocente, jamais poderá atingir uma completa neutralidade, manifestar-se em uma absoluta transparência.

Talvez se advogue para a linguagem científica, para a linguagem simbólica das matemáticas, uma suprema abstração, onde a referencialidade se apresente em sua pureza total.

Jamais, contudo, se poderia almejar para o discurso literário a abstração do discurso científico, uma vez que é naquele onde mais se faz atuante a função poética da linguagem, como nos ensina Jakobson.

Na análise de *Iracema*, iremos considerar a *transparência* e a *opacidade* ao nível literal⁽³⁾ do enunciado, com as vistas voltadas, máxime, para esta última, procurando sentir-lhe a presença ao nível da gramática,⁽⁴⁾ em exteriorizações formais da expressão e do conteúdo, em linhas hjelmsleviana, sem descer à sintaxe da intriga, e com pequenas incursões no terreno das funções da linguagem.

Aliás, é bom se esclarecer que por *transparência* vamos entender aquela realização do discurso, onde haja um predomínio cada vez maior da função referencial da linguagem, onde se faça "a ausência total das coisas" e impere uma abstração cada vez maior, dando-se, por outro lado, a *opacidade* no discurso que "luta contra o sentido abstrato para impor a presença quase física das palavras".⁽⁵⁾

Importa, igualmente, lembrar que não se poderá, por imposição do tempo, fazer uma averiguação exaustiva, senão uma amostragem, em que se privilegiam certas áreas da narrativa iracemiana.

2 — DESENVOLVIMENTO

2.1 — *Opacidade na Cadeia Sonora*

Embora não possamos identificar linguagem figurada com opacidade, sabe-se que a qualidade comum a todas as figuras é acarretar opacidade ao discurso. "*Le Langage figuré est un langage qui tend vers l'opacité ou, en bref, une langage opaque*", como afirma Todorov.⁽⁶⁾

Chamando atenção sobre o discurso mesmo e não sobre sua significação, as figuras, em todos os níveis, são poderosos fatores de opacidade.

Em particular no nível fonético, a insistência das figuras exclusivamente sobre a camada sonora das palavras polariza nossa atenção sobre o significante, fazendo-nos presos da literalidade do enunciado, e deixando-nos com poucas possibilidades de ultrapassar, neste nível, o plano do fechamento do discurso.

As figuras de natureza fonética, podemos apreciá-las em três planos, de complexidade crescente. Aqui, seguiremos a lição da *Rhétorique Générale*, de J. Dubois, que a apreendeu com Benveniste.

Primeiramente, poderemos examinar os "metaplasmos" no plano *infralingüístico*; depois, no plano elementar, e, finalmente, no plano complexo.(7)

2.1.1 — Metaplasmos ao Nível Infralingüístico

O primeiro deles — o plano infralingüístico — se esclarece no próprio conceito de fonema, entendido como um feixe de traços distintivos: cada traço distintivo, que, como tal, não tem expressão na língua, constitui um fema (ou merisma na terminologia de Benveniste): dentalidade, labialidade, caráter oclusivo, fricativo etc.

Saindo, então, do plano puramente lingüístico, isento de qualquer intenção de expressividade, partindo como que de um grau zero, e encaminhando-nos pelos desvios, podemos com facilidade sentir o caráter opaco do discurso iracemiano, no plano infralingüístico, que se volta sobre si mesmo, trazendo o leitor preso à rede dos feixes sonoros dos femas embalado por uma musicalidade, resultante de delicada e rica harmonia de combinações sônicas, qual se derrame por toda a cadeia do significante.

É assim que somos logo atraídos, no princípio da narrativa, pelos efeitos conseguidos com o emprego contínuo dos sons sibilantes, tirados pela utilização da assonância(8) do fonema /s/, em paralelo onomatopaico com o sigilo dos ventos do fresco terral.

"Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba.

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas". (p. 237)

O emprego, em *Iracema*, do fonema /s/, excluídas outras possibilidades sinedóquicas do plural pelo singular, do indefinido pelo definido, é abundante e variado.

Mas, ainda na mesma linha, do uso figurado dos femas (ou merismas), o discurso iracemiano, aqui e ali, através da onomatopéia, chama atenção sobre si mesmo, repelindo uma transparência gratuita e deixando-nos ligados à expressão de estridor e explosão de certos fonemas consonânticos ou atentos ao ensurdecimento das vogais posteriores, em ambiente abafado de consoantes velares.

É, desta forma, que, revigorada pela figura do eco, a gargalhada assustadora do Pajé, torna-se sinistra e medonha.

1 — O Pajé riu e seu riso sinistro reboou pelo espaço como o regougo da ariranha. (p. 258)

2 — *Bramiu Irapuã: o grito rouco troou nas arcas do peito.*

2.1.2 — Metaplasmos ao Nível do Fonema

Em relação ao plano *elementar*, que é propriamente o dos fonemas, raramente apresenta-se um desvio no seu emprego, afastando-nos do grau zero da linguagem e encaminhando-nos no sentido de uma maior opacidade.

Enquanto há riqueza no plano infralingüístico, tremenda se faz a escassez de um desvio, de uma figura no plano estritamente *elementar*, sobretudo, porque tomamos uma atitude rigorosa e altamente distintiva, quando, nas onomatopéias e assonâncias, privilegiamos os traços distintivos (os femas) e não os fonemas, em sua globalidade de feixes de traços.

No entanto, o discurso iracemiano revela-se também opaco, atraindo as vistas e ouvidos sobre si no emprego de certas variantes, quando o leitor se depara com mouta (p. 250)

basto (p. 247), açoutar (p. 285), em lugar, respectivamente, de moita, vasto, açoitar,⁽⁹⁾ embora se trata de evidente neutralização entre os fonemas i e u.

Há, porém, um fato que desperta de imediato o leitor: o uso dos mesmos fonemas criado por um vivo desejo de uniformidade sonora, num ambiente de assonância, revelador de uma *opacidade* incontestável: e, a esta altura, já nos encontramos no "*nível complexo*", o dos sintagmas ou reagrupamento de palavras, dotadas de uma certa coesão.

- 1 — Quando todos na vasta ocará circular. (p. 244)
- 2 — Derrubando a ponte, cobre o *rúbido* olhar. (p. 245)
- 3 — Um suave *arrepio* erriça... a verde coma da floresta. (p. 246)
- 4 — O rouco som da inúbia reboou pela mata (p. 257)
- 5 — A formosa selvagem desfez-se em risos como se desfaz a flor do fruto (p. 280)

Ao que parece, o sintagma — *virgem indiana* — p. 244, com seu termo modificador (*indiana*), em utilização lexical imprópria, é um exemplar eloquente da estrutura tônica assonântica que pulula em *Iracema*. Em lugar do simples vocábulo — *índia* — surge a forma *indiana*, com seu fonema nasal /n/, contaminando as duas vogais ao redor de si de uma nasalidade que, por sua vez, se fez presente, para harmonizar-se com a nasalidade da sílaba final do vocábulo *virgem*.

E, assim, no discurso iracemiano, aqui e ali, despontam estas estruturas fônicas, caracteristicamente construídas por força de um contágio sonoro de assimilação assonântica bem marcante.

Ainda dentro do campo fonético, vale ressaltar uma outra particularidade, resultante de um metaplasmo de adjunção, ao nível elementar, portanto ao nível dos fonemas.

Trata-se da prefixação adotada em certas palavras, fato que não passa despercebido mesmo a quem lê *Iracema*, desinteressada ou distraidamente, reflexo, afinal, da densa opacidade de seu discurso.

Assim vemos a líquida esmeralda, *perlongando* as alvas praias, (p. 237) os amigos *discorrendo* pelas floridas encostas, (p. 283) e Martim *promovendo* o passo.

2.2 — Opacidade e Estrutura Sintática

O campo da sintaxe é, realmente, a frase.

As relações dos sintagmas no corpo da oração, a posição dos termos em seu interior, as modificações dos morfemas por interferência de uns sobre os outros, compõem os traços distintivos formais ao nível sintático.

Adotando um ponto de vista estritamente distribucional, imune de influências semânticas, nossa compreensão da oração far-se-á única e exclusivamente sob uma linha inteiramente formal, cabendo à sintaxe, então, "descrever as combinações possíveis entre os constituintes da oração e definir estes constituintes conforme as combinações em que entram".(10)

Tendo de partir-se, à semelhança da Fonética, de um grau zero sintático, precisamos estabelecer certas premissas, a fim de que possamos sentir os desvios, os descaminhos da norma, que recortam o espaço reservado à opacidade, o espaço em que a linguagem se faz ver a si mesma.

Assim, podemos afirmar compor-se a frase de dois constituintes básicos — um, o sintagma nominal; o outro, o sintagma verbal.

Impõe-se, ainda, operacionalmente, a necessidade de concebermos a frase em sua estrutura *mínima*, mas completa, em que a presença dos dois sintagmas, sua ordem relativa e a complementariedade de suas marcas devem aparecer de acordo com a estrutura normal da língua, conforme o padrão comumente aceito e formalmente integrado na competência do falante.

Assim é que, em português, o enunciado frasal mínimo se constitui de sujeito (representado por sintagma nominal, substantivo ou substituto e seus determinantes) e *predicado*

(sintagma verbal, verbo com seus afixos de modo, tempo, pessoa e número, seguido eventualmente de outra sintagma), postando-se o sintagma nominal sujeito antes do sintagma verbal.

Pelo dito, podemos, a título de exemplo, apresentar a seguinte seqüência como uma frase mínima em português: "O menino estuda a lição, calmo"; e representá-la pelas letras:

A B C D.

Da manipulação deste conjunto, podem resultar 24 combinações diferentes.

Naturalmente, atendendo ao gênio da língua e até quanto é possível alcançar nossa *performance*, já podemos prever as inúmeras possibilidades que as palavras podem preencher em sua ordem na frase.

Tomando, então, como grau zero sintático operacional para a frase a estrutura A B C D, o afastamento desta ordem, o não preenchimento das posições, o desrespeito às influências mútuas dos elementos, dentro dos limites toleráveis da competência e da *performance*, serão os responsáveis pela atmosfera em que se manifestará o *ethos* do leitor.

E, agora, já podemos indagar como as palavras se arranjam no discurso iracemiano.

2.2.1 — A Estrutura Sintática de Iracema

A frase, em *Iracema*, considerada em suas componentes sintáticas, mantém-se muito próxima da estrutura-padrão; os desvios, porventura existentes, não singularizam sua armadura. A força de atração de seu discurso advém de suas componentes fônicas e semânticas, fortes exteriorizações da função poética.

O afastamento do ponto zero se faz em tão pequena amplitude que os casos de *supressão*, *adjunção* e *permuta* não excedem jamais o grau de permissibilidade da competência e não chegam nem a tocar a sensibilidade da *performance* do leitor mediano.

Sente-se uma vontade de perseguir o narrador os caminhos da normalidade, manter-se transparente em obediência aos padrões comuns de estrutura sintática da frase, não transigindo com os períodos longos, sempre em fuga da subordinação, fazendo, neste último terreno, concessões às orações relativas e gerundiais, fato que receberá explicação estrutural em consonância com a natureza da narrativa iracemista.

Em vista das contribuições modernas da Lingüística saussuriana, e em face da abertura da Gramática Transformacional, com seus conceitos de competência e *performance*, a grande celeuma da língua brasileira de Alencar se dilui, quando não perde sua razão de ser.

Por isso, raras passagens, como: "O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto não sei eu", em atitude de aparente anacolúta, que se desfaz com a ordem direta, desperta o leitor, habituado que já estava a um ritmo constante e ciclicamente renovado em todos os períodos com orações cujos termos ocupam estruturas — padrões de ordem lógica e direta, com não rara concessão à proposição do sujeito ao verbo, sobretudo, quando ele vem representado por nome próprio ou com mais freqüência em fim de período ou oração.

- 1 — Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu *Iracema* (p. 238)
- 2 — Desabriu, enfim, *Irapuã* a funda cólera (p. 246)
- 3 — Na cabana silenciosa medita o *velho Pajé*. (p. 254)
- 4 — Suspeitou *Irapuã*, que... (p. 256)
- 5 — Cuidou *Iracema* que... (p. 260)
- 6 — Não queres *tu* que morra *Iracema* (p. 261)
- 7 — Voltou Poti (fim de período em capítulo) (p. 286)

Poderíamos arrolar muitas outras amostras, formando infinda a série de exemplos.

Aliás, é oportuno lembrar que esta posição final não é ocupada apenas por sujeito com nome de pessoa, mas por outras funções que tenham nomes próprios locativos. Sente-se

assim preocupação do narrador em escolher um lugar privilegiado, não do ponto de vista sintático, mas de natureza *rítmica e expressiva*, para termos que seu intuito pretende realçar.

8 — Os viajantes dormem aí em *Uruburetama* (p. 277)

9 — ...onde veio chamar-se o rio e os campos, *Quixeramobim*. (p. 281)

10 — Assim as tribos não o chamam mais pelo nome senão o grande sabedor da guerra, *Maranguab*. (p. 282)

Poderíamos multiplicar os casos, mas a força sobretudo dos dois últimos exemplos é realmente reveladora de uma intenção manifesta de circundar com todos os recursos da linguagem, advindos da bizarrice do nome indígena e da pausa prolongada da censura final da sentença, o termo, em volta do qual deveria circular a atenção do leitor, atraído, destarte, pela opacidade da expressão.

A transparência das notas, com a explicação etimológica dos lexemas indígenas, longe de destruir o encanto dos vocábulos — *Quixeramobim* e *Maranguab* — acentua-lhes o poder de atração.

A linguagem da frase, reservando-lhes na topologia da oração uma posição de relevo, fortificada pela pontuação, faz desaparecer na planura do enunciado os demais termos, para soerguer, acima da linha rasa do discurso, a exclamação da "saudade indígena" e o prestígio de quem "é conhecedor da guerra."

Feito este destaque que realmente é uma decorrência da opacidade, aderente ao discurso iracemiano, gostaríamos de enfocar um fato que, embora transparente, por não se desviar das linhas estruturais da frase, não deixe de ser, por frequência e regularidade, característico e/ou caracterizante.

Quero referir-me ao recurso constante ao emprego do apostrofo; raramente uma personagem da narrativa e nomes gentílicos, não se vêem explicitadas por um apostrofo. Assim é que temos:

- 11 — Iracema, a virgem dos lábios de mel... (p. 238)
- 12 — Tabajaras, senhores das aldeias, (p. 240)
- 13 — Irapuã, o chefe... (p. 244)
- 14 — Andira, o irmão do Pajé. (p. 245)
- 15 — Potiguara, comedor de camarão... (p. 245)
- 16 — Jaci... nossa mãe, (p. 268)
- 17 — Caubi, senhor dos caminhos, (p. 253)
- 18 — O chefe Poti, (p. 273)
- 19 — Albuquerque, o grande chefe dos guerreiros brancos, (p. 324)
- 20 — Araquém, pai de Iracema, (p. 240)
- 21 — Jatobá, o maior chefe... (p. 276)

Este caráter de *explicação*, inerente ao aposto, se transpõe dos termos para as próprias orações.

As orações relativas infestam o período. Se, então, atentarmos para o fato de que são inegavelmente de natureza explicativa, sua utilização freqüente adquire plena justificação.

Funcionando, pois, de maneira extremamente redundante, através do aposto, das orações relativas, e das notas explicativas de certos termos, as quais se integram ao nível semântico da narrativa a grande figura do discurso iracemiano é a *explicitação*, numa atitude de autêntica *Epifania*.

2.3 — Metalinguagem e Opacidade

Da lógica moderna nasceu a distinção entre linguagem — objeto e metalinguagem; enquanto a primeira seria uma linguagem que fala de objetos, a última é uma linguagem que fala da própria linguagem.

Mas, como nos ensina Jakobson, a metalinguagem não seria apenas um “instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos lingüistas, desempenha papel importante em nossa linguagem cotidiana”.⁽¹¹⁾

Assim, todas as vezes que a linguagem presta esclarecimentos sobre si mesma, explicita-se como sistema, fornece

"informação a respeito do *código lexical* do idioma", desempenha uma função estritamente metalingüística.

Esta função da linguagem é exercida constantemente no discurso iracemiano; a cada passo, o narrador se detém no correr da própria narrativa, ou através de notas, já agora incorporados ao enunciado, para explicar sua linguagem, para traduzir elementos do léxico, para comentar atitudes semânticas, correspondentes a atitudes psico-sociais da fantasia indígena.

Já na primeira linha do primeiro capítulo aprendemos que Ceará é o canto forte da arara, e Iracema apresenta seus lábios (tembe) de mel (ira).

O nome dos guerreiros e o de suas raças, os sítios, enseadas, rios, onde se desenrolam sua vida de *caçadores*, *pesca-dores* e *guerreiros*, recebem, ora de modo explícito, ora de modo implícito, sua tradução, numa atitude metalingüística extremamente caracterizante.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, filha dos tabajaras, senhores das aldeias, é irmã de Caubi, senhor dos caminhos. Une-se a Martim, filho de guerreiro; ele é amigo de Poti, da tribo pitiguara, senhora dos vales, ou potiguara, comedora de camarão. Desta união nasceu Moacir, que, embora filho da dor, viu a luz, como bom augúrio, nos campos da beleza, em Porangaba.

Ao tempo da felicidade, banhava-se a virgem na lagoa da beleza, em Porangaba; na época do infortúnio, lavava-se em Messejana, lugar do abandono.

Seria reproduzir toda a narrativa, se continuássemos a exemplificação.

Todavia, importante se faz aludir a estruturas frasais, que só adquirem a devida compreensão, através da atitude metalingüística da narrativa iracemiana.

As comparações, colhidas no mundo das aves e nas imagens das florestas, recriadas na fantasia indígena, só realmente serão sentidas, em função poética e em sua capacidade referencial, através da interpretação da função metalingüística.

A cena da iniciação guerreira de Martim (cap. XXIV) só é bem compreendida no mistério de seu rito e no envolvimento de sua opacidade, graças às luzes advindas, sutil mas eficientemente, da função metalingüística que, implicitamente, domina toda a expressão lingüística.

O dia vai ficar triste, disse Caubi. (p. 253) A oração seguinte — a sombra caminha para a noite —, sem que se perceba, é uma atitude metalingüística, dentro do discurso iracemiano, se estivermos atentos para o lexema indígena — *caruca* — segundo lembra Léry. (cf. Nota 45).(12)

Do exposto, inelutável decorre a conclusão de quão pesada é a dívida da opacidade, em *Iracema*, à função metalingüística, latente ou manifesta, em seu discurso, que não nega seus compromissos com a Explicitação, com a Epifania de si mesmo.

3 — CONCLUSÃO

A observação da transparência e da opacidade em *Iracema* levou-nos, ao final, a conclusões que estaríamos longe de supor.

Sempre fomos atraídos por sua leitura, sem nos darmos conta de onde vinha seu magnetismo. Só agora pudemos perceber que sua sedução, sua força de encantamento, repousam, fundamentalmente, nas manifestações metalingüísticas e na função poética de sua linguagem.

A opacidade ao nível fonético encaminha o leitor para o ritmo da frase, à sonoridade do discurso, onde se sente marcante a relatividade da arbitrariedade do signo, tão bem apreendida por Benveniste e Jakobson.

A palavra de ordem de Alexandre Pope, "O som deve fazer eco ao sentido", encontra ressonância plena na narrativa de *Iracema*.

A preocupação com a harmonia da frase, com o jogo rítmico das estruturas lexicais, o cuidado na utilização sonora dos fonemas, em cadeias assonânticas, atestam a predominância da função poética no discurso iracemiano, que, de par

com a recorrência insistente à função metalingüística, envolve o leitor nas malhas de sua linguagem, fazendo-o enredado em sua opacidade, por se sentir atingido suave e intensamente em seu *ethos*.⁽¹³⁾

A narrativa de *Iracema*, em cuja estruturação sintática se revelam caracterizantes o aposto explicativo, as orações relativas e as comparações apositivas, em cuja linguagem se impõe a figura de explicitação, é uma manifestação de si mesma, exterioriza-se em uma autêntica epifania, tudo se realizando nela e por ela, por força de sua opacidade.

4 — NOTAS

- 1 — Concebemos o termo — nível — na linha de Benveniste, onde se faz presente a idéia de articulação nos diversos planos da linguagem. (Benveniste, Emille: *Problemas de Linguística; Los niveles del análisis lingüístico*. p. 118)
- 2 — A noção de grau zero advém-nos de J. Dubois e não de Roland Barthes. O grau zero do discurso seria aquela situação em que o discurso se apresenta "naïf", "sem artifícios, despido de qualquer subentendido", isento de qualquer desvio, em estrito ajuste à normalidade do sistema. Pode-se verificar a qualquer nível do discurso.
- 3 — Empregamos a expressão — aspecto literal do enunciado, conforme Todorov. (Todorov, Tzvetan: *littérature et signification — analyse du récit*, p. 51, e *l'aspect littéral du récit*, p. 69).
- 4 — Gramática, concebida no sentido tradicional, de Fonologia, Morfologia e Sintaxe.
- 5 — Todorov, Tzvetan: *Littérature et signification; langage figuré et langage poétique*, p. 115.
- 6 — Todorov, Tzvetan — op. cit., p. 116.
- 7 — Veja-se Dubois, Jacques et alii, *Rhétorique Générale: les niveaux*, p. 53.
- 8 — No presente trabalho englobamos no termo — *assonância* — a significação de *assonância* propriamente dita e a de *aliteração*.
- 9 — Queremos crer que, nestes três vocábulos, nossa linguagem comum usa a forma com o ditongo *oi*; o emprego do ditongo *ou* é uma preferência literária e bem da linguagem romântica.
- 10 — Dubois, Jacques et alii: op. cit., p. 67.
- 11 — Jakobson, Roman — *Linguística e Comunicação*, p. 127.
- 12 — Remete-se à nota n.º 45, do próprio Alencar, citada em pé de página, na Edição da Aguillar, utilizada neste trabalho.

- 13 — Sobre o termo — *ethos*, vejamos a observação de Dubois, Jacques, *La Rhétorique Générale*, p. 147.

“Nous utiliserons, dans les pages qui suivent, le nom *éthos*, couramment employé dans la terminologie esthétique moderne. L'*éthos* est assimilable à ce qu'Aristote nomme le *Tados* dans sa Poétique et aux *Rasas* de l'Inde classique”.

5 — BIBLIOGRAFIA

1. ALENCAR, José de. *Iracema*. Obra Completa, volume III, Editora José Olímpio, Rio, 1958.
2. DUBOIS, J. et alii. *Rhétorique générale*. Paris, Librairie Larousse, 1970. 206 p.
3. TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris, Librairie Larousse, 1967, 118 p.
4. ———. *As estruturas narrativas*. 2.^a edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970. 204 p.
5. JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2.^a Edição, São Paulo, Editora Cultrix, 1971. 106 p.
6. BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Editora Cultrix, 1971. 106 p.
7. BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística general*. Sigli XII. Editores S.A. 1971. 218 p.

FONTENELLE PREVIU AS VIAGENS À LUA

Milton Dias

Releio, com antigo e constante interesse, *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, de Fontenelle, que sempre me surpreendeu muito com a sua imensa capacidade de previsão ou, mais exatamente, com a sua enorme visão global do mundo, das possibilidades de pesquisas científicas e da capacidade humana de exploração de outros planetas. No fundo, manifestava uma imensa confiança no espírito atrevido e aventureiro do homem e no futuro da humanidade. Pois Bernard le Bovier Fontenelle, que nasceu nos meados do século XVII (1657) e faleceu no século seguinte (viveu exatamente cem anos, apesar da saúde delicada que sempre soube cuidar muito bem), traz idéias tão delirantes, para a época, quanto as que Júlio Verne traria mais tarde, em 1828, criando um gênero novo, com sua antecipação do romance científico.

Esbarro num capítulo particularmente curioso. É um diálogo com uma marquesa sua amiga. Diga-se de passagem que, pela conversa brilhante, espirituosa, pela presença agradável e pelo profundo senso de observação que o distinguiu toda a vida, Fontenelle foi muito freqüentemente solicitado nas reuniões sociais, nos salões literários, principalmente nos de Madame de Lambert, de Madame Tancin e Madame Geoffrin, de que era *habitué*.

Esse livro sobre a Pluralidade dos Mundos põe, pela primeira vez, ao alcance do povo, as grandes descobertas astronômicas e revela novos aspectos do escritor que até então

era considerado apenas um *bel esprit* e que depois se afirmou como filósofo, pertencendo a três Academias — a Francesa, a das Inscrições e a das Ciências — e foi secretário perpétuo desta última.

Daí por diante se dedicou às questões científicas, publicou *História e Memórias da Academia*, *Elogios de Sábios*, prefácios de obras doutas em que expõe claramente o seu cartesianismo e define o espírito científico. Ainda publicou uma *Geometria do Infinito* e uma *Teoria dos Turbilhões Cartesianos*. Apesar disso, não abandonou as atividades puramente literárias: escreveu uma biografia de Carneille, seu tio, uma *História do Teatro* e *Reflexões Sobre a Política*. Foi incontestavelmente o precursor do método comparativo em matéria religiosa, autor também dum livro sobre a origem das fábulas, em que atribui à ignorância dos primeiros homens a crença no sobrenatural.

No trecho a que me referi, o autor escreve num tom coloquial, com grande senso de humor, e conduz seus argumentos com uma graça infinita, vai animando cada frase num estilo delicioso, que aumenta num "crescendo" o interesse pelo assunto realmente fascinante.

Depois de dizer que o que parecia impossível no seu tempo poderia perfeitamente acontecer no futuro, toma como exemplo e ilustração da sua tese o caso dos habitantes da América, que antes de Cristóvão Colombo nunca imaginaram que o mundo tivesse outras dimensões, senão aquelas que lhes estavam à vista, nunca suspeitaram que o mar servisse de caminho — o mar que eles olhavam como "um grande espaço proibido aos homens, que se juntava ao céu na linha do horizonte. E além dali não haveria mais nada."

De repente, os nativos americanos são surpreendidos com a presença daqueles estranhos em navios "que parecem ter asas brancas sobre o mar, que vomitavam fogo por todos os lados, desembarcando homens desconhecidos, protegidos por ferros, dispendo, como querem, dos monstros que correm sob o seu comando, tendo às mãos raios com que arrazam tudo o que lhes resiste. De onde vieram? Quem pôs o fogo à sua

disposição? Serão filhos do Sol? Pois, seguramente, não são homens. — Eu não sei, Madame, se a senhora entende, como eu, a surpresa dos Americanos; mas nunca pode haver igual no mundo.”

E fala de maneira muito ousada sobre a possibilidade da aviação, manifesta a sua esperança de que o homem domine os ares. O que provocou uma reação imediata da sua nobre, severa interlocutora, que não podia acreditar que o homem voasse sem quebrar o pescoço.

Mas Fontenelle foi ainda muito mais adiante na sua antevisão, no atrevimento das imagens, na riqueza da imaginação, gozando o prazer intelectual de chocar com idéias que pareciam antes palavras dum sonhador do que raciocínio duma pessoa lúcida. Só transcrevendo um pouco:

“Depois disto, eu não quero mais jurar que não possa haver um dia comunicação entre a Lua e a Terra. Os americanos teriam acreditado que haveria ligação entre a América e a Europa, que eles nem ao menos conheciam? É verdade que será preciso atravessar este grande espaço entre a Terra e a Lua. Mas será que estes grandes mares lhes pareciam, a eles, mais transponíveis?”

E a marquesa, olhando-o, foi muito sucinta e direta no seu julgamento, declarando-lhe simplesmente com ar grave: — “o senhor está louco”.

Que é que Madame la Marquise diria agora?

O MOVIMENTO COMO A VERDADE DO REAL (NUM ROMANCE DE CLARICE LISPECTOR)

Pedro Lyra

1. INTRODUÇÃO

O real só é em movimento: o movimento é a sua própria verdade, sua condição de ser.

Entendido como exterioridade histórico-geográfica que condiciona o ser humano e é por ele modificado, o real permanece em constante evolução: cada geração recebe da que lhe antecedeu uma sociedade em um determinado grau de desenvolvimento e transmite essa herança à geração que lhe sucede. É nesse processar-se contínuo que o homem se situa, e se esse movimento é interrompido a sociedade estaciona. O homem não faz a história como quer, portanto, pois já entra em ação numa cena pré-existente. Está limitado a operar com o instrumental tecnológico e cultural que essa geração anterior lhe transmitiu. Mas, se não faz a história como quer, também não sofre nenhum determinismo mecanicista, pois esse movimento consiste exatamente em impulsioná-lo no sentido da produção desse instrumental necessário à produção das suas próprias condições de vida, instrumentos que a geração anterior não pôde criar, dado o alcance do nível de desenvolvimento histórico que logrou atingir. Nesse movimento manifesta-se a verdade do real, ou seja: a identidade do seu ser com o conceito que o representa. A verdade é, portanto, uma função representativa, que se estabelece através de uma relação de identidade abstrato-concreto. O concreto, no caso, é o próprio real, que se instala no processo vital do ser humano, abstratamente representado por uma forma qualquer de lin-

guagem, através da qual se apreende a essência desse real.

No romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector procura flagrar a verdade do ser humano como um produto do seu movimento vital.

2. CLARICE LISPECTOR E O MODERNO ROMANCE BRASILEIRO

Já se disse muitas vezes que as tendências do romance moderno se dividem em dois ramos principais: um sociológico, proponente de uma arte questionadora da realidade social do mundo contemporâneo, voltada para fora dos personagens; outro, psicológico, proponente de uma arte ainda lúdica, centralizada no interior da própria criação. Comumente, se apontam Graciliano Ramos e Jorge Amado como representantes maiores do primeiro ramo: é o fundo histórico da civilização ocidental do século XX que informa a substância de sua ficção. Do segundo ramo, costuma-se citar como representante mais típico a romancista Clarice Lispector.

Olhando mais para dentro da intimidade de seus protagonistas, o romance psicológico ignora quase sempre o seu condicionamento histórico-geográfico; procurando ver a "essência" do homem, chega a desprezar exatamente os componentes dessa essência, caindo às vezes num irracionalismo algo conivente.

Clarice Lispector tem sofrido algumas acusações críticas, por conta desse irracionalismo que toma o histórico como ontológico. Cremos que neste romance ela procura tomar, deliberadamente, uma posição de defesa.

3. A APRENDIZAGEM DO PRAZER

O romance⁽¹⁾ se pretende o próprio perdurar do movimento: não tem começo (abre em minúsculo com o cursivo de um gerúndio) nem fim (fecha com a proposição suspensa dos dois pontos). Este movimento contínuo coloca em ação um personagem profundamente neurótico (Lóri), que ofusca com sua angústia existencialista a ação e a presença dos poucos outros.

Ela é uma professora que vive só, afastada da família depois de prejudicada numa herança. Este vazio é compensado pelos alunos, que recebem obliquamente todo o seu afeto. Tem relações, igualmente neuróticas, com um professor de Filosofia (Ulisses), que a autora apresenta como socialista, mas que não toma uma só posição política em toda a narrativa. É, sobretudo, medo, medo o que Lóri tem de se entregar a Ulisses. Não medo das sanções sociais (ela transgredir o interdito com grande desenvoltura), mas um medo de se perder nessa entrega: afinal, ela já tivera cinco amantes. Essa insegurança a coloca sempre diante da necessidade de proteção externa: "Ser tão protegida a ponto de não recear ser livre" (p. 16). Ulisses, que a aborda aventureiramente na rua, à espera de um táxi, é uma espécie de superego, presente a todos os seus atos e pensamentos.

Do fundo dessa angústia, ela começa por querer e temer saber quem é, ou seja, descobrir a verdade do seu ser. "Lóri se cansava muito porque ela não parava de ser" (p. 18) Nessa experiência traumática, que só logra produzir uma mistificação do homem, *ser não realiza* o humano: *cansa*.

Ela insiste: "Ser era uma dor?" (p. 18) Não responde. Só depois, em solidão, ela fornece uma resposta: "E só quando ser não fosse mais uma dor é que Ulisses a consideraria" (p. 18) Esta solidão é um abismo. E "Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses, enquanto a outra mão de Ulisses a empurrava para o abismo" (p. 29). É o dilema de amar/não amar: o abismo do qual ela se protege é a perda do amor; o abismo para onde Ulisses a empurra é o teste da prova desse amor, do qual ela poderá sair libertada ou arrasada.

Ela enfrenta o teste: superar todas as oposições que o real lhe impõe. Essas oposições estão todas condensadas na construção concessiva "apesar de". Ela ouve de Ulisses que "se deve viver apesar de" (p. 23): apesar dos bloqueios que a sociedade antepõe ao movimento realizador do ser do homem.

Esses bloqueios são de dois tipos principais: financeiro, quando não se tem nada; psicológico, quando se tem o dese-

jado mas não se sabe ou não se pode desfrutá-lo. No segundo — que é o caso de Lóri — o problema fundamental é de capacidade. E Lóri “sentiu como sua condição era pequena (...) — a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade” (p. 17). Ela era livre, mas não tinha capacidade psicossocial de pôr em movimento essa liberdade, — o que está bem claro na patética cena do coquetel no museu (p. 86 e seg.).

A angústia de Lóri é, portanto, a angústia da auto-afirmação: como ela não se conhece, não pode se definir e, portanto, se afirmar socialmente. No redemoinho da competição, onde ela observa mais do que participa, ela encara o viver como uma espécie de jogo no qual todos saem perdendo. “Sou profundamente derrotada pelo mundo em que vivo” (p. 152) — confessa. Contra essa destruição do ser, ela tenta se refugiar num isolacionismo absoluto, donde só emerge pelos apelos de Ulisses: o amor atacando a solidão. Os outros também são uns fracassados, porque só uns poucos podem sair vencendo dessa guerra da competição. O personagem, por isso, não vive: “sofre o susto de estar viva” (p. 156). E permanece “na miséria da necessidade” (p. 157).

Nesse caso psicossocial, o homem se fragmenta: “o que ela era, era apenas uma pequena parte de si mesma” (p. 41); se animaliza: “porque se o seu mundo não fosse humano ela seria um bicho” (p. 42); e, lógico, despe-se da condição racional: “O bom era ter uma inteligência e não entender” (p. 42). Entende-se, assim, que “ira é a vida” (p. 34), pois os homens foram reduzidos à condição de impassíveis concorrentes: “é um ser humano humilhado de nascença” (p. 35). Ninguém, portanto, é: todos apenas existem. “Não se sabe o que Lóri era. O quê? Mas ela era” (p. 37). Era, apenas: como uma pedra, que apenas também existe. Pois a existência se reduz “à dor de existir” (p. 38); a vida, à dor que encerra, já que “sem a dor, ficara sem nada” (p. 38). Natural, portanto, que Lóri só se sinta viva através do sofrimento de estar viva, já que a dor é o único ponto de ligação entre ela e o mundo.

"É que você só sabe, ou só sabia estar viva através da dor" (p. 96) — diz-lhe Ulisses, que vai lhe mostrar, depois de constatar a redução da vida à sublimação, como viver também através da alegria, do prazer.

O amesquinçamento do ser atingira um ponto inaceitável de autodestruição: "Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade" — diz Lóri (p. 77). Ela sente uma estranha satisfação, não pura, mas bruta, em apenas ser, — justamente porque descera ao nível animal. Quando ela diz que "estou sendo" (p. 74), assim tão fetichisticamente, não é Ulisses quem responde, mas o real físico circundante: as árvores, o mar, a água. O homem se sente, então, perdido no mundo, desvinculado de seus traços com o real histórico: "O humano é só" (p. 78). Aqui, estamos mergulhados em pleno absurdo, "o absurdo que se chama 'eu existo'" (p. 170). Ora, esse mundo se oferece ao entendimento da razão lógica, mas essa atitude irracionalista em face desse mundo impossibilita esse entendimento. "Compreender era sempre um erro" — diz, ainda, Lóri (p. 43). Repetimos e perguntamos: *sempre?* Claro que não: pois não se trata do absurdo *de existir*, de um absurdo *absoluto*, presente em qualquer mundo, mas de um absurdo concreto, — o absurdo de existir *num mundo assim caracterizado*; um mundo que, para fugir ao seu próprio absurdo, pretende que todos os outros mundos sejam absurdos como ele. A autora diz que "ser cansa", mas não é o *ser* que cansa: é este modo de ser, que fragmenta a essência humana. E isto não é o ser: é o próprio não-ser, bem exemplificado pela própria Lóri. Essa atitude contém o reconhecimento de que o homem perde a sua humanidade; no entanto, ela reconhece que "o que o ser humano mais aspira (sic) é tornar-se um ser humano" (p. 38). Ou seja: libertar-se das condições que levam um ser humano a considerar seu mundo como "absurdo". Depois de "descansar um pouco de ser" (p. 79), ela garante que "suportaria tudo. Contanto que lhe dessem tudo" (p. 79). Não seria, portanto, a privação dos meios psicossociais de vida que gera esse cansaço de ser? Lóri não é pobre, mas sobrevive mesmo é com a mesada remetida pelo pai.

Na aprendizagem de viver através do amor, o sofrimento age como um elemento de aperfeiçoamento do caráter. A dor retira Lóri do ambiente social e canaliza todas as suas energias para uma tarefa paralela (sublimação): "Escrever aliviou-a" (p. 37). Além das aulas e do comportamento maternal para com os alunos. Ulisses supõe que, "para não sofrer (ela) deve ter se dedicado encarniçadamente ao estudo" (p. 98), — e está certíssimo. Sem presente, ou só com a dor a encher o seu presente, o futuro também é apenas dor, "a dor de não ter futuro" (p. 73). Claro que, nestas condições, a vida se assemelha a uma "marcha eterna sem objetivo de homens e mulheres em peregrinação para o nada" (p. 68), e que a morte seja vista não como uma extinção do ser e, portanto, uma perda, mas como uma extinção do não-ser e, portanto, afirmação: "Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso" (p. 63). Claro também: morrer só pode ser visto como "paraíso" quando viver é aturado como um "inferno". Eis a razão por que Lóri "amava o nada" (p. 25).

Este o mundo em que Lóri tem que viver. Para enfrentar ambiente tão desumanizado, ela tem que se submeter a um processo de aprendizagem. "Pode-se aprender tudo, inclusive a amar" (p. 52). Sobre esta tese é construído o romance, que sugere que a redenção do sofrimento só se processa pelo amor. O romance é o processo dessa aprendizagem, o movimento intelectual-afetivo da assimilação. Através do encontro do amor, Lóri torna-se um ser pleno. Esse processo tem três etapas.

4. AS ETAPAS DO PROCESSO DE APRENDIZAGEM

1ª) *o reconhecimento da necessidade* — Quando começa a encontrar-se com Ulisses, "ela só parecia querer aprender alguma coisa" (p. 38). É o aprendizado do amor que deverá substancializar essa vida, libertando-a da obsessão do nada. Neste primeiro passo, ela dirá: "Na minha aprendizagem falta alguém que me diga o óbvio" (p. 87). O óbvio é a certeza da possibilidade, que Ulisses vai lhe revelar.

2ª) a descoberta da alegria — Aqui, Lóri reconhecerá que “também eu estou aprendendo” (p. 102), e toma consciência da capacidade de superar os “apesar de”. “Minha alegria é áspera e eficaz e não se compraz em si mesma, é revolucionária” (p. 102). Revolucionária, porque vai mudar seu rumo de vida, levando-a à renúncia da renúncia.

3ª) a apropriação do regozijo — Esta é operada quando Lóri se aproxima da convicção do encontro definitivo com Ulisses. Depois que ele coloca a situação e sua solução nas mãos dela, ele a exorta a tomar a iniciativa. E ele toma: vai à casa dele, entrega-se, amam-se quatro vezes nessa noite e só depois disso Lóri se sente feliz. Ela suspira: “A noite de hoje está me parecendo um sonho” (p. 162). Ora, se o real era a angústia, claro que o prazer fosse o irreal. Depois que Ulisses fora dela, “ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo” (p. 168). Note-se bem: antes, ela não passava de um animal, tanto que “pensar não lhe era natural” (p. 32). Agora, ser humano é a única situação que ela admite. Porque só agora ela encontrou-se com sua essência humana. Aí está “a solução para este falso absurdo que se chama ‘eu existo’, a solução é amar um outro ser que este nós compreendemos que existe” (p. 170). Lóri entra então num estado de graça: “dádiva de existir materialmente” (p. 147). Essa constatação tão material destrói todo o misticismo do seu passado, — um misticismo tão evidente que chegava a substantivar determinadamente “o Deus”. A graça é existir *materialmente*, na terra, e ser feliz *na prática social*, não em mundos forjados imaginariamente, através de processos artificiais de sublimação. É o abandono do misticismo que devolve a Lóri a sua condição humana e a faz sentir-se gente, pela primeira vez. Pois essa “graça” encontrou o seu estado natural *no chão*, na mais material das situações humanas: a união carnal dos sexos, tão unidamente que os dois não formam um par — formam uma unidade: “Eu sou tua e tu és meu, e nós é um” (p. 169). Nós é — um só; e não somos, que preservaria a diversificação de personalidades. Pois a união

gera praticamente um novo ser, diferente dos dois que o formarem: "Ulisses — diz ela — nós é original" (p. 166). Esta silepse é a metáfora do amor perfeito.

O percurso da aprendizagem de Lóri atravessa todos os componentes do irracionalismo, sobretudo o irracionalismo existencialista. Por exemplo — o agnosticismo: "a realidade é que é inacreditável" (p. 169); o *conformismo*: "habituar-se-á à felicidade seria um perigo social" (p. 149); o *nihilismo*: "O que era um Nada era exatamente o Tudo" (p. 68); o *fatalismo*: "(A dor) faz parte da vida" (p. 116), — tudo isso gerando a angústia existencialista do ser alienado: "Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não estou aguentando viver" (p. 142). O destino disso seria a animalização do ser humano ("Sabia que era uma feraz entre os ferozes seres humanos" (p. 144), se ela não houvesse encontrado a salvação em Ulisses, ou seja: num *outro*.

5. CONCLUSÃO

Ulisses, que é professor de filosofia e escreve ensaios, faz também poesia. E é impossível deixar de associar o comportamento poético de Ulisses ao comportamento ficcional de Clarice. Ulisses diz: "Faço poesia não porque seja poeta, mas para exercitar minha alma, é o exercício mais profundo do homem. Em geral sai incongruente, e é raro que tenha um tema: é mais uma pesquisa do modo de pensar" (p. 99). O poema é para o personagem o que o romance é para seu autor: a produção do prazer de criar. No livro, o prazer tem duas dimensões: uma — tendo como referente o personagem (Lóri encontrando Ulisses) e que é o prazer ao nível da história; outra — tendo como referente a romancista (autora encontrando a obra) e que é o prazer ao nível da criação. Clarice põe ainda na boca de Ulisses estas palavras: "Gosto de me ouvir falando sobre o que me interessa" (p. 61). É esta sensação de fruição criadora que Roland Barthes supera: "O texto que escreve tem de me dar a prova de 'que me deseja'. Essa prova existe: é a escrita. A escrita é isto: a ciência das fruições da linguagem".(2) Noutras

palavras: no espaço criativo da fruição, autor e texto se desejam e se encontram e se realizam reciprocamente: é o prazer ao nível do texto, não do enredo, onde a finalidade da criação cede ao erótico prazer de criar.

Em todo o desenvolvimento da experiência traumática de Lóri, o leitor pode ter a impressão de que a autora retira a sua narrativa do real, das condições histórico-geográficas que teriam de localizá-la. Mas, já se aproximando do fim da narrativa, a autora — como que para defender-se das acusações mencionadas ao início deste trabalho — coloca na boca de Lóri esta pergunta definidora, feita a Ulisses: “Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer” (p. 172). E Ulisses responde, com todas as letras: “O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média” (p. 172). Esse diálogo não pode deixar de aparecer como resposta da autora. Com esta observação, ela define realisticamente o ser da personagem: essa angústia, esse fatalismo, esse pessimismo — esse irracionalismo, em suma — não pertencem ao ser do homem, mas ao ser do homem de uma determinada sociedade, num determinado estágio de sua evolução — uma realidade histórica, não ontológica; portanto, plenamente resgatável. Só quando o dia-a-dia é um “vida-a-vida”, quando a vida humana se degrada a este desumano combate pela vida, então aí ser cansa: pois o homem tem que viver num “corpo-a-corpo com a vida” (p. 81). Mas só nestas condições vitais “ser cansa”. E esta história só poderia acontecer com uma pessoa como Lóri, menina de classe média: se se tratasse de uma operária, ela não teria sequer a linguagem de Lóri; se se tratasse de uma burguesa, ela não teria sequer encontrado Ulisses. Trata-se, portanto, de uma vida nitidamente localizada em seus parâmetros histórico-geográficos, inserida no seu real.

No fim da narrativa Lóri pergunta ainda: “Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?” (p. 173). Ulisses responde, convicto: “Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você, enfim, aprendeu a existir. E isso provoca o desencadea-

mento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de ser bom assusta os outros" (p. 173). A coisa está clara. Com esta proposição, Clarice opera uma fusão daquelas duas linhas do romance moderno: o *psicológico imbricado no social*, superando também o seu misticismo de começo. Ela reflete a orientação de Marcuse, segundo a qual "Os grupos e os ideais grupais, as filosofias, as obras de arte e literatura que ainda expressam, sem transigências, os temores e esperanças da humanidade, situam-se contra o princípio de realidade predominante; constituem a sua absoluta denúncia".(3) Ao adotar a liberdade como norma de conduta, Lóri afirma a vitória da transgressão sobre os interditos que bloqueiam o livre desenvolvimento do ser humano, e opera a supressão de todos os "apesar de". Apenas o tom lírico do estilo não deixa claro se a autora condena esta situação que descreve ou se apenas a descreve.

O movimento emerge como o processo de aprendizagem para a vida através do amor, que só se desfruta em liberdade. Pelo menos em liberdade interior. Como Lóri, que só se entrebate com os seus próprios preconceitos — e supera. O que o romance nos oferece, portanto, não é uma anatomia do amor como realidade fisiológica, mas como uma realidade psico-social: o amor numa determinada pessoa, representando não a humanidade, mas a sua classe numa certa época de uma certa sociedade historicamente condicionada, realizada, — "realidade que não é outra senão o caminho percorrido por uma consciência dilacerada à procura da razão que justifique o absurdo da existência".(4) De Lóri.

NOTAS

- 1) *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro, José Olympio, 4.^a edição, 1974.
- 2) *O Prazer do Texto*. Lisboa, Edições 70, 1974, p. 39.
- 3) *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 6.^a edição, 1975, p. 102.
- 4) LÚCIA HELENA. *Aprendizado de Clarice Lispector* in *Revista Littera*, Ano 5, Número 13, Rio de Janeiro, Grifo, Janeiro-Junho, 1975, p. 104.

O CARÁTER EXPERIMENTAL DA ESTÉTICA MODERNA

Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a colocar algumas questões referentes à utilização dos processos e métodos da Teoria Informacional pela Estética Contemporânea.

A obra de arte sempre esteve ligada ao singular, ao deslocamento da ordem estabelecida, impulsionada pela sensibilidade do artista como indivíduo — o que a torna única, original.

Com a massificação da cultura, decorrente do desenvolvimento tecnológico, a obra de arte não se limita mais a ficar contida na contemplação de uma restrita minoria — ela quer expandir-se, abranger todos os níveis culturais. Para tanto, adere aos modernos processos de comunicação, tornando-se acessível ao povo em geral — a partir daí, inicia-se a proliferação em série de suas reproduções.

O original torna-se a matriz que possibilitará as mais variadas combinações, visando ao desenvolvimento da percepção sensorial.

A quantificação das possibilidades estilísticas da obra de arte informa sobre os sistemas de preferência e critérios de seleção do seu criador.

A Arte associa-se às máquinas eletrônicas que manipulam informações, no desejo da rápida expansão de sua forma para atingir a escala da sociedade global e não mais aquela do indivíduo.

Elas substituem o trabalho artesanal do homem no jogo complexo das permutações a partir de um modelo.

O novo modo de comunicação estética, decompondo a obra de arte em unidades informativas, recompondo-a por encadeamento de elementos variantes, introduz na pesquisa artística uma nova mentalidade — a mentalidade ordenadora.

A arte contemporânea não cessa de desvelar seus próprios processos — podemos citar como exemplo o “novo romance”.

A teoria informacional da percepção estética “fornecerá de hoje em diante ao artista regras de análise, modos de estruturação e técnicas de programação para a realização de obras de arte por meio de máquinas”.(1)

A meu ver, todos esses pressupostos que têm por finalidade submeter a Estética às leis e princípios cibernéticos, são, em excesso, radicais e abrangentes.

O objetivo deste trabalho consiste em analisar algumas questões suscitadas pela nova maneira de enfocar a problemática estética, ao mesmo tempo que procura mostrar, dentro do “novo romance”, a influência direta da Ciência da Comunicação.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1. — *Estética e Teoria da Informação*

A Teoria da Informação se impõe como decorrência lógica das transformações operadas neste século de progresso da tecnologia elétrica, quando, segundo Mc Luhan, projetamos nosso próprio sistema nervoso num abraço global, abolindo tempo e espaço. Ele próprio afirma que estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem, ou seja:

“a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda a sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através dos diversos meios e veículos”.(2)

E é exatamente a aspiração pela totalidade, empatia e conscientização profunda que impulsiona essa incorporação em nós mesmos, essa urgência da participação, de envolvimento.

A era da automação é integral e descentralizadora, nega a kantiana possibilidade do ser, levando o filósofo estruturalista Michel Foucault a anunciar que o homem é uma invenção recente e seu fim poderá estar próximo. Para ele, o mundo é um complexo de estruturas descontínuas, como ilhas isoladas e o princípio de coerência de cada estrutura escapa ao homem.

Existe uma força organizadora, uma intenção implícita que estrutura uma certa área cultural e que permanece invisível. Esta força é responsável pelas *diferenças* entre as épocas, as culturas ou as obras. As variações de um determinado campo epistemológico fogem à compreensão humana, constituindo *espaços brancos*.

A verdade não está na *razão*, mas no impensável, no oculto vetor da *Desrazão*. Para Foucault, o que ocorre é a dispersão do homem — nós não falamos, somos falados. Ao “eu penso” da episteme clássica, opõe-se o “isso pensa”. Não é o sujeito que pensa, mas o próprio sistema por ele.

A interação entre indivíduo e o mundo recoloca o homem no inverso material e o torna bastante dependente em relação aos meios ou instrumentos que lhe possibilitam essa interação. Cada vez mais esses meios são elos necessários e impulsionadores do “jogo” das estruturas sociais, que se define quase sempre na relação subordinante x subordinadas.

A tecnologia elétrica, através do rádio, cinema, disco, televisão etc., chama a atenção para essa “autonomia da comunicação intersubjetiva, restituindo à obra de arte o seu valor de criadora das sensações e, portanto, de motriz da sociedade e não epifenômeno social”.(3)

Ao lado da dialética matéria/energia, emerge uma outra dialética — ação/comunicação — e o estudo dos meios abre a porta da percepção.

Com a difusão das tecnologias, conseqüentemente desen-

volve-se o processo de criação de novos ambientes, passando a arte a ser considerada como "anti-ambiente". Houve uma mudança de ordem e esse deslocamento ocasiona uma ruptura — o impacto que o homem experimenta frente a uma nova ordem.

A arte como anti-ambiente se torna, mais do que nunca, um meio de treinar a percepção e o julgamento.

Segundo Abraham Moles:

"a concepção que podemos ter do universo depende do conhecimento que temos dos processos de sua percepção." (4)

Com a mudança de perspectiva — do singular em direção ao universal — a arte não é mais entendida como destinada às elites, ao contrário, a Estética Informacional admite que toda expressão artística é um fenômeno de comunicação.

Existe um "emissor" com intenção de transmitir uma mensagem artística a um "receptor", através de um canal de emissão. O conteúdo, a temática em si dessa mensagem, não é tão importante, porque não é mensurável — porém o modo *como* essa mensagem é transmitida, o jogo das formas, a arquitetura estilística, porquanto sistema mensurável, constitui o fundamento da Estética Informacional.

Sabemos que quanto mais imprevisível for a mensagem, tanto maior será a informação, porque a eutropia aumenta. Sabemos, porém, que para a mensagem tornar-se inteligível tem de conter um mínimo de redundância; caso contrário, haverá só desordem, desequilíbrio entre os dois pólos em tensão e a mensagem, por demais frágil, se diluirá sem cumprir a sua finalidade. A primeira condição, porém, para evitar-se a desintegração da mensagem será o prévio conhecimento pelo receptor do repertório de símbolos utilizados pelo emissor. Temos, então, formada uma dialética que se funda na tensão de opostos que reúne, de um lado, a redundância, o equilíbrio, a ordem, a previsibilidade — e, do outro lado, a eutropia, o desequilíbrio, a desordem, a imprevisibilidade, a originalidade da

mensagem. Na realidade, lidando com operadores humanos, sabemos que nenhuma mensagem consegue ser captada em sua totalidade. Por critérios de *seleção*, o homem reduz a mensagem a fim de torná-la inteligível à sua própria estrutura. Através do processo de exploração sucessiva dos diferentes níveis, ele se aproximará, dentro de seus limites, da apreensão global da mensagem.

“A adaptação às condições de um meio ambiente, o aprendizado do meio, consiste precisamente em ser capaz de *selecionar* nas mensagens, complexas e redundantes de nosso meio ambiente, alguns elementos escolhidos e reunidos de maneira a nos fornecer a cada instante um controle do mundo exterior, o que nos levará a tentar determinar como se passa essa seleção e a que regras obedece. Perceber é selecionar e aprender o mundo é aprender as regras da seleção perceptiva.”(5)

Deve ficar bastante claro que para existir mensagem é necessário haver intenção, ou melhor, *programar-se* esta mensagem.

O ruído, isto é, a destruição aleatória dos elementos ocorre em todas as mensagens. Caracteriza-se por não ser intencional, ser uma espécie de “pano de fundo sobre o qual percebemos as mensagens do Universo circundante.”(6)

O ruído excessivo provoca incerteza no receptor com relação à inteligibilidade da mensagem. Para evitar mal-entendido ou desperdício, o emissor terá de optar pela redundância para reforçar a sua intenção, diminuindo a incerteza.

As mensagens transmitidas entre operadores humanos ultrapassam largamente as mensagens semânticas. Nestas prevalece o aspecto denotativo, isto é, os seus símbolos e seus modelos invariantes podem ser traduzidos em outra língua sem nada perder de sua substância semântica.

Na mensagem estética prevalece exatamente o conjunto das variações ou flutuações que se possam operar em torno de um símbolo — o que as torna intraduzíveis em palavras. Elas são captadas individualmente, segundo o grau de sensibilidade de cada pessoa, mas não suscetíveis de uma descrição por meio de símbolos lingüísticos. Caso contrário, ocorrerá um profundo desequilíbrio entre a mensagem decomposta em unidades informativas pelo receptor e o impacto emocional que ele sofreu, relação decorrente de suas experiências vividas.

A ciência da comunicação, na sua ânsia de integração global, quer massificar a arte. O caráter consumatório quer substituir seu caráter transcendental. A obra artística — única, singular, passará a ser tão-somente a matriz que possibilitará a proliferação de cópias e variações combinatórias.

“Trata-se, então, de explorar um campo fenomenológico atual, isto é, criar novos tipos de obras destinadas à multiplicidade e, para isto, procurar a matriz de novas obras.”(7)

Norman Wiener, em *Cibernética e Sociedade*, afirma que o fato de “o sinal, em seus estágios intermediários, ter passado por uma máquina em vez de por uma pessoa, é irrelevante, e em nenhum caso altera significativamente a minha relação com o sinal.”(8)

Isto significa que para ele o funcionamento físico de um indivíduo é análogo ao de uma máquina, no esforço de tentar dominar a eutopia através da realimentação (*feed back*).

Certamente todo indivíduo tende a ajustar sua conduta futura em função do desempenho passado, mas me parece um tanto precipitada e radical a colocação no mesmo nível de sistema nervoso humano e dispositivos mecânicos.

A realimentação é um método de controle por uma capacidade de auto-regulação. Nas máquinas mais complexas existem certos dispositivos, adicionais ao seu próprio sistema, que desempenham esta função. Os resultados podem ser usados como dados numéricos para a crítica e regulação do

sistema ou ainda para modificar o próprio método e padrão geral do desempenho — no caso da aprendizagem.

"O sistema nervoso e a máquina automática são, pois, fundamentalmente semelhantes no constituírem, ambos, aparelhos que tomam decisões com base em decisões feitas no passado. Os mais simples dispositivos mecânicos têm de decidir entre duas alternativas, como ligar ou desligar uma chave. No sistema nervoso, a fibra nervosa individual também decide entre conduzir ou não um impulso."⁽⁹⁾

O que nós temos que firmar bem, a meu ver, é que, para ter capacidade de tomar decisões, a máquina tem de ser programada e o projeto criador reflete o próprio homem.

De acordo com Raymond Ruyer, se o mundo físico e o mundo das máquinas fossem abandonados a si mesmos, tudo entraria espontaneamente em desordem.

O alimento das máquinas é fornecido pelo homem. No entanto, elas são dotadas de mecanismos complexos com propriedade de organizar uma série de combinações entre as mensagens que entram e as que estão armazenadas em sua memória, destinadas a alterar a realidade.

As máquinas de informação, os servo-mecanismos, os automatismos de todo tipo, libertarão o homem, não só do trabalho braçal, mas do que há de "servil" no trabalho de supervisão ou de controle.

A importância do enfoque cibernético deve-se principalmente ao estímulo que representa ao estudo do comportamento, à aceitação da necessidade de estudar simultaneamente diversos sistemas, de elaborar métodos para catalogar e classificar as funções em diversas variáveis.

Carlos Henrique de Escobar, no seu artigo "Aspectos Ideológicos da Cibernética como Filosofia", critica Norman Wiener por seu esforço de querer resumir em termos cibernéticos todas as regiões do real.

Justificando sua oposição, cita a Psicanálise e a Ciência da História que não se adaptam a modelos prontos, acabados, "estruturas complexas já dadas". Segundo ele, a máquina vitoriosa e sua ritualização filosófica foram o incentivo da Cibernética. Modificamos tão radicalmente nosso meio ambiente, que agora ocorre o reverso da medalha — temos de nos modificar a nós mesmos para poder viver nesse novo meio ambiente.

O homem respeita a máquina pelo próprio conhecimento de sua capacidade de quantificação, de realização de séries infinitas de mensagens, de jogos permutacionais cada vez mais complexos.

A obra de arte — antes única — hoje tende à multiplicidade. A tendência atual de a enfocar como simples mercadoria suscita grandes números de questões importantes na Teoria de Informação. Por exemplo nós temos o desafio das reproduções em série — está provado que o homem pode desenvolver o gosto artístico, sem nunca ter visto a obra original, mediante o apelo estético de uma reprodução. Existe contudo o risco bastante grave de uma acentuação progressiva de desvios na mensagem em decorrência de sua multiplicidade. Além disso, o impacto que uma reprodução poderá causar sobre a sensibilidade do indivíduo, nunca atingirá a dimensão do impacto alcançado pela apreciação da obra original — verdadeira comunicação da expressividade temática.

A diferença fundamental, porém, é que na reprodução não se faz sentir a "galvanização da forma do conteúdo pela forma da expressão."⁽¹⁰⁾

Ela emociona, comove pela expressividade temática mas falta-lhe o controle da forma e o rigor estilístico — sendo, portanto, objeto estético e não obra de arte.

A tendência atual da Estética consiste em considerar a obra de arte como redutível a unidades informativas pela decomposição de sua estrutura formal. Nega, assim, os critérios clássicos da transcendentalidade do Belo, em favor de uma reflexão crítica analítica.

Inegavelmente, o acesso à expressividade temática de uma obra de arte ocorrerá mediante sua arquitetônica estilística.

Porém, subjacente ao visível, existe a força impulsora do invisível, do inefável.

E é exatamente essa "comunicação do incomunicável" que a sensibilidade do indivíduo apreende globalmente e que não poderá jamais ser redutível à mera quantificação do repertório de símbolos lingüísticos.

2.2. — *Assimilação dos atuais processos informacionais pelo "novo romance"*

O cinema influenciou o romance na sua fuga ao esquema tradicional de normas que considerou ultrapassadas. O espectador, como também o leitor, eram conduzidos por um autor-narrador onisciente a quem Kayser confere uma aura mística de um verdadeiro deus. Ele possuía o poder de ver tudo sem barreiras espaciais ou temporais e de sentir o que se passava no íntimo de seus personagens. O receptor era uma espécie de boneco manipulado por cordas que, por preguiça ou comodismo, se deixava levar nesta ambiência de fantasia, contentando-se apenas com uma chã aparência. Tratava-se de uma excitação fácil que conseguia manter a frágil atenção do receptor. Arte era sinônimo de distração, leveza contidas nos movimentos de uma intriga, através da qual se seguia com curiosidade as peripécias e se esperava com impaciência o desfecho.

Acontece que pela repetição desses mesmos esquemas a arte esgotou seu conteúdo nos personagens tipificados e sentimentos convencionais.

O "novo romance" busca por trás dessa realidade aparente uma realidade subjacente que deve vir à tona.

Nathalie Sarraute afirma que, enquanto trabalhava, tomou consciência de que seus textos eram expressões de impressões muito vivas e que essas impressões eram produzidas

por movimentos fortuitos, indefiníveis que deslizavam e desapareciam muito rapidamente. Ela sentia necessidade de decompor esses movimentos e passá-los para a consciência do leitor, como um filme em câmara lenta.

O movimento é muito importante no "novo romance" e o tempo conta como um presente desmedidamente engrandecido.

O psicológico cede lugar ao fenomenológico. A projeção do "eu" sobre o objeto, conferindo-lhe sentimentos, odores, formas e mil associações é substituída pela relação sujeito x objeto, em que o objeto é originariamente o "outro" visado pela consciência e esta última descobre-se como o ato de visar o objeto que permite constituí-la como "consciência". Assim desaparece a consciência como transcendência e se manifesta sua realidade finita — ela se esgota na sua relação com o objeto.

Segundo Michel Foucault, "o olho será destinado a ver, e a ver apenas; o ouvido, apenas a ouvir. O discurso terá então por objetivo dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz".(11)

O "novo romance" manifesta o desejo contínuo de estabelecer contato. Recebe influência direta da Ciência da Comunicação — através dele, todos julgam as ações do outro como julga as suas próprias ações: de dentro. O leitor não é conduzido inconscientemente, ele participa. O novo romance é o próprio reflexo das contradições humanas, sua incoerência, sua Desrazão. Todos vêm tudo do mesmo fundo comum em busca de uma total integração. O personagem tipificado é aquele que, segundo Jean Ricardou, *perd son âge*, o que vale dizer que ele desaparece para o "novo romance".

Existe atualmente uma ânsia de apreensão da totalidade do real, através da apreensão de todos esses "movimentos e impressões fortuitas", que se encontram subjacentes à simples exterioridade.

Veja-se, por exemplo, a fixação do "novo romance" por espelhos. Colocar-se diante do espelho significa tentar captar o mistério da existência.

"O espelho vai procurar diante do quadro aquilo que é contemplado, mas não visível, para o tornar visível, no extremo da profundidade fictícia, mas indiferente a todos os olhares."(12)

Essa ânsia de captar o invisível, de ser tudo, de estar em todos os lugares, paradoxalmente faz com que o homem não se fixe em lugar nenhum, em nenhum momento. Querer ser todos ao mesmo tempo corresponde à anulação do sujeito, à sugestão de um mundo em superfície, incompatível com o indizível e a obscuridade e a profundidade da voz humana que na Arte se revelam.

Vergílio Ferreira afirma que:

"a fórmula do 'novo romance' que ao sujeito anulou ou pretendeu anular, firma-se exatamente no deliberadamente ignorá-lo. A ignorância dele outrora determinava-se pela sua submersão na totalidade; a ignorância dele agora determina-se pela sua anulação no Vazio."(13)

A imprecisão em favor da ambigüidade confunde o leitor acostumado a uma ordem estabelecida. As datas são, antes de tudo, fator de perturbação e os personagens, grupos de possibilidade.

As metamorfoses contínuas, o insólito das situações, a diluição, o impalpável, os elementos desconexos que deslocam cada unidade, permitem ao efeito de semelhança produzir amálgamas inquietantes.

Os nomes próprios são índices de uma outra coisa, tudo é suspeito, escorregadio, exige participação atenta do leitor num texto onde o "eu" não se materializa, antes constitui seu princípio de organização.

Um desejo crescente de auto-superação manifesta-se no "novo romance" — tomamos como exemplo os romances representativos deste movimento na Literatura Portuguesa — *Rumor Branco*, de Almeida Faria, e *Apresentação do Rosto*, de

Herberto Helder. Neles é retomado intencionalmente o "mito da cosmogonia", de acordo com a mística cristã. À semelhança da criação do mundo, eles criaram o próprio livro e se recriaram no plano existencial. Essa tentativa de apreensão dos tempos primordiais, considerados fortes porque habitados por seres sobrenaturais e semi-deuses, tem levado os escritores continuamente a retomar os tempos originais para reforçar o tempo presente. Isso gera o movimento circular do "eterno retorno":

"toda imitação engendra o circular; toda circularidade tende ao infinito."(14)

Eis por que esta ânsia de abrangimento da totalidade se configura plenamente no "novo romance".

Além disso, esse movimento tende para a *formalização* — todos arranjos possíveis a partir de um grupo fechado de elementos (personagens, lugares, objetos) e de modelos de combinação a partir de uma matriz capaz de desencadear esse mecanismo.

As técnicas e processos dos jogos combinatórios são largamente utilizados em sua arquitetura estilística.

A Literatura perde assim o caráter meramente representativo ou significante da linguagem e forma uma espécie de "contra-discurso", passando a existir em sua autonomia.

3. CONCLUSÃO

A Estética Contemporânea procura superar o caráter mítico que lhe foi conferido pelos preceitos clássicos de apreensão do Belo, para se unir à Teoria da Informação, em sua tentativa de desenvolver os elementos perceptivos sensoriais.

Desse modo, as propriedades estéticas tornam-se redutíveis a propriedades estilísticas.

As máquinas eletrônicas possibilitam uma maior quantificação e complexidade das experiências estéticas, em suas operações permutacionais.

O comando e o controle das informações que visam a uma alteração da realidade, submetem a Estética aos princípios cibernéticos de servo-mecanismo, auto-regulação e realimentação (*feed-back*).

A Estética Informacional, mais artesanato, mais "fazer", liga-se assim à praxeologia, em sua tentativa de estabelecer modelos, partindo de uma matriz em direção às suas possibilidades de variação.

O estilo informa sobre o sistema de preferência e critérios de seleção do autor e gera a expansão da forma, em determinado espaço.

A Estética compromete-se desse modo com a era da automação, do tecnicismo, que favorece o *que* em favor do *como*.

Exemplificando esta afirmação, apontamos neste trabalho a tendência do "novo romance" para a *formalização*.

O objeto em si e sua finalidade estão sofrendo reduções acentuadas em detrimento das técnicas de trabalho.

A tendência humana de exteriorização, o condicionamento ao meio e à máquina deslocam o centro do homem para o próprio sistema.

As experiências com robôs, a exemplo das famosas tarugas "Elsie" e "Elmer", de Grey Walter, têm levado o homem a esquecer que somente ele possibilita o projeto criador.

Seria demasiado paradoxal reduzir os *feed-back* axiológicos aos *feed-back* mecânicos.

"Os *feed-back* visíveis não são mais que um estado 'degenerado' — no sentido que os físicos dão ao termo — dos *feed-back* axiológicos." (15)

O perigo consiste exatamente nessa ânsia de quantificação do inquantificável — artes, gostos, sentimentos, numa hipertrofia desta função.

O progresso técnico interpõe um abismo cada vez maior entre pessoa e objeto. A interiorização está sendo progressivamente absorvida pela exteriorização, determinando o desequilíbrio da dialética.

A nova ordem subverte os valores humanos: "quando no trabalho o homem se exterioriza a ponto de negar a própria força interior, ele se torna fator de aniquilação da própria essência do homem, faz com que ele se torne estranho consigo mesmo, se destrua como interioridade e assuma a natureza de mera coisa material." (16)

Esta é a principal objeção aos novos processos experimentais adotados pela Estética, principalmente pelo modo como estão sendo enfocados pelos teóricos no assunto — conferem importância desmedida ao objeto, coisifica o homem, anulando-o como indivíduo.

4. RESUMO

Este trabalho procura focalizar os fatores determinantes da atual subversão de valores — o individual sendo substituído, pouco a pouco, pelo coletivo.

Expansão é termo-chave nos dias atuais e a hipertrofia da função de expandir-se tem levado o homem a uma ânsia inusitada de apreensão da totalidade. O que era antes considerado privilégio de uma restrita minoria — por exemplo a obra de arte — hoje procura desdobrar-se infinitamente sem barreiras de espaço ou tempo.

Com isso, o homem não tem mais condições de desenvolver o pensamento profundo, de interiorizar-se; desenvolve, tão-somente, um conhecimento de superfície, que seja, no entanto, abrangente.

A ânsia de comunicar-se leva o homem, conseqüentemente, a desenvolver e aperfeiçoar os *meios* de comunicação, a ponto de se tornar inteiramente dependente desses meios.

Grande parte do trabalho artesanal da Estética é efetuado, atualmente, pelas máquinas eletrônicas, que experimentam combinações e permutações a partir de um modelo, num grau de complexidade que ultrapassa o limite humano.

A era da automação quer reduzir tudo a códigos e unidades informativas quantificáveis. Esquece-se, porém, de que a força do homem, particularmente do artista, está em poder

sentir o que não pode ser traduzido em palavras, em captar uma realidade muito além da chã aparência das coisas.

Em resumo, este trabalho visa mostrar uma situação de contradições e paradoxos, em que o homem freqüentemente se esgota na matéria criada, identificando-se com o próprio objeto.

5. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. MOLES, A. *Art et Ordinateur*.
Synthèses Contemporaines, 1971, p. 13.
2. MC LUHAN, M. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*.
São Paulo, Cultrix, 1964, p. 17.
3. MOLES, A. *Teoria da Informação e da Percepção Estética*.
Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 13.
4. MOLES, A. *Teoria da Informação e da Percepção Estética*.
Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 16.
5. MOLES, A. *Teoria da Informação e da Percepção Estética*.
Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 94.
6. MOLES, A. *Teoria da Informação e da Percepção Estética*.
Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 284.
7. MOLES, A. *Art et Ordinateur*.
Synthèses Contemporaines, 1971, p. 136.
8. WIENER, N. *Cibernética e Sociedade*.
São Paulo, Cultrix, 1970, p. 16.
9. WIENER, N. *Cibernética e Sociedade*.
São Paulo, Cultrix, 1970, p. 34.
10. Anotação de aula do professor Euryalo Cannabrava.
11. FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*.
Lisboa, Portugalíia, 1968, p. 68.
12. FOUCAULT, M. *As Palavras e As Coisas*.
Lisboa, Portugalíia, 1968, p. 26.
13. FERREIRA, U. *Questionação a Foucault e a Algum Estruturalista*, in:
"As Palavras e As Coisas".
Lisboa, Portugalíia, 1968, p. LII.
14. RICARDOU, J. *Pour une théorie du nouveau roman*.
Paris, Seuil, 1971, p. 159.
15. RUYER, R. *A Cibernética e A Origem da Informação*.
Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972, p. 77.
16. PORTELLA, E. *Teoria da Comunicação Literária*.
Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, p. 117.

6. BIBLIOGRAFIA

- 1) ESCOBAR, C.H. *Aspectos Ideológicos da Cibernética como Filosofia*, in: *Cibernética e Ideologia*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- 2) FOUCAULT, M. *As Palavras e As Coisas*. Lisboa, Portugal, 1968.
- 3) FRANK, H. *Cibernética e Filosofia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
- 4) MC LUHAN, M. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 1964.
- 5) MOLES, A. *Art et Ordinateur*. Synthèses Contemporaines, 1971.
- 6) MOLES, A. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- 7) PORTELLA, E. *Teoria da Comunicação Literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
- 8) RICARDOU, J. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971.
- 9) RUYER, R. *A Cibernética e A Origem da Informação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.
- 10) SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Gallimard, 1956.
- 11) Anotações de aulas do professor Euryalo Cannabrava.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA ATRAVÉS DO MÉTODO GESTALTICO- FENOMENOLÓGICO-EXISTENCIAL: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

Noemi Elisa Aderaldo

Tencionando contribuir para uma consciência maior da importância e das potencialidades do ensino da Língua Portuguesa, em vista de uma concepção mais dinâmica, mais abrangente e mais fecunda do processo educativo, o presente trabalho é fruto de experiência pedagógica por nós recentemente desenvolvida na ministração de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Ceará, como parte prática de um Curso de Aperfeiçoamento em Métodos de Ensino.

A experiência desenvolveu-se buscando, antes de mais nada, sintetizar a triplicidade *princípios pedagógicos* do método adotado, *conteúdo da disciplina* e *aplicação* dos mesmos num "campo organizado" (alunos, professor, ambiente, material a ser utilizado, atividades a executar etc.).

Ante a grande diversidade de escolas e correntes competindo atualmente na área da Educação, o Método Gestáltico-Fenomenológico-Existencial (ou simplesmente Método G.F.E., sigla que vem sendo usada desde a sua formulação pelo prof. Leonel C. Pinto) parece reunir os elementos capitais para surgir como o embrião de uma síntese em perspectiva, capaz de superar desvios e extremismos e afirmar-se como o mais completo, autêntico e fiel à própria imagem e profundidade do homem. Os resultados obtidos com a sua aplicação em classe

foram altamente compensadores, sobretudo em virtude de proporcionar maior atividade e participação do aluno, na medida em que a integração contextual deste ao "campo organizado" e a conseqüente *percepção de sentido* desencadeiam poderosas motivações.

O aspecto *Gestáltico* (G) do método repousa sobre o princípio da globalização, da relação figura-fundo ou sentido-contexto; o *Fenomenológico* (F) no princípio da redução ao essencial e da percepção desse essencial (que é o sentido); o *Existencial* (E) sobre o aqui-agora do sujeito numa situação concreta, o dar-se conta pessoal desse sentido:

E	F	G
O Sujeito aqui-agora	percebe o essencial (o sentido)	num Contexto

No planejamento da estratégia de abordagem do conteúdo programático, resolvemos aplicar aos temas das suas unidades o princípio da *polarização dialética da Realidade*, que viria atender à *percepção totalizante dos valores complementares* implicados no *texto*, tomado este — concreção (discurso) que é da língua —, tanto no sentido da análise como no da composição, como foco do *campo total da Experiência* pedagógica a ser desenvolvido (cf. *Esquema II*).

Assim, procedemos, preliminarmente, a uma globalização essencial das unidades do conteúdo, articulando-as dialética, hierárquica e seqüencialmente entre si, como pode ser visto no *Esquema I*, tendo como ponto de partida o texto gênero de discurso ("escritura"), e como ponto de chegada o texto espécie (dissertativo, descritivo, narrativo, poético), através de um percurso analítico-sintético dos estratos semântico e morfo-sintático.

Dessa maneira tivemos em vista delinear, *ab initio*, alguns parâmetros fundamentais do Método G.F.E., dentro dos quais outros princípios do mesmo deveriam ser aplicados, no provocar e no emergir de situações propiciadoras, tudo concorrendo para a consecução dos objetivos terminais pretextuantes do programa.

Logo após a apresentação e o exame, em classe, do conceito de texto como todo (estrutura dinâmica) e da sua utilização como matéria de trabalho, como ponto de partida e de chegada (análise-decodificação-interpretação e composição-codificação-expressão), de que tratamos mais adiante (v., inclusive, o *Esquema II*), iniciamos a abordagem do nível semântico com a distinção do par fundamental de conceitos *Denotação/Conotação*, que só pode ser compreendido face à noção de *Contexto*, implicando a *percepção do campo total* representado por este.

Aplicamos a pergunta *o que é isto?* para introduzir o aspecto denotativo do significado das palavras (ligado à função representativa ou referencial da linguagem), reservando a pergunta *como sente isto?* para a conotação (ligada às funções expressiva e apelativa da linguagem). Isso porque a denotação diz respeito à essência (o que é?), à definição, à objetividade, enquanto a conotação concerne à impregnação subjetiva intencional do significado, à maneira individual de "sentir" ou de perceber a coisa nomeada, objetivável lingüísticamente através do contexto.

Deste modo, e antes ainda de utilizar o contexto, conseguimos, em primeiro lugar, a concordância dos alunos quanto ao aspecto denotativo do significado de certas palavras, ou seja, uniformidade na conceituação das mesmas. A seguir, obtivemos uma ampla diversificação nas impregnações e associações conotativas individuais do significado, de vez que cada aluno nele percebia e ressaltava um aspecto singular de seu feixe sêmico trans-denotativo (ou seja, do que Imgarden chama "conteúdo formal", por oposição ao "conteúdo mate-

rial"). Assim é que a palavra *mar*, por exemplo, evocou conotações (cujo dinamismo psíquico também se denomina a *fantasia* das palavras) como

mistério, imensidão, profundidade, abismo,
medo, força, purificação etc.,

chegando os alunos, inclusive, espontaneamente, ao nível da *parafantasia*, quando, referindo-se ainda a mar, lembravam

praia, ou barco, ou céu, ou peixe.

Como ao tema da conotação se liga diretamente a linguagem figurada de fundo semântico, unidade subsequente do programa, relacionamos, propedeuticamente, a fantasia à *metáfora* (princípio da similaridade), e a parafantasia à *metonímia* (princípio da contigüidade).

Trabalhar o texto, quer compondo-o, quer analisando-o, é uma *Ação* que evoca o concurso dos dois pólos do sujeito: sentimento e conhecimento, ou seja, o afetivo e o cognitivo, imaginação e reflexão, sensibilidade e inteligência, mente e coração, *animus* e *anima*.

Configurado o trinômio *Ação-Conhecimento-Sentimento* (v. *Esquemas II e IV*), gerador da *Experiência* a partir e em torno do foco ou matéria textual, estes elementos vão desencadear, encadeadamente, um processo de interdinamização e retroalimentação. Assim, é o homem inteiro que vibra sob as pulsões perceptivas induzidas na *Ação* de "manipular" o texto — riquíssimo pretexto pedagógico que procuramos explorar quanto possível —, e com o homem inteiro queremos dizer a unidade de Mente (*nous*), Alma (*psique*), Corpo (*soma*).

Ao corporificar e vivificar, no texto, a aprendizagem acerca de denotação/conotação, fomos levando os alunos, mediante as próprias necessidades por eles manifestadas, a suscitarem de si, a partir do texto (não só através da análise como

da composição), e a aplicarem ao mesmo como *campo de Experiência e manipulação*, as suas vertentes de *Ação, Sentimento e Conhecimento*, implicadas tanto na dinâmica da sua decodificação, como na da sua construção.

Para exercitar Conhecimento e Sentimento (correlatos interceptivos do *sentido* ou *significação*) na Ação interpretativa requerida pelo Contexto (v. *Esquema II*), vinculamo-los respectivamente à *reflexão* e à *imaginação* (conservando e ampliando a díade denotação-conotação), e pedimos aos alunos, inicialmente, que, através da reflexão, tentassem descobrir o significado lógico de certo texto, com a intenção de aplicar as *moções de estímulo* "surpresa positiva" e "desequilíbrio provisório", pois que se tratava de um texto metafórico. O texto foi considerado então um absurdo. Quando, porém, pedimos que o percebessem com a imaginação, já o consideraram plenamente coerente. Assim, por exemplo, com o sintagma "eu cultivo rosas e rimas", descobriram que pode haver um "jardim de rimas". Descobriram, também, por esse caminho, que o significado lógico (ou "conteúdo material") de "rosas" e "rimas" as torna totalmente diferentes e inassociáveis, mas que, no entanto, podem adquirir as mesmas qualidades de beleza, harmonia, proporção, relevo, cor, vida etc., e se fundirem através do sentimento e da imaginação (ou seja, através do seu "conteúdo formal").

Desta maneira demos os primeiros passos para uma aproximação real do texto como um todo e sua utilização como campo de Experiência.

Passando ao estrato morfo-sintático, e partindo da necessidade de correspondência entre a *estruturação psicológico-semântica* e a *estruturação gramático-sintática*, procuramos levar os alunos a descobrirem os *padrões de estruturas frasais* e moldes de articulação sintática adequados às *relações entre as idéias*.

Entendemos aqui *idéias* como *vivências da consciência*, incluindo, primeiramente, as percepções internas, imagens, im-

pressões existenciais e associações do fluxo da vida psíquica (correspondendo à esfera de *ánima* — a natureza da resposta, imediata e espontânea, que obteríamos com a pergunta *como "sente" isto?*), e secundariamente, os conteúdos lógicos (essenciais) da consciência no ato de pensar ou refletir (correspondendo ao domínio de *animus* — a natureza da resposta, mediata e intencionada, que obteríamos com a pergunta *que é isto?*), pressuposta, em ambos os âmbitos, a existência do *sentido*.

Com o objetivo de instrumentar os alunos no processo de *organizar as idéias em forma lingüística* (de dar forma à idéia, expressão à noção, ao conteúdo), e prosseguindo na linha de polarização adotada, introduzimos o estrato sintático da linguagem distinguindo, opositivamente, o processo das *relações de coordenação* (mais livres, mais impressivas, de ligame lógico menos rigoroso e mais aberto à conotação, ao influxo existencial) do processo das *relações de subordinação* (este com maior rigor denotativo, de enlace mais estreito e complexo, supondo, não já o simples encadeamento, mas a dependência lógica, a hierarquização, a objetividade). Entretanto, não deixamos de assinalar que, se a coordenação, no seu grau mais simples, é mera adição, no seu grau mais complexo tangência, e mesmo invade, pela vertente psicológico-semântica, as fronteiras da subordinação (donde a necessidade de discernir a chamada "falsa coordenação", quando esta se verifica no nível puramente gramatical, ocorrendo, efetivamente, subordinação no nível semântico, como é o caso das coordenadas explicativas e conclusivas, que se confundem, as primeiras, com as subordinadas causais — no pólo de causa —, e as segundas com as consecutivas — no pólo de consequência (cf. *Esquema III*).

Como "*ensinar é armar contingências para pôr em contato as diferenças de nível que facilitarão as mudanças*", e "*aprender é descobrir por onde se desenvolver numa situação contingente*", propusemos aos alunos, continuamente, exercícios por nós elaborados para aplicação (vale dizer descoberta,

reconhecimento numa situação concreta) dos princípios expostos, envolvendo, sobretudo, a ampla constelação das relações de subordinação, com as suas espécies e variantes. Efetivamente, tão logo adentrados no tema, nos advertimos da conveniência de elaborar visualmente (e aplicá-la, através de exercícios múltiplos) a *globalização das relações de subordinação*, tal como mostramos no *Esquema III*, de maneira a atendermos aos princípios da síntese gestáltico-fenomenológico-existencial.

Partindo sempre da noção para a expressão, pusemos em relevo a natureza mesma das próprias relações, no plano do sentido ("significação"), colocando liminarmente "entre parêntesis", tanto no sentido fenomenológico como no literal, a nomenclatura sintática. Assim, introduzido o tema "reduzido" à sua "essência", partimos do "fenômeno" Ação, presente em toda verbalização subordinativa, para mostrar que *não existe Ação sem Circunstância*, e que é nas Circunstâncias da Ação que se encontram implicadas, necessariamente, as Relações que se exprimem no âmbito da subordinação, *con-formando-se* sintaticamente. A relação qualifica, modaliza, aspectua a Ação.

A partir de perguntas fundamentais a que respondem as circunstâncias nas quais as relações de subordinação se encontram implicadas, estabelecemos seis espécies básicas de relações, com algumas subespécies. Além disso, procuramos mostrar como estas espécies mesmas (quer diretamente, quer através de suas subespécies, ou induzidas pelas perguntas a que respondem) se relacionam entre si no plano do real e no plano lógico. A interligação gestáltico-existencial entre essas relações é a um tempo simples e complexa (cf. *Esquema III*).

Em função da categoria de Tempo, condição "*sine qua non*" de toda Ação, distinguimos um plano da Sucessividade (onde estão situados os extremos Causa e Conseqüência) e um plano da Simultaneidade, em cujos extremos situamos a Oposição (Contrastância) e a Comparação qualitativa (Semelhança, Analogia), tendo a meio caminho a comparação quantita-

tiva (Diferença), cf. *Esquema III*. Com esse último par de extremos (sintaticamente projetados nas orações concessivas e nas orações comparativas, respectivamente) reabrimos, inclusive, novo caminho natural para retroalimentar a linguagem figurada de fundo semântico — e, pois, a conotação —, de vez que a oposição induz a Antítese, e a comparação qualitativa induz a Metáfora, as mais potentes das figuras, nuclearmente ligadas a dois gêneros de procedimentos fundamentais na expressão lingüística: os antitéticos e os imagísticos.

Tal como transparece do esquema globalizador (*Esquema III*), a *Temporalidade ocupa uma posição central* interligando as espécies de relações, de vez que *não existe Ação sem Tempo*, quer no seu aspecto sucessivo, quer no seu aspecto durativo, o que confirma a autenticidade da faceta existencial do método adotado, prestando-se a amplas e ricas aplicações.

Dando a necessária terminalidade aos objetivos dos vários aspectos de conteúdo explorados, atacamos o estudo diferencial e comparativo das espécies básicas de discurso textual (dissertativo, descritivo, narrativo e poético), através duma abordagem prática da estruturação e desenvolvimento do parágrafo como paradigma do discurso. Aí fizemos confluir e aplicar, terminalmente, as unidades do programa incursionadas (cf. *Esquema I*), o estrato semântico e o estrato morfo-sintático (incluindo o fonológico, pela sua vinculação com paralelismo-simetria e sobretudo ritmo).

Assim, remontamos, mais uma vez, ao essencial, para projetá-lo dinamicamente na *concernência do aqui-agora-eu-mundo do discurso em urdidura*: na elaboração do parágrafo em classe, do parágrafo como processo discursivo completo, o destacar-se de um núcleo na trama e no séquito que o constelam (cf. *Esquema IV*); na relação figura-fundo, o exsurgir do “fenômeno” com seu sentido.

“Posição” e desdobramento, antecedência e consequência, implicitação e explicitação, generalização e detalhamento, síntese e análise, contrastância e realce, determinação, inten-

cionalidade e sugerência, impressividade e expressão, subjetivismo e objetividade, imaginação e ideação, ação, situação e circunstanciação etc., são alguns dos processos que compõem, na elaboração do discurso-miniatura que é o parágrafo.

O núcleo paragrafístico claramente se destaca, tipologicamente, no seu momento de simplicidade, de maneira correlata à espécie de discurso. Aqui também, a cada espécie e respectivo núcleo, corresponde o enfocamento, a predominância e a dinamização existencial de um dos três rios interconfluentes da Experiência humana, de que parte o Método G.F.E. Com efeito, se o Dissertativo tem como núcleo e predominância a *Idéia* (pelo cognitivo), o Descritivo tem a *Imagem* (pelo senso-afetivo) e o Narrativo a *Ação* (pelo ativomotor) como tais, correspondendo, respectivamente, às mencionadas vertentes de *Conhecimento*, *Sentimento* e *Ação*, fontes da Ideação, da Imaginação (elaboração reprodutora-criadora, impressiva-expressiva, objetiva-subjetiva das imagens), da Dramatização (no sentido aristotélico de drama como "trama dos atos", como ação complexa).

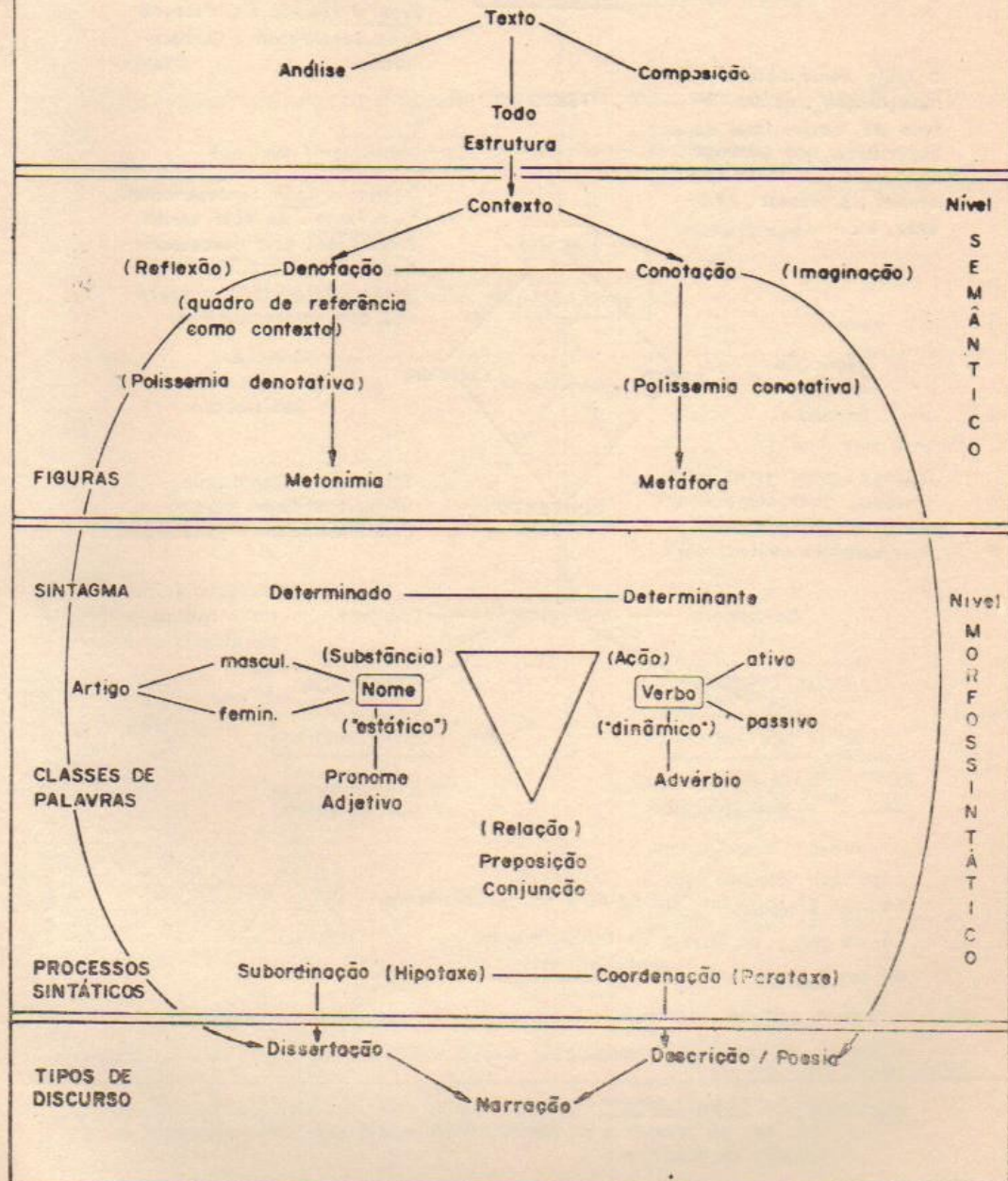
Ainda outras homologias concernentes pudemos estabelecer, como, por exemplo, com a tríade *Espírito* (Idéia-Conhecimento — apreender a essência das coisas), *Alma* (Imagem-Sentimento — vivenciar a alma das coisas) e *Corpo* (Ação-Participação-Manipulação — estar-no-mundo — viver o drama das coisas) (v. *Esquema IV*).

Além disso, na intenção permanentemente provocativa presente ao trabalho com os alunos, insistimos no aspecto fundamental da *Interpretação* (do Real, num sentido maior) como contingência e abertura, própria do inevitável dar-se conta individual (a significação, que, no situacional ínter-mundano, opera entre o existencial idiopático e o intersubjetivo).

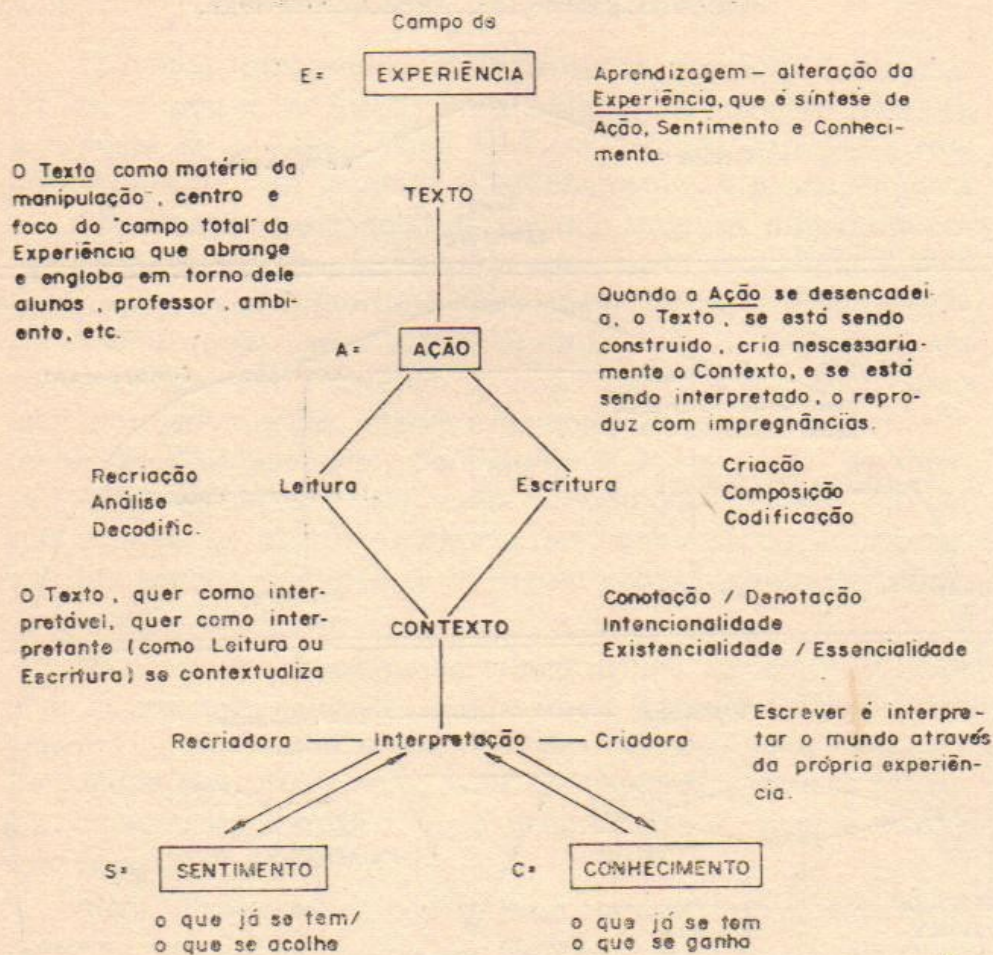
Assim, através da projeção e da manipulação da palavra pelo aluno, também buscamos sempre evocar e provocar, nele, o gesto interior, a intenção significadora, a percepção significada.

ESQUEMA I

Polarização Dialética dos TEMAS do PROGRAMA

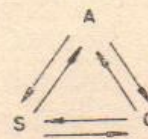
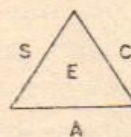


ESQUEMA II



Há uma atuação do Sentimento e do Conhecimento,
 Há um sentir da Ação e do Conhecimento,
 Há um conhecer da Ação e do Sentimento.

o que se poderia representar como uma inter-reflexão dos 3 lados de um triângulo, ou como uma triangulação dos 3 elementos em feed-back contínuo:



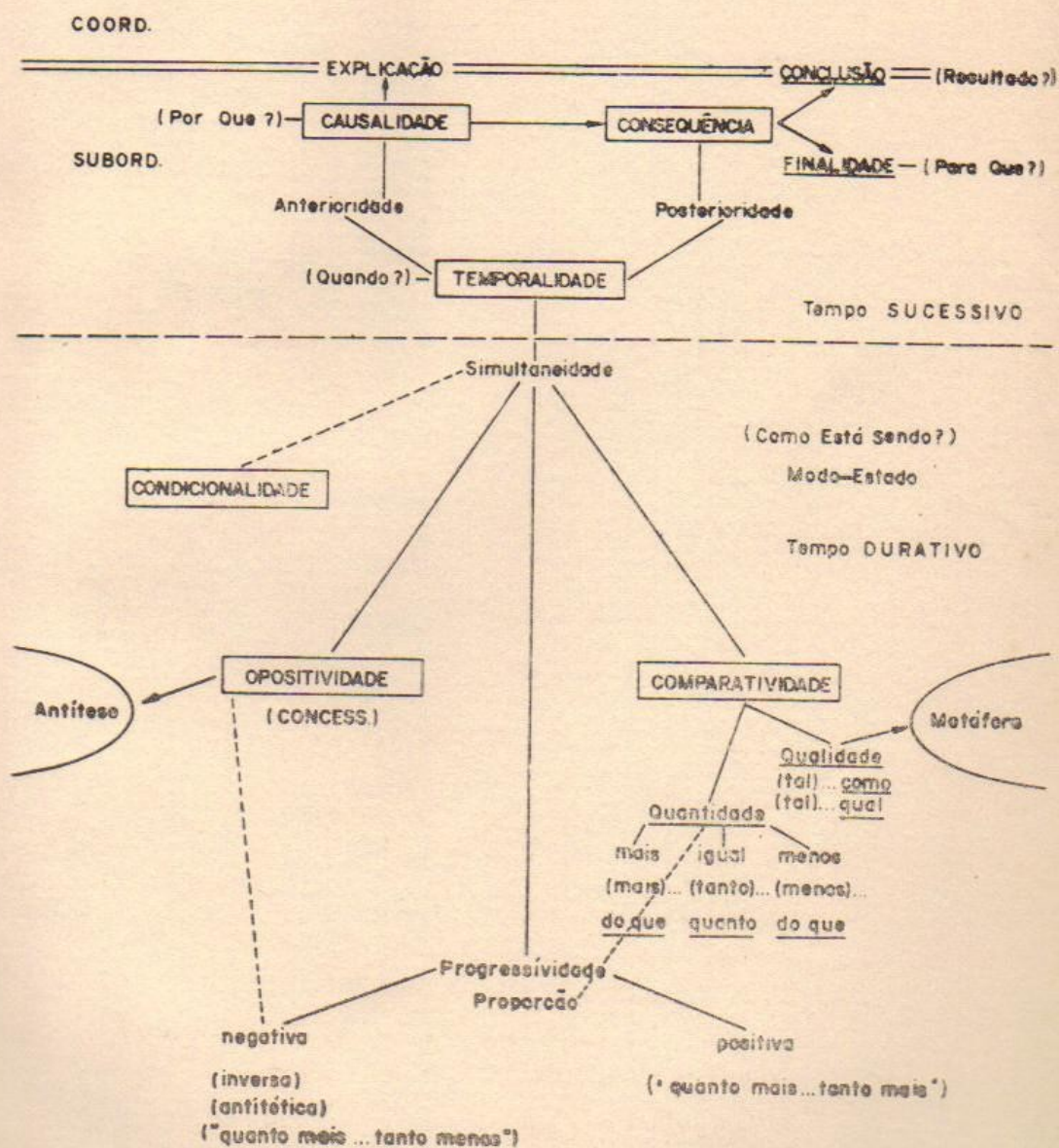
SENTIMENTO e CONHECIMENTO: a carga que se traz (ou potencial) será movida: pela que se recebe, e ao mesmo tempo que a condiciona e a assimila, também se modifica.

ESQUEMA III

SUBORDINAÇÃO

ESQUEMA GLOBALIZADOR

RELAÇÕES implicadas nas CIRCUNSTÂNCIAS das AÇÕES



REVISTA DE LETRAS

DEPARTAMENTOS DE LETRAS VERNÁCULAS E DE LETRAS ESTRANGEIRAS —
CENTRO DE HUMANIDADES — UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

SUMÁRIO

TEORIA E CRÍTICA DO ESTILO BRASILEIRO — Carlos D'Alge	5- 28
MISTIFICAÇÕES BOGRÁFICAS EM LITERATURA — I — A OPIOMANIA DE CAMILO PESSANHA — João Soares Lôbo	29- 43
CARÁTER PRONOMINAL DO ARTIGO EM PORTUGUÊS — — José Lemos Monteiro.....	44- 60
DIÁTESE VERBAL — José Rebouças Macambira.....	61- 83
O ANJO, DE BRANQUINHO DA FONSECA, NUMA PERSPEC- TIVA FANTÁSTICA — Linhares Filho.....	84- 96
OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA EM <i>IRACEMA</i> — Luiz Ta- vares Júnior	97-110
FONTENELLE PREVIU AS VIAGENS À LUA — Milton Dias..	111-113
* O MOVIMENTO COMO A VERDADE DO REAL (NUM RO- MANCE DE CLARICE LISPECTOR) — Pedro Lyra.....	114-123
O CARÁTER EXPERIMENTAL DA ESTÉTICA MODERNA — Vera Lúcia Albuquerque de Moraes.....	124-139
O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA ATRAVÉS DO MÉTO- DO GESTÁLTICO - FENOMENOLÓGICO - EXISTENCIAL: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA — Noemi Elisa Aderaldo	140-152