

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

**A ORALIDADE DE JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO
EM *O CORONEL E O LOBISOMEM***

Claricia Akemi Eguti

São Paulo

2008

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

A ORALIDADE DE JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO

EM O CORONEL E O LOBISOMEM

Claricia Akemi Eguti

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Hudinilson Urbano

**São Paulo
2008**

A meu pai e ao Teruaki

Companheiros inesquecíveis

Agradecimentos

A meus filhos, Jun Celso, Luciana Kimie e Leticia Satie e a meu genro, Leo, que compartilharam meus momentos felizes e aqueles mais árduos, pelo carinho, pela paciência e compreensão.

Às Professoras Doutoras Ana Rosa Dias e Irenilde Pereira que, gentil e sabiamente contribuíram com a elaboração desta tese, com suas sugestões e críticas no Exame de Qualificação.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho no decorrer desses anos, cujos nomes deixo de citar por serem muitos, mas aos quais serei eternamente grata.

E, minha especial e eterna gratidão, ao Professor Dr. Hudinilson Urbano que me orientou, incentivou e guiou ao longo desse percurso, não só como um mestre dedicado e um profundo conhecedor da Oralidade, mas principalmente, como um amigo de longa data, sempre pronto a auxiliar com seu apoio, suas palavras de incentivo, sua generosidade e sua sabedoria.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo pesquisar de que maneira a oralidade se encontra manifestada em *O coronel e o lobisomem*, uma narrativa escrita literária de José Cândido de Carvalho. O romance autobiográfico é escrito em primeira pessoa, pelo próprio coronel Ponciano de Azeredo Furtado, narrador e personagem, o qual, por meio de recursos diversos, lingüísticos, fônicos, cinésicos, proxêmicos e visuais, rememora seu passado: as peripécias da infância, da juventude, de sua maturidade e de sua morte, narradas de forma peculiar e com uma linguagem que é, a nosso ver, típica do autor.

Com base em diversos teóricos, analisam-se a coloquialidade da linguagem popular da obra, sua expressividade e os efeitos de sentido produzidos por meio das estratégias conversacionais que abarcam o discurso direto, o direto livre, o indireto, e o indireto livre, o monólogo e o solilóquio. A essas análises, acrescenta-se o estudo de aspectos específicos da formação de palavras, do regionalismo, das frases feitas e de outros diferentes recursos lingüísticos próprios da língua oral de que o autor se vale para, por meio de sua fala, compor a personalidade do coronel.

As ilustrações de Appe e de Poty, anexadas ao texto escrito após sua publicação, são analisadas quanto ao estilo individual de cada artista e quanto aos aspectos de oralidade que se manifestam nessa linguagem visual. A seguir, realiza-se uma comparação entre esses estilos. Também são comparados os textos escritos que compõem as legendas das ilustrações de Appe aos textos escritos por José Cândido de Carvalho a elas correspondentes.

Essas diferentes linguagens somadas constituem uma obra literária única e rica, repleta de humor e ironia desse mestre na arte da narrativa que é José Cândido de Carvalho.

Palavras-chave: oralidade, expressividade, discurso, ilustração, português brasileiro.

Abstract

This work aims to study how orality is manifested within *O Coronel e O Lobisomem*, a written novel by José Cândido de Carvalho (Brazil). This autobiographical narrative is written in first person, by the Colonel Ponciano de Azeredo Furtado, narrator and key character who, by means of several linguistic, phonetic, kinesics, proxemic and visual resources, recounts his past history: infancy adventures, youth conquests, maturity and death, expressed in a singular fashion and with a language, in our view, typical of the author himself.

Based on several theoretical authors, we analyze the book's popular language colloquialism, its expressiveness and meaning effects, produced by the conversational strategies encompassing the direct speech, free direct speech, indirect speech and free indirect speech; the monologue and soliloquy. In addition, we explore specific aspects of word construction, regionalisms, clichés and other different linguistic resources of the oral language, which are used by the author's expressions to compose the Colonel's personality.

The illustrations by Appe and Poty, annexed to the written text after its publishing, are evaluated regarding each artist style and their orality aspects, as expressed in this visual language. Moreover, both styles are compared directly. Also we draw a comparison between the written texts within Appe's graphics and the corresponding written text by José Cândido de Carvalho.

The sum of these diverse languages constitute in a unique and rich literary oeuvre, filled with humor and irony by this narrative master, José Cândido de Carvalho.

Keywords: orality, expressiveness, discourse, illustration, brazilian portuguese.

“Assim a oralidade, que reúne o corpo na linguagem, é um prêmio. De literatura, de teoria da linguagem, mas também de civilização. Práticas, como a tradução, e as teorias. Ela é tão velha quanto a linguagem e sua história apenas começa.”

Meschonic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	22
Capítulo 1. Da fala à narrativa falada e escrita.....	25
1.1. Narrativa falada e escrita.....	26
1.2. Narrativa literária.....	29
1.3. Autor, interlocutor, narrador e personagem – o foco narrativo.....	31
Capítulo 2. Língua, escrita e oralidade.....	36
2.1. Língua falada e língua escrita.....	36
2.2. A oralidade na língua falada e escrita; a língua escrita literária.....	43
2.2.1. A oralidade.....	43
2.2.2. A expressividade.....	49
2.3. A representação do oral na língua escrita literária.....	54
Capítulo 3. Recursos relacionados à conversação.....	59
3.1. Estratégias discursivas.....	61
3.1.1. Diálogo (em sentido restrito).....	61
3.1.1.1. Indicadores que introduzem o discurso.....	62
3.1.1.2. Discurso direto (DD).....	68
3.1.1.3. Discurso Direto Livre (DDL).....	69
3.1.1.4. Discurso indireto (DI).....	70
3.1.1.5. Discurso indireto livre (DIL).....	75

3.1.1.6. Fala implícita (FI).....	77
3.1.1.7. Monólogo (interior).....	81
3.1.1.8. Solilóquio (direto).....	82
Capítulo 4. Variedades lingüísticas: variedades socioculturais e interacionais.....	85
4.1. Linguagem culta e linguagem popular.....	87
4.1.1. Características do dialeto social culto e do dialeto social popular.....	88
4.2. Modismos lingüísticos.....	93
4.2.1. Regionalismos	93
4.2.2. Gíria, palavrão, chulo, baixo-calão.....	96
4.2.3. Bordão, lugar-comum/chavão/clichê.....	100
4.2.4. Provérbio, ditado, dito popular e dito sentencioso.....	102
Capítulo 5. A formação de palavras e a linguagem figurada.....	107
5.1. Neologia e neologismo.....	107
5.2. As criações neológicas estilísticas.....	118
5.2.1. O estilo e suas implicações.....	118
5.2.1.1. A linguagem figurada.....	120
5.2.2. Estilística morfológica.....	133
Capítulo 6. A linguagem do corpo.....	138
6.1. A prosódica.....	138
6.2. A cinésica.....	140
6.2.1. A expressão facial.....	143
6.3. A proxêmica.....	143

PARTE II – A REPRESENTAÇÃO DA ORALIDADE E OS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DO ROMANCE.....	147
Capítulo 7. Contextualizando o romance.....	148
7.1. Considerações sobre a análise do romance.....	148
7.2. O universo de Ponciano de Azeredo Furtado.....	152
7.2.1. Os personagens	156
7.3. O tempo na narrativa.....	167
7.4. Estrutura dos parágrafos.....	168
Capítulo 8. Análise de fragmentos de textos do romance.....	171
8.1. Os discursos e seus artifícios.....	171
8.2. Análise do <i>corpus</i> selecionado.....	172
8.2.1. Modalidades discursivas.....	174
8.2.1.1. Texto 1.....	174
8.2.1.2. Texto 2.....	184
8.2.1.3. Texto 3.....	192
8.2.2. A formação e uso de palavras e a construção e emprego de locuções e circunlóquios: questões de estilo e expressividade.....	203
8.2.3. Outras representações de oralidade nos textos analisados.....	220
8.2.3.1. Aspectos comportamentais dos personagens.....	220
8.2.3.2. Recursos lingüísticos.....	224

PARTE III – AS ILUSTRAÇÕES DE APPE E DE POTY E A REPRESENTAÇÃO DA ORALIDADE.....	235
Capítulo 9. Aspectos teóricos	237
9.1. Olhar, percepção e imagem.....	237
9.1.1. Signo, ícone, índice e símbolo.....	240
9.1.2. Língua e imagem visual.....	242
9.1.3. Ilustração – conceito e funções.....	248
9.1.3.1. O que é ilustração.....	248
9.1.4. O significado das imagens.....	250
9.1.5. Classificação dos livros de acordo com o grau de relacionamento entre o texto e a imagem.....	252
9.1.9. Estilo e oralidade na ilustração.....	256
Capítulo 10. Análise do prefácio gráfico de Appe e das ilustrações de Poty.....	258
10.1. Appe e o prefácio gráfico - “como meu lápis vê o coronel”.....	261
10.2. Ilustrações de Poty.....	267
10.3. Ilustrações de Appe e de Poty – diferentes estilos e suas marcas de oralidade.....	273
CONCLUSÃO.....	290

BIBLIOGRAFIA.....	298
A) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	299
B) <i>SITES</i> DA INTERNET.....	307
C) DICIONÁRIOS, VOCABULÁRIOS E ENCICLOPÉDIA.....	309
D) GRAMÁTICAS.....	310
E) OBRAS CONSULTADAS.....	311
F) OBRA ANALISADA.....	317
ANEXO - <i>O coronel e o lobisomem</i> . José Cândido de Carvalho.....	318

INTRODUÇÃO

Esse trabalho estuda de que maneira são representados, na obra literária, *O coronel e o lobisomem*, as manifestações próprias da linguagem corriqueira. O romance é um simulacro, por meio escrito, de relato oral de um “narrador frente a ouvintes”, no qual Ponciano de Azeredo Furtado, o coronel, espontaneamente recorda os fatos vividos, como de uma pessoa já no final da vida. Esse simulacro de fala, enquanto relato oral na voz do narrador (linguagem narrativa) frente a ouvintes, pode ser considerado uma espécie de discurso direto. Por outro lado, enquanto reprodução da voz dos personagens (linguagem dos personagens), inclusive de Ponciano, o personagem central do romance, a simulação é feita por meio dos discursos direto, indireto, direto livre, indireto livre e outros que estudaremos adiante.

Para corroborar essa temática, é de grande importância observar e analisar, em particular, a “fala” do personagem Ponciano, que o identifica como representante da pessoa humana, com os fenômenos lingüísticos que o envolvem e que são primordiais para sua verossimilhança. Para Ducrot (1972, p. 286), um estudioso da questão referente à criação de personagens, que acredita ser o aspecto lingüístico um dos aspectos fundamentais desse ato criador, o problema da personagem “é, antes de tudo, um problema lingüístico, pois as personagens não existem fora das palavras”. E complementa: “As personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.” É, portanto, por meio da linguagem do personagem que se pode revelar seu nível intelectual, seu nível sócio-econômico, as características de sua personalidade, a construção de sua personalidade.

Essas idéias de Ducrot levam a reflexões sobre a questão da criação em uma narrativa literária sob o prisma da linguagem, que, quando aplicadas ao romance analisado, induzem à investigação sobre as relações que entrelaçam personagens/estrutura narrativa/aspectos lingüísticos na composição de um universo único e original. Vale dizer que a tudo isso se soma o uso de um recurso, característico do relato oral - a “memória” -

fonte central em que se armazenam todos os elementos de uma história e que é acionada pelo narrador, à medida que se recordam os fatos narrados.

Parece-nos adequado que, para realizarmos esse estudo, debruçemo-nos sobre alguns fenômenos lingüísticos, tais como os neologismos e, em especial, como aqueles de caráter estilístico que no romance são abundantes, enriquecendo a narrativa por meio do uso de metáforas, metonímias, prefixação, sufixação e outros recursos, na construção de uma linguagem tipicamente usada por Ponciano de Azeredo Furtado em um universo particular. Ressaltamos, porém, que o autor, José Cândido de Carvalho, cria vocábulos e expressões que são de cunho popular e, por isso, podem ser considerados de caráter oral e perfeitamente adequados ao uso no cotidiano das pessoas. Queiroz (1973, p. xi) comenta que os sufixos e prefixos utilizados por José Cândido de Carvalho funcionam para uma “complementação especial de sentido, sendo, porém, que nenhum provém de fonte erudita e não falada: nenhum é pedante ou difícil, tudo correntio, tudo gostoso, nascido de parto natural, diferente só para maior boniteza ou acuidade específica.” Reforça esse estilo espontâneo e oral o uso de provérbios e frases feitas, além do uso de construções típicas da linguagem oral cotidiana.

Para melhor compreensão dos caminhos percorridos em nossas pesquisas, é importante expormos desde já a estrutura da obra que constitui o *corpus* da tese: *O coronel e o lobisomem*, escrito por José Cândido de Carvalho, 11^a edição, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973. Trata-se de um romance da estética moderna, cuja primeira edição data de 1964 e foi publicada no Rio de Janeiro, pela Editora “O Cruzeiro”.

A obra apresenta-se dividida da seguinte forma:

- 1) Prefácio gráfico da autoria de Appe, intitulado “como meu lápis vê o coronel”, composto por 13 ilustrações, com legendas do próprio José Cândido de Carvalho;
- 2) Texto do romance, intitulado *O coronel e o lobisomem*, composto por treze partes sem títulos, indicadas apenas por números e acompanhadas de 27 ilustrações sem legendas, de Poty (nessa contagem já se incluem a ilustração da capa e outras três ilustrações que antecedem o romance propriamente dito). Para facilitar a referência a essas partes, elas

foram denominadas de Episódio 1, Episódio 2, Episódio 3 e assim por diante, até o Episódio 13, final

3) O coronel e sua gente, “ror de personagens”, título dado por José Cândido de Carvalho a uma espécie de glossário em que são descritos, em ordem alfabética, os 105 personagens do romance.

Observe-se que o “ror de personagens”, as ilustrações de Appe e as de Poty passaram a integrar o romance em épocas diversas:

- texto narrativo: foi publicado em janeiro de 1964 (1ª edição);
- ilustrações de Poty: integraram o romance em janeiro de 1971 (3ª edição);
- ilustrações de Appe: integraram o romance em dezembro de 1971 (7ª edição)
- “Glossário dos personagens”: constou do romance em 1972 (10ª edição);
- “ror de personagens”: integrou o romance em maio de 1973 (11ª edição).

A partir da 11ª edição, as ilustrações de Appe e de Poty passaram a integrar todas as demais edições de *O coronel e o lobisomem*.

Essa divisão tripartite do romance (texto, ilustrações de Appe e de Poty) foi um dos motivos para que incluíssemos na tese, uma parte dedicada aos estudos das ilustrações, complementando as reflexões sobre as marcas de oralidade existentes no romance. Visto que esses estudos constituem uma seqüência teórica de diferente natureza, ao estruturarmos o trabalho, consideramos ser mais adequado tratarmos das teorias que envolvem as ilustrações em um segundo momento. Assim, essas teorias são apresentadas na PARTE III,

antecedendo as análises das ilustrações, de seus recursos visuais, gráficos, cinésicos e proxêmicos em face dos efeitos de sentido produzidos por eles mesmos ou quando, misturados e amalgamados ao romance, formam um texto único, coeso e extremamente comunicativo que instiga a imaginação do leitor.

Feitas essas considerações, cabe falarmos a respeito do objetivo geral de nosso estudo. Este está voltado para a observação e a análise do romance de José Cândido de Carvalho sob o enfoque da oralidade, averiguando por que e de que maneira ela se manifesta, deixando suas marcas em *O coronel e o lobisomem*, romance que se serve do gênero narrativo para perpetuar a história do coronel Ponciano de Azeredo Furtado. Conforme afirmamos, trata-se de um simulacro de relato oral e, ao analisá-lo, objetiva-se, principalmente, observar a “fala” do narrador (em primeira pessoa), do herói (personagem) e, complementarmente, a de sua gente, isto é, a linguagem que usam e que caracteriza a identidade deles e que, conseqüentemente, faz parte inerente da própria obra.

Do ponto de vista dessa linguagem oral, reproduzida de forma escrita, pretende-se especificamente:

- Compreender o tom de coloquialidade e sua extensão em relação à oralidade no romance. Assim, são arrolados e analisados o vocabulário empregado, as construções típicas da conversação natural, tais como, a sintaxe (estruturas bimembres e trimembres das frases; os períodos etc.) e outros aspectos que caracterizam o estilo do autor.
- Observar os recursos e fenômenos próprios da linguagem oral, e, em particular, da linguagem de tom popular do romance, relacionada às representações e efeitos da oralidade na escrita literária, analisando alguns dos fenômenos mais recorrentes e importantes para se interpretarem a coloquialidade, a expressividade e os efeitos de sentido da linguagem do romance.
- Investigar e analisar as estratégias conversacionais utilizadas pelo autor que tornam o texto coerente e adequado aos personagens e ao contexto que os envolve. Nesse particular serão observadas as técnicas dos recursos lingüísticos

relacionados principalmente à linguagem oral que são os diversos tipos de diálogos: o direto, o indireto, o indireto livre, além do monólogo e do solilóquio quanto à forma como se apresentam e ao uso que o autor faz desses diferentes modos discursivos.

- Deter-se na avaliação e análise da formação de palavras e dos prováveis neologismos, principalmente os de caráter semântico e estilístico, uma vez que o autor deles se serve para criar palavras e expressões de cunho popular e coloquial. Da mesma forma, destacar e observar os regionalismos, os provérbios e ditos populares que acentuam o caráter peculiar da linguagem do personagem e que o aproximam do falar do povo.
- Estudar os aspectos de oralidade na linguagem narrativa do narrador em primeira pessoa, observando-se a expressividade e os efeitos de sentido nesses modos discursivos.
- Examinar a adequação dos níveis de linguagem dos diálogos, procurando-se averiguar até que ponto pode-se caracterizar um personagem pela linguagem, ou seja, até que ponto há uma correspondência entre o perfil do falante e sua fala, tornando-o verossímil.

Com relação ao estudo das ilustrações de Appe e de Poty, constante da PARTE III da tese, busca-se observar e esclarecer em que medida a oralidade se encontra representada nessas ilustrações e no texto verbal escrito, tanto nas legendas como no próprio texto do romance (ambos escritos por José Cândido de Carvalho), contribuindo para o enriquecimento da obra, além de comprovar como essas manifestações identificam e caracterizam o personagem, reafirmando o que o próprio JCC diz no prefácio gráfico: “dois grandes artistas brasileiros criaram em sua arte, a figura de Ponciano de Azeredo Furtado” (p.xix, Figura 1, 1º parágrafo).

Quanto ao aspecto estrutural da tese, na PARTE I do trabalho são apresentadas teorias que constituem o seu suporte teórico.

Na PARTE II, após uma contextualização do romance, a respeito da época e do espaço histórico e social em que os fatos se desenrolam e de algumas considerações sobre os personagens, os tempos verbais na narrativa e a estruturação paragrafada frequentemente usada no romance, são efetuados estudos de três trechos do romance, reforçando o enfoque sobre a oralidade, seu conceito e suas formas representativas, de maneira detalhada, com base nas teorias explicitadas na PARTE I.

A PARTE III está dividida em dois capítulos: “Capítulo 9. Aspectos teóricos”, que apresenta as teorias específicas para os estudos desenvolvidos, complementando o embasamento teórico exposto na PARTE I, para as análises das ilustrações que se seguem; “Capítulo 10. Análise do prefácio gráfico de Appe e das ilustrações de Poty”, que analisa os diferentes estilos de ilustração dos artistas citados e realiza uma comparação estilística entre os dois ilustradores, mostrando as diferenças e/ou semelhanças entre seus estilos. Procurou-se, ainda, observar a forma com que a oralidade perpassa os diferentes modos de expressão de cada um dos artistas, além de verificar as diferentes marcas de oralidade que impregnam tanto o texto visual (as figuras), como o texto verbal do romance escrito por José Cândido de Carvalho.

Efetua-se, dessa maneira, uma análise da obra do ponto de vista de sua macroestrutura e de sua microestrutura, visando a demonstrar os diversos modos discursivos que se apresentam ao longo da narrativa e as diferentes formas de se reproduzir a oralidade (tipo de vocabulário, formações de palavras, estruturas próprias da conversação no escrito, modismos lingüísticos e outras manifestações próprias da língua oral). Para isso, foram feitos recortes no romance, conforme explicitamos, que se transformaram em excertos denominados Texto 1, Texto 2 e Texto 3, que serão analisados de forma minuciosa. O intuito foi o de escolher fragmentos textuais em que houvesse interações entre os falantes e em que o léxico apresentasse uma gama variada de vocábulos populares, coloquiais além de criações neológicas, sobretudo aquelas de caráter estilístico. Esses textos serão utilizados também para efetuarmos um levantamento de diversas características de linguagem próprias do estilo do autor, em momentos diversificados da vida do personagem central.

Em relação aos aspectos metodológicos referentes à numeração das páginas do romance, as seguintes observações são necessárias para facilitar a referência e

remissivas do *corpus*, uma vez que a pesquisa foi efetuada com a 11ª edição do romance e que algumas edições apresentam pequenas diferenças de numeração de páginas e, também, que algumas delas foram impressas sem numeração. Na PARTE II será exposta metodologia específica para o levantamento e análise dos dados do corpus.

Para facilitar a localização das ocorrências efetuadas, as páginas sem numeração foram enumeradas conforme segue:

- a) as primeiras páginas do livro receberam algarismos romanos, em letras minúsculas, da seguinte forma:
 - Partindo-se da página x (primeira página cujo número já aparece impresso e onde se inicia o texto de Rachel de Queiroz) marcaram-se, regressivamente, os números das páginas que a precedem, como páginas ix, viii, vii, vi, v, iv, iii, ii, i;
 - da página x até a página xvii, a numeração já se encontra impressa;
 - à página seguinte, em que aparece a fotografia de José Cândido de Carvalho datilografando em sua máquina de escrever, atribuímos o número xviii;
 - as páginas seguintes, numeradas por nós como xix a xxii, correspondem ao “prefácio gráfico”.
- b) terminado o “prefácio gráfico”, inicia-se a numeração em algarismos arábicos, duas reconstituídas por nós e as demais já impressas, a saber:
 - a página com a ilustração em que o coronel está sentado em uma cadeira de balanço, recebeu o número 1.
 - as páginas seguintes receberam numeração seqüencial a partir do número 2, compreendendo todo o texto escrito do romance, as ilustrações e o “ror de personagens”. A última página corresponde ao número 311.

- A página final, que contém os dados catalográficos da obra, não foi numerada.

- **O coronel - suas histórias, sua gente**

Escrito por José Cândido de Carvalho, o romance teve sua primeira edição publicada em 1964, vinte e cinco anos após ter saído do prelo a última obra do autor, *Olha para o céu, Frederico* (1939). Paes e Moisés (1980, p. 101) consideram o romance “um dos regionais brasileiros“, por sua obra tratar do tema sobre a região açucareira do Rio de Janeiro, porém, eles observam que o romance ultrapassa esse limite por abordar, também, mitos e lendas brasileiras: a sereia, o lobisomem, o demônio e outras credices populares.

Narrado em primeira pessoa, o romance tem como eixo central a vida e as peripécias de Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, herdeiro das terras e do gado de seu avô Simeão. Órfão de pai e mãe, “invencioneiro e linguarudo” pouco afeito aos estudos e muito mulherengo, ele cresceu ouvindo histórias de assombração, lendas e credices populares. Sua infância se passou no Sobradinho, casa de seu avô, até o momento em que, pego “em delito de sem-vergonhismo em campo de pitangueiras” (4:13, 14) com uma pardavasquinha, foi enviado a Campo de Goitacazes, a fim de ser educado pelos padres. Já rapaz, adquiriu, casualmente, a patente de capitão, graças a sua vitória em um confronto com um gigante do circo de cavalinhos. Com o passar dos anos, foi promovido a coronel. Enfrentador de onça, de lobisomem, de soldados do exército e de outras peripécias, sua fama era maior do que seus feitos que, quase sempre, aconteciam ou por acaso, ou com o auxílio de terceiros. Todas as tentativas de se casar foram frustradas por motivos variados, porém o que sempre pesava de forma mais negativa era sua fama de conquistador de mulheres. Apaixonou-se por D. Branca dos Anjos, mas o pai da moça afastou-a do pretendente por não julgá-lo digno de sua filha. Em meio a várias peripécias, o herói caçou um ururau¹; teve um encontro com uma sereia a cujos encantos ele resistiu,

¹ Animal lendário, que se encontra descrito na Parte II - Análise de *O coronel e o lobisomem*.

enfrentou uma onça, um lobisomem, o cobrador de impostos do governo acompanhado de um exército.

Fascinado pelas casas noturnas da cidade e por suas belas mulheres, decidiu para lá se mudar. Entrou no negócio do açúcar tendo como sócio João Fonseca, um comerciante de compra e venda de açúcar, honrado, franzino e sempre recoberto de agasalhos. No início ganharam dinheiro, porém, como Ponciano queria investir muito nesse mercado, João Fonseca retirou-se do negócio que passou a ser exclusivo do coronel.

Com respeito a sua vida amorosa, após várias tentativas frustradas de encontrar uma esposa, o coronel envolveu-se com D. Esmeraldina, mulher de Pernambuco Nogueira, um advogado que cuidara do inventário do avô de Ponciano. Esmeraldina dominou o coronel, transformando-o em um escravo de suas vontades. Ponciano começou a gastar todo o dinheiro ganho, de forma estabana, mantendo um padrão de vida muito alto, seguindo os conselhos de D. Esmeraldina que, fingindo-se apaixonada, estava mais interessada em sua fortuna.

Baltasar da Cunha, um engenheiro que cuidava da fazenda do Sobradinho, primo e amante de D. Esmeraldina, Fontainha, empregado do escritório do coronel e Pernambuco Nogueira, todos queriam explorar o coronel, aproveitando-se de seu dinheiro e de sua crença ingênua no bom caráter das pessoas que o cercavam. Se no Sobradinho a figura e a palavra do coronel eram valorizadas e respeitadas, em Campos de Goitacazes, ele era criticado por quase todos, os quais também se compraziam em fazer chacotas às suas custas. Realizando maus negócios no mercado de açúcar e gastando de forma atabalhoada sua fortuna, sobretudo por envolver-se com a política, Ponciano acabou perdendo os bens que possuía. A partir do instante em que sua falência econômica foi decretada, a sociedade passou a menosprezá-lo abertamente. D. Esmeraldina a quem o coronel tanto amava, passou a ignorá-lo, o que o deixou muito amargurado. Revoltado com todos e com tudo o que lhe acontecera, voltou à casa do campo, o Sobradinho, mas ela estava em ruínas. Decidiu investir seus últimos tostões na reforma da residência, mas acabou tendo um enfarte e, pouco a pouco, ele transpassou a linha divisória entre a existência e a morte. Terminou dessa forma sua trajetória, dando início à vida extra-terrena, da mesma forma como vivera na terra: batalhando contra o mal, montado em sua mulinha de guerra, que se transformou no cavalo branco de São Jorge em um mundo mágico no qual as possibilidades

de novas aventuras parecem ser ilimitadas e onde, talvez, ele tenha a chance de realizar seus sonhos.

Finalizamos com os comentários de Paes e Moisés (1980, p. 102), que assim traduzem a grandiosidade da obra: “Transcrito numa esfera mítica, *O coronel e o lobisomem* é um romance radical pela linguagem, que foge ao comum ou convencional, à semelhança da transgressão operada em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa”.

- **Estudos sobre o romance**

Ao longo da pesquisa, muitos foram os estudos encontrados sobre *O coronel e o lobisomem*. Entre eles, podemos citar obras de autores, que consultamos, sobre as quais faremos uma breve descrição e cujos títulos estão elencados na Bibliografia sobre o autor, tais como Fiorin (2002) Camboim (1999), Fernandes (1999), Coelho (1996), Platão e Fiorin (1996), Dacanal (1988), Ludwig, (1982), Lessa (1976). Diversos artigos e ensaios críticos foram publicados em jornais e revistas, como: Arantes (2004), Leite (2004), Olinto (2004, 2002), Crestani (2002), Sales (1997), Miyasaki (1988, 1975), Schmitz (1984), Proença (1971 e 1970), Queiroz (1971), Souza (1971), Martins (1971), Ribeiro (s/d). Também consultamos dissertações de Mestrado: Fernandes (2004), Pitillo (2001), e Fernandes (1996).

A resenha de alguns desses estudos são apresentadas a seguir, visto serem considerados necessários para realçar a importância dessa obra no cenário literário nacional e para propiciar uma visão geral sobre os diferentes e variados aspectos tratados, a propósito do romance.

Proença é o autor do artigo “Estudos definitivos”, que integrou o romance nas terceira (outubro de 1970), quarta (janeiro de 1971) e quinta (março de 1971) edições da Editora José Olympio. Consultamos a quinta edição e constatamos que nesse artigo (p. xiii, da 11ª ed.) ele traça a trajetória e o perfil de Ponciano de Azeredo Furtado, ressaltando, como mérito principal do livro, a linguagem de Ponciano como sendo a que melhor define o próprio personagem, uma vez que é por meio dela que se revela sua personalidade. Proença enfatiza aspectos da linguagem do personagem: (Ponciano) “Exila os verbos desnecessários, ou de conceituação franzina; adjetivos e advérbios, lá vai ele substantivando infinitivos verbais (que dão força, há mais de duzentos anos, às apóstrofes do padre Vieira) e até locuções dêiticas, ou díticas, ganham substância“. Para ele, é a partir da linguagem regional que autores como José Cândido de Carvalho e Guimarães Rosa conseguem “integrar expressão e conteúdo, ou seja, harmonizar o aspecto objetivo (frase) com o subjetivo (idéia) do pensamento”.

Martins (1971) escreveu seu artigo “Uma obra prima”, para o jornal *O Estado de S. Paulo*, logo após ser publicada a primeira edição de *O coronel e o lobisomem*; o artigo faz parte integrante do romance nas terceira (1970), quarta (janeiro de 1971) e quinta (março de 1971) edições da Editora José Olympio. O autor inicia suas apreciações, comparando-a com *Olha para o céu, Frederico*, romance anteriormente publicado por José Cândido de Carvalho, em 1939 e que também versava sobre o ciclo da cana-de-açúcar e sobre o romance social, sendo considerado pela crítica da época como muito pobre de estilo. Segundo o próprio Carvalho, em “JCC: história pessoal” (p.xxv, 5ª ed.), as opiniões sobre seu primeiro romance foram as mais diversas possíveis: “Uns elogiaram, outros malharam”. Martins tece comentários repletos de elogios ao estilo de Carvalho em *O coronel e o lobisomem*, estilo esse que permanece “em condição instrumental veicular”, ou seja, é um meio para dar o conhecimento paulatino da composição da personalidade única e inconfundível desse coronel. Para esse crítico, o romance é, sem dúvida, uma obra-prima literária.

Surgindo como prefácio do romance, em substituição aos artigos de M. Cavalcanti Proença e os de Wilson Martins, a partir da sexta edição (maio de 1971), da

Editora José Olympio, a Nota de Rachel de Queiroz intitulada “É o gênio da língua que baixou” foi escolhida para integrar o romance. Até a 44ª edição a Nota figurou obrigatoriamente (após essa edição, não nos foi possível a pesquisa). A consagrada escritora tece elogios ao autor de *O coronel e o lobisomem*, capaz de criar um personagem tão vivo e tão semelhante a todos os mortais. Além de enaltecê-lo por revigorar o romance regional, a escritora não se cansa de elogiar sua capacidade criativa e inventiva em relação à linguagem, a tal ponto que, até o momento ela não conhece autor que “renove o idioma como o renova ele”, consagrando-o como “o gênio da língua que baixou” (p. x).

Lessa, na 2ª edição de sua obra *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa* (1976) preocupa-se em ampliar o rol de escritores pesquisados com vistas a enriquecer seus estudos e a embasar de maneira mais sólida o exame objetivo das tendências da língua literária brasileira moderna. O autor apresenta no capítulo “O modernismo e o vocabulário popular”, um “Pequeno vocabulário de Termos Populares” (p.46-69) em que arrola palavras de cunho popular, usadas no cotidiano pelas pessoas comuns, exemplificando seu uso com frases escritas por literatos brasileiros modernos que procuram reproduzir a fala do povo, tais como, Rubem Braga, Manuel Bandeira, José Cândido de Carvalho, Graciliano Ramos, Jorge Amado e outros. Lessa documenta também, algumas particularidades da sintaxe dessa língua popular brasileira, calcada na linguagem oral, sempre extraindo exemplos vários desses autores citados. Particularmente essa obra nos é de grande valia, pois nos fornece dados e nos oferece uma bela amostra da linguagem popular em *O coronel e o lobisomem*.

Carlito Silvério Ludwig em sua dissertação de mestrado, defendida em 1982, intitulada *As criações lexicais em O coronel e o lobisomem, de José Cândido de Carvalho*, estudou o mecanismo lingüístico gerador de palavras não constantes em dicionários, focalizando a questão da derivação sufixal, muito recorrente no romance, com base em Eugène A. Nida.²

Em seu artigo “Referências à natureza no romance *O coronel e o lobisomem* de José Cândido de Carvalho”, Schmitz (1984), tece comentários e agrupa algumas referências à natureza encontradas na obra. Ele afirma que a linguagem reflete o ambiente campestre que se revela já no início da obra. Quando criança Ponciano vivia na cidade de

² Conforme informações constantes no site <http://www.pucrs.br/fale/pos/guia.pdf>, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Campos, na casa da rua da Jaca, indo visitar o avô que vivia no Sobradinho, uma fazenda muito grande. O avô Simeão possuía uma outra fazenda chamada Mata-Cavalo, descrita como “bicho redomão, deseducado de sela. E nação de vento brabo.” Para ele, os sentimentos de ódio, medo e alegria são expressos na obra, por meio de alusões à fauna e à flora. No universo do coronel, esses dois elementos naturais recebem características humanas enquanto o homem recebe características da natureza. Além disso, a linguagem do romance mescla elementos castiços e arcaicos a elementos populares com efeitos humorísticos. Entre os mesmos arcaísmos encontrados na obra, aparecem palavras como *talqualmente* (p.41) e *nesse entrementes* (p.5). Fazendo observações sobre a linguagem empregada, Schmitz diz que merece outro estudo detalhado a criação de substantivos, que a linguagem de Ponciano é rica em locuções prepositivas e que transparece o uso de palavras cultas, tais como *obtemperar* (p.292) e *destampatório* (p.293). Schmidt ressalta que um último louvor à natureza aparece ao final do romance quando o coronel termina sua autobiografia: “Sou de coração muito humanal e não tenho olho só para benfeitorias de pasto e curral. Sei apreciar uma boniteza de planta, uma asinha de borboleta e ninguém, nestes anos todos de minha vida, fez justiça contra os passarinhos do céu e os bichos de meus matos” (p.301).³

Dacanal (1988) no capítulo “As contradições do coronel” de sua obra *Nova narrativa épica no Brasil: uma interpretação de Grande Sertão:veredas, O coronel e o lobisomem, Sargento Getúlio e Os Guaianãs*, coloca a obra de José Cândido de Carvalho ao lado de “uma das quatro ou cinco obras mais importantes da literatura brasileira, até nossos dias, ao lado de *Quincas Borba, São Bernardo, Grande sertão:veredas* e os *Guaianãs*”. (p.80). Em seu estudo, ele compara o mundo dos heróis Ponciano e Riobaldo apontando as diferenças entre eles; o mundo de Ponciano de Azeredo Furtado é “mais natural e menos construído” do que o de Riobaldo, cuja localização em um grupo social é mais fluida, dificilmente localizável por um sociólogo. Outro aspecto bastante abordado é a questão da oposição de duas concepções de mundo que se impõem no romance: a mítico-sacral e a lógico-racional”, ou seja, o plano realista oposto ao mágico. Esse embate, segundo Dacanal leva Ponciano à autodestruição, visto que é um problema insolúvel, restando ao personagem o seu próprio desaparecimento. Essa solução, não é similar em

³ Citações extraídas da 5ª edição, Livraria José Olympio Editora, 1971.

Grande sertão: veredas, em que Riobaldo renega o plano da consciência mítico-sacral. Na visão desse estudioso, Ponciano e Riobaldo se complementam porque “representam duas únicas saídas para as *ilhas de consciência mítico-sacral* que ainda existem no planeta diante do avanço da civilização ocidental pragmático-racionalista. Ou a autodestruição ou a negação dialética de si próprias pela evolução no sentido do racionalismo”. (p. 88)

Platão e Fiorin (1996), em uma obra de cunho didático, voltada para o ensino da leitura e da produção de texto com proficiência, apresentam, após uma exposição teórica, textos comentados, visando a ilustrar e a esclarecer os mecanismos tratados teoricamente, procurando mostrar a sua eficácia na montagem do fragmento de texto escolhido como exemplificação. Na lição 21, “Dizer uma coisa para significar outra” (p. 321), o fragmento de texto selecionado, de *O coronel e o lobisomem*, relata um dos encontros do coronel com uma temível onça pintada que assombrava a vizinhança. Os autores evidenciam o uso do jogo de hipérboles e eufemismos para demonstrar o descompasso entre os fatos acontecidos e aqueles relatados por Ponciano, que terminam por revelar os verdadeiros acontecimentos e, ao mesmo tempo, deixam à mostra traços de sua personalidade (a covardia, a imperícia e a dissimulação) que o coronel tenta ocultar.

Um dos principais estudiosos sobre a obra de José Cândido de Carvalho, Fernandes dedicou-se, em sua dissertação de mestrado, *O coronel e o lobisomem: Uma abordagem sócio-interacional* (1996), a uma análise desse romance, fundamentando-se, como o próprio título revela, na Sociolinguística Interacional. Em 1999, esse autor publicou um livro, com o mesmo título dado a sua dissertação, visto tratar-se de publicação com base na citada obra. Fernandes faz um recorte em seu trabalho e dá destaque à interação verbal. Para ele, um dos aspectos mais importantes do romance de Carvalho é a interação social do coronel e sua identidade linguística, pois é por meio da fala que ele se expressa, transmitindo uma imagem de si e de seu posicionamento frente aos outros. Nesse sentido, o estudioso baseia-se em Goffman que acredita, ainda, que o papel desempenhado pelos indivíduos se realiza na interação verbal social frente aos outros (a platéia); esta, por sua vez, também desempenha diferentes papéis. Além disso, Goffman leva em consideração a imagem que a pessoa tem do outro e a preocupação que ambos têm com a preservação da imagem (dupla face). Observe-se que em nossa tese o objetivo primordial é

o estudo da oralidade; ainda que mencionemos questões ligadas à Sociolinguística, nosso intuito não é o de nos debruçarmos exclusivamente sobre o assunto.

Dentre os artigos sobre o romance, destacamos o de Sales (1997), publicado como posfácio da 44ª edição. É um comovente artigo intitulado “Boa noite, meu coronel”, proferido como um discurso de recepção a José Cândido de Carvalho que assumia sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, na sessão realizada a 1º de outubro de 1964. Nele, Sales faz uma retrospectiva do tempo que ambos partilharam e recorda a carreira de José Cândido de Carvalho como escritor e jornalista, Lembra, também, o momento em que teve o primeiro contato com os escritos de José Cândido de Carvalho, com a obra *Olha para o céu, Frederico*, que o encantou bem como a seu pai, de quem recebera a recomendação da leitura. Anos depois, após ter procurado inutilmente notícias sobre Carvalho, já diretor de uma editora, Sales viu adentrar em sua sala, “um tipo magro, de ar discreto e tímido, cabelo liso, colado na cabeça”. Tratava-se do próprio José Cândido de Carvalho que desejava reeditar seu livro. Passaram a trabalhar juntos na revista “A Cigarra”, revista editada por “O Cruzeiro”. Foi nessa revista que o escritor publicou suas “historinhas”, que mais tarde foram reunidas nas páginas de *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon* e *Um ninho de mafagafes cheio de mafagafinhos*. Escrito, inicialmente sob a forma de conto, o romance *O coronel e o lobisomem*, foi publicado após muita dificuldade. Sales, logo à primeira leitura, rotulou-o como “uma obra-prima”. O sucesso foi imediato e estrondoso em todo o país, fazendo com que as portas da Academia se abrissem para receber o autor do romance. A saudação de boas vindas à Academia foi proferida com muito orgulho e emoção, pelo próprio amigo e editor, Herberto Sales.

Camboim (1999), em *Língua hilare língua: ensaio sobre o riso e a técnica da opacificação cômica na performance lingüística de José Cândido de Carvalho*, apóia-se, entre outros, nas teorias de Henri Bergson (*O riso*), em Sigmund Freud (*Os chistes e sua relação com o inconsciente*), em Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*) e em Vladimir Propp (*Comicidade e riso*) para estudar uma obra literária sob a perspectiva do cômico. A expressão “opacificação cômica” abrange um conceito entre a “comicidade das palavras” (Bergson) e os “instrumentos lingüísticos” (Propp). Assim, o objetivo do autor é demonstrar a técnica de se produzir o cômico utilizando os recursos da língua com o intuito de produzir no interlocutor esse efeito.

Pitillo, em sua dissertação (Mestrado defendido em 2001) realiza estudos sobre o neologismo literário enfocando especialmente questões relativas à sufixação nominal e adverbial na obra de José Cândido de Carvalho. Ele realiza uma análise comparativa entre os sufixos que se apresentam nessa obra e os da gramática normativa. O autor usou o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* para observar se as palavras pesquisadas eram neologismos e ele constatou que muitas palavras, embora dicionarizadas, foram empregadas com novos semas. Pitillo conclui que, dessa forma, o autor de *O coronel e o lobisomem* demonstra não só a flexibilidade do sistema da língua portuguesa, mas também, uma norma individual.⁴

Fiorin, em *As Astúcias da enunciação* – as categorias de pessoa, espaço e tempo (2002), estuda as três categorias da enunciação: o tempo, o espaço e a pessoa. Depois de analisar os sistemas temporal, espacial e pessoal, articulados na linguagem humana, examina as formas do português para expressá-los. Em muitas de suas citações, Fiorin recorre a exemplos extraídos de clássicos da literatura e, entre eles, encontramos diversas passagens de *O coronel e o lobisomem*. Assim, na página 37, o autor cita um trecho do romance em que Ponciano recebe a carta da professora, respondendo negativamente ao seu pedido de casamento, como exemplo para o estudo da enunciação e do enunciado; nas páginas 46 e 47 outro trecho é utilizado como exemplo de debreagem interna; são ainda destacadas outras passagens do romance às páginas 51, 52, 85, 86 e 87, em que o autor prossegue os estudos sobre embreagem e debreagem.

Fernandes (2004), autora da dissertação de Mestrado *A pessoa e a persona de um coronel*, sob o aparato teórico da Teoria da Enunciação, estuda de que maneira as “marcas de subjetividade centradas no ‘ego’” e no “outro” contribuem para a constituição da *persona* de Ponciano de Azeredo Furtado, o coronel, em seus diferentes papéis discursivos. A enunciação e as diversas estratégias discursivas são estudadas com base em teóricos diversos: Benveniste, Bakhtin, Greimas e Courtès, Fiorin e outros. A autora comprova a hipótese levantada, concluindo que o relato do narrador em primeira pessoa, o qual realiza desdobramentos, empregando a terceira pessoa, constitui uma auto-

⁴ As informações arroladas constam no Banco de Teses da CAPES, do Ministério da Educação e no “Observatório dos neologismos literários do português do Brasil”, projeto de autoria do Dr. Evandro Silva Martins, UFU, Instituto de Letras e Linguística (09/2002). A consulta foi efetuada pela Internet no site: <http://www.mel.ileel.ufu.br/projetos/PROJ49.PDF>.

representação do próprio personagem. Este, a cada mudança de referente, consegue atribuir a si mesmo o *status* social desejado por seu “ego”.

Leite (2004) faz um levantamento e uma análise dos recursos estilísticos em um excerto no romance de José Cândido de Carvalho (178:21 - 179:28), estudo esse, intitulado *O coronel e o lobisomem*: questões de estilo, procurando mostrar a adequação da escolha vocabular desse universo lingüístico que, com seus recursos expressivos está perfeitamente ajustada aos objetivos comunicativos do autor. A autora analisa um excerto de texto que descreve o encontro entre o coronel e o lobisomem e analisa as metáforas, as prosopopéias, algumas palavras e expressões de formação inusitada ou que expressam, como em um jogo, a veracidade do momento narrado ou a sua expressividade.

Ribeiro (s/d) escreveu o artigo “O coronel do outro mundo”. publicado em um *site* na Internet (cf. Bibliografia), tecendo considerações sobre a temática do fantástico e do maravilhoso que aparecem em alguns momentos da narrativa. Nesse estudo, Ribeiro destaca a importância do equilíbrio existente entre a realidade e o fantástico que se manifestam na obra em três momentos: no Episódio 5⁵ em que o coronel caça um ururau, animal mitológico que assombrava a população com suas características assustadoras e irreais; a seguir, nos acontecimentos inusitados em que o herói enfrenta os encantos de uma sereia, aos quais resiste nesse mesmo episódio e, por fim, no Episódio 8, quando se concretiza o tão aguardado enfrentamento entre o coronel e o lobisomem, com a conseqüente vitória do coronel. Interessa-nos essa temática, visto ser um dos aspectos sobre os quais falaremos em nosso trabalho.

Os seguintes *sites* foram consultados para se obter informações sobre o Brasil colônia e seus aspectos sócio-econômico, relacionados à economia açucareira, e aos usos e costumes desse período da história do nosso país:

<http://www.suapesquisa.com/colonia/>

<http://www.brasilecola.com/historiab/acucar.htm>

⁵ Conforme a nomenclatura adotada em nosso trabalho (Ribeiro prefere chamar as divisões do romance de “capítulos”).

O site http://www.universobiblico.com.br/enciclopedia_03.php?enc=2635 foi consultado com o intuito de obterem-se informações sobre a caricatura.

No site <http://www.mel.ileel.ufu.br/projetos/PROJ49.PDF> foram obtidas informações sobre a Tese de Pitillo e sobre o Projeto de Evandro Silva Martins. Sobre a dissertação de Mestrado de Carlito Silvério Ludwig foi consultado o site <http://www.pucrs.br/fale/pos/guia.pdf>.

Os três sites citados a seguir acrescentaram informações sobre a arte Expressionista e sobre a arte em geral:

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm> - *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil de Luís de Camargo,*

<http://www.expoart.com.br/historia/?idt1=15> - *Arte em Internet*

<http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/expressionismo/> - *Expressionism – Artes plásticas e artistas expressionistas*

Sobre a arte oriental do “Sumiê”, consultamos o site: <http://www.bugei.com.br/bugei/mentais/sumie.asp> -

A propósito da vida e da arte de Poty, as consultas foram feitas aos sites:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u4190.shtml>
- *Curitiba: Poty traça o desenho da alma local.*

<http://www.pr.gov.br/seec/poty/ilustracoes.html> - *Ilustrações de POTY Lazzarotto.*

<http://www.pr.gov.br/seec/poty/apresenta.html> - *POTY Lazzarotto.*

Por sua vez, a vida e a obra de Appe foram consultadas nos sites:

<http://www.abi.org.br/primeirapagina.asp?id=1632> – Primeira página –
Morre o mais antigo chargista do Brasil

http://www.memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/17101964/171064_1.htm
- Diálogo no escuro: Borjalo X Appe

- **A tese**

Nessas resenhas, o fantástico, a natureza, o humor, os aspectos sociolingüísticos, as formações de palavras e os neologismos, além de outros fenômenos lingüísticos já citados, constituem os diferentes olhares sobre a obra, objeto do *corpus* deste trabalho. Alguns desses diferentes prismas encontram-se, refletidos de forma mais ou menos intensa, na tese; entretanto, ao analisarmos os escritos de José Cândido de Carvalho do ponto de vista das teorias sobre oralidade, algumas questões nos inquietaram ao lermos e relermos o romance: seriam apenas alguns dos aspectos, apontados pelos estudiosos, capazes de representar a oralidade da linguagem de José Cândido de Carvalho? Seria somente o herói-personagem tão humanamente contraditório (ora é heróico, outras valente, contador de bravatas, defensor dos fracos; outras “semvergonhista” ou tímido, diante das figuras femininas; ou, ainda, o decadente representante da estrutura agrária brasileira em seus extertores) que, com seus recursos de linguagem constituiria o cerne desse personagem, como quer Proença, ao afirmar: “A linguagem de Ponciano é o próprio Ponciano”; “Fala bem esse Ponciano” (p.xiii). Ou, então, as representações de oralidade limitar-se-iam às observações constantes das “notas” de Rachel de Queiroz quando afirma que José Cândido de Carvalho além de revigorar e dar nova vida ao regionalismo brasileiro, mostra-se “importantíssimo” na sua linguagem que renova o idioma, arrevesando as palavras e botando-lhes “rabo e chifre de sufixos e prefixos, todos funcionando para uma

complementação especial de sentido, sendo, porém, que nenhum provém de fonte erudita ou não falada (...)” (p. xi)

Não haveria um arcabouço maior que fosse capaz de englobar as diversas características de oralidade definidas por estudiosos e cujos recursos de linguagem são tão ricos que saltam aos olhos, causando até, inicialmente, estranheza ao leitor? Seriam apenas a “linguagem” do personagem central e do narrador e as criações neológicas estilísticas, de cunho popular, as únicas representações de oralidade encontrada no romance?

A elucidação dessas questões e a comprovação da existência de outras manifestações da linguagem oral em *O coronel e o lobisomem* foi o caminho que procuramos trilhar. Desse modo, buscamos estudar as características de oralidade supracitadas e, principalmente, apontar outros índices tão importantes quanto os já revelados pelos estudiosos citados, para procurarmos comprovar a relevância deles na tessitura da intrincada rede de marcas de oralidade que se manifestam ao longo da obra.

Em acréscimo, podemos afirmar que em todos os trabalhos consultados sobre o autor, a maioria deles resenhados nesta INTRODUÇÃO, não encontramos nenhum estudo que abordasse as ilustrações de Appe e de Poty, seja do ponto de vista do estudo dos desenhos, seja do ponto de vista das suas relações com o texto escrito de José Cândido de Carvalho, seja do ponto de vista da observação sobre a maneira com que tais ilustrações representam a oralidade, tal como realizamos na PARTE III dessa tese e, neste sentido, cremos, apontamos um novo caminho para os estudos de semelhante natureza.

PARTE I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Livros sobre teorias que tratam dos temas a serem desenvolvidos, citados adiante e que constam na BIBLIOGRAFIA são suportes teóricos às análises efetuadas. Essas teorias versam sobre assuntos das áreas da Análise da Conversação, Análise do Discurso, Estilística, Oralidade, Pragmática, Semântica, Sociolinguística, Teoria Literária e, particularmente, no caso da análise das ilustrações, Semiótica, História da Arte, Cinésica e Proxêmica, uma vez que a pesquisa pressupõe estudos teóricos gerais e específicos compreendidos nessas áreas. O desenvolvimento do trabalho denunciará a relevância e o aproveitamento específico dessas linhas e estudos.

Em particular, retomam-se, aprofundam-se e adequam-se aspectos tratados no Mestrado, uma vez que, em grande parte, o suporte teórico e os princípios que nortearam aquela pesquisa são perfeitamente pertinentes para o Doutorado, apesar de um *corpus* em princípio tão diferente. Como ponto comum entre o romance analisado e as histórias em quadrinhos, pode-se citar o originalíssimo “prefácio gráfico” de Appe que apresenta desenhos e legendas retratando cenas do romance em uma seqüência que utiliza técnica semelhante àquela das histórias em quadrinhos; bem como as modernas e arrojadas ilustrações de Poty que, com seus grafismos, transmitem ao leitor a atmosfera intrigante do romance, muitas vezes semelhantes àquela dos contos maravilhosos, ou dos romances que abordam o universo fantástico, tal qual o de Gabriel Garcia Marques, *Cem anos de solidão* (1967). Especificamente, nesse caso, muitos conhecimentos teóricos adquiridos para a realização da dissertação de Mestrado podem ser aplicados, enriquecendo a tese. Reafirma-se, desse modo, conforme já mencionado, a retomada dos estudos efetuados no Mestrado, aprofundando-os e utilizando-os na análise do *corpus*. A eles foram acrescentados conhecimentos e leituras decorrentes de sugestões extraídas da própria releitura e dos estudos da bibliografia inicial, além de outras obras indicadas pelo professor orientador.

Reiterando as considerações feitas até o presente momento, é importante frisar que a caracterização da oralidade e do conseqüente coloquialismo no romance de José Cândido de Carvalho é de ordem, sobretudo, lingüístico-discursiva. Essa caracterização da

oralidade e de sua expressividade foi analisada por teóricos de renome, tais como, Câmara Junior (1962), Martinet (1968), Saussure (1973), Rocco (1999), Maingueneau (2002), e outros citados no decorrer da tese. Dessa forma, dá-se ênfase ao estudo dos aspectos lingüísticos e à pesquisa de elementos característicos da oralidade que possam contribuir para a tese que o trabalho visa a esclarecer. Acrescente-se que narrativa oral e narrativa literária, teorias fundamentais para o entendimento dos conceitos explicitados, passam pelos estudos e pelo crivo de estudiosos como Ong (1998), Zumthor (1993), Preti (2004, 1997), Urbano (2006, 2000), além daqueles relacionados ao longo da pesquisa. Esse estudo contou, ainda, com teóricos da Literatura, tal como Moisés (1991 e 1967), Bosi (1993), Leite (1978 e 1985), Lima (1983), entre outros.

A análise apresenta, ainda, um enfoque voltado para os aspectos de oralidade nos diálogos do romance, na linguagem do narrador em primeira pessoa e na linguagem dos personagens. Diálogo direto, direto livre, indireto e indireto livre, monólogos, solilóquios, efeitos de sentido particulares e outros recursos lingüísticos que caracterizam a expressividade e a espontaneidade próprias da fala, foram destacados e analisados, verificando-se até que ponto eles contribuem ou interferem na obra e na caracterização das várias vozes narrativas. Tais estudos foram efetuados sob a perspectiva teórica de Garcia (1976), Martins (1997 e 1994), Urbano (2000) entre outros. Para a análise e considerações sobre as ilustrações do romance, apoiamo-nos nos estudos de Cagnin (1979), Paz (1982), Guiraud (1991), Camargo (1995), Santaella (1996), Góes (1996). Esses e os demais estudiosos encontram-se citados nas Referências Bibliográficas desta tese.

Capítulo 1 – Da fala à narrativa falada e escrita

Estudos sobre a comunicação afirmam que o homem primitivo exprimia-se apenas por meio de sons e ruídos. Paulatinamente, impulsionado por sua necessidade de viver em sociedade, seja por ter que garantir sua sobrevivência por meio da formação de grupos sociais, seja pela necessidade inerente aos seres humanos de expressarem seus sentimentos, suas emoções e seus pensamentos, ele criou a palavra com a qual nomeou todos os seres e coisas. Criou, também, a linguagem para que, por meio da fala, suas reflexões e sua consciência pudessem se manifestar.

Com o intuito de representar os fatos, inicialmente o homem esculpiu desenhos nas paredes das cavernas, desenhou em tapeçarias, criou hieróglifos e, por fim, inventou a escrita por meio de letras e símbolos para que representassem as palavras e tudo o que elas pudessem expressar. Os textos foram transpostos para os mais diversos suportes: o barro, o papiro, o papel e, por fim, os meios midiáticos, suportes esses que se perpetuaram na transmissão dos diversos gêneros textuais: a poesia, a narrativa, o texto jornalístico, o discurso político, o cordel, as histórias em quadrinhos, os textos científicos, as fábulas, as palestras, as cantigas, as receitas culinárias, as receitas médicas, os hipertextos, os “e-mails”, os “chats” e outros tantos escritos que circulam nos variados ambientes sociais.

Desenvolvendo-se através do tempo, a linguagem passou a ser onnipresente na vida dos homens tornando-se imprescindível à comunicação. Concordamos com Fiorin⁶ quando afirma que, “conhecer a linguagem é conhecer o homem” ou, mais precisamente, quando admite com Confúcio que, “Sem conhecer a linguagem não há como conhecer o homem”. E, na opinião de Urbano (1995, p. 109), quando diz que a linguagem ultrapassa o objetivo comunicacional cognitivo, pois ela tem uma função mais nobre: a de representar a própria vida. Tendo como enfoque a expressividade da língua falada, este autor afirma que “(...) a expressividade não é só uma característica intrínseca da língua falada, mas

⁶ Conforme palestra proferida por José Luiz Fiorin no VII ENAPOL - Encontro dos alunos de pós-graduação em Lingüística, na Universidade de São Paulo, em novembro de 2004.

sobretudo que a linguagem possui, em coocorrência com o seu objetivo comunicacional cognitivo, a função inseparável de comunicar a própria vida”.

Desse modo, ainda segundo Fiorin, a Lingüística, ciência que estuda a linguagem, convida a penetrar uma esfera onde o homem fala no cotidiano e nos mais diferentes âmbitos. A linguagem é o lugar da alteridade, ou seja, das alteridades e das diferenças, ensinando a democracia por meio da humanização. A tarefa da Lingüística, ao mostrar a linguagem como algo heterogêneo, é ensinar a tolerância e, portanto, a democracia.

1.1. Narrativa falada e escrita

Desde os primórdios da humanidade, a linguagem serviu para perpetuar lendas, tradições, o passado dos nossos ancestrais, inicialmente por meio de narrativas orais, passadas de geração a geração e, posteriormente, também por meio dos textos escritos, que eram transmitidos e “publicados” pelos cantores, recitadores, artistas e outros, que procuravam entreter o público, dos quais podemos citar os músicos da Antigüidade romana, o jogral medieval, os bardos irlandeses, *juglares de boca* (“*jograis de boca*”) *espanhóis* e, num sentido mais moderno, os cantores, músicos, contadores de histórias que são definidos por Zumthor (1993):

O que os define juntos, por heterogêneo que seja o seu grupo, é serem (analogicamente, como os feiticeiros africanos de outrora) os detentores da palavra pública; é, sobretudo, a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo. (p. 57)

Na África antiga, os “griots” (espécie de contadores de histórias) eram encarregados, por meio da música, da dança e da palavra (oral) de transmitirem as lendas, mitos, tradições, usos e costumes dos ancestrais a sua gente. Já os trovadores e os jograis, na era medieval, tinham o papel de integradores sociais, por meio do lúdico, tendo a permissão de se apresentarem tanto nos meios populares, como nos meios da mais alta classe social.

Eles também conseguiam se infiltrar nos campos de batalha entoando seus cantos guerreiros durante os combates. Por essas qualidades, chegaram a ser temidos pela Igreja que via neles “uma força secretamente rival, talvez inspirada pelo inferno.” (op. cit., p. 69).

O sentido que dominava esses períodos era a audição. Ong (1998) considera que, mesmo na recuperação de textos manuscritos, cuja leitura era difícil, a memorização era utilizada e, posteriormente, a verbalização para reproduzi-los. Os leitores costumavam ler em voz alta, mesmo que fosse para si mesmos, para auxiliar a memorização. Tratava-se, portanto, de uma maneira de perpetuar as tradições, os usos, os costumes, ou seja, de levar para o futuro a história de uma civilização.

Juntamente com Ong, reiteramos o importante papel desempenhado pela memória na reconstituição dos fatos, sejam eles de ordem oral ou escrita. Para ilustrar essa importância, gostaríamos de discorrer sobre uma reportagem publicada recentemente, na edição de domingo, 2 de setembro de 2007, pelo jornal *Folha de S. Paulo*, em seu caderno “ilustrada”, página E4, que fala sobre o escritor de *Cem anos de solidão*, romance ao qual nos referimos em item anterior. A reportagem focaliza a pequena cidade de Arataca, na Colômbia, onde nasceu o escritor e na qual ele se inspirou para criar a aldeia imaginária Macondo, local onde se desenrolam os acontecimentos desse universo fantástico. Coincidentemente, (ou não), um dos personagens principais é, assim como Ponciano de Azeredo Furtado, um coronel chamado Aureliano Buendía que, com seu temperamento belicoso promove trinta e duas revoluções armadas, das quais não se sai vitorioso. Ainda sobre o assunto, a reportagem da página E3 dá destaque à filmagem do romance *O amor nos tempos do cólera*, escrito também por Gabriel Garcia Marques, que terá a participação de Fernanda Montenegro, atriz brasileira de projeção internacional, focalizando a história de amor dos pais de Marques. Para criar alguns personagens da obra, o autor inspirou-se em familiares. Segundo depoimento de Jaime García Marques, um dos treze irmãos do autor, a identificação desses familiares é alvo de controvérsias entre os parentes, que tentam identificá-los por meio de jogos de adivinhação. Para Jaime, a defesa do irmão contra a curiosidade da família foi feita em uma frase escrita por ele: “A vida não é aquela que uma pessoa viveu, mas a que ele recorda, e como a recorda, para contá-la”. Marques reforça, com esse depoimento, a importância do papel da memória na criação literária e, especialmente, nas narrativas orais ou escritas às quais o romancista se dedica.

A perpetuação da memória através dos tempos tornou-se mais concreta com o aparecimento da imprensa que substituiu a predominância da audição pela visão com o início da escrita; assim Zumthor explicita:

A impressão situa as palavras no espaço de maneira muito mais inexorável do que a escrita jamais fizera. A escrita move as palavras do mundo do som para um mundo do espaço visual, mas a impressão encerra as palavras em uma posição nesse espaço. O controle da posição é tudo na impressão. (op. cit, p. 139)

Os textos impressos são mais fáceis de ler do que os manuscritos, proporcionando maior legibilidade e favorecendo a rapidez da leitura que se tornou, dessa maneira, silenciosa. A evolução tecnológica trouxe novas formas de leitura e de armazenamento de informações que comporão a memória da humanidade: os filmes, a foto, as imagens televisivas, os textos multimídia e outros.

Quanto aos modernos contadores de histórias, podemos dizer que perderam o caráter social que apresentavam os trovadores e os contadores de histórias da antiguidade, uma vez que a separação social já não é mais tão acentuada e que sua função também se modificou. Eles se tornaram, de certa forma, uma espécie de substitutos do pai ou da mãe, que conta histórias diversas: desde contos da carochinha a histórias e lendas folclóricas para os filhos pequenos dormirem; outras vezes, apresentam-se em palcos utilizando técnicas do teatro e da dança para seduzirem os espectadores, na maior parte das vezes, para um público infanto-juvenil. Geralmente as histórias narradas visam não só a propiciar um encontro com o mágico, com a fantasia; elas apresentam, também, um caráter pedagógico, que, ao lado do aspecto lúdico, procura ensinar algo às crianças. Os avanços tecnológicos contribuem, também, para aumentar o fascínio e desenvolver a imaginação dos leitores. Tornou-se, por um lado, mais fácil contar-se histórias, visto que há diversos recursos artísticos, técnicos ou tecnológicos, dos quais lançam mão. Porém, por outro lado, ficou mais difícil desenvolver temas que agradem ao público em geral por suas inovações e originalidade, sem parecer repetitivo e, portanto, de pouco interesse. Do ponto de vista do caráter social, esses narradores de histórias infanto-juvenis aproximam-se dos trovadores quando, nos textos que relatam, existe uma preocupação em transmitir a tradição, os usos e os costumes do povo.

Esses narradores contam fatos que, entrelaçados e organizados, apresentam uma ordem lógica em sua essência: início, desenvolvimento e final, constituindo-se em uma narrativa. Nesta existe um enredo, uma trama de acontecimentos, que apresentam uma organicidade própria a esse gênero, conforme será explicitado adiante. Ao lado da narrativa objetiva que narra uma sucessão de fatos reais, como por exemplo, fatos históricos, fatos de uma reportagem narrativa jornalística e outros, há a narrativa artística ou de ficção, na qual os fatos são criados pelo autor, por sua imaginação e, portanto, apresentando um caráter subjetivo, não sendo obrigatória a fidelidade aos acontecimentos concretos, mas apenas a verossimilhança. Não se deve esquecer, ademais, de que, para existir uma narrativa é necessário que esse autor seja, também, aquele que dará unidade às seqüências do texto.

Preti (2004:23) discorre sobre a teoria de Glich & Quasthoff que consideram que há três maneiras formais de se apresentar a narrativa sob a tica da interao conversacional (não literária): 1) por meio de uma reproduo (*replayng conversational narrative*); 2) por meio de uma notícia (*report*); 3) por meio de uma afirmao (*statement*).

1.2. Narrativa literária

Em relao  narrativa literária, objeto desse estudo, cremos que se pode aplicar o conceito de reproduo  escrita literária, no sentido de que o narrador tenta reproduzir as mesmas palavras ou estruturas lingsticas que ele acredita ter ouvido o locutor pronunciar na ocasião em que o fato narrado se passou. Dessa forma, procura dar um aspecto de realidade, de verossimilhança ao fato narrado, além de buscar reproduzir a expressividade com que tais falas foram enunciadas, conforme a lembrança do narrador.

Outros elementos constitutivos e de importância capital para a narrativa são o tempo cronológico, o psicológico e o momento da narrao; o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos; o foco narrativo em primeira ou em terceira pessoa que determina o maior ou o menor envolvimento do narrador com a história (de grande importância para o presente trabalho) e, finalmente, os personagens que são os concretizadores das ações narradas.

O tempo cronológico desenrola-se na seqüência em que os fatos acontecem; assim, narra-se de forma seqüencial o alvorecer, o entardecer, o anoitecer; as narrativas apresentam, de forma ordenada, início, meio, fim. Por sua vez, o tempo psicológico, que se refere à psique humana, desenrola-se no pensamento do personagem ou do narrador. Uma terceira dimensão temporal é o *tempo da narração* ou o *tempo do narrador* (Urbano, 2.000, p.41), quer dizer, o momento em que o ato da ação narrativa se efetiva, isto é, o momento exato em que o narrador efetua o ato de narrar os acontecimentos, de forma oral ou escrita. Nesse sentido, deve-se levar em conta que os tempos verbais são importantes na localização temporal dos fatos narrados.

A respeito da temporalidade da narrativa, Maingueneau (1996, p. 35) aponta um misto de três possibilidades:

A escolha entre três possibilidades – localização temporal absoluta (12 de dezembro de 1950), relativa ao enunciado (no dia seguinte a sua partida) e relativa à enunciação (hoje) – é de grande importância para a narração. Dificilmente se poderia imaginar que uma narrativa mantenha, do começo ao fim, o mesmo tipo de localização [temporal]. A regra geral na matéria é a mistura dos três elementos.

A narrativa escrita literária deve apresentar um enredo, no mínimo inusitado, sem lugares comuns, com um estilo de escrita pessoal e original. Quanto a sua organicidade, acrescenta Siqueira (1992, p. 39), ela se dá por meio da criação de uma expectativa, implícita ou explícita que permite ao leitor perceber a existência de um conflito; há, ainda, uma quebra dessa expectativa, criando um conflito que é resolvido, resultando em um desfecho. A exceção acontece quando o autor não resolve o conflito e a obra termina abruptamente, deixando que o próprio leitor imagine um final. A obra, então é denominada de “aberta”.

Em relação à estrutura da narrativa literária, um recurso de que os autores se valem para tentar reproduzir a comunicação entre as pessoas (entendida aqui em seu sentido amplo, seja em relação a monólogos, diálogos e/ou polílogos entre personagens, seja em relação à comunicação autor/leitor, autor/personagens) é a utilização dos diferentes

tipos de diálogo: o direto, o indireto, o direto livre e o indireto livre, que abordaremos em item específico.

Nos romances literários modernistas e pós-modernos, pode-se observar, tanto na linguagem narrativa, quanto na reprodução dos diálogos diretos dos demais personagens, que há, também, na voz do narrador, um tom coloquial que procura reproduzir a naturalidade da fala. O nível lingüístico dos personagens e a adequação às situações de comunicação são evidentes. Os vocábulos e expressões neológicas que são palavras que causam estranheza, por serem inusitadas quanto a sua formação, quando utilizados pelos autores, geralmente são de fácil compreensão, soando de forma familiar, sendo facilmente aceitos e, muitas vezes podendo até mesmo se integrar ao vocabulário do cotidiano das personagens.

Atualmente, grande parte da população entra em contato com diferentes tipos de narrativas por meios diversificados de comunicação tais como livros, jornais, revistas, televisão, teatro, cinema, multimídia e Internet. Tais textos apresentam características da língua oral, tanto no vocabulário utilizado como nas construções das frases, além de outros recursos paralingüísticos: imagem, cores, linguagem corporal, movimentos e tantos outros.

Esses estudos se justificam pelos aspectos de oralidade da narrativa muito presentes, que torna o ato de ler e de escrever uma atividade interessante, facilitando a comunicação e, muitas vezes, trazendo ao momento presente a perpetuação da história de um povo ou de um indivíduo.

1.3. Autor, interlocutor, narrador e personagem – o foco narrativo

Autor, interlocutor, narrador e personagem enlaçam-se e se relacionam a partir do momento em que se cria (ou se conta) uma narrativa. No ato da criação o autor sempre pressupõe um interlocutor, seja um leitor, no caso da narrativa escrita, seja um ouvinte, quando a narrativa for oral. Também o narrador tem como destinatário um interlocutor (leitor/ouvinte).

O narrador, o interlocutor, o personagem e o autor são presenças obrigatórias no processo narrativo, ainda que nem sempre de forma explícita ou por estarem realizando algum ato de linguagem: o personagem ou suas ações podem estar sendo descritos pelo

narrador; outro personagem pode estar fazendo juízos de valor acerca do personagem principal e assim por diante. O autor pode se manifestar de formas diversas, tais como pela própria estruturação da narrativa, pela escolha vocabular, pela manifestação de suas idéias e convicções, traduzidas por um (ou por vários) personagem. O interlocutor pode ser interno ao texto, personificando-se em um dos personagens, ou pode-se constatar a existência do interlocutor representado pelo leitor, externo ao texto com o qual o autor sempre dialoga, seja de forma explícita, seja de forma velada, deixando pistas e com sua presença inferida por aquele que lê. O leitor interlocutor é contestado por Bronckart (1999, p. 93,94), para quem, embora haja interação, só há interlocutor se houver interlocução, isto é, respostas, trocas de turnos etc. Nesse sentido, o leitor não pode ser um interlocutor.

Depreendem-se, pois, dois planos narrativos: um plano interior no qual os fatos se passam no interior do personagem que analisa sentimentos, emoções, reflexões, conflitos e outro, um plano exterior, que permite ao narrador relatar fatos externos, referentes à realidade social, política econômica etc.; trata-se de um tipo de narrativa objetiva, enquanto o primeiro caso é um tipo de narrativa psicológica. Lembramos que denominações diversas são atribuídas aos diferentes tipos narrativos.

Nesse sentido, é de suma importância examinar-se o ponto de vista ou foco narrativo em que as situações se apresentam. Entenda-se aqui o termo “foco narrativo” na perspectiva de Leite (1985, p. 89) que faz constar no “Vocabulário Crítico” de seu livro, a seguinte definição:

Foco narrativo: - problema técnico da ficção que supõe questionar “quem narra?”, “como?”, “de que ângulo?”. Para muitos é sinônimo de ponto de vista, perspectiva, situação narrativa ou mesmo narrador. O termo ficou conhecido a partir do livro de Cleanth Brooks e R. P. Warren, *Understanding Fiction*, de 1943, onde aparece em inglês, como *focus of narration*.

Em uma das perspectivas possíveis, o narrador pode ficar oculto. Ele não se apresenta. É o narrador em terceira pessoa. Ele conhece tudo o que se passa na alma das pessoas e os fatos. Sua visão é ampla, menos parcial, por estar “fora” dos acontecimentos. É o narrador onisciente que tudo vê e tudo sabe e que Friedman (1967), cuidadosamente resenhada por Leite (op. cit. p. 26), chama de “autor onisciente intruso”. Esse modelo leva

em consideração a “cena” e o “sumário narrativo”. Este, segundo a autora é um “relato generalizado” ou uma série de eventos expostos que abrangem certo período de tempo e vários locais, e parece ser o modo simples de narrar; a cena imediata é a que surge assim que os detalhes de personagens, ação, tempo e lugar aparecem; é, portanto, gerada por esses elementos, que fazem parte inerente dessa cena.

Tal narrador pode também narrar os fatos em diversos ângulos: do centro dos acontecimentos, de sua periferia, frente a eles, mudando essas posições a seu bel prazer. Ele é um “intruso” nos momentos em que tece comentários diversos; sobre a vida, a moral, os costumes de forma integrada (ou não) aos acontecimentos. Esse posicionamento gera um distanciamento do leitor em relação ao que está sendo narrado, a um só tempo, menor, pois o leitor conhece os pensamentos do personagem e maior, porque o narrador se interpõe entre o narrado e o leitor, permitindo pausas para a reflexão crítica e erguendo uma barreira que não permite ao leitor identificar-se com qualquer personagem.

Esse tipo de narrador foi deixado de lado a partir da metade do século XX, predominando a “neutralidade”⁷ naturalista, ou o discurso indireto livre em que a história se narra por ela mesma. Como exemplo do “narrador onisciente⁸ intruso”, Leite cita Machado de Assis que utiliza essa técnica como forma de romper a verossimilhança, lembrando sempre ao leitor que ele está diante de uma obra de ficção, em que a realidade não passa de literatura.

Um outro tipo é o “narrador onisciente neutro”, ou “narrador onisciente” que se expressa na 3ª pessoa. Utiliza o “sumário”, mas recorre com maior frequência à “cena”. Apresenta as mesmas características de ângulo, distância e canais que o “narrador onisciente intruso”, mas dele se diferencia por não apresentar comentários, porém sua presença é sempre sentida e clara na narrativa. O discurso indireto prevalece na maior parte desse tipo de narração e Leite menciona, a título de ilustração, o romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

⁷ O termo “neutralidade” é passível de discussão, pois cremos que dificilmente o autor consiga manter-se “neutro” durante toda a narrativa. Um dos exemplos seria a própria escolha lexical que pode traduzir o sentimento de simpatia ou de antipatia do narrador por um personagem.

⁸ Onisciente. O termo consta no *Dicionário Eletrônico Houaiss* grafado sem o *m*, antes do *n*, conforme consta na obra de Leite (omnisciente). Consta no dicionário com a seguinte definição: *adj.2g.* (1858 cf. MS⁶) que tem saber absoluto, pleno; que tem conhecimento infinito sobre todas as coisas □ ETIM oni- + lat. *sciente*, de *sciens,entis* 'que sabe, que está informado, ciente'; ver *cien(c/t)-*; f.hist. 1858 *omnisciente* □ SIN/VAR enciclopedista, erudito, onissapiente. Observe-se que preferimos manter a grafia que consta do *Dicionário Eletrônico Houaiss*..

Uma terceira situação é aquela em que o narrador diz “eu” e se apresenta diretamente ao leitor. Friedman desdobra esse narrador em “narrador-testemunha” e “narrador protagonista”. A diferença entre eles é que no primeiro caso, trata-se de um personagem secundário que narra os fatos dando-nos o testemunho de algo que se passou e, nesse sentido, sua narrativa é mais verossímil. Em ambos os casos, há um narrador interno que procura observar de dentro de si, os acontecimentos.

Em nossa opinião a questão da veracidade do que é relatado em relação ao “narrador- protagonista” em primeira pessoa é discutível, uma vez que essa verdade pode ser relativizada: o narrador pode acreditar que está sendo sincero e mascarar os fatos até para si mesmo, o que resultaria em uma inverdade. É o caso de Ponciano Azeredo Furtado que, em muitas situações, procura preservar sua imagem; ele tenta amenizar suas imperfeições e fraquezas, usando recursos diversos por meio do uso de eufemismos, de hipérboles ou de outros recursos lingüísticos que deixam transparecer suas boas qualidades, ou adotando determinadas atitudes e posturas, ou ainda, aceitando as opiniões das pessoas a seu respeito pelo simples motivo de que ele ficará engrandecido aos olhos dos outros. Ainda que pareça ser apenas uma narração de fatos, existe, conforme Morin⁹ (1966), uma manifestação do sujeito que se considera autônomo, independente, mas que tem, ao mesmo tempo a consciência de que ele não está só e, portanto, insere-se em um contexto no qual depende sempre da existência do outro. A consciência do *eu*, está, nesse caso, condicionada à existência do *outro*. (*você*). Também está presente “o conceito de identidade, ou seja, a consciência que o indivíduo tem de si mesmo, de suas particularidades” (Galembeck 2002, p. 68). É, um ser que se comunica, interage e se complementa com o outro.

Esse narrador em primeira pessoa é o “eu-narrador”, isto é, o personagem principal, de que fala Moisés (1967, p. 107)¹⁰. A história, em geral é uma confissão, um diário ou autobiografia. A visão desse narrador é parcial, limitada a sua vivência dos fatos.

Quanto ao narrador de uma biografia (ou de outro texto pertencente ao mesmo gênero textual), ele pode estar ausente em uma narrativa; isto é, pode não aparecer marcas de sua enunciação no enunciado, uma vez que o próprio personagem é que exerce a função

⁹ Segundo Morin, 1966, p.45ss) o sujeito é o indivíduo considerado em suas duas dimensões: a autonomia e a dependência. Lembramos que as considerações de Morin se referem a textos orais o que não impede, porém, que sejam válidos também para os textos escritos.

¹⁰ Moisés fala também em narrador observador e narrador-testemunha, este geralmente representado pelo personagem secundário, que correspondem, a nosso ver, ao narrador-protagonista e ao narrador-testemunha.

de relatar os acontecimentos. É o que acontece no romance que analisamos, pois o personagem central é quem narra sua própria vida, em primeira pessoa. Assim, personagem e narrador aparecem ora de forma individualizada, ora se mesclam, confundindo-se (ou fundindo-se) de tal maneira que fica difícil ao leitor distingui-los. Por se tratar de uma autobiografia ficcional, o narrador é protagonista de seu próprio relato. É, portanto, uma visão unilateral dos acontecimentos, uma reconstrução do passado feita de modo parcial, já que o prisma é somente o do narrador que apenas pode supor os sentimentos e pensamentos dos demais personagens, ou relatá-los à luz de seu próprio enfoque, ou de sua própria interpretação dos acontecimentos apresentados.

Na “onisciência seletiva múltipla” ou “multisseletiva”, não há um narrador propriamente dito. A narrativa decorre na mente dos personagens e, segundo Leite (op. cit., p. 48) há o predomínio do discurso indireto livre. Neste caso, o ângulo pelo qual o autor enfoca os acontecimentos é central e as idéias, sentimentos e emoções do personagem são vistos diretamente.

Friedman aborda, ainda, outras espécies de enfoque, que citamos, de forma breve, uma vez que não serão utilizados na análise do *corpus* selecionado. Esses enfoques são: o modo dramático, que consiste em se fornecer apenas informações sobre os atos ou os dizeres dos personagens, entremeando-os com descrições de cenas. O texto é composto por uma seqüência de cenas que se desenrolam focalizadas por um ângulo frontal e fixo.

A “câmera”, outra categoria narrativa, exclui totalmente o autor e, como o próprio nome diz, funciona como se fosse uma câmera que captasse flashes da realidade, dos personagens.

O estudo do foco narrativo, assim como o dos demais aspectos aqui relacionados, têm, portanto, importante papel, uma vez que estão intrinsecamente ligados ao conteúdo e à compreensão dos fatos narrados tecidos por meio dos aspectos lingüísticos caracterizadores do estilo do escritor. É dessa forma que adentramos o universo interior e exterior dos personagens, o ambiente em que se situam e os acontecimentos que os envolvem, desvelando as muitas significações da obra de José Cândido de Carvalho.

Capítulo 2. Língua, escrita e oralidade

2.1. Língua falada e língua escrita

Conforme os estudos de Marcuschi (2001:23), a escrita surgiu há cerca de 3.000 anos antes de Cristo, ou seja, explica ele, há 5.000 anos. Em contrapartida, o *homo sapiens* surgiu a cerca de um milhão de anos. Esses fatos comprovam a primazia cronológica da fala sobre a escrita, admitida a hipótese óbvia que o homem “falava” desde os primórdios de sua história. Rocco (1999, p. 64) lembra Nisa (379 d.C.) que, em seu *Tratado da Criação* discorria sobre a importância das mãos em um ato de fala. Posteriormente, essa teoria foi, analisada em profundidade, pelo filósofo vietnamita, Tran Duc Thao (1973), que, por meio de pesquisas comparando o desenvolvimento de um chimpanzé com o de um bebê de 18 meses, chegou à conclusão de que, enquanto o gesto do animal não é consciente, o da criança, ao contrário, é consciente quando executa um gesto indicador (reto ou em arco). Ela consegue associar esse gesto ao olhar e às manifestações verbais, tais como *Ah! Dá! Lá!* Segundo o filósofo, estaria aí a origem da consciência e da linguagem. Urbano (2006, p. 25) imagina que a gênese e evolução da linguagem deva ter tido seu início com a “criação/aparecimento natural da fala como instrumento sonoro de comunicação entre os indivíduos”.

A escrita, por sua vez, somente se tornou conhecida no Ocidente por volta de 600 A.C., há cerca de 2.500 anos, enquanto a imprensa surgiu em 1450 anos com Guttenberg. Santaella (1996, p. 209) frisa a importância do registro para perpetuar a memória, iniciado com os desenhos nas cavernas, seguidas da criação de hieróglifos e da escrita alfabética. Zumthor descreve a evolução da língua escrita nos seguintes termos:

Uma série de mutações lentas se produziu, de fato, ao longo do tempo, mais devidas ao deslizamento do que às rupturas. Convém considerá-las menos como tais do que relativamente a um longínquo ponto de fuga, pós-medieval, que as põe em perspectiva. Recuo de um vasto espaço memorial em proveito

do Arquivo; exteriorização das relações sociais; emergência de uma noção explícita da história; gramaticalização da língua vulgar e, como consequência, dissociação entre um código oral e o código escrito; distinção pouco a pouco adquirida, entre um código oral e o código escrito; distinção pouco a pouco admitida, entre a *langue* e a *parole*. Mas as linhas de evolução assim desenhadas só começam a convergir antes da época (na virada dos séculos XIV e XV) em que apareceu na Europa a primeira pintura de cavalete, anunciando a iminente predominância, neste universo, do sentido da vista e da percepção do espaço.” (op. cit. p. 98)

Saussure (1973, p.34 e 35) acredita que em todas as épocas existiu o conceito ilusório de que a escrita seria mais importante do que a fala. Os humanistas, bem como posteriormente, os primeiros lingüistas adotavam essa crença, como, por exemplo, Bopp, que não distinguia claramente a letra e o som e, para quem, língua e alfabeto eram inseparáveis.

Essa superioridade da escrita seria explicada por quatro motivos:

- a) a imagem gráfica das palavras impressiona como um “objeto sólido, mais adequado do que o som para constituir a unidade da língua através dos tempos”, sendo mais fácil de ser apreendido do que o som.
- b) as impressões visuais são mais “nítidas e duradouras” do que as impressões acústicas para a maior parte dos indivíduos, facilitando sua imposição.
- c) a língua literária contribui para o aumento do prestígio da escrita que é ensinada nas escolas. Além disso, ela possui um regulamento, um código escrito, que lhe proporciona maior prestígio. Para Saussure “acabamos por esquecer que aprendemos a falar antes de aprender a escrever”, invertendo-se, dessa forma, a relação natural.
- d) o desacordo entre a língua e a ortografia contribui para ampliar o debate sobre a superioridade da escrita, uma vez que nem sempre os lingüistas estão envolvidos e podem dirimir as dúvidas surgidas.

Saussure classifica os sistemas de escrita como:

1) Sistema ideográfico no qual a palavra é representada por um signo único, relacionado com o conjunto da palavra e, portanto com a idéia que ela exprime. O exemplo é o da escrita chinesa sobre cujos caracteres teceremos considerações na PARTE III da tese.

2) Sistema “fonético” que procura reproduzir “a série de sons que se sucedem na palavra”. As escritas fonéticas são silábicas e alfabéticas.

O enfoque enviesado e até preconceituoso na identificação e avaliação das semelhanças e diferenças entre a fala e a escrita foi, juntamente com a aplicação de metodologia inadequada, um dos motivos do aparecimento de visões contraditórias sobre essa questão. Segundo Marcuschi (op. cit. p.37), como se estudou a fala na perspectiva da escrita, com o predomínio do “paradigma teórico da análise imanente ao código”, a escrita foi considerada pela maioria dos estudiosos como “estruturalmente elaborada, complexa, formal e abstrata”, ao passo que a fala foi considerada como “concreta, contextual e estruturalmente simples (cf. Chafe, 1982; Ochs, 1979; Kroll & Vann, 1981)”. Outros estudiosos, porém, acreditam o contrário, afirmando a maior complexidade da fala em relação à escrita (cf. Halliday, 1979 e Poole & Field, 1976, citados por Marcuschi). Uma terceira posição é colocada por Biber (1986, 1988, 1997) que “mostrou que nada é claro e conclusivo nesse terreno”. Marcuschi defende o ponto de vista de que fala e escrita tornam-se diferenciadas, “dentro do continuum tipológico das práticas sociais e não na realidade dicotômica de dois pólos opostos”.

Dias (1996) também menciona o preconceito existente até alguns anos atrás, com relação à língua falada, tida como “errada”, “imperfeita”:

Estudos dessa ordem permitiram rever afirmações impróprias feitas em relação à língua falada e que promoviam inadequados paralelos com a língua escrita. Até recentemente, estudava-se tal modalidade a partir de parâmetros da língua escrita, havendo, inclusive, certo preconceito dos estudos lingüísticos

em relação à fala que, de modo geral, era vista como o lugar das imperfeições e das incorreções. (p. 52)

Por meio de exemplos e gráficos diversos, Marcuschi chega ao entendimento de que a *língua* se fundamenta na heterogeneidade e na indeterminação, pois se trata de:

(...) um fenômeno *heterogêneo* (com múltiplas formas de manifestação), *variável* (dinâmico, suscetível a mudanças), *histórico e social* (fruto de práticas sociais e históricas), *indeterminado* sob o ponto de vista semântico e sintático (submetido às condições de produção) e que se manifesta em situações de uso concretas como *texto e discurso*. (op. cit. p.43)

Em contrapartida, Benveniste (1991, p. 55) já havia tecido considerações de que as diferenças de natureza entre a língua oral e a língua escrita somente existem em relação ao material gráfico e fônico utilizados por cada uma delas. Assim, os estudos até então realizados mostraram existir sempre manifestações de características da língua oral no escrito e vice-versa. Em seu artigo essa autora observa, também, que existem contradições entre o que se estabeleceu como oposição comum entre língua escrita e língua falada.

A propósito dessas diferenças, Saussure (1973: 34) declara:

(...) língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto lingüístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última, por si só, constitui tal objeto. Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; (...).”

Quando combinadas e manifestadas em forma de textos, língua e escrita não deixam de apresentar as características que lhes são próprias, o que nos permite separá-las (às vezes com dificuldade) e estudá-las distintamente.

Para Ong (op. cit., p. 97) a escrita é inteiramente artificial e por isso não é possível escrever-se de forma natural (em oposição à linguagem oral que é natural e

espontânea). Ressalve-se que isso não impede que se possam fazer simulações da linguagem oral, sobretudo em textos literários. Com referência à fala, Ong observa que, apesar de ser parte da vida consciente, ela nasce no inconsciente do indivíduo contando com “a cooperação tanto consciente quanto inconsciente da sociedade”. As regras gramaticais vivem no inconsciente e delas fazemos uso relacionando palavras, conjugando verbos, fazendo concordâncias, muitas vezes sem conseguirmos definir suas regras de maneira sistemática. Para isso, recorremos à gramática. A escrita, porém, não brota de maneira inconsciente. O registro da linguagem falada ou de um texto criado ficcionalmente segue regras conscientemente planejadas e inter-relacionadas. Trata-se de uma tecnologia visto que ela se utiliza de ferramentas e equipamentos tais como canetas, pincéis, peles de animais, tiras de madeira etc. Das três tecnologias (escrita, impressão e computação) ela é a mais “drástica”, pois “iniciou o que a impressão e os computadores apenas continuam: a redução do som dinâmico a um espaço mudo, o afastamento da palavra em relação ao presente vivo, único lugar em que as palavras faladas podem existir”.

Marcuschi (2001, p.17), ao discorrer sobre a primazia da oralidade sobre a escrita, afirma que essa é uma “primazia cronológica”; porém, os usos da escrita, quando enraizados em uma sociedade, muitas vezes podem adquirir um valor superior ao da oralidade. No entanto, adiante (p. 18), ao abordar o advento do bate-papo na Internet, esse autor o caracteriza como um texto misto, em que oralidade e escrita se misturam, pois nele há uma simultaneidade temporal, porque se trata de uma comunicação “sincronal”.

Urbano (2006), com fundamento na teoria de Koch, Peter e Oesterreicher, Wulf (1985) e Oesterreicher (1996 e 1997), vale-se do enfoque da oralidade e discute a relação entre língua falada e língua escrita com base em dois critérios conceituais: a perspectiva do “meio” e a perspectiva da “concepção”. A primeira leva em consideração os meios físicos de produção (boca), de recepção (ouvidos), de produção e transmissão (mãos) em um suporte físico (papel) e, por fim, de recepção visual (olhos). A perspectiva da concepção para a qual Urbano apresenta diversas reflexões, é conceituada, levando-se em conta as condições de comunicação do texto e as estratégias adotadas para sua formulação. (op. cit., p.29). Ele considera de um lado a “língua falada prototípica”, uma atividade social de produção de texto, de caráter oral, “graças a um sistema de sons articuláveis, em tempo real, em contextos naturais de produção, incluídos outros elementos de natureza

corporal, que preenchem, em teoria, ‘todas as condições lingüístico-textual-discursivas’ concebidas para um texto falado”; de outro lado, “a língua escrita prototípica”, uma atividade social verbal de produção de textos escritos por meio de recursos gráficos e alfabéticos, com “todas as condições lingüístico-textual-discursivas” próprias de um texto escrito. Portanto, é a realização da língua manifestada por meio fônico ou gráfico uma das condições para que um texto possa ser considerado como texto de língua falada ou de língua escrita (idem, p. 42, 43).

Em relação à escrita, Eco (1984, p.15) vai além ao conceituar o texto como um meio de comunicação e, portanto, estendendo esse conceito para além das fronteiras do campo da significação:

(...) o conceito de texto já é um conceito misto, porque um texto não é um sistema de significação, é uma realização comunicativa. Não se pode, creio, falar de texto em puros termos de sistema de significação. Certos estudiosos do texto buscam uma gramática gerativa do texto, do tipo da chomskyana, isto é, as regras para gerar um texto; entretanto, se, como veremos adiante, é fundamental, ao enfrentar um texto, o elemento pragmático, isto é, as circunstâncias em que o texto foi emitido, a posição do enunciador do texto e assim por diante, o conceito de texto não pode, portanto, ser reservado apenas a uma análise em termos de sistema de significação, pois se trata já de um problema de comunicação.

Machado (1999, p. 41-62) aborda a mesma questão em seu artigo “Texto & gêneros: fronteiras”, no qual discorre sobre o conceito semiótico-dialógico de texto. Em sua versão sobre o assunto, na mesma linha de Eco, ela afirma:

Na era da informação tudo é texto. Um *slogan* político ou publicitário, um anúncio visual sem nenhuma palavra, uma canção, um filme, um gráfico, um discurso oral que nunca foi escrito, enfim, os mais variados arranjos organizados para informar, comunicar, veicular sentidos são *texto*. O texto não é, pois, exclusividade da palavra. (p.41)

Adiante a autora justifica e complementa suas idéias:

Vivemos uma época em que a escrita tem um caráter notacional, isto é, combina uma diversidade de sinais que não são exclusividade do código alfabético. Num tempo como este, seria muito estranho se a noção de texto se limitasse apenas à organização comunicativa derivada do código verbal. Além de ser um desagravo à própria etimologia, seria um não-reconhecimento da dinâmica da significação do ato comunicativo.

Com base nessas afirmações de Eco e de Machado, a palavra “texto” é utilizada neste estudo como um termo genérico que se refere a toda e qualquer manifestação (oral, escrita, visual) que represente e constitua um modelo abstrato de aspectos do mundo. Nesse sentido, um texto pode ser um poema, uma narrativa escrita, um mapa, uma obra de arte, uma ilustração, uma história em quadrinhos, uma charge, um filme, uma canção, o discurso proferido por um indivíduo, ou seja, esse conceito apresenta uma abrangência maior, não se restringindo à palavra, e sim, como quer Eco, envolvendo não apenas o sistema de significação, ou seja, o conjunto ordenado de idéias a que se atribuem significação, mas também, a questão de maior amplitude que é a comunicação. Chamamos a atenção para a palavra “sistema”, citada por Saussure: “língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (1973, p. 34) que, nesse caso, entendemos referir-se a um conjunto de elementos sógnicos que se relacionam e que funcionam como uma estrutura organizada.

A adoção desse conceito de texto nos permite estender a análise da obra de José Cândido de Carvalho para além do texto escrito, conforme estudos realizados principalmente na Parte III do trabalho, em que serão analisadas as ilustrações que compõem o romance. Colocamo-nos, pela mesma razão, no enfoque apontado por Barros (1996, p. 184) para quem os estudos da linguagem trouxeram mudanças significativas de posicionamentos, um dos quais interessa em especial aos nossos estudos: a colocação da intersubjetividade como anterior à subjetividade, ou seja, a relação entre interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto (vejam-se os estudos de Bakhtin, as diversas teorias da Pragmática e da Análise da Conversação).

Não há dúvida de que, há ainda outras diferenças entre língua falada e a língua escrita: o texto escrito, cuja elaboração é prévia à transmissão, opõe-se à espontaneidade, à

naturalidade e à coloquialidade da língua falada¹¹. Por poder ser previamente preparado e pensado, o texto escrito permite a sua reescritura tantas vezes quantas forem necessárias, antes que seu autor se dê por satisfeito e publique a forma final. O leitor geralmente só conhecerá esse produto final. Se compararmos com a língua falada, esta é planejada localmente e correções e reparações são permitidas, porém em menor escala, pois uma vez proferido o discurso, o ouvinte já o apreendeu e não é mais possível revê-lo totalmente.

Dias (2006), em um artigo sobre a questão da interação na mídia escrita, lembra, com propriedade que, na comunicação escrita midiática, o enunciador não encontra seu interlocutor *in praesentia*, como na conversação face-a-face e, por esse motivo seu texto deve pressupor a existência de um leitor que “potencialmente, irá atualizar seus sentidos”. (p. 112). Em outra obra, *O discurso da violência* (1996, p. 51), a autora, discorrendo sobre língua falada e língua escrita, tece considerações sobre o trabalho de Kato a respeito da influência que fala e escrita exercem uma sobre a outra. Enquanto na fase de pré-letramento, a escrita representa a fala de forma natural, na fase do pós-letramento a escrita assimila os conhecimentos adquiridos por meio da aprendizagem e torna-se independente da fala. Dessa maneira, ocorre um fenômeno inverso - a fala passa a receber influência da escrita (sobretudo em relação à norma culta, ensinada nas escolas).

2.2. A oralidade na língua falada e escrita, a língua escrita literária

2.2.1. A oralidade

Câmara Jr. (1972, p. 168) expõe as idéias de Vendryes que acredita que a “língua escrita seja um conjunto normalizado e generalizado em confronto com a língua oral cotidiana com as suas variações sociais e regionais”, evidenciando que o discurso escrito é caracterizado por condições próprias, condições essas que são diferentes daquelas do discurso oral. Por sua vez, o autor acrescenta que a língua escrita tende a pautar-se pela sistematização própria da língua literária, enquanto a língua oral faz uso da língua cotidiana,

¹¹Usamos basicamente o termo **coloquial** como sinônimo de “conversacional” espontâneo e natural, sub-modalidade de língua falada. (Urbano, 2000, páginas 13, 75)

ou familiar, que é menos rigorosa e disciplinada, não seguindo à risca e necessariamente, as regras da Gramática Normativa. Ele observa, além disso, que, não apenas para o funcionamento da linguagem, como para o comportamento social, a existência de uma língua escrita traz grandes conseqüências a tal ponto que os antropólogos estabelecem uma distinção entre os povos sem escrita, de cultura primitiva, e os povos com escrita, civilizados.

Em “O que se entende por oralidade?”, Meschonnic (1982, p.15) critica os estudos realizados em relação à “noção do discurso e de ato de palavra” por terem sido feitos mais no terreno da língua, tratando pouco do ritmo e, na teoria do discurso, por ter excluído a literatura e, conseqüentemente, obedecendo à “lógica binária” que separa o significante do significado e que coloca, corretamente, a literatura do lado do significante – mas não no sentido em que o signo faz a condição do significante. O lingüista não deve pôr de lado o estudo da literatura, estudando apenas a linguagem, pois ele corre o risco de tornar impossível a concepção do discurso. A lingüística da enunciação deve abrir-se para uma poética da enunciação; caso não o faça, ela se torna a lingüística do enunciado.

O discurso é, portanto, definido como a “pluralidade dos discursos” que, nesse sentido, inclui a literatura. Suas observações em relação à pragmática do discurso, levam-no a dizer que:

Entretanto, somente a forte impressão das noções e dos hábitos da língua impede a pragmática do discurso de se situar na significância, de reconhecer que não há universo do discurso sem ritmo. Isto é, sem oralidade. A surdez aparente da pragmática se sustenta na própria concepção que ela se faz da oralidade: concepção que a exclui da filosofia da linguagem como o signo esconde o significante.¹²

Em sua definição de oralidade, o autor deixa claro que o oral não é o falado. Há, portanto, escritos orais e discursos falados sem oralidade. Há imitações do falado que são diferentes da oralidade. Da mesma forma que o transcrito é diferente do escrito.

Ong (1998, p. 19) fala em “oralidade primária”, ao se referir à cultura em que se desconhece totalmente a escrita ou a impressão (ainda hoje existente), opondo-a à

¹² Tradução de nossa autoria.

“oralidade secundária” que existe atualmente, nas sociedades “alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão, ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão”. Apesar de a cultura oral primária ainda subsistir em poucas sociedades atuais, não se pode negar que, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas “preservam muito da estrutura mental da oralidade primária”.

Paul Zumthor (1993) mostra, por meio de pesquisas em textos medievais, que podemos perceber índices de oralidade, com uma nitidez nem sempre precisa. Tais índices de oralidade são definidos como “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado atual à atualidade, e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos”. (op. cit., p.35). Na seqüência, ele cita a “notação musical duplicando as frases do texto sobre o manuscrito”, como prova indiscutível da existência do índice de oralidade. Os textos notados musicalmente, dos séculos X ao XV mostram a existência da ligação entre a poesia e a voz. Assim, são freqüentes verbos como *dire*, *parler*, *conter* e os verbos que indicam recepção, como *ouïr*, *écouter*, em textos franceses antigos escritos, bem como transparecem, também, nos textos poéticos os apelos a valores vocais emanados da própria textura poética (idem, p.39).

A respeito da freqüência dos verbos *dizer*, *falar*, *contar*, registramos também a constatação que Urbano faz em seu artigo “Cortesia na literatura: manifestações do narrador na interação com o leitor”, do volume 9 do Projeto NURC (no prelo), apontando características de texto falado no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

Nessa linha de considerações, cabe apontar alguns verbos de elocução (não necessariamente introdutórios de discurso reportado) que sugerem permanente interlocução oral com o leitor. Pela ocorrência comum nos diálogos naturais, nós os chamamos de “verbos coloquiais de elocução”. Ocorrem com bastante freqüência e normalmente com o objeto indireto (*lhe*, *lhes*, *vos*) elíptico. O mais freqüente é o verbo semanticamente neutro *dizer* seguido de *contar*. Mas outros verbos dessa natureza são também bastante freqüentes:, tais como: *falar*, *confessar*, *jurar*, *negar*, *ouvir*, *repetir*.

Bosi (1993: p.42) complementa e reafirma essas idéias em seu estudo sobre o ser e a poética:

Continua, porém, de pé a pergunta, a inquieta busca que a leitura poética sugere a cada passo: os movimentos de que os fonemas resultam, não são, acaso, vibrações de um corpo em situação, expressões de um organismo que responde, com a palavra, a pressões que o afetam desde dentro? Esta pergunta, secundária para a Lingüística saussuriana, remete à incancelável presença do corpo na produção do signo poético.

Para devolvê-la, o velho conceito de imitação não basta. É preciso sobrepor à simples mimese a reação expressiva, a resposta peculiar de um organismo' que já se diferenciou da natureza e vive em tensão com ela. A linguagem tornou-se possível, graças ao intervalo que medeia entre o homem e a natureza, entre o homem e o outro homem: ela se constituiu à medida que procurou franquear o intervalo sem poder abolir, antes sustendo, a diferença.

O significante deixa de ser apenas uma palavra, para se tornar mais abrangente, para compreender todas as coisas. As palavras vão compor, junto com ícones, impressões, sensações, intuições, um universo global de significantes e significados, lembrando sempre que, atualmente, a comunicação tem como veículo principal de transmissão (ou canal), os meios televisivos e midiáticos de alcance global. Em acréscimo, parece-nos ser possível vislumbrar uma maior integração entre os interlocutores, pois a comunicação se estabelece de um modo mais completo, visto que, mais do que a preocupação com a transmissão da tradição oral e do poético, existe uma preocupação em se transmitir a percepção do significado subjacente das coisas e do universo ao outro.

Levando em conta que o texto falado é um texto oral, em sentido amplo, lembramos, ainda, Urbano (2.000, p. 19 e 20) que faz as seguintes considerações:

Na comunicação falada, o falante utiliza a linguagem verbal, mergulhada e amparada no contexto todo que a cerca, desde o paralingüístico, representado pela entonação, ritmo etc., até o extra-lingüístico, representado pela paralinguagem dos próprios corpos do falante e ouvinte (traços fisionômicos, gestos, postura etc.) e/ou pelo próprio referente situacional ou

ambiente físico e social comum, como verdadeiro complemento da linguagem verbal e elemento da produção comunicativa.

A propósito da oralidade, Rocco (1999, p. 73) afirma:

A oralidade é característica inerente a todo e qualquer grupo de indivíduos. Não se tem conhecimento da existência de uma comunidade – por mais primitiva que seja – que não se utilize da fala, da palavra, que é a marca definidora do homem e da sua humanidade.

Considerado dessa forma, o conceito de oralidade torna-se abrangente. Todo e qualquer tipo de envolvimento tanto do ponto de vista do conteúdo como do ponto de vista das diversas formas de expressão (lingüística, paralingüística, cinésica, proxêmica), ou ainda, a fala, o texto escrito, o texto visual, as diversas mídias, além do contexto situacional e do conhecimento compartilhado entre os interlocutores, são importantes no estabelecimento da comunicação plena.

Para Marcuschi (2001, p. 25), a “oralidade” é definida como “uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais, fundados na realidade sonora; ela vai desde uma relação mais informal à mais formal nos mais variados contextos de usos.”

A “fala” é uma forma de produção textual discursiva na modalidade oral (situa-se no plano da oralidade, portanto). Sua finalidade é discursiva e ela não necessita de nenhuma tecnologia, a não ser aquela disponível pelo próprio ser humano. Dentre suas características, ele cita:

- o uso da língua em suas formas de sons sistematicamente articulados e significativos
- aspectos prosódicos
- recursos expressivos de ordem cinésica: gestos, movimentos do corpo e mímica.

A escrita, que é, também, modo de produção textual-discursiva para fins comunicativos, apresenta certas especificidades materiais e se caracteriza por sua

constituição gráfica, embora envolva recursos de ordem pictórica e outros. Pode manifestar-se, do ponto de vista de uma tecnologia por unidades alfabéticas (escrita alfabética), por ideogramas (escrita ideográfica) ou unidades iconográficas¹³,

A propósito das tendências variadas dos estudos existentes sobre as relações entre fala e escrita, Marcuschi (2001, p. 27-35) relaciona e estuda diversas perspectivas dos estudiosos sobre o assunto: a perspectiva das dicotomias, a tendência fenomenológica de caráter culturalista, a perspectiva variacionista, a perspectiva sociointeracionista.

Meschonic (1982) vai além em suas considerações. Ele se alinha às idéias de Jacques Cosnier, apontando a importância do estudo do corpo que foi acrescentado aos estudos da linguagem, ao lado das pesquisas sobre a voz e os gestos. Trata-se da linguagem como um sistema de comunicação heterogêneo que apresenta, muitas vezes, um aspecto verbal corporal, incluindo contatos cutâneos, carícias, calor, movimentos, odores, mímicas, emissões sonoras etc. (p. 21, 22). Ele não separa o visual e o cinético. Assim o ritmo está no signo e fora do signo. Para essa “mimogestualidade”, inventou-se uma motivação gráfica codificada. Falando de uma “gestualidade da enunciação”, juntamente com Cosnier, Meschonic vê no gesto, um associado da linguagem e o relacionamento entre essas a linguagem e o gesto é intrínseco na formação da linguagem natural. Esta, por sua vez, é, então, composta por três subsistemas maiores: o verbal, o vocal e o gestual.

Segundo o autor, também a escuta integra o discurso, visto que ela é parte integrante do corpo. A audição é um meio de ligação e ela deve ser múltipla. Assim pode-se dizer que a oralidade é complexa, envolvendo o corpo, a voz, a audição, o ritmo, a linguagem, todo este arcabouço que constrói o sentido. Tais conceitos ressaltam a importância do estudo de ilustrações associado às questões da linguagem e da literatura, constantes na Parte III deste trabalho.

Modernamente, a propósito do tema, ao comentar o advento da televisão e suas influências, Rocco (op. cit. p. 78) lembra que, com ela, surge “um novo tipo de oralidade acoplada à imagem: uma oralidade que a um só tempo é *suporte* e *canal*; uma oralidade “secundária” que geralmente vem presa a uma escrita especial que a sustenta”, assim como o cinema e o teatro, conforme afirmamos anteriormente. E, adiante, comentando sobre a

¹³ Trataremos o assunto com maiores pormenores na Parte III da tese.

comunicação entre as redes eletrônicas, ela denomina seus textos como “textos plurais”, uma vez que reúnem o sonoro, o visual, o icônico, o figurativo e o verbal.

Portanto, conforme definição já expressa em nossa dissertação de Mestrado¹⁴, e alinhando-nos aos pensamentos de Urbano e dos teóricos já mencionados que tratam dessa questão, cremos que o termo oralidade deva ser entendido de forma abrangente, isto é:

(...) um estudo que envolve os sons e os demais elementos que o acompanham: o tom de voz, os gestos, as reticências, as onomatopéias e todos os demais recursos lingüísticos que, ao lado dos aspectos gráficos e semióticos, característicos da expressividade da língua falada, além de transmitir idéias, também auxiliam no estabelecimento da comunicação autor/leitor, transmitindo-lhes, ao mesmo tempo, emoções e sentimentos. (Eguti, 2001, p.10).

Ao nos aprofundarmos nos estudos sobre a oralidade, é importante ressaltar o papel que nela exerce a expressividade.

2.2.2. A expressividade

Urbano (2002, p. 261), ao discorrer sobre expressividade/criatividade lembra a possibilidade de transcendência da língua por meio da capacidade de criação do ser humano:

Na língua como um todo há uma parte cristalizada no sistema e há uma língua que se elabora, uma língua que lança mão de recursos expressivos da linguagem para criar novas aplicações. Então há sempre possibilidade de se transcender o esquema lingüístico, caindo naquilo que se chama criatividade humana.

A ciência que tem por objeto o estudo da expressividade obtida com as palavras em seus aspectos gramaticais, semânticos, sintáticos e contextuais é a Estilística. Dela vamos nos valer para os estudos da linguagem utilizada por José Cândido de Carvalho em *O coronel e o lobisomem*.

¹⁴ EGUTI, Clarícia Akemi. *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos*. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). FFLCH/USP, São Paulo, 2001.

Ao falar, o indivíduo realiza um ato individual de seleção e de combinações, usando o código lingüístico para exprimir seus pensamentos, emoções e sentimentos. É necessário que as regras gramaticais se aliem a palavras que tenham afinidades semânticas. Além disso, o falante não utiliza apenas as formas cristalizadas; ele usa sua criatividade para se expressar, podendo produzir um número infinito de novas palavras e frases compreendidas por seu interlocutor, com o objetivo de fazer entender o objeto de sua comunicação, em seus mínimos detalhes. Sobre o assunto, Urbano (2002, p. 264) se alinha ao pensamento de Joly e Roulland (apud Cervoni): “no mínimo de expressividade (mínimo, mas nunca zero) estamos colados na expressão, isto é, no instituído; no extremo oposto, estamos colados no máximo de expressividade, isto é, colados no improvisado.” Essa posição dual reflete o fenômeno que se processa no ato comunicativo, seja ele oral, escrito ou, levando esse pensamento um pouco mais além, nas suas mais diversas formas da comunicação. Geralmente, trata-se de um processo inconsciente.

Em particular, no caso da oralidade, podemos constatar que ela apresenta fortes recursos de expressividade como parte inerente de sua natureza. Urbano (1999, p. 115) considera a expressividade como “ingrediente” da própria língua falada e que é, também, um recurso utilizado na literatura:

Em qualquer linha de estudos sobre a língua falada, há de se reconhecer que a expressividade é um ingrediente da sua própria natureza, quer da linguagem culta ou popular, quer da linguagem formal ou informal; naturalmente em graus, motivações e propósitos diferentes. Na língua escrita ela é contingencial, embora freqüente, ela é explorada como recurso disponível, sobretudo na linguagem literária.

A frase é construída conforme as regras gramaticais; as palavras que a compõem devem ser selecionadas e escolhidas dentro de um campo semântico que apresente certa afinidade. Portanto, na língua, considerada como um todo há uma parte cristalizada e outra em que o falante exercita toda sua criatividade com vistas a se comunicar melhor e de modo mais eficaz (Urbano 2002, p. 261). Essa afirmação leva a uma reflexão sobre a importância da escolha vocabular, da construção de orações, dos vários tipos de recursos lingüísticos utilizados na literatura especificamente com o objetivo de reproduzir a linguagem oral.

Garcia (1973, p.141) afirma que, quanto ao sentido, as palavras estão compreendidas em duas ordens: referencial ou denotativa e afetiva ou conotativa. Se a palavra é tomada em seu sentido literal, ela tem valor referencial ou denotativo; se ela não se refere diretamente a coisas, objetos ou seres reais, mas sugere ou evoca “idéias associadas de ordem abstrata”, seu valor é conotativo.

Segundo Lapa (1998, p. 3), as palavras podem ser reais, fundamentais, quando concentram nelas mesmas o sentido da frase: são os *lexemas* (substantivo, adjetivo, verbo e, conforme o contexto discursivo, o advérbio, o numeral e o pronome). Por sua vez, os *morfemas* são instrumentos gramaticais que estabelecem a ligação (artigos, preposições, conjunções e, de acordo com o contexto discursivo, advérbios, numerais e pronomes), constituindo a forma mais simples do pensamento (e da comunicação). Lapa considera que, a rigor, apenas os substantivos, designando os agentes da ação, e os verbos, que exprimem a própria ação, podem ser denominados de *lexemas*, como nas frases: “Rei ordena”, “Deus punirá” (exemplos do autor).

Adiante, esse autor enfatiza a importância da palavra:

As palavras reais distinguem-se, como vimos, pela sua força expressiva. Despertam a imagem das coisas mais energicamente; e essa imagem viva ilumina o pensamento, dispensando outros acessórios de que se serve a frase logicamente constituída. E como elas podem revestir vários aspectos, cada um de nós apreende na palavra o seu aspecto pessoal, aquele que particularmente lhe interessa. (op. cit. p. 4)

Para ilustrar sua afirmativa, Lapa cita a palavra *sino* que pode evocar as imagens sonoras, motriz e visual.

Realizando uma experiência com pessoas da família, Lapa elencou uma série de palavras, preferencialmente substantivos. Ao ouvi-las as pessoas deveriam relatar as imagens que elas lhes evocavam. A título de ilustração, reproduzimos duas delas, escolhidas por evocarem um maior número de imagens:

a) *CHUVA*

A: *imagem visual (poeira escura levantada) + imagem olfativa (cheiro da terra).*

B: imagem térmica (arrepio de frio).

C: imagem visual (cordas de água) + imagem auditiva (ruído abafado de chuva no chão).

D: o mesmo complexo de imagens que em C.

B) GÁS

A: imagem visual (vê um fumo acinzentado).

B: imagem visual e motriz (bombardeamento, gente a correr) + imagem olfativa (cheiro a gás).

C: imagem auditiva (escapar ruidoso do gás).

D: imagem visual (chama azulada) + imagem olfativa (cheiro do gás).

(op. cit, p. 6)

Constatou-se que, por serem provas de caráter pessoal, o resultado pode variar conforme a pessoa e que verbos e adjetivos também suscitam imagens por apresentarem um “caráter mais ou menos concreto” (op. cit., p. 6, 7).

Tais constatações interessam-nos de perto, pois reforçam e corroboram que a palavra, transformada em som, quando de sua realização na fala, pode evocar imagens de diferentes categorias (visual, motriz, olfativa, auditiva, tátil) que ampliam sua virtualidade metafórica. Essa é uma das perspectivas sobre a qual nos debruçamos na tese.

Lapa emprega o termo “parafantasia” para o fenômeno que ocorre quando uma pessoa, ao ouvir uma palavra vê o objeto que ela representa; na literatura esse fenômeno é denominado de *linguagem figurada*; quando se associam cores às palavras ouvidas, fala-se em *sinestesia* e, por fim, como um dos meios de expressão dos sentimentos, capaz de avivar a imaginação, pode-se recorrer à obra de arte.

Lembramos também que o som, com seus diferentes tons e timbres, pode evocar imagens poéticas transformando as palavras em poemas; os ruídos, murmúrios, risadas, choros e outras manifestações sentimentais da alma humana podem ser concretizados por meio de onomatopéias, recursos usuais nas histórias em quadrinhos. Também a poesia cria imagens sonoras que provocam o imaginário e alcançam a alma das pessoas por meio da sonoridade das palavras, do ritmo, da entonação com que é lida.

Há expressividade também nos recursos visuais: letras, ícones, imagens transmitem emoções e sentimentos assim como os sons e as palavras os evocam. Claro

exemplo são as histórias em quadrinhos. É por meio do desenho que, na maior parte das vezes, o quadrinista narra o que acontece e expressa os mínimos detalhes emocionais dos personagens. São os trejeitos, os gestos, a expressão facial, o movimento corporal que, sozinhos, ou associados à expressividade das palavras, conduzem esse gênero narrativo. Da mesma forma, nas ilustrações de livros, a expressividade se manifesta por meio de imagens visuais complementadas, ou não, por palavras, assunto que é objeto de estudo da Parte III desta tese.

Outro recurso estilístico expressivo empregado por muitos autores, entre os quais podemos citar José Cândido de Carvalho, é o eufemismo que atenua a dureza de certas expressões brutais, grosseiras, inconvenientes, ou para criar um estilo particular de fala: “desprevenido de pecúnia” (= sem dinheiro); “mandava ensabonetar” (= lavar); “cresci em formato de palmeira” (= cresci e fiquei alto). O eufemismo pode ser empregado para caracterizar certas camadas sociais; o exemplo dado por Lapa, entre outros, é o de um homem pobre que comete um furto, que é chamado de *ladrão*, de *gatuno*, ao passo que o mesmo delito cometido por um homem da alta sociedade é denominado *desvio de fundos*, *fraude*, *apropriação indébita* (op. cit, p. 22). Portanto, nota-se na linguagem uma espécie de hipocrisia relativa à vida em sociedade. Na obra de José Cândido de Carvalho, essa mesma hipocrisia leva o narrador a usar expressões eufemísticas ao se referir aos temas sexuais: “prendas e esmerada guarnição traseira da menina Branca dos Anjos” (7:36, 37); “todas as bondades de nascença de Dona Isabel – um morenão puxado a canela, olho de água e beijo de colchão. Se eu caísse nessas benfeitorias e recurvados” (70:3-6); “casa de moça-de-vira-e-mexe” (139: 10); “teúda e manteúda” (193: 1).

Urbano (2002, p.262 e 263) afirma, com propriedade, que essas palavras e construções estão sujeitas à aceitação dos interlocutores, sempre condicionadas às variedades sociais, culturais e de uso; ele se preocupa, também, juntamente com Chun, com os aspectos da produção vocal em termos de sua sonoridade e do ineditismo de sua construção sem deixar de conservar as características particulares de cada emissor. Em seu artigo “A citação direta de fala como marca de expressividade” (1997b), Urbano fala sobre a força dos recursos de expressividade da fala de um narrador ao reproduzir a fala de outra pessoa, ou a sua própria, enunciada em um tempo anterior. Em geral essa reprodução de fala

vem acompanhada de gestos, às vezes de mímica e outras “soluções construídas localmente”.

Trata-se de fala muitas vezes “teatralizada” pelo próprio narrador da narrativa de experiência pessoal, que carrega de grande expressividade não só esse procedimento, mas toda a sua linguagem conversacional, e, em particular, sua narrativa ou certos lances dela, manifestando seu grau de emoção e obtendo um grau especial de envolvimento de seu interlocutor. (p.65)

Nessa fala “teatralizada” identificamos a utilização dos recursos cinésicos, proxêmicos e lingüísticos sobre os quais falaremos adiante. Urbano chama a atenção para o uso dos recursos de expressividade com vistas a prender a atenção do interlocutor, envolvendo-o na conversação que é, assim, mantida.

A citação de fala ou citação direta de fala (discurso direto) faz parte da estrutura da narrativa oral e, muitas vezes da narrativa escrita, não somente como recurso de expressividade, mas também como uma tentativa de reproduzir as palavras da forma com que foram enunciadas. Por sua importância nesse estudo, aprofundaremos o assunto no Capítulo 3. Recursos relacionados à conversação, adiante formulado.

2.3 A representação do oral na língua escrita literária

Há autores que enfatizam que a principal manifestação da linguagem é a língua falada, o que quer dizer que a comunicação na sociedade, ainda hoje, se realiza principalmente por meio da fala e nem sempre foi (ou é) representada por meio da escrita. Ong (1998, p. 15) se expressa em suas pesquisas da seguinte forma:

(...) Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita. Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas aproximadamente 78 têm literatura (Edmonson (1971, pp. 323, 332)). Não existem, por enquanto, meios de calcular quantas

línguas desapareceram ou se transformaram em outras antes que a escrita surgisse. Ainda hoje, centenas de línguas ativas nunca são escritas: ninguém criou um modo eficaz de escrevê-las. A oralidade básica da linguagem é constante.

Deve-se atentar para as diferenças nas observações de Ong. Nesta citação suas considerações sobre a quantidade de línguas faladas que nunca são escritas se referem às línguas “ativas”, ou seja, a todas as línguas faladas no mundo que nunca são (ou foram) escritas e nas quais “a oralidade básica da linguagem é constante”. Lembramos que, conforme já mencionado neste trabalho, Ong também se refere à “oralidade primária” existente na cultura em que se desconhece totalmente a escrita ou a impressão (e que, ainda hoje, existe). Para o autor, essa “oralidade primária”, opõe-se à “oralidade secundária” das sociedades que conhecem e utilizam todos os meios de comunicação modernos.

Marcuschi (2001, p. 35) observa a escrita de Stubbs, segundo a qual, apesar da precedência da fala sobre a escrita com referência à postura ideológica, o prestígio da escrita é superior ao da fala em muitas culturas. Entretanto, apesar dessa constatação, não resta dúvida de que os povos continuam a ser basicamente orais.

Finnegan (1977, p. 1-7) afirma que, apesar das raízes orais da linguagem, os estudos científico e literário da linguagem e da literatura rejeitaram a oralidade durante séculos. Acrescenta, ainda, que o termo *literatura* foi, em sua origem, destinado às obras escritas, mas foi posteriormente ampliado para incorporar as narrativas orais tradicionais em culturas que não tinham contato com a escrita. À princípio, a escrita foi utilizada sobretudo em textos poéticos, que eram mais cultivados por serem de fácil memorização e por serem mais apreciados. Marcuschi (op. cit., p. 29) ao estudar a *visão culturalista* sobre a questão da oralidade *versus* escrita, cita a crítica sobre essa tendência, de Biber (1988), o qual postula que foi graças à escrita que a língua se tornou “um objeto de estudo sistemático. Com a escrita criaram-se novas formas de expressão originando-se, desse modo, as formas literárias” e foi graças ao seu aparecimento que se iniciou o ensino formal da língua para atender aos objetivos das “sociedades ditas letradas”. A esse propósito, lembramos que as formas literárias já existiam antes do aparecimento da escrita, compondo a literatura oral, graças à qual, costumes, histórias e tradições de muitas sociedades se preservaram.

Ong (op. cit, p. 14) lembra-nos que os primeiros estudos sobre as diferenças entre modos e expressão na língua escrita e na língua oral ocorreram nos estudos literários e não na lingüística aplicada ou cultural, tendo sido iniciados com Milman Parry (1902-1935) sobre o texto da *Iliada* e da *Odisséia*, terminados por Albert B. Lord e complementados por Eric A. Havelock e outros. Essa observação, cremos, dá relevância ao papel da literatura, importante meio de expressão do indivíduo e da sociedade.

São de Rocco (op. cit., p. 74) as seguintes considerações a respeito da importância da literatura e da “reinvenção” da oralidade na vida dos indivíduos:

Os níveis verbais de uma escrita, reinaugurada pela força da literatura, assumem agora feições inimagináveis que permitem a um autor, entre outras tantas possibilidades, reinventar, pela sofisticação dessa nova forma de escrita, aquela oralidade do homem comum que se enxerga *recriado*, ao ler o texto de arte que reconstrói a cotidianeidade de cada um por meio da narrativa ficcional ou da expressão poética.

Preti (1984b), analisando a obra de Joaquim Manuel de Macedo, aponta a existência de traços típicos de um dialeto social culto ao lado de traços lingüísticos populares, tais como:

(...) combinações pronominais oblíquas, tratamento gramatical “correto”, colocação pronominal com o uso freqüente de mesóclise e ênclise, emprego de tempos verbais raros em língua oral, como por exemplo, o pretérito mais-que-perfeito; verbo *haver* impessoalizado no sentido de *existir*; regências indiretas, como *assistir a*, períodos longos, com perfeita distribuição de suas orações, em particular da subordinação etc. (op. cit. p. 82)

Traços semelhantes dessa linguagem culta também podem ser observados na linguagem de José Cândido de Carvalho, apontando uma mescla que torna rica e que colabora para tornar único o estilo desse autor.

Prosa ou poesia, a criação literária produz semelhante efeito. Paz, em suas reflexões, leva-nos a considerar a relação entre o homem e a poesia: um relacionamento íntimo, que o transpassa e o transforma:

A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem; ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. “ (Paz, 2006, p. 50)

Segundo o autor, é por meio da poesia que o homem reencontra a si mesmo ao incorporar o texto repleto de imagens múltiplas: metafóricas, sonoras, visuais; nele mergulha e dele emerge transformado, lapidado: um ser mais humano mais completo, mais capaz de compreender melhor a si mesmo e ao outro.

A literatura faz uso livre da língua que lhe serve de suporte e vincula-se à sociedade que cerca o artista, visto que ele participa sempre, de alguma forma do mundo em que vive. Ele recria essa realidade de modo a originar uma realidade ficcional, estabelecendo uma relação dinâmica entre o artista, o público e a vida real. É por meio da imaginação que se processa a criação livre dessa supra-realidade.

Como se pode depreender, a língua culta é naturalmente distinta da língua falada. Essa diferença decorre das diferenças vocabulares, tais como o vocabulário do cotidiano do vocabulário culto, das expressões vulgares, das gírias, dos regionalismos e outros mais; das construções frasais, de fatores decorrentes do contexto que determinam os diferentes modos de falar, dos usos que se faz dessa língua, das questões cinésicas, enfim, de muitas outras variantes aqui apresentadas. O escritor pode compor, da forma que lhe parece mais adequada, a linguagem que utilizará em sua obra, transformando-a em literatura. Lapa (1998, p. 57) observa que é tarefa do escritor transpor a linguagem de todos os dias para a obra literária, um trabalho “delicado” no qual “reside a marca do verdadeiro escritor”. O escrito literário é enriquecido pela aquisição da cultura que proporciona à pessoa que escreve uma maior possibilidade de utilização da língua culta, proporcionando-lhe uma maior capacidade de trabalhar com textos literários.

Coube aos escritores do Movimento Modernista na Literatura Brasileira, período literário ao qual pertenceu José Cândido de Carvalho, a utilização em seus textos, de uma linguagem que se aproximasse o máximo possível da linguagem do cotidiano, espontânea, natural e carregada de vocábulos e expressões populares, repleta de efeitos de sentido e de expressividade. Esses autores tiveram como precursores, os escritores do Romantismo, um dos quais, Joaquim Manuel de Macedo, já citado, e também alguns autores realistas, dentre

os quais destacamos Machado de Assis. É imprescindível lembrar também, que a narrativa é um dos gêneros mais populares, tanto na literatura oral, quanto na escrita, ainda em nossos dias. Servem-se dela os literatos, os cineastas, os contadores de histórias, o povo que conta e reconta suas tradições, lendas e crendices, perpetuando a memória e tornando perpétuo o passado histórico das nações.

Capítulo 3. Recursos relacionados à conversação

A principal representatividade da língua oral no romance escrito acontece nas diversas falas e seus entornos, reproduzidos, dos seus personagens. Por isso, para uma boa análise, compreensão e aceitação dessa “fabricação” ficcional dos diálogos, entendemos importante, o estudo da própria conversação natural, que fornece, inclusive, uma terminologia que poderá favorecer o desenvolvimento dessas análises.

Uma conversação tem como objetivo a interação entre falante e ouvinte, de maneira que se estabeleça a compreensão entre eles. Marcuschi (1991, p. 15) aponta cinco características constitutivas, básicas, na “organização elementar da conversação”:

- (a) interação entre pelo menos dois falantes;
- (b) ocorrência de pelo menos uma troca de falantes;
- (c) presença de uma seqüência de ações coordenadas;
- (d) execução numa identidade temporal;
- (e) envolvimento numa “interação centrada”.

É importante acrescentar que, ao estabelecer uma conversação, os participantes se voltam para o entendimento lingüístico, não deixando de observar outros aspectos inerentes ao ato ilocutório, tais como gestos, expressões faciais, movimentos corporais e outros mais que revelam, direta ou indiretamente, os significados subjacentes às palavras.

Em uma conversação natural ocorrem, entre outros fenômenos, as pausas, os silêncios, as hesitações, as repetições, as sobreposições, as interrupções de vozes e um procedimento de reformulação muito utilizado na fala: a correção. Verifica-se também o emprego de lexemas, sintagmas, sentenças etc., que são unidades construtoras de turnos.

A propósito do assunto, lembramos que Marcuschi discorre em *Análise da conversação* (1991), minuciosa e objetivamente sobre as características organizacionais da

conversaço, bem como sobre outros aspectos apresentados em uma interaço entre falantes, tais como, a organizaço de turno a turno, a organizaço de seqüências, os organizadores globais, os marcadores conversacionais, a coerência conversacional e organizaço do tópic. São fenômenos que, ao vinculá-los ao tão conhecido e manuseado compêndio de Marcuschi, nos dispensaremos de aprofundar aqui.

Em uma conversaço, cada falante tem seu turno, havendo uma alternância na fala dos interlocutores. Porém, durante a interlocuçao, nem sempre essa alternância se realiza de forma disciplinada e coordenada por razões várias, tais como a espontaneidade, o não-planejamento da conversaço. Os turnos, que são formas de se organizar a conversaço, auxiliam o entendimento entre os interlocutores e são representados no texto escrito por meio dos discursos direto, indireto, indireto livre ou semi-indireto, sobre os quais falaremos, de maneira detalhada, adiante.

Os turnos são elementos constitutivos dos diálogos. O termo “diálogo” pode ser entendido conforme diferentes noções/ conceituaçoes/ conotaçoes:

- a) diálogo/dialogismo (Bakthin): todo texto/ discurso compreende uma dimensão dialógica, interativa tanto quanto ideológica (consideraçao do outro pelo enunciadore), assim como todo texto/discurso é interativo.
- b) diálogo entre narrador/autor e narratário/leitor (macro discurso, conf. Reyes)
- c) diálogo entre interlocutores/personagens

Depreendemos daí que são diversos os tipos de recursos relacionados ao intercâmbio dos falantes e a representaço de suas falas em textos escritos. Urbano (2000, p. 65) compreende o termo *diálogo* nos sentidos restrito e genérico. Este compreenderia qualquer “manifestaçao enunciativa de personagens”, ao passo que aquele (o restrito), “quando a *fala* ocorre entre dois ou mais personagens”. Desse modo, o monólogo estaria excluído, em princípio, no diálogo restrito. Entretanto, Urbano observa, com Moisés, que

se pode pressupor, no monólogo, a existência do desdobramento do personagem em “duas entidades mentais”, o eu e o outro, que dialogariam entre si.

Para nossos estudos, interessa, principalmente, o estudo do diálogo entre interlocutores/personagens (conforme a letra c), uma vez que é o de maior interesse para os objetivos da tese. Ressaltamos, também, que nosso enfoque se dará principalmente sobre as modalidades discursivas reproduzidas em textos escritos.

3.1. Estratégias discursivas

Para transmitir o pensamento dos personagens, representado pela fala (transmitida em voz alta, ou não), um autor pode utilizar o discurso direto, o direto livre, o indireto; pode usar o discurso em que ambos se mesclam, indireto livre ou, ainda, pode utilizar o monólogo ou o solilóquio.

Urbano (2000, p. 65, 66) considera que a representação direta ou indireta das vozes dos personagens (sua falas ou pensamentos) na narrativa, denomina-se *diálogo*. Segundo ele, “o termo pode ser compreendido num sentido *genérico* e num sentido *restrito*, conforme afirmamos no item anterior. Num sentido genérico, entende-se qualquer manifestação enunciativa de personagem; num sentido restrito, apenas quando a fala ocorre entre duas ou mais pessoas”, ou seja, quando há intercâmbio entre os falantes. Fica excluído o monólogo, em princípio, mas há autores que o consideram como uma espécie de diálogo em que o interlocutor fica subentendido, o que adiante esmiuçaremos. A esses modos de representação do discurso, ele acrescenta, ainda, o solilóquio e a descrição onisciente. São essas estratégias que estudaremos a seguir.

3.1.1. Diálogo (em sentido restrito)

No estudo dos diálogos, são de extrema importância os indicadores: verbos introdutórios e sinais diversos que antecedem as falas dos locutores. Esses indicadores sinalizam a intenção do falante quanto aos matizes expressivos dos diálogos que

introduzem, para que sejam entendidos claramente pelo interlocutor, conforme veremos na seqüência. Nesse item, trataremos, ainda, do diálogo em suas diferentes especificidades (DD, DDL, DI, DIL, FI, monólogo e solilóquio)

3.1.1.1. Indicadores que introduzem o discurso

Os introdutores do discurso, segundo Maingueneau (2002, p. 143) apresentam duas funções: indicam ao leitor o ato de fala reproduzido e servem para delimitar a fronteira entre o discurso direto e o texto da narrativa, em discurso indireto.

O discurso direto apresenta-se na sua forma escrita com indicadores claros, que o identificam. Nesse caso, são indicadores dessa delimitação os sinais tipográficos, tais como dois pontos, travessão, aspas e itálico. Quanto à primeira função, são os verbos de elocução (verbos *dicendi e sentiendi*) que indicam a reprodução de um ato de fala. A escolha do verbo introdutor é significativa, porque condiciona a interpretação, dando um direcionamento ao discurso citado.

Os verbos *dicendi e sentiendi* (vide abaixo), que são verbos de elocução (*disse, respondeu, perguntou, falou*), indicam a pessoa que fala. Esses verbos, geralmente, são seguidos pelo sinal gráfico representado por dois pontos se precederem a frase reproduzida; eles podem aparecer no início da frase, seguido de vírgula, ou no meio da frase, entre vírgulas.

Tais verbos também têm a função de permitir que se acrescentem orações adverbiais ou expressões de valor adverbial para indicar uma reação física ou psíquica do personagem, conforme o exemplo a seguir¹⁵:

Virei a barba, concordei com ele:

- O amigo Fontainha tem razão. Estou precisando de uma vadia.

(CL, p. 256)

Ao lado dos verbos *dicendi*, é citada por Garcia (1973) uma classe de verbos de elocução que, por analogia, podem ser chamados de *sentiendi*: gemer, suspirar, lamentar (-

¹⁵ Exemplo nosso, retirado do *corpus* da tese.

se), e outros, que expressam estado de espírito, reação psicológica da personagem, emoções. Segundo o autor, eles “constituem uma espécie de vicários do *dicendi*, com função predominantemente caracterizadora de atitudes, de gestos ou qualquer manifestação de conteúdo psíquico”. Quando não admitem transitividade, esses verbos, em geral, vêm antepostos à fala:

(...)- o bom Silvério *encavacou*:

- Ah! V. Exas. riem? .¹⁶

Garcia (op. cit., p.109) acredita que, do ponto de vista sintático, esses verbos *sentiendi* presumem a existência de um verbo *dicendi* oculto. Para ilustrar essa idéia, ele afirma que na frase: “o bom Silvério encavacou: “pressupõe-se o verbo *dizer*; assim a frase deveria ser: *o bom Silvério encavacou dizendo*, ou *explode dizendo*. Atente-se que o verbo *dicendi*, nesse exemplo, está subentendido; portanto, deve-se entender: *encavacou, dizendo*. Os casos de omissão do verbo *dicendi*, aparecem, principalmente nas falas curtas em que o diálogo se dá entre dois interlocutores, indicando-se o turno de cada falante, somente com o uso de um travessão. Há casos em que esses verbos aparecem apenas nos primeiros parágrafos, pois a inclusão constante de verbos *dicendi*, tais como, *perguntou, falou, respondeu*, tornaria o texto monótono e repetitivo, além de ser desnecessária para que o leitor identifique os interlocutores e entenda a conversação. Nas falas longas, os verbos de elocução aparecem, muitas vezes, quando o narrador deseja sublinhar o estado emotivo do personagem, ou para auxiliar a identificação do interlocutor.

Para Garcia os verbos *dicendi* têm a função de indicar o falante . Para ele:

(Esses verbos) pertencem, *grosso modo*, a oito áreas semânticas, cada uma das quais inclui vários de sentido geral e muitos de sentido específico:

de dizer (afirmar, declarar);

de perguntar (indagar, interrogar);

de responder (retrucar, replicar);

de contestar (negar, objetar);

de exclamar (gritar, bradar);

¹⁶ Queiroz, Eça. *A Cidade e as Serras*. Porto: Livraria Chardron – Lello & Irmãos Editores, 1901. p. 296.

de pedir (solicitar, rogar)
de exortar: (animar, aconselhar);
de ordenar (mandar, determinar).
(Garcia, op. cit, p.111)

Os verbos introdutórios podem vir antes do discurso direto, em oração intercalada no interior do discurso citado, ou podem ser colocados no final da oração. Esse autor observa que o verbo *dicendi*, até o Realismo, era colocado preferivelmente após, ou intercalado, à fala do personagem. Eça de Queirós foi um dos precursores do uso da técnica de se colocar o verbo *dicendi/sentiendi* antes do discurso direto, principalmente em *A cidade e as serras*. A maior parte dos escritores modernos e contemporâneos prefere antepor o verbo *dicendi/sentiendi* nos diálogos direto (op. cit, p. 122).

Para tornar os diálogos mais expressivos, podem ser utilizados verbos que não contêm a idéia de elocução (conforme Martins cujas idéias resenhamos, na seqüência) o que não é admissível do ponto de vista sintático. No entanto, como a língua, principalmente a falada, não é necessariamente lógica, por sua espontaneidade e por sua expressividade, tal fato é possível. A importância da expressividade desses verbos elocutivos e de sua correta utilização pelo narrador, é ressaltada por Garcia:

O narrador hábil que seja observador e analista da alma humana, saberá tirar proveito dessas oportunidades que lhe oferecem os verbos *dicendi* e *sentiendi*, juntando-lhes orações ou expressões breves e concisas com que vai pouco a pouco retratando o caráter de suas personagens. (op. cit, p.114)

Para Martins (1997, p. 199-203) esses verbos de elocução estabelecem um elo entre enunciados de diferentes enunciações e apresentam riqueza de matizes que proporcionam alto valor estilístico. Diversos são os casos em que eles se apresentam:

- verbos de elocução propriamente ditos, são os que “têm a função nuclear de “dizer “ e são empregados sempre como elocutivos. Exemplos: *dizer, falar, declarar, afirmar, perguntar, informar, pedir* etc.

- verbos que, pela polissemia, são elocutivos de acordo com seu emprego.
Exemplos: *insistir, tornar, continuar, interromper* etc. Observemos as frases formuladas por Martins à guisa de exemplificação:

- (1) O caixeiro insistia com o freguês: “Esta é a melhor mercadoria da praça”.
- (2) O cientista insistia em sua pesquisa.

Fica claro que, no exemplo 1, o verbo “insistia” é elocutivo. Além de indicar um ato de elocução, ele é seguido pelos sinais de pontuação (dois pontos e aspas) que indicam a introdução do discurso direto: “Esta é a melhor mercadoria da praça”.

- verbos que indicam reações afetivas e que, em muitos casos “absorvem um dizer elítico: *soluçar, gemer, zombar, alegrar-se, aborrecer-se, rir, agredir, esbravejar* etc.” Exemplo: O pai esbravejava: “Este rapaz não cria juízo”.
- verbos empregados metaforicamente como verbos de elocução: *trovejar, desembestar, explodir, papagaiar* etc. Exemplo: - Isto é impossível! – trovejava o patrão.
- verbos *ouvir* e *escutar* (como elipse de *dizer*). Exemplo: Ouviu que estava sendo procurado pela polícia.
- verbos que exprimem um processo mental que se associa ao de *falar, pensar, refletir, concluir, lembrar, filosofar* etc. Exemplo: O otimista concluiu que nem tudo estava perdido.

Todos os verbos podem aparecer no DD, porém, no DI, apenas os verbos elocutivos propriamente ditos, *ouvir* e os de processo mental, podem ser empregados.

Os verbos de elocução também podem exprimir particularidades da enunciação e do enunciado, de inúmeras maneiras. Entre os diversos exemplos apontados, destacamos o do verbo *mentir* que indica que o locutor A considera falso o que o locutor B considera como verdadeiro.

Além dos verbos simples, formados por um só vocábulo, locuções metafóricas, expressivas, podem ser utilizadas pelos falantes: *deitar falação, deitar ciência, soltar a língua, lançar confete* etc. Martins lembra, ainda que existem escritores que variam muito pouco os verbos de elocução, ao passo que outros, entre os quais podemos incluir José Cândido de Carvalho, procuram empregar uma variedade grande de verbos elocutivos, ajustando-os às circunstâncias da enunciação e do contexto que a envolve.

Maingueneau (2002, p. 143) não adota a mesma nomenclatura de Martins e Garcia, ou seja, não fala em *verbo de elocução*. Ele caracteriza esses verbos introdutórios como: “aqueles cujo significado indica que há enunciação”. Muitos deles “não designam realmente um ato de fala” (p.144) como, por exemplo: *acusar, esbravejar, condenar, espantar-se, indignar-se, perder o sangue frio, extrapolar, enfurecer-se*. Esses últimos verbos convertem-se em introdutórios do discurso direto apenas por acompanhá-los. Maingueneau menciona, ainda, que os grupos preposicionais (*segundo X, para X, conforme X*) são introdutórios do discurso direto que assinalam uma mudança de ponto de vista.

Existem também diálogos em que há ausência de introdutor explícito. O exemplo dado pelo estudioso (op. cit. 145), que reproduzimos a seguir, ilustra uma situação em que os verbos introdutórios do discurso relatado podem estar ausentes e o discurso direto é indicado apenas por aspas e itálico. Segundo Maingueneau, trata-se da reportagem “Pleudihen, a volta ao lar”, dedicada a Christophe Auguin, vencedor da corrida de Vendée Globe, 1997:

Faz agora cinco anos que Christophe e Véronique se instalaram nesta parte da Bretanha. *“Estávamos cansados de Paris! Queríamos morar no campo, mas perto do mar, sem ficar distanciados, em tempo de percurso, da capital”*.

L'Équipe, 17 de fevereiro de 1997.

O autor justifica essa redação do DD com o argumento de que se trata de um conjunto de artigos que relata a vida de Véronique e que, como se trata de uma fala da própria narradora, não há necessidade de se indicar a fonte da fala a cada vez. Os sinais gráficos utilizados são suficientes para que se identifique naturalmente a emissora do discurso direto.

Garcia (op. cit., p.114) aborda um outro caso em que se omite o verbo *dicendi*. Isso acontece nas falas curtas entre dois interlocutores quando o narrador tem um motivo que justifique a omissão, tal como, evitar a repetição desnecessária do verbo, tornando o texto mais breve. O travessão que abre o parágrafo é suficiente para orientar o leitor. Para melhor compreensão, reproduzimos o exemplo de José de Alencar, citado pelo autor:

- Quantos são? Perguntou o homem que chegara.
- Vinte ao todo.
- Restam-nos...
- Dezenove.
- Bem. A senha?
- Prata.
- E o fogo?
- Pronto.
- Aonde?
- Nos quatro cantos.
- Quantos sobram?
- Dois apenas.

(*O Guarani*, p. 180)

A omissão dos verbos introdutórios se justifica não apenas pela brevidade das falas, mas também, pelo desejo de o narrador transmitir a tensão dos personagens que trocam palavras rápidas, sob a tensão da batalha que ocorre no momento em que o diálogo ocorre.

3.1.1.2. Discurso direto (DD)

No discurso direto (*oratio recta*) as palavras enunciadas por uma pessoa são reproduzidas/transcritas pelo narrador da forma como foram ditas, ou como se acredita terem sido ditas, constituindo-se em uma citação de fala. Procura-se manter os traços de subjetividade da fala, conservando-se os xingamentos, as gírias, as exclamações, as interrogações e demais características de expressividade que porventura o falante tenha utilizado. Nas conversações reais, o falante/citante procura imitar o tom de voz, a entonação e até os gestos e expressões faciais da pessoa citada, ao reproduzir sua fala. Se forem escritas, o leitor é que deverá tentar recriar, mentalmente ou em voz alta, as nuances sugeridas ou expressas claramente no texto. Trata-se de um recurso que apresenta característica mais espontânea, visto que procura assemelhar-se da forma mais próxima possível, à fala real. O discurso direto é o que melhor caracteriza o falante, pois é possível reproduzir seus modos peculiares de fala, seu vocabulário (também passível de reprodução no discurso indireto), sua afetividade, suas diferentes formas de expressão, traduzindo direta ou indiretamente sua personalidade.

Leite (2005, p. 85) investiga em seu artigo, que focaliza o discurso oral, a maneira pela qual o falante constrói o sentido de seus enunciados quando cita outros falantes. E, para tanto, analisa o discurso direto, escolhido por duas razões:

(...) porque é eficaz para imprimir o efeito de sentido de verdade, de realidade, de objetividade que a situação exige, ou porque o momento interacional em sua plenitude aceita, ou exige, que o conteúdo venha acompanhado de pormenores, da simulação da enunciação em que apareceu originalmente o discurso citado.

São dois motivos que, ao lado daqueles já descritos, podem ser considerados como característicos desse tipo discursivo, seja no oral ou no escrito: a eficácia na impressão da veracidade e da realidade e a adequação do uso dessa modalidade discursiva aos pormenores do momento da reprodução da fala de alguém.

Em uma narrativa oral, o discurso direto é largamente utilizado pela força de sua expressividade que mantém o ouvinte atento e interessado, dado o grau de seu

envolvimento com os fatos narrados. Esse tipo de discurso faz parte integrante da estrutura da narrativa oral, pela sua própria natureza discursiva. Além disso, entendemos, como Urbano (1997b, p. 66) que, na estrutura narrativa, ele é extremamente importante, pois transforma a pessoa ausente em falante presente em uma conversação, além de reproduzir de forma real, sua fala:

(...) o discurso direto é uma estratégia discursiva de grande efeito na estrutura narrativa, “presentificando” a personagem idealizada no texto literário ou o falante real ausente na narrativa produzida pelo falante presente na conversa. Ademais, tratando-se de um enunciado sintaticamente autônomo, favorece a reprodução mais autêntica e expressiva da fala de outrem.

Maingueneau (1998) explica o porquê da escolha do emprego do DD no discurso. Ele elenca entre diversas razões (autenticidade, distanciamento do autor, preservação da face entre outros), o fato de o DD proporcionar à frase um caráter oral, espontâneo, característica essa que podemos atribuir à utilização do DD em narrativas escritas literárias, tais como as que aparecem em *O coronel e o lobisomem*, conforme veremos na análise dos dados do romance.

3.1.1.3. Discurso Direto Livre (DDL)

O discurso direto livre é aquele em que não aparece a indicação do falante; não se emprega indicação especial como sinais de pontuação especiais ou emprego de verbo de elocução. O leitor só se inteira sobre quem é o falante por meio do contexto lingüístico.

Um exemplo é um trecho de Pedro Nava em *Balão cativo*, que Martins (1997, p. 199) cita e que reproduzimos:

A Clarinda era uma mulatinha quase branca, cabelo bom, perfil fino e corpo vibrante (...). Teria seus quatorze anos, era um pouco dentuça, ria à toa, gostava de entremear as tranças com cravinas e folhas de manjerição – mas logo a Inhá Luísa lhe esgadhava os cabelos para acabar com aquelas faceirices. Te ensino, sem-vergonha! Te raspo essa cabeça piolhenta... Elas e as

outras recortam-se na minha memória como sombras graciosas, como o friso de uma jarra antiga, como silhuetas mitológicas (...) A Catita, essa, era menina. Iria pelos seus sete anos e regulava com meu irmão José. Não se chamava Catita, não. Respondia pela graça de Evangelina Berta e logo minha avó pulou. O quê? Berta? Como minha filha? Absolutamente! Isso não é nome de negra. Nome de negra é Balbina, Clemência, Eufrosina, Porcina, Oportuna, Zerbina ou Catita. Vai ser Catita. A Catita foi posta pela mãe, dormindo num trilho da Piau. Fica quieta, bem. Quietinha, fecha o olho, dorme, que já volto. Mas o diabinho acordou, levantou, saiu e ainda foi jogado contra o barranco pelo vento da locomotiva que passava bufando. Vieram entregá-la em nossa casa. (p. 5)

As falas diretas do falante, no primeiro caso (“Te ensino, sem-vergonha!” “Te raspo essa cabeça piolhenta”), são palavras de Inhá Luísa que as profere em tom de forte desaprovação (indicada pelo ponto de exclamação), em seguida a uma frase sem verbo *dicendi* e sem nenhum sinal gráfico (travessão) que indique tratar-se de uma fala. Na seqüência, ainda no mesmo parágrafo, a narrativa prossegue, em discurso indireto. Deduz-se que a fala seguinte foi proferida pela avó que “pulou”. O verbo *dicendi* novamente não está explícito, mas pode ser deduzido pelas palavras proferidas (*gritando*, ou *bradando*, ou *falando indignada*).

3.1.1.4. Discurso indireto (DI)

Martins (op. cit., p. 193) aponta uma segunda denominação para o discurso indireto: *estilo indireto*. Segundo ela, ao “transcrever o enunciado de outra pessoa”, ou dele mesmo, dito em outra ocasião, o emissor faz alterações, suprime parte ou todas as particularidades expressivas, tais como as exclamações, orações volitivas, gírias, ou outras que caracterizam a fala do locutor citado. Neste caso, o falante, ao não transmitir diretamente a fala da pessoa, repete o conteúdo do que foi dito por outra pessoa, ou seja, ele faz uma citação de fala. Trata-se, por conseguinte, de uma maneira de se transmitir o sentido daquilo que foi dito e não de se reproduzir a forma lingüística enunciada *ipsis litteris*. O leitor perde a expressividade e a espontaneidade com que a fala teria sido

enunciada. Cabe a ele supor e acreditar que a nuance atribuída à fala pelo narrador corresponde à intenção de seu enunciador.

Do mesmo modo, na narrativa escrita, o escritor “incorpora na sua linguagem a fala das personagens, transmitindo-nos apenas a essência do pensamento a elas atribuído.” (Garcia, op. cit., p. 111). Com essa idéia concorda Maingueneau (2002, p. 149) ao afirmar que no DI relata-se o “*conteúdo do pensamento*” e não as palavras tais quais foram enunciadas. Portanto, é o narrador quem informa ao leitor o conteúdo ou pensamento por meio do DI.

No discurso indireto (*oratio obliqua*) os verbos *dicendi* são o núcleo do predicado da oração principal, sendo seguidos por um complemento (objeto direto), representado por orações substantivas iniciadas por *que* ou *se* (conjunções integrantes): João *disse que* estava na casa de Maria. À oração subordinante que apresenta o verbo de elocução, pode seguir-se, também, uma oração infinitiva: João disse *estar na casa de Maria*. Portanto podemos concluir que a característica dominante é a da subordinação.

A essas definições, cabe acrescentar Maingueneau (2002), para quem essa transformação mecânica do discurso direto em indireto é preconceituosa. É o sentido do verbo que introduz o DI (e, podemos acrescentar, ou da frase que introduz o DI) que faz com que percebamos a existência de um discurso relatado e, não uma simples oração subordinada substantiva objetiva direta:

As falas relatadas no DI são apresentadas sob a forma de uma oração subordinada substantiva objetiva direta, introduzida por um verbo *dicendi* (“contaram-nos que...”). Diferentemente do que acontece no discurso direto, é o sentido do verbo introdutor “contaram” que mostra haver um discurso relatado e não uma simples oração subordinada substantiva objetiva direta. De fato, do ponto de vista sintático, nada distingue “Paulo diz que está chovendo (discurso relatado) e “Paulo sabe que está chovendo” (sem discurso relatado). (op. cit., p.150)

Ainda conforme Martins, se o verbo de elocução for de interrogação, usa-se o *se* (conjunção integrante, também considerado como partícula de interrogação indireta), ou o vocábulo interrogativo (*quem, o que, qual, quanto, onde, como, por que, quando*): Ela perguntou *quem* estava á porta/ Ela perguntou *quanto* custava o pato. (op. cit., p. 194)

Alterações devem ser efetuadas nos seguintes casos:

- a) A primeira pessoa passa à terceira pessoa, salvo se o enunciado for do próprio locutor.
- b) Os advérbios de lugar e tempo correspondentes ao ato da enunciação sofrem alterações conforme o quadro a seguir:

Advérbio	Substituído por
Aqui	Lá
Agora	Então, naquele momento
Hoje	Naquele dia
Amanhã	No dia seguinte
Ontem	Na véspera, no dia anterior

Desse modo, o discurso direto, *João diz: - Maria esteve aqui o dia todo*, se enunciado no estilo indireto, passará a *João disse que Maria estivera ali o dia todo*.

- c) Os tempos e modos verbais também sofrem alterações:

Tempo verbal	Substituído por
Presente	Passado
Futuro do presente/presente com valor de futuro	Futuro do pretérito
Pretérito perfeito	Pretérito mais-que-perfeito
Imperativo	Imperfeito do subjuntivo

No exemplo anterior *João disse que Maria estivera ali o dia todo*, os verbos *dizer* e *estar* sofreram as transformações presente/passado (*diz/disse*) e pretérito perfeito/pretérito mais-que-perfeito (*esteve/estivera*).

- d) os verbos *ir/vir*; *levar/trazer* também podem ser trocados, se o lugar da enunciação não for o mesmo. Desse modo, a frase em discurso direto *Eu vou à escola*, terá como seu correspondente em discurso indireto: *Ele disse que irá à escola*.
- e) Quando a oração for subordinada a um substantivo correspondente a um verbo de elocução, ela é classificada como completiva nominal: *Eles atenderam ao apelo de que cessassem a greve de fome*.

No texto de José Cândido de Carvalho nota-se, em relação aos discursos direto e indireto que o autor faz uma mescla do discurso direto com o discurso indireto de forma que a fala do narrador se mescla à do personagem. O discurso indireto narrativo prevalece enquanto o direto é usado como uma espécie de reforço, de ilustração, talvez para dar maior veracidade à história ou, talvez, para tornar a narrativa mais real e interessante ao ouvinte, como se pode constatar no trecho:

Na esteira da desavença, veio Pernambuco tirar a limpo o havido e acontecido. Refutei as ofensas do moço engenheiro e de Fontainha fiz gato-sapato:

- Um vira-bosta, doutor, um sujeitinho que a bem dizer peguei de fundilho rasgado, na porta do Banco da Província.

Nogueira virou, mexeu, mediu a saleta em passo de botina lustrosa, limpou a testa, e falou. Deixei o doutor soltar a língua, como fazia nas demandas da justiça. No fim, como quem presta um favor, disse que eu devia ter cuidado:

- Sou amigo do coronel, sou primo de Baltasar.

– Formas híbridas

Maingueneau (2002, p. 151) aponta a existência de formas híbridas em um texto que, no seu todo está em discurso indireto e que apresenta palavras enunciadas em discurso direto, atribuídas a enunciadores citados. A essas formas híbridas ele chama de “ilha textual” ou “ilha enunciativa”. O exemplo dado ilustra claramente a existência do discurso direto, que está isolado por aspas e que se encontra complementando um discurso indireto:

Em Dublin, no final de 1966, sr. Chirac declarou que o euro era necessário “para o trabalho e para o crescimento”.

Le Monde, 4 de março de 1977.

O leitor deduz que o trecho destacado por aspas, “para o trabalho e para o crescimento”, é a reprodução das palavras que Chirac pronunciou naquela ocasião.

Essa ilha textual pode ser representada pelo itálico e é, somente por meio tipográfico que ela pode ser identificada.

Uma outra forma híbrida de discurso direto, comum na mídia da atualidade é o discurso direto com “que”. O autor atribui essa forma, comum na Idade Média, que está retornando sob a influência da televisão, à vontade dos jornalistas de manterem um distanciamento das pessoas que falam e, ao mesmo tempo, de reproduzirem suas palavras, na busca de retratar a realidade. É o que mostra o exemplo:

Preso a uma onda de lembranças que ressurgiu, este último conta que o momento “era muito duro de suportar. Eu não tinha mais reflexo. Tinha me tornado espectador”.

France Soir, 19 de março de 1997.

Note-se que, além do sinal gráfico, nesse caso representado pelas aspas, o discurso direto pode ser identificado pela mudança do pronome pessoal. O relato que se inicia na terceira pessoa (*este último*) com um discurso indireto (*conta que = v. dicendi + que*) muda repentinamente, sem nenhuma indicação clara (não há sinais de pontuação,

mudança de parágrafo ou o anúncio da fala direta do interlocutor) para um relato em discurso direto em primeira pessoa (*Eu não tinha; (eu) Tinha*)

3.1.1.5. Discurso indireto livre (DIL)

No discurso indireto livre ou semi-indireto, as falas são independentes; não apresentam verbo *dicendi*. Nesse tipo de discurso, a fala do personagem é inserida no discurso do narrador, ao relatar os fatos, muitas vezes mantendo-se o ritmo, os movimentos, os cortes e a carga afetiva da língua oral.

Câmara Jr., em seu artigo “O coloquialismo em Machado de Assis” (1962) afirma que o discurso indireto livre é o discurso indireto (desprovido do elo subordinativo e mantido o sentido intelectual), mas provido, por acréscimo, das interrogações, exclamações e outros elementos afetivos do discurso direto. Nesse sentido, é que se pode entender que o vocabulário registrado no discurso direto dos personagens e no indireto estrito e indireto livre, referentes aos personagens, pertence à linguagem dos respectivos personagens.

Maingueneau acredita que esse é o tipo mais clássico de hibridismo, pois combina os recursos do DD e do DI; “*ele não tem marcas própria*” e, fora do contexto, não pode ser identificado como tal. (op. cit., p. 153) Trata-se da mistura de duas vozes amalgamadas perfeitamente, como mostra o parágrafo que segue:

Noite de terça feira. Amanhã não há aula e os pimpolhos exigem sua dose extra de televisão, *após o que irão para a cama, combinado*. E aí, cruel dilema.

Libération, 25 de outubro de 1994.¹⁷

Na frase, destacada em itálico pelo autor, o verbo “exigem” indica que há uma

¹⁷ Trata-se de uma resenha do filme ‘Loulou Graffiti’, comédia francesa de Christian Lejalé, publicada no jornal *Libération*.

fala, e que essa fala foi enunciada pelas crianças, o que se depreende pelo seu sentido.

Cunha e Cintra (2007, p. 641) abordam de maneira clara o assunto. Eles afirmam que o discurso indireto livre é o resultado da conciliação desses dois discursos (direto e indireto), pois, em lugar de “apresentar a personagem em voz própria (discurso direto) ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (discurso indireto), aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que possam falar em uníssono.” Um dos exemplos, que esses autores citam e que transcrevemos, ilustra esse pensamento:

O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para dar uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. **Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas.** Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família.

(C. Lispector, *Laços de família*, 56)

Esses autores apresentam as seguintes características do DIL:

- No plano formal: ao empregar o DIL o escritor se vale de uma “absoluta liberdade sintática” (fator gramatical) e ele demonstra sua adesão à vida do personagem (fator estético).
- Os enunciados em negrito, do exemplo dado de autoria de Clarice Lispector, não apresentam nenhum elo subordinativo, ainda que mantenham as transposições que caracterizam o discurso indireto. Esses enunciados conservam os sinais de pontuação (interrogações, exclamações), as palavras e as frases que teriam sido proferidas pelo enunciador.

- No plano expressivo, essa construção híbrida (termo também usado por Maingueneau) além de evitar o uso excessivo do *que*, torna o ritmo da narrativa mais fluente, melhor elaborado, do ponto de vista artístico. O contexto da fala em DIL é muito importante, pois permite identificar o enunciador.
- O DIL estabelece um elo psíquico entre narrador e personagem, motivo pelo qual é muito usado em textos memorialistas, especialmente quando há monólogo interior.
- Na apreensão da fala do personagem no DIL, o contexto exerce um papel relevante, dada a sutileza com que se passa do “relato do narrador ao enunciado real do locutor”.
- O DIL nem sempre aparece isolado no meio da narração. Ele pode se relacionar ao discurso direto e ao indireto puro, aumentando a riqueza expressiva.

Existe, ainda, um outro tipo de discurso relatado sobre o qual não nos aprofundaremos, pois não se encontra no *corpus* da tese, que é o “resumo com citações”. Essa modalidade textual é encontrada, sobretudo, no discurso jornalístico.

3.1.1.6. Fala implícita (FI)

Conforme Urbano (1980, p. 24) caracteriza-se a fala implícita principalmente quando há um verbo de elocução, seguido do conteúdo da fala, sem que haja, entretanto, discurso direto ou indireto. É o caso, por exemplo, de “O falso Perpétuo sentou-se e **pediu cerveja**, sem olhar para os jogadores (...)” no conto “O jogo”, de Rubem Fonseca, onde se conclui claramente a ocorrência de uma fala, que expressa um conteúdo até certo ponto facilmente explicitável em um DD, como: “Rapaz, me dá uma cerveja”.

Na ocorrência acima, trata-se de um exemplo bastante simples, o que, todavia, nem sempre ocorre desta maneira. Na verdade, a fala implícita fica nos limites do DI e do DIL, perfazendo, com o DD, um conjunto de estratégias para a citação de discurso próprio ou alheio, de dimensões diversas quanto à forma e quanto ao conteúdo.

Conforme visto até o momento, o DD é perfeitamente identificável pela forma, graças ao verbo de elocução explícito ou implícito, graças aos sinais de pontuação como os dois pontos, graças à representação da entonação presumível etc. Ele é identificável pelo conteúdo graças à reprodução fiel das palavras do locutor ou emissor da mensagem.

Por sua vez, o DI é identificável pela forma, graças ao verbo de elocução explícito, à conexão entre este verbo e uma oração subordinada integrante pela conjunção *que*, incorporando a fala no relato do narrador, pelas características verbais e dêiticas de transformação da fala do locutor para incorporar-se na narração, incluindo entonação, ritmo etc. Ele é identificável pelo conteúdo, graças à reprodução fiel, em teoria, do conteúdo expresso pelo locutor ou emissor respeitada, naturalmente, a nova forma usada.

O DIL pode revelar certa ambigüidade, até quanto à natureza do discurso: se “fala” realmente expressa ou “pensamento” apenas, por causa da inexistência de verbo de elocução característico do DI e inexistência do DD característico, podendo, entretanto, ocorrerem alguns fenômenos desse recurso como aspectos entonacionais, palavras típicas da fala viva etc.

Na estratégia da FI, o leitor tem certeza da ocorrência da fala, seja por um verbo de elocução ou por um contexto introdutor denunciador dessa fala, seja pelo conteúdo sugerido e/ou normalmente sintetizado, sem uma certeza de sua possível explicitação integral por conta do leitor, abrindo, porém, um leque controlado de opções interpretativas possíveis.

Exemplificamos com um trecho da narrativa do coronel Ponciano:

Já em sela, estrada de barro na frente, **falou Nicanor** de umas idas e vindas que fez a Mata-Cavalo, onde **foi pedir** a Juquinha Quintanilha, bom compadre do coronel, receita contra boqueira de égua. (161: 28-31)

Observamos duas ocorrências de FI no relato, as duas enunciadas por Nicanor do Espírito-Santo, afilhado de Caetano de Melo, antigo vizinho de Ponciano. Na primeira

FI, ele narra, em uma conversação face-a-face com seu interlocutor, o coronel, as viagens feitas a Mata-Cavalos. Em nenhum momento se reproduzem as palavras que ele teria pronunciado para falar de suas idas e vindas; apenas o assunto fica evidenciado. Na seqüência, um outra fala implícita em que aparece o verbo *pedir*, quando Nicanor narra que fora pedir uma receita contra boqueira de égua a Juquinha Quintanilha, entendedor de mazelas. Também nessa fala, não se conhecem as palavras ditas por Nicanor. Sabe-se o que ele falou, mas não sua entonação, nem que vocábulos ele teria escolhido para compor sua narrativa.

No exemplo a seguir, novamente aparece o verbo *pedir* na expressão verbal “pediu desculpas”:

A dona da casa, toda agitada, **pediu desculpas**. Ela e Mocinha estavam de saída, em visita a uns parentes de Nogueira que moravam em chácara afastada (236:10-12)

Nesse caso, o leitor pode pressupor outras maneiras com que esse discurso poderia ter sido enunciado. As possibilidades de reprodução da FI “pediu desculpas” podem ser:

- (1) - *Desculpe-nos, coronel.*
- (2) - *O Sr. nos desculpe, coronel!*
- (3) - *Peço-lhe mil desculpas, coronel!*

Nos três casos, as diferenças existentes podem levar o leitor/ouvinte a interpretações diversas dessa fala: em (1) a entonação do pedido de desculpas é normal. Trata-se de um simples pedido de desculpas, reproduzido em DD. Em (2) o ponto de exclamação revela uma ênfase maior no pedido de desculpas; o enunciador quase suplica para que seu pedido seja atendido. Há maior ênfase na pronúncia da fala, uma quase subserviência por parte do enunciador. Essa subserviência é reforçada pelo uso do pronome de tratamento cerimonioso, “Sr.”. A fala (3), por sua vez, enfatiza o pedido mediante o reforço da expressão “mil desculpas”, uma hipérbole de uso freqüente na linguagem popular, que também demonstra o forte desejo de que o pedido seja atendido. O ponto de

exclamação sugere a veemência com que a fala foi enunciada. Deduz-se dessa maneira, que a interpretação de cada ouvinte/leitor, aliado ao contexto situacional é que dará à fala o adequado (ou inadequado) entendimento, como é comum acontecer nas conversações cotidianas. Esse pedido é reforçado e complementado, na seqüência, por um DII, facilmente identificável (o verbo de elocução está omissa e, da mesma forma não se explicita a conjunção *que*): na tentativa de justificar sua agitação, D. Esmeraldina complementa dizendo que ela e Mocinha estavam de saída para visitar uns parentes.

Essa técnica da fala implícita é empregada por José Cândido de Carvalho de maneira adequada à situação sempre visando à expressividade da narração.

A observação dos três casos analisados, dois com o verbo comum *pedir*, que implica *emitir alguma fala* (pois quem pede, precisa falar para poder pedir), outro com o verbo de elocução *falar* (em que o ato elocutório está implícito), permite-nos levantar algumas observações importantes e conseqüentes em relação a essa técnica que Urbano denomina “fala implícita”:

- a estratégia da reprodução de fala, dentro dessa técnica, é mais um recurso de grande efeito de que dispõe o narrador;
- as FI despertam particularmente a imaginação e participação interpretativa do leitor, envolvendo-o na própria opção narrativa do narrador;
- como se percebe, de tudo o que se diz dos DI, DIL e FI, estas nem sempre são facilmente identificáveis taxionomicamente;
- nos discursos citados em geral, como em particular nas FI, há vários graus a serem considerados, em termos de maior ou menor fidelidade ao conteúdo da fala real ou ao aspecto formal;
- na narrativa escrita, elaborada, o narrador usa da estratégia conscientemente, enquanto na narrativa oral ocorre normalmente um uso inconsciente;

- os DD, DI, DIL e FI representam uma linha contínua de maior ou menor intromissão do narrador na fala, nas enunciações/enunciados de seus personagens.

3.1.1.7. Monólogo (interior)

Urbano (2000, p. 66) estende a técnica do discurso indireto livre ao monólogo, que é uma representação do pensamento do personagem, ou seja, uma fala interior do personagem consigo mesmo. É uma postura análoga à dos estudiosos cujas teorias foram expostas ao falarmos do DIL. É um discurso psicológico que apresenta detalhes do pensamento do personagem, seus anseios, suas dúvidas, suas aflições, seus estados emotivos. Há, aparentemente, uma abstração do interlocutor e do leitor.

Moisés (2001, p. 257) acredita que o monólogo interior continua a ser um diálogo, pois subentende a presença de um interlocutor, o “eu” e o “outro”, que dialogam entre si, como se fossem pessoas diferentes. A designação “monólogo interior” é considerada como o equivalente ao “fluxo de consciência”, um conceito de natureza psicológica, que designa vários aspectos da atividade mental. O monólogo interior é uma técnica literária de apresentação do fluxo de consciência.

Esse autor explica que o *monólogo direto (MD)*, é aquele em que não há intervenção direta, clara do narrador/autor. O personagem “expõe os recantos profundos da sua mente numa espécie de confidência ao leitor, sem barreiras de qualquer natureza e sem obediência à normalidade gramatical, visto que não ocorre a intromissão do consciente e de suas leis, fundadas na lógica e no decoro social”. Nesse caso, é usada a primeira pessoa do singular e o tempo verbal é o presente. Existe ainda o *monólogo interior indireto (MI)*, em que o autor da obra interfere na transcrição dos pensamentos do personagem, usando a terceira pessoa e o tempo verbal é o passado.

Como o monólogo é um discurso que se passa no interior do pensamento do personagem, sua representação pode ser parcial ou pode parecer ser totalmente inarticulada, quando representa o *fluxo de consciência*. Nesse caso, a técnica de exposição do pensamento é realizada pela “descrição onisciente”. No fluxo de consciência, os

períodos e as sentenças apresentam-se desarticulados, conforme Moisés (1978, p. 145), por serem naturalmente despolicados. Entretanto, para Urbano, nem sempre isso se verifica: “No nosso entender, essa desarticulação lógica não é consequência inevitável, como não é condição necessária que o pensamento ou fluxo de consciência seja inevitavelmente ilógico e desarticulado, dentro mesmo dos padrões convencionais exteriores”. (2000, p. 68).

3.1.1.8. Solilóquio (direto)

Moisés (2001, p.255) define o solilóquio como a reprodução do pensamento do personagem que, estando só, expressa-o em voz alta, para si mesmo, tornando-se “sujeito e objeto da ação verbal”. É uma convenção mais utilizada nas peças teatrais, mas pode ser encontrado nas narrativas literárias, tendo o “leitor como ouvinte virtual do personagem”. No solilóquio teatral, o personagem fala sozinho, mas sua fala pressupõe a platéia como ouvinte.

No solilóquio, o personagem expressa seus pensamentos sempre “diretamente”, ou seja, por meio do discurso direto. No diálogo e no monólogo, ele pode expressar-se diretamente com suas próprias palavras, ou indiretamente, sendo auxiliado em sua expressão do pensamento pelo narrador.

Moisés (op. cit., p. 258) apresenta também as principais características que diferenciam o solilóquio e o monólogo, que sintetizamos e apresentamos no quadro a seguir:

SOLILÓQUIO	MONÓLOGO
O personagem exterioriza seus pensamentos em voz alta	Os pensamentos fluem da mente do personagem (geralmente não são falados em voz alta)
Apresenta estrutura de língua escrita ou falada	Apresenta menor rigor do ponto de vista lingüístico
Expressão das camadas conscientes dos pensamentos, emoções, idéias etc.	Expressão dos níveis inconscientes ou subconscientes
Discurso com certa ordem lógica e racional	Discurso mais próximo da livre associação freudiana

Quando o personagem se expressa segundo o próprio fluxo de consciência, em discurso direto, as marcas lingüísticas que caracterizam esse discurso permanecem; no DDI, as características são as mesmas do DD, porém, os sinais gráficos não são usados e o autor do enunciado não fica evidenciado. No DIL a fala ou pensamento de determinado personagem (ou apenas fragmentos) inserem-se, mantendo-se muitas vezes o ritmo, os movimentos, a carga afetiva e expressiva da língua oral.

Para Moisés, a descrição onisciente, o solilóquio e o monólogo são “técnicas de captação ou representação do fluxo de consciência”. (op. cit., p. 257)

Discorrendo sobre essas diferenças, Urbano (2000, p. 68) conclui que:

Particularmente, o solilóquio difere do diálogo e do monólogo porque, com o solilóquio o personagem se expressa sempre “diretamente” (discurso direto), ao passo que por meio do diálogo e do monólogo, pode o personagem expressar-se ora “diretamente” (discurso direto), com suas próprias palavras ou pensamentos, ora “indiretamente” (discurso indireto), com a intermediação patente do narrador.

Estabelecidas as características gerais que opõem o diálogo ao monólogo, assemelham-se eles, porém, pela possibilidade que tem o narrador de empregar

as mesmas técnicas ou moldes lingüísticos a fim de transmitir-nos os pensamentos e as palavras dos seus personagens, ou seja, o discurso direto, o direto livre, o indireto e o indireto livre.

Dada a complexidade das características dos diversos tipos de discurso importantes para a sua identificação e reconhecimento, Urbano (op. cit, p. 70) apresenta um quadro com as características próprias dos diferentes discursos que muito contribuem para elucidar as dúvidas dos estudiosos.

Capítulo 4. Variedades lingüísticas: variedades socioculturais e interacionais

A língua não é una em toda a extensão territorial de um país, nem, necessariamente, em todas as condições de uso. A maior ou menor intimidade entre as pessoas, o seu grau de cultura, sua formação profissional, as exigências sociais são algumas das causas que podemos apontar para os diferentes níveis ou registros de linguagem apresentados pelos falantes. Trata-se da variação de uso lingüístico. Esses aspectos da fala são de grande importância para a caracterização da personalidade de personagens, levando-nos a conhecer, ainda, sua idade, hábitos lingüísticos, grupo social a que pertencem.

Prete (1994, p. 12) afirma que:

A língua funciona como um elemento de interação entre o indivíduo e a sociedade em que ele atua. É através dela que a realidade se transforma em signos, pela associação de significantes sonoros a significados arbitrários, com os quais se processa a comunicação lingüística.

Em uma situação concreta de comunicação, o falante, consciente ou inconscientemente, encontra-se vinculado a fatores ligados ao discurso que produz: aspectos socioculturais, aspectos individuais e a própria situação de comunicação em que se encontra. Os aspectos socioculturais dizem respeito à identidade social do falante relacionada a sua participação em grupos sociais. Os aspectos individuais dizem respeito ao próprio indivíduo, ao seu saber lingüístico individual. O último aspecto considera a linguagem do falante em uma situação real de comunicação levando em conta diversos fatores: seu papel social, sua identidade sociocultural, grau de intimidade com o interlocutor, o assunto, o lugar, a presença ou ausência física do interlocutor etc.

Prete (1994) estuda o problema da variedade lingüística sob o prisma de dois campos: o das variedades geográficas ou diatópicas e o das variedades socioculturais ou diastráticas.

As variedades geográficas se verificam no “plano horizontal da língua, na concorrência das comunidades lingüísticas, sendo responsáveis pelos chamados regionalismos, provenientes de dialetos ou falares locais”. (op. cit. p.24). Portanto, do ponto de vista geográfico, as manifestações lingüísticas de uma comunidade tendem a fazer desaparecer as diferenças significativas, levando a linguagem de uma determinada região a se tornar una, nivelada. Essas variedades geográficas, segundo Preti, levam a uma oposição entre linguagem urbana (mais semelhante à linguagem comum, visto que sofre influência da escola, da mídia, da literatura) e a linguagem rural (mais conservadora e isolada e que tende à extinção por influência do advento da civilização).

As variedades socioculturais ou diastráticas verificam-se no plano vertical, em comunidades lingüísticas urbanas ou rurais e “podem ser influenciadas por fatores ligados diretamente ao falante (ou ao grupo a que pertence), ou à situação, ou a ambos, simultaneamente” (idem, p. 26). Essas variedades devidas ao falante podem acontecer por vários fatores: idade, sexo, raça, profissão, posição social, grau de escolaridade, local em que reside na comunidade. Derivam daí os dialetos sociais culto/popular. As variedades ligadas à situação podem ocorrer por influência do ambiente, do tema, do estado emocional do falante, do grau de intimidade entre os falantes. Decorrem dessas variedades diferenças nos níveis de fala ou registros que podem ser formais ou coloquiais.

Do exposto, resulta a necessidade de se debruçar sobre o assunto, estudando-o e observando o grau de adequação e de propriedade dos diferentes níveis de linguagem empregados pelos diferentes personagens criados por José Cândido de Carvalho e em diferentes situações de comunicação.

Finalmente, deve-se acrescentar que o estudo sociolingüístico com um enfoque voltado aos personagens e a suas falas, às variedades lingüísticas socioculturais e situacionais, aliado ao estudo dos recursos de oralidade do romance, poderá reafirmar, com maior precisão o caráter “popular” do texto - uma narrativa tão espontânea quanto a fala do povo que provoca no leitor a sensação de “ouvir” o narrador, como se ele estivesse presente, contando a viva voz, sua história.

4.1. Linguagem culta e linguagem popular

A sociedade organiza-se em diferentes classes sociais que apresentam uma diferenciação lingüística entre as classes de nível superior e as classes de nível inferior. É de Câmara Jr. (1972, p. 281) a seguinte afirmação a respeito das diferenças entre língua culta e língua popular:

O fenômeno é mais nítido, quando há uma unidade social frouxa entre os habitantes, com a segregação dos “bens nascidos” em relação ao vulgo. Estabelece-se então a oposição facilmente perceptível entre LÍNGUA CULTA e língua popular ou LINGUAJAR.

Essa oposição se refere, em linhas gerais, à linguagem culta como uma linguagem mais preocupada com as regras da gramática tradicional, mais formal e pouco espontânea, enquanto a linguagem popular apresenta um caráter de espontaneidade, de pouca formalidade, sem preocupação com as regras da gramática e repleta de vocábulos populares e de significado aberto. Em teoria, a linguagem culta seria falada por pessoas cultas de maior grau de escolaridade, enquanto a linguagem popular seria falada por pessoas de menor grau de escolaridade.

Prete em *O discurso oral culto* (1997a, p. 17), em suas análises para o Projeto NURC/SP, aponta a existência de um “falante de um dialeto social dividido entre as influências de uma linguagem mais tensa, marcada com a preocupação com as regras da gramática tradicional e uma linguagem popular, espontânea, distensa.” É um dialeto social empregado tanto pelos falantes cultos, como pelos falantes comuns, que apresentam um menor grau de escolaridade, conforme a situação de comunicação. Essas variações de linguagem, por um lado, decorrem de uma tendência à uniformização cultural, devida à democratização política, que, a partir dos anos setenta, tem estendido a uma faixa maior da população, o acesso às escolas, à informação, à informática, à cultura. Nesse aspecto, a mídia exerce um papel fundamental, pois auxilia na padronização da linguagem oral e escrita, conforme as normas gramaticais, por meio de seus textos técnicos, científicos e jornalísticos. Por outro lado, essa democratização também contribuiu para que o falante

dessa língua culta passasse a aceitar e a fazer uso de termos e expressões populares no seu cotidiano.

Em relação ao léxico, Preti afirma que é difícil estabelecer uma distinção clara entre o culto e o popular. Entre esses dois tipos de dialetos sociais, ele crê ser conveniente o estabelecimento de um *dialeto social* intermediário entre o *culto* e o *popular*, hipotético, ao qual se daria a denominação de *linguagem comum*.

Essa linguagem comum, modernamente, passou a incorporar textos literários; desse modo, como *O coronel e o lobisomem* apresenta um texto que se aproxima, em muito, da linguagem popular, cabe um aprofundamento maior desses conceitos expostos e a investigação dos reflexos do emprego dessa linguagem na literatura, o que faremos ao longo do trabalho e, com um maior detalhamento nas análises de fragmentos textuais extraídos do romance.

4.1.1. Características do dialeto social culto e do dialeto social popular

Em sua obra, *Sociolingüística: Os níveis da fala* (1994, p. 32), Preti relaciona as características principais dos dialetos sociais que ele distingue em cultos e populares. Segundo esse autor, o “dialeto social culto” apresenta como características o padrão lingüístico, usado em situações formais; tem maior prestígio junto á comunidade; seus falantes são mais cultos e, geralmente apresentam um maior nível de escolaridade; é utilizado na literatura e em outros gêneros escritos de caráter formal; apresenta uma sintaxe complexa, com um vocabulário mais amplo, muitas vezes técnico. E ele descreve essas características de modo detalhado ao comentar a obra de Joaquim Manuel de Macedo (op. cit., p. 82), que seguem abaixo relacionadas:

- combinações pronominais oblíquas;
- tratamento gramatical “correto”;
- colocação pronominal com o uso freqüente de mesóclise e ênclise;
- emprego de tempos verbais raros em língua oral, como por exemplo, o pretérito mais-que-perfeito;

- verbo *haver* impessoalizado no sentido de *existir*;
- regências indiretas, como *assistir a*;
- períodos longos, com perfeita distribuição de suas orações, em particular da subordinação, etc

Por sua vez, o “dialeto social popular”, com suas características próprias da língua oral, muitas vezes reproduzidas pela linguagem escrita literária, é descrito por Preti, dessa forma:

- Economia nas marcas de gênero, número e pessoa (Ex.: Essas pessoa não tem jeito.”
- redução das pessoas gramaticais do verbo. Mistura da 2^a pessoa com a 3^a no singular. Uso intenso da expressão de tratamento *a gente*, em lugar de *eu* e *nós*. (Ex.: “*A gente* já *te* disse que *você* está errado.”);
- redução dos tempos da conjugação verbal e de certas pessoas, como, por exemplo, a perda quase total do futuro do presente e do pretérito, do mais-que-perfeito, no indicativo; do presente do subjuntivo; do infinitivo pessoal;
- falta de correlação verbal entre os tempos (Ex.: “Se encontrasse ela agora, contava tudo”);
- redução do processo subordinativo em benefício da frase simples e da coordenação (Ex.: “Já disse pra você, não disse? Quando eu acabei o curso, não tinha mais dinheiro. Aí então, fui trabalhar”, em lugar de “Não sei se já lhe disse que, quando terminei o curso, fui trabalhar, porque não tinha mais dinheiro”);
- maior emprego da voz ativa, em lugar da passiva (Ex.: “- Um carro pegou ele”, em lugar de “Foi atropelado por um carro”);
- predomínio das regências diretas nos verbos (Ex.: “Você já assistiu o filme?” em lugar de “Você já assistiu ao filme?”);
- simplificação gramatical da frase, emprego de bordões”” do tipo ” então”, “aí” etc;

- emprego dos pronomes pessoais retos como objetos (Ex.: “Vi ele, encontrei ela” etc.);

Martins (1994, p. 61-80), em “O estilo coloquial culto de Machado de Assis em Quincas Borba”, descreve diversas características da língua oral, dentre as quais enumeramos as que apresentam interesse para nosso estudo:

- O léxico apresenta palavras coloquiais, populares ou expressivas;
- Na oralidade há o predomínio das frases breves, sem inversões ou rebuscamentos;
- Também são característicos os provérbios, as frases feitas, as gírias, o clichê;
- Uso da variante popular “seu”, por “senhor”.

Urbano (2000, p.101) discorre sobre as várias características próprias da linguagem oral, algumas intrínsecas, pela naturalidade e especificidade do canal (sonoro) ou pelas condições que envolvem sua realização, tais como, presença/ausência física dos interlocutores. As características extrínsecas são próprias da linguagem em geral e podem ocorrer tanto na língua escrita quanto na fala. A diferença está na frequência e na intensidade, como, por exemplo, ao dizermos que a língua oral é mais concreta que a escrita, estamos considerando que a escrita estabelece “uma relação mais geral e mais abstrata entre a palavra e seu referente”. Urbano discorre sobre as propriedades da língua coloquial cujos conteúdos cognitivos são relativamente pobres, visto serem de uso do cotidiano dos falantes que se expressam de modo prático, imediato, sem se preocuparem com o sistema da língua ou com consciência da escolha das formas lingüísticas. Para o autor, a fala “revela um pensamento quase sempre subjetivo, concreto e afetivo” por ser fruto da expressão oral que é espontânea e natural. Outras características são lembradas pelo estudioso que assim as expõe:

O pensamento concreto condiciona uma expressão concreta, explicados aquele e esta pela subjetividade do próprio pensamento espontâneo do homem

do povo, a quem repugna a abstração. É que o meio rápido, prático e eficiente para se tomar conhecimento das noções abstratas e para torna-las inteligíveis aos outros, é associá-las aos objetos sensíveis. Daí a frequência das onomatopéias. Daí também a frequência das comparações e imagens, naturalmente não do tipo estético-literário, refletido e consciente (mesmo quando encerram o caráter de inspiração pura), mas sim simples, afetivo, irrefletido e espontâneo. (op. cit. p. 100)

A língua coloquial é mais analítica do que a língua culta. Esta característica, já demonstrada desde o latim vulgar, conservou-se no português falado moderno, tal como nos exemplos que o autor enumera: a forma analítica do latim vulgar *amare habeo* era mais usada do que *amabo*. Também em português falado moderno, a forma analítica é muito comumente empregada: *vou estudar*, em vez de *estudarei*; *hei de vencer*, em vez de *vencerei*.

Martins (op. cit., p. 158, 159) afirma que frases unimembres, geralmente exclamativas, denotam as emoções de seu enunciante (Deus!, Céus!, Bolas!, Cachorra! Legal!). Essas frases são muito utilizadas na linguagem coloquial e aparecem na literatura Moderna. As expressões pleonásticas binárias são numerosas no vocabulário popular. *Belo e formoso*; *sem dó nem piedade*; *são e salvo*; *teres e haveres*, são exemplos de uma seqüência de termos coordenados que têm significado semelhante. Um outro exemplo de pleonismo composto por subordinação (verbo+adjunto adverbial) é destacado pela autora em “ - Vou aquilatar, vou *ver de vista própria*.” (J. Cândido de Carvalho, *O coronel*, p. 144)

Urbano, em seu artigo “Cortesia na literatura: manifestações do narrador na interação com o leitor”, no prelo, aponta como uma das marcas de coloquialismo, a simulação de “diálogo” que existe nos “textos falados”, em que predominam a informalidade e em que se nota certa intimidade entre os interlocutores (cartas, bilhetes etc). Esse coloquialismo pode ser considerado “como mais um índice de oralidade no texto escrito”. Ele aponta, também, alguns verbos de elocução, aos quais denomina “verbos coloquiais de elocução”, que ocorrem nos diálogos naturais e que nem sempre são introdutores de um discurso reportado. No caso do artigo analisado, os verbos *dizer* e

contar são os mais freqüentes. Sinalizadores de um clima de “espontaneidade e despreocupação” são, entre outros, fenômenos que apontam a oralidade:

- as repetições de palavras ou segmentos, em muitos casos, próximos ou contíguos;
- repetições ostensivas de idéias, repetições de cunho retórico e de natureza oral;
- frases feitas/circunlóquios, frases breves/nominais;
- a presença do *e* inicial como marcador da narrativa oral;
- o egocentrismo implícito com *eu* em duplicidade com a desinência verbal em 1ª pessoa (por exemplo em: “Eu gosto dos capítulos alegres”);
- correlação verbal à revelia da norma culta;
- emprego de interjeição;
- negação enfática;
- ênfase;
- eco.

A respeito da repetição, Urbano (2000, p. 210) enfatiza que ela pode ser considerada por “dois ângulos praticamente opostos: como processo compensatório da restrição vocabular, ou como processo expressivo”, sempre como um fenômeno generalizado da língua popular e oral. A restrição ocorre porque a língua popular e oral recorre ao vocabulário da linguagem diária que, por sua limitação recorre a processos compensatórios vários (repetição, paráfrase, comparações, combinações vocabulares) para representar o “imenso universo de fatos e idéias”. A linguagem falada recorre, ademais, ao contexto situacional e lingüístico para complementar a “deficiência lingüística de certos enunciados elípticos” e para imprimir expressividade à fala.

4.2. Modismos lingüísticos

A linguagem que as classes sociais de elite utiliza é denominada linguagem culta, formal, ou linguagem padrão conforme comentamos. Entretanto, as pessoas pertencentes a essa camada social também se expressam por meio da linguagem usual, popular, conforme nos referimos. Serra e Gurgel (1998, p. 37) define o termo “modismo lingüístico” como “(...) a linguagem simples, semi-acabada, rudimentar, mas de qualquer forma criativa, popular, contendo características culturais de indivíduos e grupos sociais. Não seria uma sublinguagem, linguagem marginal, linguagem de minorias, de subclasses; trata-se de fenômenos lingüísticos tais como: os regionalismos, a gíria, o bordão, o refrão, o lugar-comum, o chavão, o clichê, o provérbio, o ditado , o dito, o dito popular e o dito sentencioso

4.2.1. Regionalismos

A língua portuguesa do Brasil não sofreu transformações muito profundas. Ela “conservou seus elementos semânticos, gramaticais, fonéticos, morfológicos e sintáticos e incorporou também palavras e expressões de origem indígena, africana e européia” (Serra e Gurgel, p. 43), mas não chegou a formar dialetos. As mudanças lingüísticas no Brasil relacionam-se aos desníveis sociais que marcam os grupos sociais e incidem, sobretudo, na morfologia e na sintaxe.

Os vícios de linguagem, quando intensamente usados em uma determinada região, podem levar ao regionalismo. Há, nesses regionalismos, uma tendência de desempenhar uma função lingüística e uma função social articulada, uma vez que decorrem do nível de desenvolvimento social, econômico, cultural e político de uma nação. No Brasil, essas mudanças lingüísticas ocorrem, em grande parte, devido aos desníveis regionais que marcam os grupos sociais e, segundo esse autor,

Uma pesquisa elementar comprovará nos diferentes segmentos sociais esta dependência ¹⁸ da mesma forma que indicará o alto nível de incidência de palavras e expressões (blocos de palavras) próprias dos vícios de linguagem, dos regionalismos e do modismo lingüístico. E tudo de forma factual, direta, impulsiva, normal.

Nas nações em desenvolvimento, como no Brasil, a linguagem se relaciona com o processo de desenvolvimento, sofrendo as pressões naturais e as conseqüências resultantes. E, no próprio Brasil, onde os desníveis regionais se acentuam e marcam os grupos sociais, a linguagem acompanha tais desníveis. A língua nacional e a linguagem padrão são afetadas e atingidas na sua essência, isto é, na sua estrutura de significados.

Neste particular, as mudanças lingüísticas acompanham as mudanças sociais, na velocidade e na intensidade, muito embora a língua nacional conserve praticamente intactas as estruturas de sons e sinais, fonéticas e ortográfica. As mudanças incidem principalmente na morfologia e na sintaxe. (op. cit., p. 47)

Os regionalismos, assim como os vícios de linguagem, e os modismos lingüísticos fazem parte, portanto, da língua empregada pelo povo em seu cotidiano sob a ótica da oralidade quando usados em um texto literário, como é o caso do presente estudo. Lessa (1976, p. 28 e 29) lembra que a língua está sempre em evolução e até a língua escrita evolui, ainda que lentamente. Como a língua é feita pelo povo, ela, mesmo quando “cristalizada nos esplendores da língua literária, deve, tanto quanto possível, aproximar-se do linguajar corrente e refletir, com fidelidade, as variantes regionais.”

Martins enfatiza o aspecto estilístico desses fenômenos lingüísticos, pois evocam “certos aspectos de determinadas partes do país, produzindo efeitos diferentes conforme o ouvinte ou leitor seja ou não dessa região” (1997, p. 87) assim, podem causar sentimentos diferentes, conforme o ouvinte/leitor: a pessoa originária do local onde se usam palavras regionalistas pode não percebê-las, uma vez que elas lhe parecem usuais já que fazem parte de seu dia-a-dia; se ela estiver em outro local distante de sua região de origem, pode sentir saudades, pode despertar reminiscências; e, se for um ouvinte/leitor

¹⁸O autor se refere à dependência cultural e de estrutura social, uma vez que os vícios de linguagem, os regionalismos e os modismos lingüísticos decorrem da “depressão cultural”, do sistema educacional deficiente, dos padrões de valoração dos indivíduos na sociedade.

que é de outra região, achará engraçado, pitoresco, sentindo um estranhamento natural diante de palavras e expressões inusitadas. Para a autora, essas expressões regionais são usadas principalmente pelos romancistas, quer por espontaneidade, quer pelo desejo de imprimir a seus textos a cor local, identificadora do personagem e de suas raízes e caracterizadora do contexto em que ele se encontra inserido.

Na Literatura Brasileira, denominou-se “regionalista” o romance que retrata o homem integrado a seu meio ambiente, com suas tradições costumes, lendas e superstições, com sua religião, com seus sentimentos e suas aspirações, segundo o crítico Francisco de Assis Barbosa (1973). Vários são os exemplos de escritores regionalistas. *Inocência* (1872) de Visconde de Taunay procurou retratar a realidade rural brasileira, os hábitos da época, os tipos de pessoas da região bem caracterizados e bem retratados, apresentando uma linguagem repleta de expressões e vocabulário locais, além de erros de linguagem, também típicos do interior paulista, mineiro, goiano e mato-grossense. No pré-modernismo, encontramos em Simões Lopes Neto, (*Contos Gauchescos*, 1912), um dos mais importantes representantes dessa corrente regional, que reproduziu a cultura e a língua do sul do Brasil, notadamente em seu caráter oral. No Modernismo, vários são os exemplos, dos quais citamos alguns: José Américo de Almeida (*A bagaceira*, 1928); Rachel de Queiroz, (*O quinze*, 1930); Graciliano Ramos (*Vidas Secas*, 1938); José Lins do Rego (*Fogo morto*, 1943); Jorge Amado (*Gabriela, cravo e canela*, 1958); Érico Veríssimo (*O tempo e o vento* – 3 volumes: *O continente*, 1949; *O retrato*, 1951; *O arquipélago*, 1961) e, José Cândido de Carvalho com seu *O coronel e o lobisomem* (1964), objeto desse estudo.

4.2.2. Gíria, palavrão, chulo, baixo-calão

Em uma sociedade, um dos aspectos mais relevantes é aquele que se refere às relações sociais. Para que ela se afirme e sobreviva, é necessário um equilíbrio social, de forma que os homens, não se isolando uns dos outros, consigam conviver harmoniosamente. Tornam-se importantes os inter-relacionamentos e a consciência de grupo para que não seja gerada uma desagregação entre os diferentes indivíduos que vivem em diferentes níveis sociais. Há, dessa forma, uma tendência de o sujeito perder sua individualidade, passando a ser apenas mais um dos participantes daquele determinado grupo. Exemplo claro é a globalização que tende a massificar o homem, desde seus conhecimentos científicos, técnicos e literários, até os seus mais simples gostos e gestos (vestuário, alimentação, compras etc. Tudo, da calça *jeans* ao *Big Mack*, passa a existir e a ser consumido em quase todos os países do globo terrestre).

No entanto, diante desse *status quo*, o indivíduo sempre procura reagir, de alguma forma à pressão do coletivo. Um modo de reação é aquele manifestado por meio da linguagem utilizada que se revela como um dos índices mais expressivos dessa individualidade. Se, por um lado, a própria sociedade procura preservar o uso da linguagem mais culta, por outro lado, pequenos grupos passam a inovar, criando vocábulos usados apenas entre as pessoas que dele participam. Aparece, assim, a gíria que, conforme Guiraud (1956, p. 102) é um signo, uma forma particular de falar, por meio da qual o indivíduo e o grupo se diferenciam:

“L’essence de tout argot est d’être un *signum*, une façon particulière de parler par laquelle l’individu et le groupe se distinguent.”¹⁹

Como o mundo atual passa por transformações profundas com uma grande rapidez em quase todas as áreas, o homem sofre uma forte pressão no sentido de ter que se atualizar para acompanhar as evoluções que se processam ao seu redor, visando, entre outros objetivos, a estar apto para concorrer no mercado de trabalho. Além disso, a crise

¹⁹ A essência de qualquer gíria é ser um *signum*, uma maneira própria de falar, por meio da qual o indivíduo e o grupo se distinguem. (Tradução nossa)

social, desencadeada pela falta de perspectivas no campo profissional e o alto índice de desemprego transformam-se em fatores que contribuem para o aumento das decepções, das frustrações, da miséria e, como consequência, para o crescimento da violência, conforme se verifica diariamente por meio da mídia falada e impressa. Refletindo na linguagem da população, essa crise social se revela no uso cada vez mais freqüente de palavrões, de linguagem obscena, de gírias. Em “Gíria e agressividade social”, Preti (1997b, p. 129) levanta a hipótese de que esse uso teria sido ampliado pelo fato de a gíria representar uma forma de luta de classe, citando o seguinte exemplo:

Assim, nos estádios de futebol, onde a *galera* pode torcer no grande anonimato, os juízes, mal despontam nas saídas dos túneis dos estádios e entram em campo para seu difícil ofício de representar o direito e a lei (e, portanto, o poder). São logo recebidos agressivamente por um coro uníssono: *bicha! bicha!*, vocábulo gírio dos grupos homossexuais, já integrado na linguagem popular.

Observando esse exemplo, não estaríamos errados se vissemos no fenômeno gírio um mecanismo de catarse social, uma forma compensatória de os grupos reagirem às desigualdades sociais, atacando para melhor se protegerem.

Criada na linguagem popular, ou mais especificamente, na língua oral popular, a gíria revela muita criatividade, sendo muitas vezes constituída por metáforas ou metonímias e sua divulgação se processa de maneira rápida. Ao longo do tempo, com sua vulgarização, muitas dessas palavras e/ou expressões são registradas pela língua escrita. Entretanto, nem sempre isso acontece, dado o caráter dinâmico e efêmero de seu uso, uma vez que rapidamente se criam novas gírias e que também, em um curto espaço de tempo, muitas delas deixam de ser empregadas.

Ferrero (1972, p. 19) faz a seguinte afirmação:

Se a finalidade do falante da gíria é a evidência e a rapidez da representação, pode-se compreender o seu apelo à indiscutível solidez dos objetos, dos seres vivos. Eis por que razão a invenção da gíria é toda plástica, estreitamente figurativa, visual: um mundo de “coisas”, de cores brilhantes, de sentidos abertos e ávidos, de riso visceral, de emoções violentas: um mundo

expressionista, “gritado”, que assume como norma a exasperação a que o constringe a função social.

O uso da linguagem gírica pode ser restrito a determinados grupos sociais o que a torna “secreta”, ou seja, o que faz com que apenas as pessoas pertencentes àquele grupo tenham acesso a seu significado. São exemplos a linguagem de grupos formados por marginais, por encarcerados, por técnicos, por skatistas, pelos favelados e outros. Esse caráter remonta ao século XVI, quando a gíria possuía duas características fundamentais, conforme Berlin (1983, p. 9) que consistiam no caráter secreto e na necessidade de identificação, podendo-se reconhecer por meio de um vocábulo ou expressão gírica, a profissão, o nível social do falante etcç

O aspecto sigiloso desse fenômeno lingüístico, no entanto, é muitas vezes rompido pela popularização do significado das palavras e/ou expressões gíricas por motivos variados. A comunidade apropria-se desses termos e passa a usá-los em seu cotidiano. Esse vocabulário passa a constituir a ”gíria comum” (Preti, 1989). Essa assimilação que geralmente se processa de maneira rápida tem sido um dos reflexos das mudanças culturais que se processaram ao longo da evolução universal. O homem dos tempos atuais deixou de lado inúmeros preconceitos relacionados a usos e costumes, aceitando com maior facilidade novas idéias e atitudes, do mesmo modo, adotando uma nova postura frente ao uso da língua. Mesmo o falante culto utiliza-se de gírias com naturalidade nas mais variadas ocasiões, o que até alguns anos atrás dificilmente ocorria. Um exemplo recente são as gírias utilizadas pelos soldados do BOPE, uma divisão especial da polícia militar, empregadas no filme brasileiro “Tropa de Elite”, dirigido por José Padilha, que se difundiram rapidamente por todo o país graças a seu sucesso junto ao público. Palavras e expressões como “Pede pra sair”, “Você é um fanfarrão”, podem ser ouvidas a qualquer instante, pronunciadas por pessoas de diferentes classes sociais, transformadas em bordões.

Ferrero (op. cit, p.3) salienta que a gíria não é específica de um só grupo, mas é uma mescla de “infinitas outras gírias”, ou seja, podem-se verificar contribuições dos mais diversos tipos, enriquecendo o léxico de uma língua.

Serra e Gurgel (1998, p. 39) considera que a gíria não é mais a linguagem dos malandros, dos marginais, ou a linguagem de pessoas de pouca cultura e que no Brasil, a gíria deixou de ter esse aspecto de estratificação social, para se tornar uma “linguagem

generalizada utilizada por todas as classes sociais” e, na seqüência, complementa suas idéias:

A utilização da gíria, freqüente e intensa, pelos meios massivos de comunicação, como jornal, revista, cinema, rádio e televisão, com o objetivo tático de alcançar todos os públicos, na classificação sócio-econômica, disseminou a gíria em toda a sociedade brasileira, compondo um vocabulário que forma o equipamento lingüístico, principalmente falado do brasileiro médio, compondo o estuário de uma linguagem nova.

Além da gíria, o palavrão, o chulo, o baixo-calão²⁰, são vocábulos ou expressões de caráter popular utilizados como xingamentos, geralmente em momentos em que o falante quer demonstrar raiva, indignação. Podem fazer parte da linguagem do dia-a-dia de pessoas cultas, de pessoas de pouca cultura ou de pessoas grosseiras, independentemente de sua classe social, as quais as utilizam, para desabafar sua ira, seu desprezo e demais manifestações de ordem pejorativa sobre alguém ou alguma coisa.

Esses modismos lingüísticos usados na linguagem literária são mostras de que o autor pretende representar a forma oral, procurando reproduzir a fala das pessoas e registrar sua expressividade, além de trazer para o texto a conotação de coloquialismo de que os termos gírios, os chulos, os palavrões etc., estão carregados. Serra e Gurgel (op. cit, p. 40) acrescenta que os brasileiros médios empregam o palavrão, chulo ou baixo calão, com uma alta freqüência e que, quando empregado com propriedade e na hora certa, tem uma função significativa no equipamento lingüístico, especialmente no falado.

Assim, frisamos novamente a importância do uso do vocabulário popular, gírico e outros já citados, para a obra literária, uma vez que evocam “os meios populares dos grandes centros urbanos” (Martins, op. cit, p. 89). E, em especial, essa tendência se verifica com freqüência nas literaturas moderna e contemporânea, entre as quais se inclui a obra que estudamos.

²⁰ Definições conforme o *Novo Dicionário Aurélio*:

chulo = grosseiro, baixo, rude; baixo-calão = palavra ou expressão grosseira ou obscena.

4.2.3. Bordão, lugar-comum/chavão/clichê

O *Novo Dicionário Aurélio* define da seguinte forma os termos:

Bordão é a palavra ou frase que se repete a cada passo na conversa ou na escrita.

Lugar-comum/chapa/chavão/clichê é uma fórmula, argumento ou idéia já muito conhecida e repisada.

Trata-se, portanto, de palavras ou frases utilizadas como argumento na defesa de uma opinião ou idéia, pela maioria das pessoas, a todo o instante, em situações semelhantes. Elas levam à monotonia por seu caráter repetitivo e são previsíveis de serem usadas em determinadas circunstâncias por traduzirem para muitas pessoas a mesma realidade, definida de modo idêntico. É uma linguagem automática que resulta de uma reação estímulo/resposta.

Da mesma forma que os modismos lingüísticos, o bordão, o lugar-comum/chavão/clichê também são utilizados com freqüência na linguagem popular, no cotidiano das pessoas. Um exemplo, encontrado no romance de José Cândido de Carvalho é “Galinha velha é que dá bom caldo.” (CL, 143: 7), que tem a mesma conotação do bordão “Panela velha é que faz comida boa”, transformado em refrão da música sertaneja de Moraezinho e Auri Silvestre, denominada “Panela Velha”. Esses dois provérbios encontram-se registrados em Lacerda et al (p. 150).

São palavras, expressões ou frases feitas com idéias muito repetidas, sempre da mesma forma, como se fossem um estribilho de canção. Lapa (op. cit., p. 66) explica que o nosso pensamento se faz por meio de palavras e frases e o indivíduo, por economia de esforço, acredita ser mais vantajoso se esses vocábulos ocorrerem em grupos, facilitando a expressão das idéias. Essa vantagem torna-se maior, se esses grupos formarem *frases feitas*. Ele denomina esses conjuntos de palavras como *grupos fraseológicos, idiotismos, frases feitas* ou *locuções estereotipadas*. A propósito do clichê, o autor chama a atenção para o fato de que seu emprego abusivo acarreta uma diminuição na expressividade, redundando na perda do estilo e, por isso ele deve ser utilizado com parcimônia. A esse pensamento, acrescenta-se o de Serra e Gurgel para quem o uso desses recursos “leva a uma monotonia

ou a uma cadência arrítmica no equipamento lingüístico, já que antecipadamente sabe-se o vocabulário a ser utilizado pelos indivíduos” (1998, p. 40).

Com um ponto de vista focalizado nas questões do uso do clichê na política, Reboul (1975, p. 55) acredita na força desse fenômeno lingüístico como arma defensiva do poder. Em questões políticas “ele é a arma do poder estabelecido, a fala que dissimula a violência instituída sob uma aparência de razão”. O efeito produzido pelo clichê é semelhante ao do *slogan*, uma vez que ambos apóiam-se no já dito, transformando-se em uma resposta pronta, sem contra-argumentação, pronunciada por um falante que não precisa pensar em outros argumentos.

As definições aqui elencadas mostram que tais termos se assemelham muito uns dos outros quanto ao conceito, sendo muito difícil identificá-los com precisão. Esse é um dos motivos pelos quais são empregados, muitas vezes, como sinônimos uns dos outros.

Abundantemente empregados por José Cândido de Carvalho, entre outros exemplos encontrados de lugar-comum, frases feitas, ou clichês; nos episódios 1, 2 e 3, citamos:

“Pensei com meus botões” (16:20); “de vento em popa” (16:21); “chamei (...) na chinha (17:37); “dei o braço a torcer” (18:9); “mato a cobra e mostro o pau” (18:27); “por honra da firma (18:28); “(Conhecer) como a palma da mão (19:5); “Maricas de uma figa!” (32:1); “sangria desatada” (35:21); “levada da breca” (39:9); “pintou e bordou” (39:10); “tintim por tintim” (39:19); “fazer gato-sapato” (43:38); “devia ser assim e assado” (45:19); “um par de reza” (68:22); “moça de fino trato” (69:8); “Por mal dos pecados “ (69:16).

Assim como nos *détournements* encontrados nos provérbios, sobre os quais discorreremos no item 4.2.4., José Cândido de Carvalho utiliza bordões e clichês conhecidos, com ligeiras mudanças, com vistas a tornar a linguagem do coronel Ponciano mais peculiar.

“como era de sua rotina” (= como era de seu costume) (55:19); “como era de seu uso” (= como costumava fazer) (56:14); “cair na labareda dos infernos” (= queimar no fogo do inferno/no mármore do inferno) (67:10); “tremi nos alicerces” (= tremi nas bases) (67:13).

4.2.4. Provérbio, ditado, dito popular e dito sentencioso

- **Provérbio**

Serra e Gurgel (op. cit, p. 42) declara que o provérbio tem seu uso consagrado e está perfeitamente integrado aos costumes das pessoas e dos grupos sociais dos quais elas participam. Também está associado às influências do sistema político patriarcal, que impunha regras de conduta às sociedades. O provérbio não está limitado por fronteiras nacionais. Sua tradição deve-se às heranças de outras civilizações, de outras línguas e de outras culturas. Ele é difundido principalmente por meio da língua falada, apresentando uma “construção simples, direta e objetiva, estrutura de significados bastante acentuada e forte”. Na literatura, geralmente nota-se o uso desse recurso lingüístico em situações que reproduzem falas cotidianas, falas entre indivíduos de pouca cultura. Nesse sentido, concordamos com esse autor em sua afirmação:

Poder-se-ia situar num contexto de literatura popular, de cordel lingüístico, já que o provérbio e suas referências mais simples como a sentença e a máxima têm muito mais do que poderia ser classificado como manifestação de cultura popular com ampla penetração no folclore. (op. cit. p. 42)

Para Rocha (1995, p. 82), “o provérbio constitui um discurso de autoridade, ou um discurso autoritário: não apenas ele provém de uma sabedoria anônima incontestada, mas impõe-se pela força ao impedir a reciprocidade característica do intercâmbio lingüístico”. Na opinião de Authier-Révuz (1984), os provérbios constituem, por excelência, o discurso do outro, um discurso codificado e citado. Ong (1998, p. 17) complementa: “os provérbios são ricos de observações acerca desse espantoso fenômeno humano do discurso na sua forma original oral, acerca de seus poderes, sua beleza, seus perigos”.

Quando aparece em um discurso, o provérbio se constitui em um discurso autoritário porque tem origem em uma sabedoria anônima incontestada e porque não permite a reciprocidade característica de uma conversação, assim como o clichê, cuja força argumentativa e política foi estudada por Reboul (conforme item anterior). No provérbio não se apresentam marcas de espacialidade e de temporalidade específicas, generalização essa que permite sua repetição eterna. Assim, um provérbio como “Em terra de cego quem tem um olho é rei”, contém as verdades que permanecem válidas em qualquer tempo, espaço ou situação. Os provérbios podem ser encontrados nos mais diferentes tipos de discurso, entre falantes de diversas raças, faixa etária e classe sócio-econômica.

Urbano (2002, p. 253), observando o provérbio como enunciado inter-intra discurso dentro de interações, ressalta o caráter argumentativo, expressivo e a propriedade do seu uso em situações contextuais. Assim, ele se refere às diferentes definições de provérbio, à heterogeneidade do discurso de Authier-Revuz, às noções de polifonia de Ducrot e à intertextualidade de Barthes.

O provérbio é perpetuado por meio da repetição e de sua fixação na cultura dos povos através do tempo. Para que isso aconteça, o papel do “reenunciador” é fundamental. Rocha (1995) define o reenunciador como a pessoa que memoriza o provérbio, cita-o em proveito próprio, contextualizando-o adequadamente. Essa pessoa não é a criadora, a produtora do enunciado, apenas a emprega em situações diversas, da forma que lhe parece mais apropriada a seus propósitos.

Koch, Bentes e Cavalcanti (2007, p. 45) falam em *détournement*, vocábulo mantido em francês, de acordo com Grésillon e Maingueneau (1984, p. 114)²¹, que o definem da seguinte forma: “O *détournement* consiste em produzir um enunciado que possui as marcas lingüísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque dos provérbios reconhecidos”. O seu objetivo é fazer com que, ativado o sentido original do provérbio pelo interlocutor, ele o use como argumento, faça ironias ou o ridicularize, contradiga-o, ou que o modifique de alguma maneira, conservando sempre as características originais que permitam ao interlocutor recuperá-las em seu repertório discursivo. Para as autoras, o *détournement* é uma das diversas formas de

²¹ As autoras referem-se ao artigo de GRÉSILLON, A. e MAINGUENEAU, D. *Poliphonie, proverbe et détournement*. *Langages* 73, 1984, p. 112-125.

intertextualidade, objetivando a produção de sentidos. Diversos são os exemplos de retextualização²² que aparecem em clichês, provérbios, (conforme constatamos em 4.2.3. e 4.2.4.), ditados, canções e poemas populares, em títulos de filmes ou de textos literários, de fábulas tradicionais, de hinos e outros mais. Essa retextualização pode ser constituída por meio de substituição de fonemas ou de palavras, por acréscimo, por supressão, por transposição.

Observamos que José Cândido de Carvalho utiliza esse recurso de retextualização com frequência, embora não seja encontrado nos recortes que fizemos para análise, na PARTE II, capítulo 8. Entretanto, é o caso de:

Um homem é um homem, um gato é um gato! (CL, 64:4)

Do ponto de vista semântico esse provérbio corresponde a outro atualmente em moda: “Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa.”, registrado por Lacerda *et al* (1999) em seu dicionário; entretanto, nessa obra não consta o provérbio enunciado pelo coronel. Os dois provérbios citados, cremos, têm o mesmo significado o que faz com que o leitor facilmente perceba a intertextualidade. No provérbio de José Cândido de Carvalho, as duas afirmações assemelham-se porque têm a mesma estrutura: são duas frases justapostas, separadas pela vírgula, ambas baseadas na repetição do artigo indefinido (*um*), seguido de substantivos que se repetem (*homem, gato*), tendo o mesmo conector (*é*). Esse tipo de construção de frase imprime um ritmo binário que facilita a memorização; lembra as parlendas infantis que são facilmente decoradas pelas crianças. Lembramos ainda Mota (1982, p. 249) que registra outro provérbio semelhante aos dois anteriormente citados: “Um homem é um homem e um bicho é um bicho”.

Como exemplo de retextualização por substituição de palavras, Koch, Bentes e Cavalcanti citam, entre outros, o provérbio “Quem espera sempre alcança.”, que foi retextualizado por Chico Buarque, em “Bom Conselho”, como: “Quem espera nunca alcança.”

Uma outra forma de *détournement* aparece em:

²² Marcuschi (2001) estuda a retextualização de textos falados para textos escritos, com vários exemplos de depoimentos jurídicos, entrevistas orais coletadas pelo NELFE (Núcleo de Estudos Lingüísticos da Fala e Escrita) e do Projeto NURC (Dino Preti, 1984:75).

Melhor engorda do boi é o olho do dono. (CL, 17: 13)

O provérbio foi reformulado pelo autor que inverteu a ordem dos elementos (sujeito e predicado) do provérbio e acrescentou o adjetivo *melhor*; o provérbio é mais conhecido popularmente como: “O olho do dono engorda o boi”. É curioso notarmos que no *Dicionário de provérbios*, Lacerda *et al* registram “O olho do dono engorda o cavalo” (p. 249). Segundo a classificação de Koch, Bentes e Cavalcanti, cremos tratar-se de um exemplo de transposição, por ser semelhante ao exemplo citado pelas autoras:

E1: “Pense duas vezes antes de agir”.

E2: “Aja duas vezes antes de pensar”.

(Chico Buarque, “Bom Conselho”)

- **Ditado, dito popular e dito sentencioso**

Ditado, dito popular e dito sentencioso são diferentes nomenclaturas dadas a expressões curtas, de caráter popular, de autoria desconhecida, próprias da cultura popular. Essas expressões têm como objetivo a revelação de uma verdade de modo parcial ou integral. Assemelham-se ao provérbio, quanto a suas características e uso, mas dele diferem pelo teor da mensagem.

Serra e Gurgel (op. cit., p. 61) define o ditado de maneira bem objetiva: ‘frase popular, curta e anônima que contém uma observação moral, um conceito ou um conselho; provérbio, adágio’. Percebe-se, nessa definição a semelhança entre o ditado e o provérbio, o que possibilita a confusão no uso das duas palavras, ou até mesmo o uso de uma pela outra, como sinônimos.

O *Dicionário Michaelis* constata que os ditados também apresentam semelhanças com os provérbios no sentido de impor-se pela força. A palavra *ditado*, substantivo masculino, significa “aquilo que se dita ou se ditou” (o verbo ditar aparece com

o significado de: “prescrever, impor”; “sugerir, inspirar”²³). O termo *dito*, substantivo masculino, encontra-se registrado como “conceito, máxima, sentença”. O adjetivo *sentencioso* tem a seguinte definição: “Diz-se da expressão ou escrito que encerra uma lição moral ou um ponto de doutrina exposto com certa gravidade, laconismo ou agudeza”.

Acrescentamos ainda que, cabe aqui o mesmo argumento defendido por Urbano em relação aos provérbios, concernente ao caráter argumentativo, expressivo e à propriedade do uso dos ditados nas situações contextuais, ou seja, podemos deduzir que as diferenças entre provérbio e ditado são pequenas, dificultando a identificação entre eles, em muitos casos.

A frase feita, conforme Serra e Gurgel, é definida como “um enunciado fixo, consagrado pelo uso”; uma “expressão consagrada pelo uso”.

No romance analisado, o estudo do provérbio, do ditado, do dito popular, do dito sentencioso e da frase feita mostra-se de grande interesse, pois o personagem central, Ponciano de Azeredo Furtado, utiliza-os com frequência, como argumentos para a defesa de suas opiniões frente aos interlocutores. Ele deseja, assim, fazer prevalecer suas idéias mediante o aval imbatível e irrefutável do senso comum. Trata-se, portanto, de um dos traços definidores de sua personalidade.

Esses fenômenos lingüísticos são também importantes na criação da voz narrativa pois, segundo Cândido (2002, p. 350-352), definem “o ângulo, ou o enfoque do narrador, condicionando um certo tipo de estilo”, como em *I Malavoglia* em que um narrador neutro, em terceira pessoa, fala como os personagens rústicos cuja vida ele narra. É por meio do lugar-comum, da repetição e do provérbio que o discurso indireto livre da narrativa é “amarrado”, em função de um “mundo popular, fechado e recorrente”. São maneiras de “petrificar a língua”, evitando a surpresa e as novas experiências. “Eles formam um sistema coeso, na medida em que o provérbio é, na verdade, o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade”.

Entretanto, reafirmamos que, como nos fragmentos dos textos 1, 2, 3 selecionados para análise, constantes da PARTE II do trabalho, não se registra nenhuma citação de ditados ou de provérbios, o fenômeno fica sem exploração. Acreditamos que os

²³ Registramos as definições que nos parecem mais adequadas ao contexto em que se empregam esses termos.

exemplos citados constituam um pequeno, porém importante mostruário dessa característica de fala própria de Ponciano de Azeredo Furtado e, portanto, de seu autor.

Capítulo 5. A formação de palavras e a linguagem figurada

Neste capítulo nossas atenções se voltam para os estudos da formação de palavras e, também, na sua implicação com referência à questão estilística, visto que, muitas vezes, ao se criarem novas palavras ou, ao se atribuir ao léxico uma nova significação, o estilo do autor se delinea e se torna característico. Esses estudos se justificam, em acréscimo, pois, com muita assiduidade, podem ser observados esses processos estilísticos no *corpus* selecionado.

5.1. Neologia e neologismo

Neologia é um processo de criação lexical, enquanto *neologismo* é o elemento que resulta do processo neológico (Alves, 1990, p. 5) ou, conforme Lapa (1998, p. 44), neologismos são os novos meios de expressão criados para atender às necessidades constantes da língua de se exprimir de forma inovadora e criativa. Lapa frisa, porém, que muito raramente se consegue criar uma palavra nova; geralmente essa criação se processa por meio da transformação do “material já existente ou sua utilização para outros fins expressivos” (op. cit., p. 81). As formações neológicas, além de curiosas, expressivas, instigantes, imaginosas, inteligentes, muitas vezes são, juntamente com o conteúdo da obra, um dos esteios artísticos do texto literário. Cabe às obras literárias e aos meios de comunicação de massa divulgar essas novas criações. Entre os literatos, Alves cita os poetas simbolistas, os modernistas Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade e o romancista Guimarães Rosa. Acrescentamos Fialho de Almeida, lembrado por Lapa, e os autores de poesia concreta, que brincam com as palavras, desconstruindo-as e criando novas combinações que resultam em neologismos; além deles, incluímos José Cândido de Carvalho cuja capacidade de inovar o léxico revela-se prodigiosa.

A língua não permanece fixa e imutável por múltiplas razões (dentre as quais as atividades diárias, a evolução cultural, científica, tecnológica e outras); há necessidade de renovação do acervo lexical das línguas vivas. Assim, são criadas pelos falantes de uma comunidade lingüística, palavras novas, *os neologismos*, que podem ou não permanecer no léxico. Alves (op. cit, p. 11) acrescenta que “sendo de caráter social, há uma resistência coletiva a toda inovação lingüística, pois a língua constitui um patrimônio comum a todos os falantes de uma comunidade lingüística”. Isto não impede a evolução da língua e, aos poucos, as inovações vão sendo absorvidas e algumas passam a integrar o léxico. Para que um significante integre o léxico de uma determinada língua, é primordial que ele esteja de acordo com o sistema dessa língua, pois, se ele não o estiver, não será decodificado pelo interlocutor e, portanto, não haverá comunicação entre os participantes da conversação.

Vilela, em *Estudos de lexicologia do português* (1994), aponta a metassemia, o alargamento do campo de uso, os empréstimos como formas de criação de palavras. Ele acrescenta, ainda, que o modelo derivacional está ligado diretamente à motivação ou à transparência e acrescenta, ainda que, nos neologismos, existe sempre algo de novo e algo de conhecido. Martins (1997, p. 77) cita Tatiana Slama-Cazacu, segundo a qual existe em cada palavra um núcleo convencional ou significativo fundamental que é a base do agrupamento semântico e que assegura a estabilidade relativa do léxico de uma língua. É graças a esse núcleo que se processa a compreensão mútua. Os novos significados se desenvolvem a partir desse significado fundamental.

Da mesma forma, Saussure (1973, p. 193), ao tratar da analogia, julga que os elementos que produzem uma nova palavra já existem no momento de sua criação. Para ele, a “analogia em si mesma, não passa de um aspecto do fenômeno de interpretação, uma manifestação da atividade geral que distingue as unidades para utilizá-las em seguida.” O autor afirma que a “inovação analógica”, antes de entrar na língua, é sempre experimentada pela fala e, portanto, cabe ao indivíduo um importante papel: o de criar, repetir e usar os novos vocábulos, contribuindo para que eles passem a fazer parte do léxico de seu grupo social. Falando sobre as questões analógicas, Câmara Jr. (1972, p. 236-238) chama a atenção para que não se confunda a analogia com a evolução fonética propriamente dita. A evolução fonética se processa por meio de uma mudança de natureza articulatória, gradual que culmina em outro fonema já existente no sistema, ou acaba criando um novo fonema.

Com relação ao léxico, ocorre uma analogia quando a forma fonológica de um vocábulo se altera “para aproximá-lo de outro ou outros, genética e estruturalmente distintos”. Assim, considera-se a criação analógica como uma forma lingüística nova que coexiste com a forma tradicional e não como a “evolução mórfico-fonética de uma forma”.

Alves (2003, p. 262) acrescenta que se deve levar em conta que a delimitação do caráter neológico de uma unidade lexical apresenta dificuldades, considerando-se como diferentes parâmetros, “aspectos de natureza temporal, lexicográfica, psicológica e de instabilidade. Desse modo, uma unidade lexical é neológica se foi criada em período recente, ou se não está registrada nos dicionários de língua; ou se é percebida como nova pelos falantes; ou, ainda, se apresenta instabilidade em aspectos morfológicos, gráficos ou fonéticos”.

Martins discorre sobre a importância da expressividade dos aspectos morfológicos da língua, porque contribuem para a renovação do léxico e dos seus elementos integrantes, que são os lexemas e os morfemas.

Câmara Jr. (1978) lembra que outro motivo para que se criem novos vocábulos está na falta de precisão no significado das palavras, especialmente nas palavras abstratas:

O caráter vago e difuso de muitos significados permite certa liberdade no entendê-los. Especialmente em se tratando de palavras abstratas, isto é, designativas de conceitos abstraídos das coisas concretas, não há a rigor coincidência semântica nas múltiplas línguas individuais de uma comunidade lingüística. (p. 49, 50)

Essas criações de novos vocábulos e expressões, além de aumentar e enriquecer o léxico, podem caracterizar e, muitas vezes, tornar típica a fala de um indivíduo, de um grupo, de uma região, transformando-se em um recurso disponível de que o autor lança mão, na criação de personagens para sua narrativa. Como exemplo, pode-se citar as gírias que são criações neológicas típicas de um grupo, ou de uma determinada classe social; da mesma forma, os falares regionais, outra fonte de criações lexicais de regiões determinadas, são freqüentemente utilizados por diversos literatos (vide Guimarães Rosa, por exemplo).

Tanto o regionalismo como a gíria são abordados neste trabalho, no Capítulo 4, itens 4.2.1. e 4.2.2., respectivamente.

Lapa (1998, p. 36) ressalta a importância dos estrangeirismos na renovação de palavras do léxico de uma nação, recordando a história da evolução lingüística na Península Ibérica desde o latim vulgar que sofreu a influência da língua dos bárbaros germânicos, dos árabes, dos franceses e, acrescentamos, recentemente, a dos ingleses. São os estrangeirismos que devem ser adotados somente quando corresponderem às necessidades reais de expressão. Ele cita como estrangeirismo, a palavra *gôche* (do francês *gauche*), com o sentido de canhestro, desajeitado, acanhado, azambrado, esquerdo etc, usada por Eça de Queiroz em *Os Maias* e, lembramos também, no Modernismo, por Carlos Drummond de Andrade que em *Alguma poesia*, escreveu o "Poema de sete faces", do qual se transcreve a primeira estrofe:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser **gauche** na vida.

Interessa-nos, neste trabalho, estudar de perto as criações lexicais no texto escrito literário que surgem com um objetivo específico, ou seja, aquelas que são válidas para aquele determinado momento ou personagem, podendo, hipoteticamente, fazer parte do dicionário da língua. Analisamos, ademais, as criações lexicais literárias com objetivo estilístico, estudando os processos envolvidos nos vários momentos da criação e, sobretudo, o efeito estilístico obtido, no texto, com essa nova criação. Os neologismos que surgem como resultado de uma necessidade de expressão pessoal, ou seja, criados por poetas e escritores em geral merecem uma especial atenção e é importante que se estude a maneira particular com que o autor utiliza a língua e cria um estilo próprio, um léxico individual, como cremos, com Proença, acontece na obra de José Cândido de Carvalho:

Não é preciso muito para que essa busca de expressão marque os seus rumos. A denotação corresponde à palavra em “estado de dicionário” e de pouco valor estético, enquanto a conotação é, às vezes, sinônimo de carga sugestiva; em outros termos, extensão e intensão, já agora considerados sob o aspecto de níveis de abstração.

Tanta teoria se vai tornando longa, sem melhoria de luminosidade, fácil de ser dada com exemplos comentados. O erotismo de Ponciano se recorta com força: “De noite, por desgraça, o luar da varanda de Dona Branca dos Anjos liberou tudo que foi cheiro de bogari. Sabia eu que não tinha mais trança de moça no detrás daquelas paredes, que também olho meu podia dizer adeus para sempre ao andar de cobra da menina.” Não será preciso muito para que se perceba o valorizar daquilo que, em verdade, constitui o centro da mensagem. É o “cheiro”; não são os bogaris; é a “trança”, sugerindo mais especificidades que moça; “no detrás”, substantivando-se muito mais forte que paredes; “olho” personalizado, dizendo adeus; e o “andar de cobra”, encanto caracterizador da menina. (CL, p. xiv, 5ª ed.)

Os neologismos estilísticos baseiam-se na expressividade da palavra ou da frase, procurando expressar idéias, emoções opiniões, de modo inédito e pessoal. Essas lexias podem ser fabricadas a partir de uma outra já existente que recebe uma nova conotação ou, às vezes (raras), surgem de forma inédita e única sem se calcar em qualquer outra lexia. Pode-se, dessa forma, exprimir-se com uma liberdade de expressão ou de criação muito grande, valorizando a livre manifestação de expressões sentimentais, emotivas. Na literatura em que se costuma dar asas à imaginação, observam-se muitas criações lexicais literárias ou estilísticas que, por não surgirem espontaneamente nas camadas sociais populares, mas por serem criações de uso exclusivo do léxico de um autor em determinada obra, são de curta existência. Lapa (op. cit., p. 45) cita *nuvezinhado*, *nevrostizar*, *chafra-nafra*, *transfazer-se*, *independentizar*, *vortilhões*, *emotival* etc, como criações literárias de Fialho de Almeida com base na linguagem técnica e na linguagem da província.

Cardoso afirma com propriedade:

Assim, diz-se que as criações lexicais literárias ou estilísticas se comportam de maneira diferente das demais criações. Apresentam apenas um valor expressivo naquele momento e naquele texto. Cumprido o seu papel expressivo, tendem ao esquecimento. Movem-se a cada leitura. Dificilmente

passam a integrar o léxico da língua. Entretanto, têm um valor enorme porque vêm mostrar que além da criação ter um fundo prático e necessário, ela também pode surgir como um simples valor expressivo ou lúdico. (2000, p. 45)

Da mesma forma que as criações lexicais literárias, muitos neologismos de uso comum permanecem em uso apenas por um determinado momento (como o tempo de duração do sucesso de vendas de um produto), ou enquanto estiverem em moda.

O léxico é formado por um conjunto de palavras de uma língua. Alguns autores falam em unidades formadoras de palavras que podem ser palavras gramaticais e palavras lexicais.

As palavras gramaticais pertencem a um conjunto fechado e não sofrem quase nenhum tipo de ampliação. A significação dessas palavras só é apreendida no contexto lingüístico. São pouco numerosas, porém sua frequência é altíssima; constituem-se em artigos, pronomes, preposições, conjuntos numerais e alguns advérbios que têm função definida. Exercem as seguintes funções:

- relacionam o enunciado com a situação de enunciação, indicando os participantes da conversação, o espaço e o tempo da comunicação. São os dêiticos “eu”, “aqui”, “agora”, os pronomes possessivos, e demonstrativos relacionados à primeira e segunda pessoas etc.;
- substituem ou fazem referência a algum elemento presente no enunciado, por meio dos anafóricos ou referentes, tais como “ele”, “ela”, demonstrativos não relacionados à primeira e segunda pessoas etc.;
- indicam quantidade ou intensificação no caso de numerais, pronomes indefinidos quantitativos, advérbios quantitativos;
- relacionam palavras no sintagma (preposições) e orações (conjunções e pronomes relativos);

- estabelecem coesão textual dentro da frase ou entre frases diversas (anafóricos e conjunções).

As palavras lexicais que, conforme Lapa, citado em 2.2., são os lexemas, pertencem a um universo aberto. Elas obedecem a um processo de formação já existente na língua. São os substantivos, os adjetivos e os advérbios deles derivados ou a eles correspondentes. São denominadas palavras lexicográficas, nocionais, plenas, reais. Além de terem um valor nocional, essas palavras têm uma função sintática e têm que ser acompanhadas por desinências flexionais de número, pessoa, tempo, modo. Algumas são formadas por afixos. Além disso, elas apresentam significação extralingüística, pois remetem a algo que faz parte do mundo físico, psíquico ou social. Constantemente formam-se novas palavras que podem ser emprestadas de outras línguas e, por isso, são numerosas.

Para se fazer a distinção entre a expressividade obtida com neologismos conceptuais e neologismos formais é necessário debruçar-se e apoiar-se nos ensinamentos da Estilística Léxica. A Estilística Léxica está associada à escolha e à intenção que se quer dar ao texto. Ela estuda e verifica a expressividade ligada aos componentes semânticos e gramaticais das palavras. Assim, fala-se em expressividade obtida com palavras gramaticais (valor de realce, substantivação e ampliação de sentidos) e com palavras lexicais que despertam na mente humana uma representação (de seres, de ações, de qualidades de seres ou modos de ações) por terem significação extralingüística, por sua afetividade

Tendo em vista que os neologismos são formados por diversos mecanismos da própria língua são diversos os processos de formação neológica:

- neologismos fonológicos em que há uma combinação inédita de fonemas. As criações fonológicas ocorrem quando alguns elementos fonológicos são suprimidos, acrescentados ou transformados, alterando o significante. O elemento resultante é, pois, um produto e não um processo. Segundo Guilbert (1975, p. 59-64), são dois os tipos de criações fonológica: a criação fonológica propriamente dita, ou específica e a criação fonológica complementar. O primeiro tipo é formado pela criação *ex-nihilo* que, na sua formação não toma como ponto de partida signos mínimos pertencentes a um código lingüístico qualquer como o exemplo de Barbosa (1981, p. 177) que cita o

signo lingüístico representado por “Omo”, nome de uma conhecida marca de sabão em pó; nesse caso, o falante procurou guiar-se pela impressão (agradável ou desagradável) que a palavra provoca fonicamente, palavra essa, formada por uma seqüência lingüística virtual, permitida pelo sistema da língua portuguesa. As formações onomatopaicas que reproduzem sons e gritos (*buá, frufriu, tchibum*); são criações complementares, formadas como conseqüência de outro processo de criação, como a relação de analogia com “bebemorar”, que resulta da aglutinação entre os verbos “beber” e “comemorar”; outras formas podem ser utilizadas, tais como as manipulações gráficas, como em “Xou da Xuxa” em que o substantivo “show” é grafado como “xou” com vistas a associá-lo ao nome da apresentadora do programa (Alves, 1990, p. 12, 13). Além desses, diversos são os processos de criação lexical que resultam em neologismo fonológico, tais como: a formação de uma palavra por derivação ou por composição (*deletar, rua-teatro*); uma sigla que passa de uma seqüência gráfica a uma seqüência fonológica coesa (ONU – ônu); quando há uma abreviação ou redução (*flagrante – flagra*); na importação de um termo de língua estrangeira (*abat-jour – abajur*) (Cardoso, op. cit., p. 69). Por fim, todas as manipulações que aproximam o vocábulo escrito da maneira como ele é pronunciado, podem ser consideradas como neologias fonológicas.

- neologismos semânticos em que se atribui uma nova significação a um mesmo significante por meio de:
 - polissemia – em que a uma só expressão atribuem-se dois ou mais conteúdos como, por exemplo, em “piloto” que, conforme o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, pode ter os seguintes significados (entre outros): “aquele que pilota navio mercante, como oficial de náutica ou como práctico de porto, subordinado ao comandante”; “indivíduo que dirige uma aeronave”; “motorista de provas automobilísticas”; “capítulo inicial de um programa ou de uma série de TV, que tem como um dos principais objetivos sondar a reação do público”; “nos aquecedores a gás, bico de onde a chama se propaga aos demais bicos”.

- migração de um universo do discurso para o outro, como a palavra “prego” que, conforme o *Dicionário Eletrônico Houaiss* é uma “haste roliça e fina de metal, com ponta numa extremidade e uma parte larga e achatada na outra (a cabeça), que se crava em algum objeto para uni-lo ou fixá-lo a outro, ou para nela se pendurar algo”, que é empregada pelos skatistas com o significado de “skatista ruim”; verifica-se uma migração do sentido geral da palavra, conhecida e usada em um universo geral, para um sentido de âmbito particular.

- conversão – em que há mudança de classe gramatical de uma palavra para outra classe gramatical; ela adquire, assim, um sentido inteiramente novo. É o que acontece com alguns nomes próprios (Recife, Campinas, Leite, Pires, Carvalho etc.), com formas verbais que se substantivam (quebra, vale, acórdão etc), com substantivos que passam a qualificativos (pedra gigante, coqueiro anão etc), palavras invariáveis que são substantivadas (sim, não, porque etc) e outros mais. Esse processo é, também, denominado derivação imprópria.

- neologismos alogenéticos em que há a adoção de um termo de outro universo lingüístico, como os empréstimos de palavras estrangeiras usados em contextos específicos. São criações estilísticas que dão cor local às frases. Esses empréstimos podem ser:
 - denotativos, usados para denotar produtos criados em país estrangeiro, como em “software”, “hardware”;

 - conotativos, criações que se desenvolvem pela necessidade de adaptação ao modo de vida da sociedade, geralmente em função do prestígio exercido por um determinado tipo de sociedade, como, por exemplo, pela sociedade de consumo em “hambúguer”; pela moda; em “haute couture”.

- **Neologismos sintagmáticos.**

Alves (1990) utiliza a denominação “neologismos sintáticos” para designar as formações de novas unidades lexicais por derivação ou composição.

- A **derivação** pode ser **prefixal** (não-empregados, anti-governo, megaevento); **sufixal** (*achismo, negociável, operacionalizar, invibializar, civilizadamente*); **parassintética**, processo que consiste no acréscimo simultâneo de prefixo e sufixo a uma base (*apalhaçar, ensardinhar*); **regressiva**, que consiste na transformação de verbo em substantivo, por redução (*o amasso, o engasgo*). Segundo Sandmann (1996, p. 11), “Os prefixos se unem a um radical como adjuntos adnominais (minissaia) ou adverbiais (retornar). Constituem o determinante da palavra complexa produzida e não mudam a classe de palavras da base”. A derivação sufixal “é um processo extremamente produtivo na formação de novos vocábulos, pois o sufixo atribui à palavra a que se associa uma idéia acessória e, com freqüência, altera-lhe a classe gramatical.” (Cardoso, op. cit., p. 126). Exemplo de formação em que se altera a palavra da base é a formação: adjetivo *belo* + sufixo *-eza* = substantivo *beleza*. Os sufixos aumentativos e diminutivos não mudam a classe das palavras de base.
- A **composição** pode ser formada por **justaposição** ou por **aglutinação**. Na aglutinação as palavras se aglutinam, formando uma outra, única e indivisível; são consideradas como uma composição perfeita, conforme Lapa (op. cit., p. 82). São exemplos desse tipo de composição: vinagre (=vinho-acre), aguardente (=água-ardente), passaporte (=passa-porte). A composição é imperfeita, ainda segundo esse autor, em palavras cuja coesão não se processa da mesma forma: em *couve-flor*, os termos conservam-se autônomos como dois substantivos; não há alteração nos dois substantivos que foram justapostos e interligados por meio de um hífen. Acrescentamos outros exemplos: azul-celeste (dois adjetivos), porta-bandeira (verbo e substantivo). Na literatura esse tipo de formação de palavras é empregado principalmente por escritores modernistas e

contemporâneos, como por exemplo, *mil-vezes-mente* (Guimarães Rosa); *prostitutriz* (Martins); *Eu, ela, elaeu/ trespassados eleu* (Drummond).

Esse resumo apresenta um quadro geral das criações neológicas na perspectiva dos diversos teóricos citados. Entretanto, além dessas teorias, que utilizaremos em nossas análises, consideraremos o ponto de vista da Estilística, quanto às criações neológicas, visto termos observado uma grande incidência desses tipos de formações no *corpus*, justificando esse aprofundamento que se evidencia na análise dos textos selecionados e apresentados na Parte II desse trabalho.

5. 2. As criações neológicas estilísticas

Os neologismos estilísticos são formações que se baseiam na expressividade da palavra ou da frase, ligada à livre expressão de seu criador que manifesta, desse modo, sua visão pessoal do mundo. São processos de formação lexical próprios dos escritores e em geral raramente farão parte do léxico da língua, constituindo lexias criadas para um fim específico, seja um momento, uma obra ou um autor. Como exemplos na literatura: *desacortar*, *desamigo* (Guimarães Rosa); *resmiando* (Haroldo de Campos); *nadissimizíssima* (João Ubaldo Ribeiro), oriundos do processo de derivação.

5.2.1. O estilo e suas implicações

As pessoas, quando se comunicam, exercem umas sobre as outras, determinada força argumentativa. Isto se dá por razões de ordem ideológica, por diferentes pontos de vista etc. Porém, seja qual for o ato de comunicação, ele não escapa à intencionalidade (explícita ou não).

A linguagem é essencialmente intencional e, portanto argumentativa. Os discursos se constituem com as intenções do emissor que pretende, com sua mensagem, dotar seu receptor de informações e fazer com que ele, então, tome determinada atitude. Ninguém se comunica desinteressadamente: toda comunicação é proposital, até mesmo as puramente fáticas, como as saudações entre duas pessoas que se cruzam.

Sendo os atos de comunicação, por natureza, intencionais, quanto mais domínio o falante tiver dos recursos expressivos da língua, mais eficientemente atuará sobre os seus ouvintes. Tendo a sua disposição múltiplas formas de se comunicar, o indivíduo selecionará as mais adequadas para atingir seus objetivos. Esse agir sobre a linguagem ocorre tanto por parte do emissor, como por parte do receptor; se ambos têm domínio do material lingüístico com o qual estão interagindo, melhores resultados obterão na sua comunicação. Esse espaço, ou essa relação que se estabelece entre o texto manifestado e o sentido implícito do texto, estrutura-se na intencionalidade da comunicação.

É, também, extremamente importante o estilo do autor em seu ato de comunicação, não só para que a mensagem chegue de forma correta e apropriada a seu destinatário, mas também, para que os diferentes matizes expressivos subjacentes às palavras possam ser expressos e captados pelos interlocutores.

O conceito de estilo é muito abrangente e de difícil definição. Assim, alguns estudiosos definem estilo apenas do ponto de vista literário, outros o definem em relação à obra ou ao autor, outros em relação aos usos. A respeito do assunto, é importante consultar Martins (1997, p. 2) que faz uma minuciosa pesquisa sobre diversos autores que se dedicaram a esse estudo.

Para Discini (2003, p. 31), estilo é “recorrência de traços de conteúdo e de expressão, que produz um efeito de sentido de individualidade”. Refletindo sobre o *ethos*, em *O estilo nos textos*, a autora cita entre outros, Aristóteles, para quem “o estilo é um *ar* que acaba por emergir do próprio discurso enunciado e remete ao modo de ser do ‘orador’, o sujeito da enunciação” (op. cit., p. 11).

O estilo de um texto pode marcar a escrita de uma época e é por isso que se fala em estilo clássico, estilo romântico, estilo moderno para classificar as obras de um período literário na literatura. Segundo Cardoso (2000, p. 6), “a expressão literária constitui um nível particular da língua que se opõe a outros níveis. Nela a fantasia verbal para a criação é

mais livre.” Para essa estudiosa, a Estilística deve-se ocupar da análise da escolha que o enunciador faz do material lingüístico de que dispõe com vistas a obter a expressividade e os efeitos estéticos:

Um dos objetivos da Estilística é justamente analisar a escolha feita, verificando-se de que maneira se consegue com ela efeitos estéticos e expressividade e, sobretudo, tentando-se chegar à intenção do enunciador por meio do estilo encontrado em seu texto. (op. cit., p. 31)

É, portanto, de grande importância para caracterizar o estilo de um autor a escolha que ele pode fazer, de acordo com suas preferências, com relação ao léxico, à construção do período, ao tipo de discurso utilizado (direto/indireto, indireto livre), às figuras de linguagem utilizadas e outros elementos que vão revelar as diferentes nuances afetivas do texto.

5.2.1.1. A linguagem figurada

As figuras de linguagem foram particularmente destacadas pela Retórica por sua intensa expressividade. Em relação à palavra “figura” (de linguagem), Charaudeau & Maingueneau (2004) apresentam definições concebidas por diversos estudiosos, tais como Fontanier (1968) que afirma, do ponto de vista da retórica, que “*figura* é todo uso da língua” que se distancia mais ou menos da expressão simples e comum”.

Para a Neo-retórica, as figuras de linguagem são consideradas como “alterações na linguagem (metáboles) e são importantes não apenas na linguagem literária, mas também na linguagem do povo, cuja retórica é intuitiva. A linguagem figurada é um dos recursos para se comunicarem as tonalidades emotivas das palavras, ou seja, é por meio de figuras de linguagens que se apreende ou se faz com que o interlocutor perceba o sentido do que se quer comunicar. O valor expressivo da palavra só é apreendido pela “relação sintático-semântica dessa palavra com outras” (Martins, op. cit., p. 91).

Com vistas a esclarecer possíveis dúvidas quanto ao significado das palavras “figura” e “imagem”, empregadas no presente trabalho, e as suas possíveis divergências, procuramos, o apoio de dois dicionários: o *Dicionário Eletrônico Houaiss* e o *Dicionário Aurélio*.

No *Dicionário Eletrônico Houaiss*, a palavra *figura* é definida como “um conjunto dos traços gráficos que reproduzem alguém ou algo (real ou imaginário); a representação gráfica, não necessariamente proporcional ou fiel, de alguém ou de algo; qualquer representação visual (esculpida, pintada, gravada etc.) de uma forma inspirada na realidade ou na imaginação; imagem que geralmente acompanha um texto; ilustração, estampa.” A palavra *imagem* é definida como “representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos”; no sentido figurado é “a pessoa que representa, simboliza ou faz lembrar alguma coisa abstrata; personificação”.

O *Dicionário Aurélio* define *figura* como “imagem, representação, forma; figuração: *Desenharam o deus Cupido em figura de menino*; representação de imagem por meio de desenho, gravura, fotografia, etc”. A palavra *imagem* aparece definida como a “representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto”.

Creemos, pois, que, de acordo com todas as definições apresentadas, as palavras *figura* e *imagem* têm o mesmo significado, justificando o uso de uma ou de outra pelos estudiosos citados (Martins fala em “imagens”, ao passo que Pound fala em “figuras”, conforme veremos adiante), apenas por uma questão de preferência de cada autor. Assim, a expressão “imagem visual” pode ser um sinônimo de “figura visual”. Em nosso trabalho, procuraremos, sempre que possível e necessário, utilizar as palavras “figura” e “imagem”, acompanhadas de um determinante (sonora, verbal, visual, gestual etc) para precisarmos claramente o sentido desses substantivos. Os termos “linguagem figurada” e “figuras de linguagem”, consagrados pela Retórica serão utilizados quando nos referirmos a esses estudos específicos.

Pound (1976), em sua obra *A arte da poesia*, classifica as figuras em três tipos básicos: figuras sonoras, figuras verbais e figuras visuais, conforme especificamos nos itens que seguem. Desenvolveremos as questões relativas às figuras visuais apenas na PARTE III, pois o assunto é mais pertinente e específico daquela seção.

A) Figuras sonoras

São figuras compostas por diferentes sons, com suas variadas gradações de intensidade, ritmo e melodia, formam verdadeiros objetos sonoros. Aliteraões, acentos fortes, fracos, agudos, graves, tudo isto combinado e associado a diversos tipos de sons, como na música, são partes desses tipos de figuras. Esses objetos sonoros “distantes da combinação de sons do sistema lingüístico”, são denominados por Pound como “melopéia”; neles a paronomásia se mostra presente por meio do emprego de palavras semelhantes quanto ao som, mas de significações diversas.

Creemos que podem ser inclusas nesse tipo as risadas, os sons diversos produzidos tanto na língua oral quanto na reprodução escrita que são as onomatopéias. Stephen Ullmann (1997, p. 174, 175), considera que, estilisticamente, o efeito produzido pelas onomatopéias é alicerçado por uma “judiciosa combinação e modulação dos valores sonoros”, aliados a outros fatores como a aliteração, o ritmo, a assonância e a rima. Do ponto de vista semântico, as onomatopéias distinguem-se em:

– Onomatopéia primária: “É a imitação do som pelo som. Aqui o som é verdadeiramente um “eco do sentido”: o próprio referente é uma experiência acústica, mais ou menos rigorosamente imitada pela estrutura fonética da palavra”. O verbo em si, soa como o ruído que ele significa. Exs.: *buzzi* (zumbir), *crack* (rachar, estalar), *growl* (rosnar), *hum* murmurar), *plop* (gorgolejar), *whizz* (assobiar, sibilar).

– Onomatopéia secundária: “O som evoca não uma experiência acústica, mas uma ação ou qualquer estado físico, moral, geralmente desfavorável. Exs:

a) de ação: *dither* (hesitar), *dodder* (titubear), *quiver* (tremor), *slink* (escapular);

b) de estado físico ou moral: *gloom* (melancolia), *grumpy* (irritado), *sluggish* (preguiçoso), *wry* (retorcido).”

Segundo o autor, analisadas do ponto de vista lingüístico, as onomatopéias são consideradas como recursos expressivos verbais, tais como as gírias, interjeições, sinônimos expressivos, eufemismos, comparações, metáforas. Muitas palavras onomatopaicas originam-se por analogia, pois se trata de um processo criativo bastante fácil. Assim, da reprodução do canto do galo, originaram-se verbos como: *cacarejar*, *cocorejar*, *cucuricar* e *cucuritar*. O verbo *mugi*, surgiu, do mesmo modo, da forma onomatopaica *muuu*; o verbo *atroar* originou-se da antiga palavra portuguesa *trom*, que significava *canhão*.

Um outro enfoque é dado pelos estudos de Martins (1997, p. 47), que considera a onomatopéia como “a tentativa de imitação de um ruído por um grupo de sons da linguagem”. Podem ser imitados ruídos inarticulados dos seres (humanos, animais, vegetais e outros), que não se constituem em uma reprodução exata, mas são sons aproximados. As onomatopéias são em grande parte convencionais e aprendidas pelos falantes. Aproveitando os ensinamentos de Herculano de Carvalho (*Teoria da Linguagem*), a autora apresenta os níveis de onomatopéia, de acordo como seu caráter acidental ou permanente, a sua natureza não-representativa e a sua possibilidade de se tornar palavra lexicalizada:

- onomatopéias acidentais – são sons imitativos produzidos de forma acidental pelo homem, de modo individual e momentâneo. Ex.: “Os alegres tuins... choveram nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido –rrrl-rrril!rrrl-rrril!” (Guimarães Rosa. *Sagarana*, p. 353).
- onomatopéias propriamente ditas – são objetos sonoros, que possuem uma configuração definida; são simbólicos, convencionados e aceitos pela comunidade lingüística. Geralmente são formados por sons que correspondem às estruturas significativas da língua (*zás; pimba! Tóim!*), mas existem aquelas cujas combinações de fonemas não correspondem a palavras dessa língua (*tchibum; trrrim*).
- forma lexicalizada – se a onomatopéia passa a desempenhar um papel sintático na frase (geralmente, substantivo ou verbo) e recebe uma categoria gramatical, ela deixa de ser uma onomatopéia propriamente dita. Ela denota o objeto que

significa e exerce uma função na frase. Exs.: *pio, uivo, estalo*, são substantivos além de *tilintar e zumbir*, que são verbos.

B) Figuras verbais

São figuras plenas de sentido. São as comparações, as metáforas e, também, as paronomásias, na medida em que, conforme seu emprego, elas adquirem significados diferenciados. A paronomásia é “a figura pela qual se aproximam na frase, palavras que oferecem sonoridades análogas com sentidos diferentes”. (Martins, op. cit. p. 44, 45). Por vezes é um jogo de palavras com um fim humorístico, um trocadilho ou, em uma poesia, por exemplo, pode-se obter um novo significado mediante o emprego de diversas palavras rimadas, cuja significação é dada pelo conjunto que elas formam e não pelo significado de cada uma delas. Na paronomásia, as palavras homônimas nos levam aos jogos de palavras, tão a gosto dos escritores barrocos.

Em um poema, e, acreditamos, por extensão, também, na prosa literária, a imagem verbal adquire um sentido amplo; é, também, toda forma verbal que contém plurissignificados tais como comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, fábulas etc. São significados contrários ou, como diz Paz (1982, p. 38), toda imagem verbal, não importando seu conteúdo semântico ou sua extensão aproxima ou reúne “realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”, ou seja, “a imagem submete à unidade a pluralidade do real”.

Entre as figuras de linguagem utilizadas na linguagem falada e escrita, interessam-nos, principalmente a metáfora, a metonímia e a personificação, por estarem diretamente ligadas às questões de estilo do texto, objeto de nosso estudo. Oportunamente voltaremos ao assunto, na PARTE III, sob a perspectiva da análise das ilustrações.

a) Metáfora

Martins (1997, p. 91, 92) apóia-se em Bally, para quem o falar das pessoas constitui as raízes da linguagem literária e as figuras de linguagem nascem da necessidade de expressividade diante da incapacidade do homem de abstrair e de criar uma idéia fora do contato com a realidade concreta. Ela expõe os três principais tipos de expressões figuradas (sempre evitando *classificar*), em que “o elemento sensível, concreto se apresenta, em graus diferentes”:

- Imagens concretas, sensíveis, imaginativas, que evocam um quadro complementado pela imaginação individual; assim, um dos exemplos citados: “De repente, na altura, *a manhã gargalhou*: um bando de maritacas passava, *tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir* (G. Rosa, *Sagarana*, p. 352)
- Imagens afetivas – nesse caso tem-se a impressão de se produzir uma imagem, mesmo que “não se imagine um quadro”; da imagem, que antes era concreta, subsiste apenas um elemento afetivo. Como exemplo, a autora cita: *Le malade baisse de jour em jour*. (= o doente declina dia a dia); outros exemplos são as expressões: *uma verde velhice*, *cair das nuvens* (= ter um susto), quebrar um galho (= resolver um problema) e outras.
- Imagens mortas – é o estado de abstração pura, em que não há mais imagem, nem sequer do ponto de vista afetivo; ela só existe do ponto de vista histórico. Essa abstração só pode ser percebida por uma operação intelectual. Trata-se de metáforas ou metonímias mortas, ou seja, aquelas empregadas sem que tenhamos consciência de sua ocorrência. Exemplos dados por Martins: *quebrar o silêncio*, *cortar a palavra*, *os ramos da ciência* etc.

Para a autora, a expressão *imagem viva*, em oposição a *imagem morta*, compreende os dois primeiros tipos relacionados às imagens concretas e às imagens afetivas. Em relação às denominações *imagem* e *metáfora*, Bally usa o termo *imagem* com

o mesmo sentido de *metáfora*. O conceito e a distinção entre os dois termos, entretanto, não é uniforme. Há várias opiniões de estudiosos a respeito do assunto, tais como Carlos Bousoño, Stephen Ullmann, Pierre Caminade e Irène Tamba-Mecz, citados pela autora.

Martins (op. cit., p. 90) fala da importância das figuras de linguagem principalmente como fator de afetividade. Seja por meio da metáfora ou da metonímia, “em que as palavras assumem um significado mais afastado do significado fundamental, seja das figuras de construção e pensamento (metataxes e metalogismos, cf. *Retórica Geral*) em que as palavras envolvidas assumem um relevo ou conotação especial.”

A metáfora, em que se trabalha o nível do sentido é descrita por Pound como: “o tropo²⁴ genérico confundindo-se com a imagem. Esta, no sentido restrito, seria a representação verbal e estética de uma realidade por processo analógico, seja ele claro (comparação) seja intuído (metáfora).” (op. cit., p. 29). Assim, tomando-se por base a analogia, emprega-se uma palavra fora de seu sentido normal. Se dissermos que um *homem é uma fera*, não queremos dizer que ele é um animal, mas sim, que ele é tão bravo quanto uma fera. Do mesmo modo, a metonímia trabalha com a analogia com o objetivo de criar figuras verbais.

A metáfora é definida por Charaudeau e Maingueneau (2004), como “a figura por meio da qual se designa um referente através da utilização de um signo diferente daquele que o designa correntemente, por uma comparação subentendida, tal como é definida usualmente (a primavera da vida = a juventude)” (p. 48). Esses autores afirmam que a analogia, cuja utilização data da Antiguidade Clássica, faz parte do processo metafórico, “designa as semelhanças de qualquer natureza entre os elementos de uma língua”. (op. cit., p. 46).

Câmara Jr. (1978, p. 58) entende que, para explicar as metáforas e as metonímias, não é suficiente fazê-lo apenas no plano das associações de idéias, ou justificando seu emprego pela necessidade de maior clareza ou pela necessidade de ser incisivo na expressão das informações. Mais do que isso, essas figuras de linguagem substituem uma palavra mais ou menos neutra em relação à expressividade por outra com forte teor expressivo, no que concorda Fiorin (2002), afirmando que a metáfora não é uma

²⁴ Os tropos (do grego *tropos*, “desvio”, “torção”) são “figuras por meio das quais atribui-se a uma palavra, uma significação que não é precisamente aquela própria dessa palavra” (Dumarsais, C. *Des tropes, ou des différents sens*. Paris, Flammarion, 1968. p. 69).

troca de um termo pelo outro, mas sim um “acréscimo de um significado a outro quando existe entre eles, uma relação de semelhança, de intersecção” (p.66).

A metáfora se produz numa recombinação semântica, só perceptível no contexto que permite uma nova possibilidade de leitura de um termo. As metáforas populares que geralmente aparecem nas gírias são menos surpreendentes e requintadas, repetindo-se até se desgastarem e caírem em desuso; já as metáforas dos artistas são originais imprevistas e raramente se repetem.

Martins (op. cit, p. 90) lembra, também, que a expressividade da metáfora não se limita à palavra, mas que sua apreensão depende da relação sintático-semântica dessa palavra com as outras. Da mesma forma que as outras figuras de linguagem, a metáfora é importante, pois é por meio dela que o discurso se afasta da expressão comum, tanto na linguagem literária, como na linguagem popular.

Por sua vez, Garcia (op. cit., p. 79) acrescenta a essas metáforas de criação pessoal, “revivificadora da linguagem comum”, as “metáforas naturais da língua corrente”. Uma vez criadas, essas metáforas passam a figurar no léxico comum, tornando-se uma espécie de patrimônio. São numerosas essas criações e podem ser construídas com nomes de animais (*esta mulher é uma víbora*); nomes de vegetais (*maçã do rosto*); partes do corpo humano (*barriga da perna*); objetos ou utensílios (*cortina de ferro*), etc. Cremos que essas metáforas sejam correspondentes àquelas denominadas por Martins como “imagens mortas”.

Extraída de *O coronel e o lobisomem*, a metáfora cômica que serve como exemplo, mostra a forma bem humorada e repleta de ironia com que o autor nos fornece muitas informações e parece expressar também os sentimentos pessoais do narrador:

Era o **carvão da cozinha**²⁵ em visita de leva-e-traz. Tanto que não demorou em aparecer a velha Francisquinha puxando atrás uma remessa de negras e pardavasquinhas. (150:10-12)

²⁵ Nos exemplos de metáforas e metonímias, citados nesse item, todos os grifos são nossos.

O “carvão da cozinha”, além de designar as pessoas negras que trabalhavam na cozinha, parece fazer alusão a um preconceito contra os negros. As pessoas são comparadas ao carvão, que além de ter a mesma cor preta, é o material que sobrou, após a lenha ter sido consumida pelo fogo. A idéia é reforçada pelo substantivo “remessa”, que normalmente é usado para objetos (uma remessa de brinquedos, de gado, de dinheiro) e não para pessoas tendo, portanto uma forte carga negativa, uma vez que as transforma em objetos. Acrescente-se que essas pessoas estão “em visita de leva-e-traz”, ou seja, elas vieram fazer “fofocas”, trazendo e levando as novidades.

São bastante utilizadas por José Cândido de Carvalho as figuras de linguagem como um recurso expressivo e, ao mesmo tempo como um processo criador de neologias semânticas de óbvia qualidade estilística. Para metaforizar o sentimento de raiva, o autor faz uso dos vocábulos fogo/brasa, tomado em seu sentido literal. A raiva queima como fogo e o seu calor provoca atitudes na pessoa que a sente e o narrador extravasa: “No fogo da raiva” (141:35). Em outro trecho, o herói, sentado em sua sela, é como uma brasa (“em sela de brasa”), tal o calor que sente, por causa da raiva que o consome:

(...) e voltei ao Sobradinho em **sela de brasa**, com o cobrador dos dízimos atravessado no gogó. (147:18, 19)

Já a paixão desperta sentimentos que justificam a expressão popular: “no fogo da paixão”. É por esse motivo que Ponciano define o sentimento amoroso de sua pretendente como “ardido”, como se fosse uma espécie de queimadura provocada não pelo fogo real, mas pelo fogo amoroso:

Dona Isabel Pimenta, **ardida** de sentimento por mim (...) (158:35)

b) Metonímia

A metonímia é definida por Martins (1997, p. 102), apoiando-se em Henri Mounier, como “uma figura pela qual uma palavra que designa uma realidade A é substituída por outra palavra que designa uma realidade B, em virtude de uma relação de vizinhança, de coexistência, de interdependência, que une A e B, de fato ou no pensamento.” E a autora complementa, com base em Le Guern, que se trata de uma associação entre dois termos, que se relacionam de forma “objetiva, externa, no espaço e no tempo, e a mudança de significado pode ser vista como um deslizamento de referência, sendo geralmente explicável por elipse”. A metonímia não apresenta o imprevisto da metáfora, mas ela mostra os fatos em sua essência, gerando grande expressividade e emoção.

Em outras palavras, na metonímia designa-se “um referente por um signo que é distinto do signo habitualmente empregado, mas que está ligado a ele por uma relação definível (como a parte pelo todo: *teto* por *casa*, ou continente pelo conteúdo: *tomar um copo*” (Le Guern, 1973). Enquanto a metáfora estabelece uma intersecção de traços semânticos, na metonímia a relação é de inclusão, como no verso de Camões: “Quando do ferro as vidas escapavam.” Nesse caso, o material *ferro* está contido em *espada*, que conduz à idéia de *morte*.

Lembramos que, conforme explicitaremos e desenvolveremos na Parte III desta tese, as metáforas bem como as metonímias e a personificação podem ser visuais e, portanto, figurativas.

Em *O coronel e o lobisomem*, as metonímias aparecem inúmeras vezes e são, além de abundantes, extremamente caracterizadoras, engraçadas e sugestivas, um traço próprio do estilo de José Cândido de Carvalho. Assim, vejamos as diferentes designações, de caráter popular, para a palavra mulher, por meio dessa figura de linguagem em que a saia, peça de roupa feminina é suficiente para representá-la. Também se pode observar, nesses exemplos, o uso de metonímia na comparação mulher-bicho, por meio dos vocábulos *rabo* e de seu aumentativo *rabão*, *bicho*. Desta maneira temos: “rabo-de-saia” (1), “rabão-de-saia” (2), “bicho de saia” (3), “povinho de saia” (4).

- (1) (...) um sujeito do meu feitio não era mesmo para amarrar suas liberdades em **rabo-de-saia** (143:21,22)
- (2) Lá foi embora aquele **rabão-de-saia** em lombo de cavalo (...) (p.139: 29, 30)
- (3) Mas o caso é que eu não dava importância a **bicho de saia**, tratava tudo na ponta da botina, só sabia machucar o coração das pretendentes. (158:36)
- (4) Como muito bem disse Juju Bezerra, eu fazia gato-sapato do **povinho de saia**. (159:13,14)

Também na frase que segue, é a vestimenta do padre que serve para designá-lo, dispensando o uso de muitas palavras para descrever o personagem:

- (5) A par de que o major andava em socorro de um padecente de nó-na-tripa e a **batina** de Malaquias varejava os currais em missão de casamento e batismo, tratei de voltar ao Sobradinho. (p.145:33-36)

Metonimicamente, partes do corpo representam o homem com grande força de expressão, pois acentuam os atributos das pessoas, ao mesmo tempo em que indicam as ações por elas realizadas:

- (6) Falei para dentro, pois já um ajuntamento de povo, sem que eu sentisse, atravancava a porta do Bazar Almeida, tudo **orelhudo de conversa**. (146:32-34)
- (7) Juca Azeredo, cadeira mais achegada a minha, desandou a especular a sala no medo de alguma **orelha vadia** por perto. (148:3,4)

- (8) O temporal de Ponciano, desabado na cabeça de Juca, correu o Sobradinho, da varanda ao desvão mais retirado. Pronto cresceu **cara de gente** pelos cantos. (150:8-10)

Em “tudo orelhudo de conversa”, do exemplo (6), o coronel está se referindo ao povo que, curioso, se ajuntara para ouvir a conversa e saber tudo o que se passava dentro do bazar. Em (7), a “orelha vadia” designa um possível “fofoqueiro” que pudesse estar escondido para ouvir o que Juca estava dizendo ao coronel. Na frase (8), ao descrever “Pronto cresceu cara de gente”, descrevem-se, de forma metonímica, as pessoas que depressa se abrigaram na varanda da casa, para fugir do temporal que desabava.

Em outro segmento, partes de objetos, ou de seus atributos designam o todo; assim, por meio de um adjetivo verbal, transformado em substantivo: “engomados”, o narrador se refere às roupas que Francisquinha estava engomando, antes de chegar junto a seu menino:

- (9) (a velha Francisquinha) Veio dos seus **engomados** saber que sofrimento tinha contraído o seu menino para andar tão desensofrido (...)
(150:13,14)

Na frase que segue, o “assoalho”, palavra que designa o piso de uma casa, está empregado com o significado de *casa*. É, portanto, por meio de um substantivo, cujo significado se refere a uma parte da casa, ou seja, seu piso, que o narrador traduz a idéia do todo. A frase “não pisava assoalho de Malaquias” significa que o major não pisava na casa de Malaquias desde remoto mês:

- (10) O major, desde remoto mês, não pisava **assoalho** de Malaquias, pelo que entrou meio vendido, testa no chão, sem poder de patente, que o vigário não admitia regalias no debaixo do telhado de Nosso Senhor Jesus Cristo:
(157:7-10)

É interessante salientar ainda, que Ponciano se refere a soldados/guerreiros metonimicamente, por meio de substantivos que nomeiam armamentos, ou parte deles, como nos textos a seguir:

(11) Bem não tinha o recadeiro de Juju Bezerra acabado a sua desimcumbência, já minhas ordens pulavam de cabrito novo na frente do vento, chamando os boiadeiros ao serviço das armas, com que juntei num relancinho trinta **carabinas** debaixo do meu mando. A tarde que já adernava na asa dos primeiros bacuraus e corujas, tremeu de ver tanto **gatilho** em ponto de guerra. (153:11-16)

(12) Meia dúzia de **espingardinhas** no mais estourar (160:14)

(13) Entupi a pracinha de **pata de cavalo** e ainda tive de derramar **ferradura** por outros arredores. (153:30-31)

(14) O caso foi que a viração da tarde, vendo tanta **pata de cavalo** e **armas** em Santo Amaro, soprou ligeiro o acontecido no comércio de São Sebastião. (159:17-19:)

“Carabinas” (11), remete aos soldados que portam esses armamentos; “gatilho”(11) indica a arma engatilhada, pronta para iniciar a guerra; “espingardinhas” (12) e “armas” (14) referem-se aos soldados. Com relação aos cavalos, também são designados por metonímias que indicam parte de seus corpos, como a “pata de cavalo” (13, 14), ou a “ferradura” (13) usada para protegê-los.

c) Personificação

Ainda, como linguagem figurada, temos a personificação em que, idéias abstratas materializam-se em seres concretos (ou vice versa).

Sacconi (1990, p.405), fala em prosopopéia ou personificação como sendo a “atribuição de qualidades e sentimentos humanos a seres irracionais e inanimados”. Ele ilustra a definição com o exemplo: “As árvores são **imbecis: se despem** justamente quando começa o inverno”.

Garcia (op. cit. p. 80), por sua vez, denomina como animismo ou personificação as metáforas formadas por palavras que indicam ações, atitudes ou sentimentos próprios dos homens, mas que são atribuídas a seres ou coisas inanimadas: “o dia **morre**”, “o sol **nasce**”, “mar **furioso**” etc.

Em *O coronel e o lobisomem*, aparece a expressão “no cotovelo da tarde” (297:10) que personifica a “tarde”, já que quem tem cotovelo é o homem, mas que, nessa combinação podemos interpretar como “na virada da tarde”, ou, mais adequadamente, “no cair da tarde”. Nota-se o uso de um vocábulo normalmente empregado para o corpo humano, o cotovelo, propiciando um efeito de sentido novo e interessante à expressão. Na mesma linha da personificação, temos no Texto 3, “E da boca da escada” (299:31). A palavra “boca”, uma cavidade que forma a primeira parte do aparelho digestivo do ser humano, ligada à palavra “escada”, uma série de degraus que dão acesso a outro (s) plano (s) de uma edificação, denotam a abertura onde se inicia a escada do paiol, onde está Ponciano, a berrar contra os soldados da tropa do governo que imagina estarem em seu encalço.

Outro exemplo consiste em uma personificação poética em que o mês de abril, ao encerrar-se, transforma-se em uma ave ao alçar seu vôo:

(15) Abril levantava asa. (161:16)

5.2.2. Estilística morfológica

A Estilística Morfológica tem como objeto o estudo da expressividade obtida com a formação e com a flexão das palavras (gênero, número e grau). Na opinião de

Martins (1997, p. 110), a expressividade dos aspectos morfológicos da língua são importantes “embora apareçam permeados pela semântica e pela sintaxe”.

A derivação sufixal é o processo de formação de palavras de grande produtividade pela grande quantidade de sufixos da língua e pela variedade de conotações sugeridas por eles. (Martins, op. cit., p. 114). Porém, no campo do gênero e do número há pouca possibilidade de a expressividade se manifestar. Um exemplo relacionado ao gênero é o dos substantivos uniformes referentes aos seres sexuados, epicenos ou comum de dois gêneros, visto que a língua popular cria formas analógicas, para tentar reestabelecer a duplicidade dos gêneros. São formas como *sujeita, tipa, chefa, membra, presidenta, caçulo* e outras. (p.111). Nomes próprios de cidades ou de pessoas podem receber um feminino jocoso, irônico: *Netuna, Pégasa, Floriana Peixota*. São femininos que Monteiro Lobato utiliza em suas obras para o público infantil.

Muitos nomes que só se usam no singular, podem ter, no plural, um significado diferente. É o caso de muitos nomes próprios: *os Cíceros, os Dantes, os Brasis* e outros. Nomes abstratos ou não-contáveis, no plural, também têm significado diferente do singular: *moveram céus e terras*.

O plural das palavras pode provocar riso, humor ou ironia. Martins cita José Cândido de Carvalho que em muitos momentos recorre a esse recurso:

(16) Sempre aparelhado de cerimônias e **educações**, desceu em direitura da caixa de peçonha:

- Com licença, com licença. (CL, p. 55)

Com relação aos aspectos morfológicos dos neologismos semânticos, novamente Martins (op. cit., p. 112) mostra que José Cândido de Carvalho recorre ao uso do plural para dar efeitos de ênfase ou de humorismo, comprovando a expressividade em sua escrita. Os substantivos “umas justiça”, “minhas educações” normalmente são empregados no singular; uma vez pluralizados constituem uma maneira particular de o autor se expressar, formando um neologismo. Em “esses educativos”, o adjetivo *educativo* foi transformado em substantivo pelo emprego de um pronome demonstrativo (*esse*) que o

antecede. Em seguida, o pronome e o substantivo foram pluralizados, completando a formação neológica que também caracteriza o estilo próprio do autor:

(17) Tive, nesse entremetentes, de ministrar **umas justiças** nos pastos” (p. 144)

(18) Com **esses educativos**, dei a desavença por limpa e desempenada. (p. 145)

(19) Botei nesse entendimento todas as **minhas educações** de berço e de escola.
(156)

É interessante observar a formação neológica *menasmente*, em que a um advérbio de modo, inusitadamente usado no feminino (*menas* = feminino de *menos*), acrescentou-se o sufixo *-mente*, formando o advérbio *menasmente*, causando estranheza:

(20) Nem representa a terça metade, amigo Bezerra. **Menasmente** que isso.
(155:31, 32)

Os sufixos de grau (aumentativo ou diminutivo) são ricos em valores afetivos e podem ser empregados para formar novas palavras tanto masculinas quanto femininas.

Geralmente os sufixos aumentativos têm valor pejorativo dando idéia de depreciação (*mulherão, homenzarrão, corpão, sapatão*). Os adjetivos desvalorizadores, acrescidos de um sufixo aumentativo tornam-se agressivos. Entretanto, esses mesmos adjetivos podem ser valorizadores, salientando qualidades como solidez, valor, força etc. (*rapagão, companheirão, amigão, dinheirão, negociação* etc) (Martins, op. cit., p.115). Nos exemplos que seguem, o uso de sufixos aumentativos reforçam a imagem de grandeza do coronel. O “grandalhão” (palavra em que o aumentativo foi formado pelo sufixo masculino *-ão*) foi convencido de que, apesar de seu tamanho, Ponciano o superava em grandeza. O uso do sufixo aumentativo feminino (*-ona*), formando neologismos a partir de substantivos femininos (*a grandeza* e *a palmeira*), em seqüência e em um só parágrafo, reforçam a idéia

do tamanho do personagem que mede cerca de dois metros e que, com sua “grandezona”, semelhante a uma “palmeirona” enfrenta “o vento brabo e o corisco ardiloso”:

(21) E dedo apontado para os seus avantajados de tamanho, com cara de nojo, fiz ver ao **grandalhão** que foi um desperdício de Nosso Senhor Jesus Cristo botar em cima de suas botinas uma **grandezona** assim de dois metros. É que o povo do céu queria fazer dele uma **palmeirona**, coisa de brigar contra o vento brabo e o corisco ardiloso, mas que ele, pelos seus procedidos, tinha deitado tudo a perder, estragado tão bela obra de nascença: (145:1-7)

O diminutivo que dá idéia de pequenez, pode exprimir a delicadeza, o carinho, a ternura, a delicadeza, a cortesia . Por outro lado, também pode ser uma forma de exprimir depreciação, desdém, ironia. O sufixo diminutivo que mais predomina é *-(z)inho* que forma tanto substantivos como adjetivos. (*bulezinho, caderninho, bonitinho, feinho*). Em palavras gramaticais encontra-se um diminutivo enfático – advérbios (*agorinha, depressinha, longinho*), pronomes (*estezinho, tudinho, nadinha*) (Martins, op. cit., p. 114). Entre os mais variados casos de emprego do diminutivo com finalidade estilística em *O coronel e o lobisomem*, escolhemos um exemplo em que Ponciano mostra ser uma pessoa frágil e humana. É por meio de sufixos diminutivos (*raçudinho, capitãozinho, pessoinha*) que o coronel denota carinho por um galo de briga, seu bicho de estimação:

(22) Fui mostrar ao **raçudinho** a carta do bom amigo:

- Veja isso, **capitãozinho!** Um escrito do doutor falando de sua **pessoinha**. (151:4, 5)

Com referência às palavras formadas por composição, destacamos palavras compostas por justaposição às quais José Cândido de Carvalho imprime uma conotação pitoresca e divertida:

(23) A campeirada, **boa-tarde-coronel-como-está-coronel**, ficou encovada nos cantos. : (140:22, 23)

(24) Se mal pergunto, deu na cama de vosmecês todos **formiga-quente** ou praga de gafanhoto. (140:27, 28)

(25) - Nunca, Seu Bezerra, que vou ficar embaraçado nesse **cipó-rabo-de-macaco**. (143:23, 24)

(26) Um **surucucu-de-fogo**, que esquentava sol numa touceira de capim-gordura (...) (145:7, 18)

Algumas ocorrências são verdadeiras “palavras-frase”, tais como Dona-Isabel-dá-licença-Dona-Isabel-faz-favor”, que discutiremos na análise do Texto 3.

Essas teorias sobre as formações de palavras, os neologismos e os exemplos elencados, muitos dos quais extraídos do *corpus*, objeto de estudo da tese, nos dão uma mostra da riqueza dos recursos estilísticos que analisaremos na PARTE II do trabalho, desse autor que, no dizer de Rachel de Queiroz:

Vira e revira a língua, arrevesa as palavras, bota-lhes rabo e chifre de sufixos e prefixos, todos funcionando para uma complementação especial de sentido, sendo, porém que nenhum provém de fonte erudita ou não falada: nenhum é pedante ou difícil, tudo correntio, tudo gostoso, nascido de parto natural, diferente só para maior boniteza ou acuidade específica. (CL, p.xi)

Capítulo 6. A linguagem do corpo

Neste capítulo, abordamos as linguagens diversas do corpo que, juntamente com as palavras, “falam” e se expressam na busca da comunicação com outros indivíduos. Tovar (1996, p. 360ss) ensina que a produção oral contém nela mesma elementos de oralidade; os atos de comunicação com base na escrita, sobretudo aqueles em que se transmitem contos, narrativas orais também apresentam essas marcas, assunto sobre o qual discorreremos no Capítulo 2. Do mesmo modo, a transmissão radiofônica, por meio de recursos da prosódica, estabelece uma relação entre o falante e o ouvinte. O cinema e a televisão vão além, pois revelam a oralidade por meio da conversação, transmitida juntamente com as imagens do falante que manifesta suas emoções por meio de seus gestos, de sua expressão facial, de seu corpo.

A oralidade também se manifesta no texto escrito por meio da expressividade da linguagem corporal que é transmitida pelo autor em suas descrições dos gestos (*menear a cabeça, gesticular*), das expressões faciais (*piscar, enrugar a testa*) dos movimentos corporais (*ajoelhar, dobrar os cotovelos*)²⁶. Torna-se importante, por essa razão, a escolha lexical e a forma de transmissão dos atos comunicativos escritos, para que o complexo (linguagem verbal mais linguagem corporal) possa ser eficaz, adequado e expressivo. Para que esses textos escritos, portanto, possam ser bem escritos e compreendidos, o estudo da prosódica, da cinésica e da proxêmica é de extrema valia.

6.1. A prosódica

Segundo Guiraud (1991, p. 88), aos estudos das regras da métrica greco-latina, dava-se, tradicionalmente, o nome de *prosódia*. Estudavam-se as variações de quantidade

²⁶ Weil e Tompakow (1994) fazem um estudo aprofundado e interessante sobre a linguagem do corpo, detalhando as sutilezas particulares da linguagem da comunicação não-verbal na vida cotidiana.

(breve ou longa), de altura (grave ou aguda) e a intensidade (acentuada ou não acentuada) que definiam essa métrica.

Modernamente, a lingüística se ocupa da *prosódia*, estudando as variações de intensidade, de quantidades, de alturas; essa linha é, também, denominada de *supra segmental*. A análise prosódica tem como objeto de estudo, de um lado, os problemas normativos, preocupando-se em definir as regras de uso das variações prosódicas relacionadas ao sentido, e de outro lado, os problemas estilísticos, ligados aos estudos da expressividade.

São três as principais funções prosódicas: distintiva, demarcativa e culminativa.

A função distintiva pode ser percebida, por exemplo, em certas línguas, em que se distinguem as unidades significativas por meio da altura, quantidade ou intensidade. Assim, nas línguas tonais (asiáticas ou africanas) em que uma vogal pronunciada de forma ascendente ou descendente, modifica o sentido da palavra.

Na função demarcativa, o acento tônico tem um papel importante ao indicar os limites da palavra e do sintagma, como, por exemplo, no francês, onde ele é fixo (sempre cai na última sílaba) e “onde se sacrifica o acento de palavra ao acento sintático”, ou seja, é o sintagma (grupo de palavras, proposição, frases) que recebe o acento mais ou menos forte, conforme sua posição no enunciado (Guiraud, 1991, p. 89 e 95).

Na função culminativa, acentua-se uma determinada palavra, ou segmento da mensagem, para se enfatizar e dar relevância ao que se quer dizer. Conforme esse estudioso, “pronunciamos *IM-possível*²⁷ para enfatizar o caráter negativo da possibilidade”.

A combinação desses três elementos constitui a curva prosódica que contém três entidades principais: a melodia, o ritmo e o tempo. A “melodia afetiva”, além de sua função sintática e modal, expressa forte afetividade; assim “uma interrogação pode, conforme a inflexão, ser cuidadosa, suspeitosa, desconfiada, agressiva, insinuante, dubitativa, incrédula, espantada, irônica, hesitante etc.” (Guiraud, op. cit, p. 94).

O ritmo, por sua vez, possui um acento intelectual e um acento emocional. O acento intelectual distingue entre duas palavras: Acidente/ INcidente. O acento emocional

²⁷ Na impossibilidade de reproduzirmos os sinais usados por Guiraud para indicar os fenômenos prosódicos em certas sílabas ou vogais, optamos por colocar em caixa alta as letras destacadas pelo autor, conforme convencionado no projeto NURC.

evidencia palavras ou elementos de palavras que normalmente teriam uma importância secundária, mas que, para o locutor são importantes: *adOro sorvete*.

Guiraud chama a atenção para o “parentesco da prosódica com a cinésica”, justificando:

A frase “supra-segmental” sobrepõe-se à palavra articulada e a acompanha, ao mesmo tempo que os gestos e a mímica. Um enunciado do tipo: *venha aqui* desenvolve-se em três linhas paralelas: a proposição predicativa + a entonação imperativa + o gesto do antebraço e da mão dobrados na direção do peito do locutor.

Essas três mensagens são autônomas e podem ser empregadas quer separadamente, quer combinadas duas a duas, ou as três.

.....
Dizer *venha aqui*, gritar *ei!* fazer sinal com o dedo pertencem a três códigos distintos, e o fato de poder empregá-los conjuntamente não deveria levar a confundi-los. A mensagem articulada (segmentada) e a mensagem prosódica (supra-segmental), em particular, deveriam ser cuidadosamente distinguidas, embora estejam indissolúvelmente imbricadas pelo fato de não haver fala que não comporte uma entonação. (...) (Guiraud, op. cit, p.97)

6.2. A cinésica

Às figuras verbais, visuais e sonoras, acrescentamos a linguagem do corpo, pois a expressividade, que é própria da oralidade, é também manifestada pelos movimentos corporais e pode ser representada por meio de imagens²⁸.

Guiraud (1991) explica que foi Ray L. Birdwhistell, nascido nos Estados Unidos da América do Norte, que, nos anos 50, concebeu a “ciência” dos gestos corporais, a que chamou de” *knesics* (seguindo o modelo anglo-saxão, de *phonetics*)”. Suas teorias foram expostas principalmente em duas obras: *Introduction to Knesics*²⁹ e *Knesics and Context*³⁰. Esses fenômenos corporais, representados pelos gestos, têm “origem natural, espontânea e

²⁸ Esse assunto foi, também, abordado na dissertação de Mestrado de nossa autoria *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos*.

²⁹ Louisville, Ky. University of Louisville Press, 1952.

³⁰ Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.

inconsciente”, como o tremor das mãos, por exemplo, que independem de um comando consciente do cérebro.

Os gestos podem apresentar as funções descritiva e expressiva. Os gestos descritivos são classificados por Guiraud como:

- *descritores* (propriamente ditos) como por exemplo, o da mímica gestual que indica a “altura” de uma pessoa, esticando-se o braço, a mão com a palma para baixo, mostrando a distância do chão, em sentido vertical;
- *dêiticos* são os movimentos dos dedos para indicar as três pessoas da comunicação (eu, tu, ele); movimentos para frente, para trás, à direita, à esquerda, o lugar (aqui, ali, lá, acolá) etc.
- *modais* usados para indicar, com os gestos que, por meio dos movimentos dos dedos, exprimem a afirmação, a negação, a ordem, a interrogação.

Os gestos podem ser feitos por outras partes do corpo; assim, a cabeça, os ombros, as pernas podem expressar sentimentos, emoções, que transmitem toda a expressividade da comunicação, especialmente quando o ato de fala se realiza localmente. Eisner corrobora essas teorias, dando exemplos de como expressar emoções e/ou sentimentos por meio dos gestos e dos movimentos corporais com desenhos da figura de um homem gesticulando e em várias posições.

Guiraud explica que o corpo, ou suas partes servem de padrão de medidas de comprimento, como é o caso de pé, passo, polegada, palmos, braça, que aparece no texto de *O coronel e o lobisomem* (60:15): “De repente, vi minha pessoa num brejal, a cem braças do recinto da onça (...)” e que comentaremos ao fazer a análise da Fig. 11 de Poty, na PARTE III, Capítulo 10.

Paz (1982: 39-41), ao falar das hipóteses sobre a gênese e o desenvolvimento da linguagem, refere-se à hipótese da origem animal da linguagem e reproduz o pensamento de Wilbur Marshall Urban (1952), para quem as palavras apresentam uma função tripartida: “elas indicam ou designam, são nomes; também são respostas instintivas ou espontâneas a

um estímulo material ou psíquico, como no caso das interjeições e onomatopéias; são representações: signos e símbolos.” (p. 39). Para Paz, a hipótese da origem animal da linguagem, não se sustenta, pois a linguagem dos macacos, por exemplo, pode expressar apenas emoções e nunca podem descrever objetos; da mesma forma, nunca se comprovou nela a existência da função simbólica ou representativa. Entretanto, essa teoria apresenta um aspecto original ao incluir a “linguagem no campo dos movimentos expressivos”, um vez que, antes de falar, o homem utiliza os movimentos e os gestos como linguagem comunicativa: “Antes de falar, o homem gesticula. Gestos e movimentos possuem significação. E nela estão presentes os três elementos da linguagem: indicação, emoção e representação. Os homens falam com as mãos e o rosto.” (op. cit., p.41)

O corpo humano com seus gestos, posturas, expressões e emoções é uma imagem armazenada em nossa memória e forma um vocabulário não-verbal de gestos que são importantes para a comunicação, facilitando a interação, ou, muitas vezes, complementando aquilo que se quis dizer com as palavras. (Eisner, 1995, p. 100).

Não necessariamente a comunicação se faz por meio de palavras enunciadas ou escritas. Ela pode ser constituída apenas de gestos e movimentos do corpo, estabelecendo a interação entre dois ou mais falantes, como é a linguagem específica utilizada pelos surdos e/ou mudos, a LIBRAS, Linguagem Brasileira de Sinais³¹. Da mesma forma, os recursos visuais, os quais detalharemos adiante, comunicam informando e/ou complementando o que se quer comunicar.

Ao lado desses signos naturais encontramos signos simbólicos cuja significação é convencional e é arbitrária, já que pode variar conforme a cultura, os usos e costumes de cada país. Guiraud complementa com propriedade:

Inteiramente diverso (do signo natural³²) é o *status* dos signos simbólicos, tais como a *continência militar* ou o *escárnio*, cuja significação é totalmente convencional e relativa à cultura, o que, aliás, não é incompatível com uma origem natural – mas em segundo grau e por motivos de valores metafóricos de que certos signos naturais possam ter sido investidos (op. cit., p. 65)

³¹ Trata dessa questão, a dissertação de mestrado de Andrade, Wagner Teobaldo Lopes de. *A relação entre a oralidade e escrita em língua portuguesa no surdo*. Recife, PUC/PE, 2007.

³² Informação nossa.

Conforme a cultura dos povos, a saudação é simbolizada de forma diversa: no Japão, cumprimenta-se abaixando-se a cabeça, com o corpo dobrado à altura da cintura, o braços apoiados sobre as coxas; os antigos romanos erguiam a mão direita, com a palma voltada para o interlocutor, enquanto saudavam: - *Ave!* O aperto de mãos é gesto que simboliza um cumprimento usual entre os povos de países ocidentais.

6.2.1. A expressão facial

A expressão facial revela os sentimentos e as emoções do personagem. Um olhar, um erguer das sobrancelhas, um franzir de testa deixam entrever uma porção de significações: se o interlocutor está triste, pensativo, se acredita no que está ouvindo ou não, uma surpresa, uma preocupação³³. Um provérbio antigo diz que “o rosto é o espelho da alma”, dando a entender que todos os sentimentos, pensamentos, emoções são revelados pela expressão facial. Cremos ser óbvia e acertada essa assertiva de tal forma que nos parece difícil ou quase impossível refutá-la. Um aprofundamento dessa questão poderia ser efetuado, mas para o estudo que ora desenvolvemos, cremos serem suficientes essas referências.

6.3. A proxêmica

Na comunicação dos indivíduos em sociedade, os sentimentos de atração, repulsa, simpatia, amor, ódio e outros determinam os movimentos de afastamento ou de aproximação que, segundo Guiraud (op. cit., p. 75) com base em Edward T. Hall³⁴, “estão na origem de uma simbólica do espaço social, organizado em torno de noções como *alto* e *baixo*, à *frente* e *atrás*, *direita* e *esquerda*, *perto* e *longe*, etc. que entram num código de comunicação mais ou menos explícito: não é indiferente estar à direita ou à esquerda da dona da casa...”. Os estudos sistemáticos sobre o assunto são intitulados de proxêmica

³³ Essa questão é abordada com maiores detalhes em Guiraud (1991) e Eisner (1995).

³⁴ As obras de Hall nas quais Guiraud se fundamenta são: *The Silent Language*, Nova York, 1959 e *The Hidden Dimension*, Nova York, 1969.

(*proxisemics*) e são efetuados há mais de vinte anos pela sociologia e pela etnologia behaviorista.

A proxêmica distingue-se dos estudos sobre os códigos de comunicação corporal por ser inteiramente inconsciente, espontânea, mas também por apresentar um alto grau de arbitrariedade e por variar conforme a cultura. O espaço corporal é definido a partir do próprio corpo: há contatos de proteção e de conservação (frio, fome etc.) e contatos de agressão (para afastar perigos, competições etc.). Os cinco sentidos dos seres podem variar em relação à distância; ela é nula para o tato, tais como nas sensações térmicas, sexuais e gustativas; o olfato pode se estender a distâncias variadas conforme a espécie animal (no homem, o olfato é reduzido; no cão, pode alcançar muitos metros de distância; em alguns insetos, pode alcançar vários quilômetros); a visão e a audição têm um alcance mais extenso do que o olfato, em certas espécies humanas, o homem, por exemplo.

Muitas vezes podemos distinguir os contatos humanos pela distância que um indivíduo mantém em relação ao outro. Ao vermos um casal abraçado logo imaginamos que estão enamorados; um soldado faz continência a um oficial a três ou seis passos, conforme seu posto, conforme o exército e conforme a época; os parâmetros variam de cultura para cultura, de um ambiente para outro: os latinos abraçam-se e beijam-se com frequência e estranham a “frieza” dos norte-americanos que mantêm certa distância de seus interlocutores.

O sistema de comunicação social inclui, do ponto de vista da proxêmica, o tempo – sua organização e sua significação. Assim, a distância temporal existente na espera para um encontro, por exemplo, varia conforme a cultura, a circunstância e a situação. Para exemplificar, Guiraud refere-se à concepção de tempo em culturas diversas; o *mañana* espanhol cobre um espaço de tempo que se inicia amanhã, mas que se estende ao infinito. Se um nativo espanhol diz que amanhã fará algo, não se sabe mensurar em quanto tempo ele o realizará. Do mesmo modo a palavra *subito* em italiano. Já no inglês *tomorrow*, a etimologia de *-morrow* significa “até”, ou seja a ação se realizará até amanhã. Há, nesse caso, um limite de tempo. O autor define o tempo de acordo com três modos: “natural”, “social” e “técnico”, que correspondem, na teoria de Hall (na qual Guiraud se baseia, conforme mencionamos), a *formal*, *unformal* e *technical*.

No estudo das ilustrações a cinésica será de grande valia, pois a oralidade transmitida pelos gestos, expressões corporais e faciais reproduzidas por meio de imagens, muitas vezes são primordiais para a expressão das idéias e sentimentos dos personagens, conforme se perceberá nas análises efetuadas adiante, com base nas teorias expostas.

Lembramos ainda que, em relação ao texto, Rocco (1999, p. 78) fala em “texto híbrido” ao se referir ao advento da TV, em que surge um novo tipo de oralidade que está “acoplada à imagem” e que “é a um só tempo suporte e canal”. Parece-nos adequada a aplicação dessa denominação “textos híbridos” também quando nos reportamos a outros tipos de textos nos quais se entrecruzam a linguagem oral, a linguagem escrita, a linguagem das imagens e a linguagem cinésica, como acontece em muitas ilustrações de livros.

**“Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o
bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro”**

Oswald de Andrade

PARTE II

**A REPRESENTAÇÃO DA ORALIDADE
E OS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DO
ROMANCE**

Nessa parte do trabalho, efetua-se a análise propriamente dita da obra. Trata-se de um estudo de três fragmentos de texto do romance, selecionados e reproduzidos segundo critérios oportunamente descritos e identificados, com vistas a facilitar a análise, sempre tendo como base as teorias descritas na PARTE I, na qual, em muitas questões íamos ilustrando com alguns exemplos retirados do *corpus*; essas teorias serão complementadas por estudos de outros teóricos, quando da análise, sempre que necessário. Não trataremos aqui das ilustrações e do “prefácio gráfico” que serão objetos de estudos da PARTE III, conforme consta do SUMÁRIO. Apenas circunstancialmente, serão objeto de rápidos comentários, sempre que pertinentes.

Capítulo 7. Contextualizando o romance

7.1. Considerações sobre a análise do romance

Na INTRODUÇÃO, dissemos que o romance *O coronel e o lobisomem* está dividido em 13 episódios, sem títulos, apenas encabeçados pelos números, escritos em algarismos arábicos. Em virtude de a obra tratar de temas ligados a credices e a aspectos do folclore, essa divisão remete-nos à crença popular de que esse número 13 apresenta uma conotação negativa, trazendo azar às pessoas³⁵. Aliás, o romance, conforme o próprio título

³⁵ O número 13 é, para muitos, o símbolo de desgraça, já que 13 eram os convivas da última ceia de Cristo, e dentre eles, Jesus que morreu na sexta-feira. (www.quediahoje.net © Copyright 2001-2005 by 8 Arroba Web & Multimídia.). Consta no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, que esse é um “número fatídico, pressagiador de infelicidades. As pessoas nascidas no dia 13, por ambivalência serão venturosas.” (p. 697 e 698) Também esse autor fala da superstição de evitar treze convidados á mesa, por associar o fato à Santa Ceia.

já anuncia o que constatamos, em capítulos anteriores, trata de figuras mitológicas do imaginário brasileiro (lobisomem, sereia, ururau, fantasmas e outros); acreditamos, assim, que essa divisão em treze partes, não seja casual, mas sim proposital, o que nos leva a crer que a própria estrutura narrativa apresenta um formato coerentemente voltado ao seu conteúdo.

Com relação à análise propriamente dita, nessa PARTE II, faz-se a observação dos fenômenos lingüístico-discursivos, na medida em que produzem os efeitos de sentido socioestilisticamente falando. Procuram-se observar e constatar, sobretudo, os fenômenos particularizados em relação à linguagem dos personagens que mais se destacam no romance.

Preti (2005:258) nos ensina que, ao se analisar um diálogo de ficção deve-se levar em conta o contexto histórico, o contexto geográfico, as características socioculturais ou psico-biológicas das personagens. Trata-se da “macroanálise da conversação literária”, à qual nos referimos anteriormente. Essa mesma visão é explicitada por Fernandes (1999, p. 11), um profundo conhecedor de *O coronel e o lobisomem*, que foi objeto de análise em sua dissertação de Mestrado, baseando-se, sobretudo, em Goffman, além do apoio em estudos lingüísticos pós-saussureanos e em Coelho, conforme afirma:

Firmando-nos em estudos lingüísticos pós-saussureanos, podemos afirmar, conforme discute Coelho (1985), que toda e qualquer língua existe concretamente como esforço histórico-cultural de um povo determinado e é falada por esse povo, não se separa, portanto, da história da cultura da sociedade que a produziu e é produzida por ela. Uma língua determinada, numa amplitude maior e mais genérica, apresenta aspectos e dimensões que lhe são próprios e oriundos de uma complexa realidade caracterizada pelas diferenças apresentadas em seus falantes – seres sociais e únicos – que, juntos, possibilitam a existência de um todo, que é uma língua.

A esse enfoque, aliamos a análise das estratégias conversacionais empregadas, que visam a finalidades predeterminadas pelos interlocutores (“microanálise

da conversação literária”), além de outros aspectos relacionados às informações fornecidas pela análise da situação de interação, ou seja:

(...) são os elementos pragmáticos que precedem e acompanham as falas, mas também os traços de interatividade durante o diálogo, como tratamentos gramaticais, expressões formulaicas, repetições, seqüências, interrupções sintáticas, sucessão dos turnos, marcadores conversacionais, silêncios etc. utilizados pelos “falantes” e que podem indicar proximidade/afastamento, clareza/ocultação/dissimulação, poder, conhecimentos partilhados etc. (...)” (Preti, 2004: 169).

- **Metodologia específica para o levantamento e análise de dados do *corpus***

Dentro das hipóteses e expectativas teóricas e metodológicas expostas na PARTE I do presente trabalho, os dados foram observados no *corpus* da pesquisa conforme os procedimentos descritos adiante.

Salientamos que esses estudos foram objeto de um levantamento exaustivo; entretanto, não com base no aspecto quantitativo, mas sim, dando maior ênfase aos estudos qualitativos de fenômenos significativos dentro dos métodos da indução e da dedução.

Em uma primeira etapa, três trechos de textos foram selecionados, levando-se em conta as situações comunicativas, os diferentes aspectos discursivos, as diversas características próprias da oralidade neles apresentadas, além de outras marcas que constituem o estilo particular do autor, que adiante detalharemos. Esses fragmentos textuais, numerados de 1 a 3, foram reproduzidos e, em seguida, cada um deles foi analisado minuciosamente quanto às diferentes modalidades discursivas apresentadas.

Procedeu-se, em seguida, a um levantamento mais completo possível dos fenômenos lingüísticos, recursos e marcas de oralidade, descrevendo-os dentro de possíveis classificações, visando a observar esses fenômenos lingüístico-discursivos na medida em que produzem os efeitos de sentido socioestilisticamente falando.

Para esses estudos, os seguintes passos foram efetuados:

a) Seleção, ordenação e classificação de:

- vocábulos, expressões e ditos populares, provérbios, termos gírios, modismos;
 - construções que apresentam concordância e/ou regência nominal/verbal próprios da língua oral;
 - neologismos, especialmente os de ordem semântica e de caráter estilístico;
 - substantivações e outras formações de palavras que caracterizam o estilo do autor.
- b) Seleção, ordenação e classificação de palavras, expressões e construções que denotam expressividade e efeitos de sentido da linguagem empregada, inclusive como caracterizadora do perfil social e psicológico do personagem Ponciano de Azeredo Furtado.
- c) Especificamente para esse estudo, fez-se necessária a consulta a dicionários selecionados conforme o critério de data de publicação; explicando melhor, pareceu-nos apropriado efetuarmos consultas a dicionários publicados em época próxima à data de publicação do romance (1964), principalmente para verificarmos se os verbetes consultados constavam neles ou se eram (ou não) neologias. Nesse sentido, valemo-nos do *Dicionário mor da língua portuguesa*, (1967) e do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1975), denominado, aqui, como *Dicionário Aurélio*.

Outros dicionários de publicação mais recente foram consultados para verificarmos se as palavras ou construções estão dicionarizadas na atualidade, ou, ainda, para termos a certeza de que as palavras foram (ou não foram) dicionarizadas. São eles: *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (1982), *MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa* (1998) e o *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2000).

Acrescentamos a esse rol, os dicionários específicos, de grande valia para levantarmos aspectos próprios do falar regionalista brasileiro e dos modismos lingüísticos: *Dicionário do Brasil Central: subsídios à filologia*; *Dicionário de*

gíria: o equipamento lingüístico falado do brasileiro; *Dicionário de gíria* gíria policial – gíria humorística - gíria dos marginais (s/d); *Dicionário da gíria brasileira*; *Dicionário do folclore brasileiro*; *Dicionário de provérbios* e outros, elencados na Bibliografia, consultados sempre que se fez necessário.

E, para complementarmos as pesquisas, alguns *sites* da Internet foram consultados, os quais também estão arrolados na Bibliografia.

- d) Ainda com base nas teorias expostas, efetuou-se um levantamento de alguns aspectos literários da obra pesquisada. Assim, observou-se e analisou-se o foco narrativo em primeira pessoa. O estudo dos personagens dá maior ênfase e atenção ao coronel Ponciano de Azeredo Furtado, eixo principal da tese. Tempo e espaço foram analisados quando apresentaram implicação direta com as hipóteses levantadas, demonstrando, dessa forma, sua importância para o trabalho.

7.2. O universo de Ponciano de Azeredo Furtado

À luz dessas considerações e, levando em conta as teorias tratadas na Parte I desse trabalho, podemos afirmar que o espaço geográfico, no qual *O coronel e o lobisomem* se situa, é claramente definido: nos primeiros anos de vida o herói Ponciano vive em um ambiente rural e, quando adulto, muda-se para a cidade, passando a frequentar o ambiente da alta sociedade de Campos de Goitacazes. No final da vida, ele retorna às suas raízes, a sua terra natal. Detalhando um pouco mais, essa afirmativa e, complementando o item 4, A história do coronel/ o enredo (PARTE I), acrescentamos que Ponciano vive na fazenda, “nos currais do Sobradinho” (3:17); em um ambiente repleto de credices e superstições. É nesse ambiente campestre que ele conhece as lendas sobre assombrações, a sereia, o ururau³⁶, espécie de jacaré recoberto de pedregulhos, cuja idade é tão antiga que não se

³⁶ A figura mitológica do ururau, segundo a descrição do romance, parece ser uma criação de José Cândido de Carvalho, ou, então, podemos supor que se trata de um mito regional de Campos dos Goitacazes e arredores. O registro dessa

sabe quantos anos tem. O lobisomem³⁷, um mito universal, além de dividir com o coronel o título do romance, é um personagem tão importante quanto o personagem-narrador, pois, como ele, está sempre presente na obra. Tanto na sua forma mitológica, lutando contra Ponciano, como personificado pelos diversos antagonistas, esses lobisomens de diversas formas acompanham a trajetória do coronel: ora são os meirinhos dos impostos, ora são as pessoas más da cidade grande que querem prejudicá-lo ou se aproveitar de sua fortuna (Esmeraldina, Nogueira, e outros mais). É a sociedade citadina mostrando seus aspectos negativos, enquanto a vida campestre apesar de simplória, apresenta muitas virtudes. A existência do herói transcorre, dessa forma, em um cenário claramente dividido: de um lado o campo, com sua vida simples, repleta de credices e de aspectos folclóricos, povoado por pessoas honestas, religiosas, às vezes ingênuas, mas verdadeiramente amigas e, de outro lado, a cidade com seus atrativos e diversões, porém mostrando-se repleta de pessoas ardilosas e interesseiras, movidas pela ambição e pela cobiça.

Do ponto de vista histórico³⁸, José Cândido de Carvalho situa o romance em uma época em que o comércio do açúcar estava em plena prosperidade. De todas as atividades da economia brasileira durante os dois primeiros séculos da colonização, a produção e a comercialização do açúcar foi a mais importante. Portugal, que já era experiente no plantio e cultivo da cana nas suas ilhas do Atlântico, tinha o apoio de grupos do comércio e de banqueiros europeus, que garantiam a comercialização do produto na Europa e financiavam a construção dos engenhos, a compra dos equipamentos necessários, a mão de obra escrava e o aumento das propriedades por meio da aquisição de novas terras. Para isso, contribuía o fato de a colônia brasileira contar com uma vasta extensão territorial,

palavra não consta no *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo, nem tampouco, no *Novo dicionário da língua portuguesa*. Entretanto, encontramos no *Dicionário do Brasil Central*, os verbetes *ururá*, *ururao*, que remetem a *arurao*, definido como "o maior jacaré do Araguaia também chamado de *arurá*" e que pode chegar a cinco metros de comprimento.

³⁷ Conforme Câmara Cascudo (2001, p. 335), "o lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhas. Aos 13 anos, numa terça ou quinta feira, sai de noite e, topando com um lugar onde um jumento se espojou, começa o destino. Daí por diante, todas as terças e sextas feiras, da meia noite às duas horas, o Lobisomem tem como fazer sua corrida, visitando sete adros (cemitérios) de igreja, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, sete outeiros, sete encruzilhadas, até regressar ao mesmo espojadouro, onde readquire a forma humana. (...) Quem ferir o lobisomem quebra-lhe o destino, mas que não se suje no sangue, de outro modo herdará a triste sorte. "Relatam-se inúmeros casos de encontros e enfrentamentos com o lobisomem. Lima (2004), fala sobre o mito do lobisomem e relata pesquisa de Rossini Tavares de Lima, seu marido, com seus alunos, a respeito de inúmeros encontros com o lobisomem.

³⁸ Fontes de referência dos dados históricos: SILVA (1992, p. 95 e 96), Koshiba e Pereira (1996, p.183); Projeto Araribá (2006). Sites: <http://www.suapesquisa.com/colonia/>; <http://www.brasilecola.com/historiab/acucar.htm>

conforme se pode verificar no mapa que reproduz as principais regiões de cultivo da cana de açúcar, durante o seu período áureo no Brasil dos séculos XVI e XVII. Atente-se para o fato de a cidade de Campos dos Goitacazes, local onde se desenrola a trama de *O coronel e o lobisomem*, constar desse mapa por sua importância para a economia açucareira da época.



Fonte: *Atlas histórico escolar*. 7 ed.

Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1978, p. 18 e 24.

O cultivo da cana-de-açúcar prosperou de início no nordeste brasileiro e de lá se expandiu para outras regiões do país. Esse empreendimento agro-industrial exigia um alto investimento, pois se tratava de unidades de produção de grande porte. Os fazendeiros utilizavam, largamente, a mão-de-obra escrava, de origem africana, pelo seu baixo custo. Foi uma maneira de dar lucros a Portugal e, também, uma forma de iniciar o povoamento do Brasil. São Vicente, a primeira vila brasileira (1532), viu serem construídos os primeiros engenhos em suas terras. Logo em seguida, descobrindo-se que o solo de massapé da região

nordeste brasileira era mais propício ao cultivo da cana, formou-se ali o grande centro produtor de canaviais.

O açúcar era um produto que alcançava grande valor na Europa, graças a seu alto consumo. Sua produção era voltada exclusivamente à exportação e era o cerne da economia colonial. Exportado para Portugal, o produto, ainda bruto, era enviado aos Países Baixos, onde se procedia ao seu refino e a sua comercialização. A economia açucareira do período colonial caracterizou-se pela separação entre a etapa de produção e a de comercialização, sendo que as decisões cabiam sempre à última etapa, o comércio, que mais obtinha vantagens. Portanto, eram os comerciantes que ficavam com a maior parte do lucro, enquanto cabia aos senhores de engenho uma parte pequena. Foi a esse afazer que o coronel Ponciano se dedicou. Ao lado dessa cultura, em menor escala, havia a cultura bovina, exercida pelo coronel, por herança de seu avô, até que decidiu comercializar o açúcar. Como era mais vantajosa economicamente a plantação da cana para os proprietários de terras, a criação de gado era mantida como uma atividade complementar, que tinha o objetivo de suprir as necessidades do empreendimento açucareiro. O gado era usado como alimento e era a força que impulsionava os carros de boi e as moendas de cana. O crescimento da demanda de canaviais terminou por empurrar a pecuária para o sertão, iniciando a ocupação do interior brasileiro.

Durante o ciclo do açúcar ocorreu a ocupação holandesa no Brasil. No século XVIII, o surgimento do açúcar de beterraba e os conhecimentos técnicos adquiridos pelos holandeses para a construção de uma indústria açucareira, fizeram com que esse produto entrasse em decadência, acabando com o monopólio brasileiro do comércio açucareiro e alterando o quadro político econômico do país. Do século XVIII ao XIX, o açúcar continuou a ter importância na economia brasileira, mas, pouco a pouco, o café tornou-se o principal produto brasileiro e o preço do açúcar reduziu-se à metade.

Dentre os estudos sobre esse período da história do Brasil, destaca-se a obra clássica e muito conhecida *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1933) que descreve com detalhes a sociedade e a economia do nordeste brasileiro.

Nessa época, a sociedade brasileira tinha um cunho patriarcal, com grande diferenciação social. No topo da pirâmide social estavam os senhores de engenho que detinham o poder político e econômico; a classe média era formada por profissionais liberais, tais como, médicos, advogados, engenheiros, trabalhadores livres e assalariados, padres, funcionários públicos; na base estavam os escravos (que, á época retratada pelo romance, já se encontravam livres e eram, em sua maioria, trabalhadores remunerados). As mulheres tinham pouco poder e não participavam da vida política; apenas cuidavam do lar e dos filhos. A família residia na casa-grande do senhor de engenho que contava, muitas vezes com alguns agregados, isto é, indivíduos que viviam com a família como pessoas da casa e que prestavam serviços ao senhor, em troca de auxílio e proteção.

Essas são as similaridades entre o contexto que cerca o coronel e a época histórica descrita.

7.2.1. Os personagens

a) Os personagens coadjuvantes

Representantes das mais diversas camadas sociais figuram no romance. Citamos apenas os mais relevantes representantes da classe alta: o coronel Ponciano de Azeredo Furtado, seu avô Simeão, de quem o coronel herdou a fortuna; D. Esmeraldina, grande paixão de Ponciano, esposa de Pernambuco Nogueira; Major Badejo dos Santos, vizinho e parceiro de armas do coronel; Baltazar da Cunha, doutor engenheiro. Entre os representantes da classe média e popular, temos, entre outros, Antão Pereira, gago de nascimento e muito sisudo; Arthur Fontainha, bancário falante e engomadinho; Dona Branca dos Anjos, primeiro amor de Ponciano; João Fonseca, sócio de Ponciano na comercialização do açúcar, Juquinha Quintanilha, mulato que entendia de gado e de mazelas (doenças de toda espécie); João Ramalho, marcador de gado do Sobradinho; Tutu Militão, pardavasco que vivia de curar picada de cobra. Outros personagens que

representam o povo são tratados de forma caricatural, no sentido da simplificação, por meio de rótulos que caracterizam os estereótipos; eles não têm nomes próprios: o barbeiro, o garçom, o meirinho, o curador, o capitão (amigo de Ponciano); representando o povo, temos: o próprio povo, as Mimis (estrangeiras do Moulin Rouge, casa noturna em Campos dos Goitacazes), o falador, o vendedor de passarinho, o nanico, o limpador de pasto, o trabalhador, os meirinhos, o recadeiro, um carcundinha, o homem das passagens e outros mais.

As figuras masculinas, de classe social menos favorecida, que trabalham na fazenda não são escravas: Antão Pereira é um boiadeiro do Sobradinho (17:29), Juquinha Quintanilha, “que em época de moço serviu debaixo da rédea de Simeão” (18:15) é um empregado dos velhos tempos; João Ramalho que consta no “ror de personagens” como um empregado antigo, ponderado e que tinha por profissão, marcar o gado.

Dentre as figuras femininas, pertencentes à classe social inferior, mostra-se bastante presente D. Francisquinha, negra de confiança do avô Simeão e, posteriormente, também do coronel, que comanda as atividades domésticas do Sobradinho, está sempre “no meio de suas agregadas” (15:1), cujo grupo é composto por negras: “Na proteção de D. Francisquinha um bando de negras (...) (47:22), entre as quais “uma mulatinha, de bojudó assento, encarregada do bule de café” (25:34), para quem o olhar “mulherista” do coronel nunca se dirigiu com a intenção de apreciar a “beleza do povo subalterno do Sobradinho” (25:35). Essa observação demonstra que a separação entre as classes sociais era bem demarcada pelo personagem Ponciano, cremos, por respeito à hierarquia, já que ele era o patrão. Esse não era o costume que prevalecia na época da escravatura, na qual os donos das escravas abusavam sexualmente delas, sem que a sociedade os reprovasse, pois essas mulheres eram consideradas meros objetos, sujeitos às vontades de seus senhores.

Outros personagens femininos aparecem, mas as mulheres não passam de alvos dos desejos sexuais do coronel. Fazem exceção Isabel Pimenta que “ministrava aulas em escola da cidade, no Caju” (69:24). Também Estefânia exercia a mesma profissão: mulher do Capitão Totonho Monteiro, era “professora jubilada, mas ainda no gozo de um bom par de platibandas”. Os demais personagens femininos cuidam de atividades domésticas: D. Alvarina, comadre de Ponciano, mostra ser apenas uma dona de casa, preocupada com os

afazeres domésticos (“Dona Alvarina queria apresentar ao meu garfo leitão criado a bem dizer em regalia de filho.” (68:1); “A comadre Alvarina, nos cuidados do meu bem-estar, trouxe bacia e toalha cheirosa para o uso do visitante” (89:37). Os demais perfis femininos são citados, sobretudo por seus dotes físicos, ou por suas possíveis qualidades no desempenho amoroso; assim, a mulher de Tude Gomes, grávida de sete meses, na ótica de Ponciano surge na seguinte descrição:

(...) Era a mulher de Tude Gomes, chegada com ele em carro de boi. Andava em barriga de sete meses, com os panos do vestido muito esticados em risco de rebentar as costuras. Mas o cabelo em forma de trança, amenizava o seu porte de moça competente, de largos tirocinios. Esvaziada de criança devia ser coisa de grande contentamento, de muitos e variados préstimos embaixo de um cobertor. Em linda mão foi o sem-vergonha do primo Azeredo meter o seu bicho-de-pé...” (34:15).

Dentre as diversas pretendentes do coronel, destacamos:

Branca dos Anjos que, além de possuir um belo par de tranças, tinha “prendas e esmerada guarnição traseira” (7:36), um “andar de cobra” (8:12);

Esmeraldina é uma mulher atraente, com predicados que o olhar do coronel descreve, enquanto a acompanha em direção ao quarto: “segui atrás daquela abundância – cintura de Louva-a-deus e um alisador de sofã de vistosas almofadas.” (113:40 - 114:1, 2);

Bebé de Melo: “era da raça das tanajuras – o fininho da cintura servia de ligamento entre os fornidos de cima e as abundâncias de baixo” (122:30, 31; 123:1); “rabo-de-saia tão bem beneficiado” (123:l. 2); “linduras de Dona Bebé” (123:6, 7).

Ainda com relação às mulheres, fazem parte da galeria de personalidades femininas as mulheres de família que são donas de casa e não trabalham fora do lar, com exceção das duas professoras, já referenciadas. Há, ainda, as pardavasquinhas, agregadas da casa do coronel, sob o comando da velha Francisquinha, as dançarinas de cabaré, a

arrumadeira do Hotel dos Estrangeiros, Titinha, que também prestava outros tipos de serviços ao coronel.

Com relação ao tempo cronológico em que se passam as aventuras do coronel Ponciano, uma vez que na obra não é declarada claramente a data em que os fatos se desenrolam, os dados históricos levam-nos à dedução de que o período retratado se enquadra na descrição concernente ao período colonial, ou pós-colonial brasileiro; ou melhor, de que é uma época posterior ao período abolicionista. Em nenhum momento do romance a palavra “escravo” é mencionada, nem há qualquer outra referência à escravidão; os fatos nos levam a crer que todos os subalternos são empregados da fazenda de Ponciano. Lembramos que, ao descrever Juquinha Quintanilha, no “ror de personagens”, o autor refere-se a ele como “mulato de dente de ouro que, em tempo de moço serviu sob as rédeas do avô de Ponciano” e que, concluímos, não foi um escravo, mas um servidor; nesse caso, interpretamos a palavra “rédeas” como “comando enérgico”, o que não caracteriza necessariamente, os serviços escravos. José Cândido de Carvalho situa seus personagens em um contexto econômico em que o comércio açucareiro era bastante instável, pois os preços dependiam de vendas a Portugal. Isso explica o fato de que, ao fazer lances impensados, comprando ou vendendo em momentos não apropriados, julgando que o preço do açúcar pudesse subir (ou descer), como acontece na atualidade, com as ações das bolsas de valores: as pessoas podiam enriquecer ou empobrecer facilmente, assim como o coronel ao se envolver com a comercialização do açúcar. Sua inexperiência com esse tipo de comércio foi uma das principais causas de sua falência econômica.

b) O personagem coronel Ponciano de Azeredo Furtado

O personagem que narra suas memórias é um coronel da Guarda-Nacional³⁹, título esse conseqüente de suas peripécias e do fato de possuir propriedades, herdadas de seu avô Simeão. Fernandes (1999), em suas pesquisas, afirma que os primeiros coronéis receberam esse título nobiliárquico por serem latifundiários e porque povoaram e desenvolveram as regiões de sua propriedade. Os seus herdeiros recebiam o título como herança. O poder dos coronéis e sua autonomia de tomar decisões eram locais; assim, o título conferia autoridade, respeito e poder a Ponciano na sociedade rural. Ao se mudar para a cidade, onde os valores não são os mesmos, o título passou a não ter valor, em razão de não ter a menor importância para a sociedade citadina. O personagem, como conseqüência, é obrigado a se adaptar às novas referências, sofrendo com a falta do poder e da autoridade emanados pelo título de coronel. Ele precisa se adaptar à nova situação.

O romance inicia-se com um enunciado coloquial típico das autobiografias: “A bem dizer, sou Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde” (3:1, 2). Assim o herói se apresenta como em um discurso monológico (conforme

³⁹ “As raízes do coronelismo provém da tradição patriarcal brasileira e do arcaísmo da estrutura agropecuária no interior remoto do país. Quando foi criada a Guarda Nacional em 1831 pelo governo imperial, as milícias e ordenanças foram extintas e substituídas pela nova corporação. A Guarda Nacional passou a defender a integridade do império e a Constituição. Como os quadros da corporação eram nomeados pelo governo central ou pelos presidentes de província, iniciou-se um longo processo de tráfico de influências e corrupção política. Como o Brasil se baseava estruturalmente em oligarquias, esses líderes, ou seja, os grandes latifundiários e oligarcas, começaram a financiar campanhas políticas de seus afilhados, e ao mesmo tempo ganhar o poder de comandar a Guarda Nacional. Devido a esta estrutura, a patente de coronel da Guarda Nacional, passou a ser equivalente a um título nobiliárquico, concedida de preferência aos grandes proprietários de terras. (...) Devido ao seu território continental, portanto à falta de mecanismos de vigilância direta dos coronéis pelo poder central, e pela população pobre e ignorante, o Brasil passou a ser refém dos coronéis. Estes *“personificaram a invasão particular da autoridade pública”*. O sistema criado pelo coronelismo passou a favorecer os grandes proprietários que iniciaram a invasão, a tomada de terras pela força e a expulsão do pequeno produtor rural, que passou a se transformar numa figura servil em nome dos novos senhores. Portanto, surgiu a figura do coronel sem cargo, qualificado pelo prestígio e pela capacidade de mobilização eleitoral. Fonte: KOSHIBA, Luís e PEREIRA, Denise Manzy Fraise, 1996 e SILVA, Rogério Forastieri da, 1992.

Maingueneau e Urbano) em que, aparentemente, o narrador está contando sua história a um interlocutor não presente explicitamente, no universo ficcional de Campos de Goitacazes, mas com presença implícita sentida em toda a narrativa. Trata-se do leitor, a quem o coronel dirige suas palavras, como em uma espécie de apresentação de si mesmo. Não se narra apenas uma história. Trata-se, antes, de fazer saber ao leitor toda a história de uma vida da qual o próprio Ponciano orgulha-se de ter vivido e de ter podido ser quem foi: “sujeito lavado de vaidade, mimoso no trato, de palavra educada.” (3: 8), além de pouco modesto (“Digo, modéstia de lado...”), o narrador expõe sua vida com muita sinceridade (ao menos é o que ele pretende e parece tentar fazer) relatando os momentos de glória, suas fraquezas, seus medos e suas fantasias amorosas.

Nota-se, na narrativa do coronel, o uso dos verbos no presente do indicativo e em primeira pessoa, o que dá a seu relato um caráter fortemente expressivo. Ele procura imprimir, desse modo, a maior veracidade possível a suas palavras o que, em seu entender, resultará em maior credibilidade tanto nos fatos narrados como nos personagens diversos que desfilam perante os olhos do leitor. O uso do presente do indicativo é um artifício usado pelo narrador-personagem, para “iludir” o leitor, trazendo ao momento presente, como se vivo fosse, o coronel. O leitor acredita estar lendo uma narrativa de um personagem vivo; porém, engana-se e só descobre, ao final do romance, que o coronel está morto e que essas memórias são escritas de além-túmulo. Não se pode deixar de associar esse enredo às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por seu caráter autobiográfico e porque Machado de Assis, magistralmente, faz seu herói relatar de além-túmulo, as memórias, dedicadas ao “primeiro verme que roeu as minhas carnes”.

Conforme observado anteriormente, o narrador faz uso da primeira pessoa verbal, no singular (eu), em seus relatos, revelando-se autoritário (ele é um coronel de patente) e egocêntrico, pois seu universo se centra em sua própria pessoa, em suas própria vivência e é desse ponto de vista que ele compreende os seres que o cercam; do mesmo modo ele descreve e compreende os acontecimentos. Esse traço de personalidade pode ser observado pela utilização dos verbos da página 3, episódio 1: *sou, tenho, faço, herdei, leio, arranhei, digo, discuti, joguei, faço, sou, abri, trato, abro, passei, perdi, fosse, caí* (18x, na página 3), todos na primeira pessoa do singular. Assim, por exemplo, nos trechos:

(...) Digo, modéstia de lado, que já discuti e joguei no assoalho do Foro mais de um doutor formado. Mas disso não faço glória, pois sou sujeito lavado de vaidade, mimoso no trato, de palavra educada.) aparentemente sincero.(3:6-9)

Nesse caso, Ponciano começa a se descrever como um profundo conhecedor de leis, capaz até de vencer no fórum, até mesmo advogados formados. E, como é uma pessoa modesta, “lavado de vaidade”, “de palavra educada”, “aparentemente sincero” (o que implica a dedução de que o indivíduo sincero apenas na aparência, não o é em sua essência), entende-se que, por trás de sua fala, o personagem é exatamente o oposto do que se declara: é um homem orgulhoso, vaidoso, contador de vantagens a seu próprio respeito, mas que quer manter as aparências perante os outros, ou quer acreditar na imagem que ele mesmo criou.

Essa característica de sua personalidade é corroborada pelo episódio da caçada à onça, que termina com a morte do animal por um moleque, pegador de bico-de-lacre e do qual Ponciano é considerado o herói, conforme ele mesmo narra:

(...) Ficou comigo a fama e a escama de ter dado exterminação ao gato. Por não ser de minha natureza vestir glória dos alheios, desmenti, com ponderações e melhores razões, as façanhas do banhado”. (62:10-13)

Não obstante ter desmentido o fato de não ser ele quem matou a onça, de ele não gostar de “vestir glória dos alheios”, uma aparente modéstia ao desmentir a façanha, percebe-se que esse desmentido não foi tão enfático; foi “com ponderações”, demonstrando uma falsa modéstia; e ele ficou com a fama de matador. Apesar de se declarar modesto, lavado de vaidade, o herói demonstra e age de forma contrária, mostrando ainda em diversos episódios, sua falta (ou falsa) modéstia: “(sou) coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde” (3:2); “até uns latins arranhei” (3:4); “Já morreu o antigamente em que Ponciano mandava saber nos ermos se havia um caso de lobisomem a sanar ou pronta justiça a ministrar.” (3:9-11). Neste caso, é como se ele fosse um verdadeiro guardião de todos contra o lobisomem e contra todas as injustiças do mundo. Ao mesmo tempo, o verbo “mandava” revela seu caráter autoritário e mandão. Também ele se descreve como corajoso e capaz de enfrentar a quem quer que seja: “a de falar alto, sem freio nos dentes, sem medir

consideração, seja em compartimento do governo, seja em sala de desembargador” (3:12-14). Entretanto, os argumentos de que ele é corajoso, forte e destemido diante do perigo, não passam de balelas. Se ele é bom para brigar nos tribunais ou diante de outras autoridades por meio de sua oratória, ao enfrentar o perigo físico, como no caso da onça pintada e do lobisomem, o coronel se mostra um ser tão humano como os outros: ele também tem medo e procura fugir, ao menor indício de que a onça ou o lobisomem estão por perto.

O herói-narrador procura sempre relatar suas qualidades positivas de modo claro e direto e, apesar dessa aparência de “durão”, diante das injustiças, ele se mostra um ser muito humano, de bom coração. Para ilustrar esse lado de sua personalidade, relembremos o episódio em que José Mateus, um pardinho que, por dever dinheiro a Cicarino Dantas, inimigo do coronel, teria sido incumbido de tocaiar e matar Ponciano. Preso e levado à frente de sua pretensa vítima, o pobre homem implora por sua vida, alegando possuir uma ninhada de moleques. À vista da pobreza e da magreza do matador, Ponciano não só o perdoa, como ainda lhe dá duzentos mil-réis para saldar suas dívidas com Cicarino Dantas.

Esse aspecto humano do personagem é reforçado pelo seu amor ao galinho pé-de-pilão e ao sabiá-laranjeira. Ele trata com muita atenção e carinho essas aves, tornando-as suas confidentes, como se fossem seres humanos, mostrando o seu lado bondoso e o seu amor à natureza.

Como é um narrador de suas experiências passadas, o coronel não poderia deixar de narrar episódios relacionados a sua vida amorosa. Ponciano, apesar de se dizer um entendido em mulheres, sabendo lidar com elas de forma delicada, revela traços de nostalgia e talvez até uma ponta de amargura por não ter sido bem sucedido com nenhuma das mulheres por quem se apaixonou. Até em sonhos, ele não consegue realizar suas paixões amorosas, em se tratando de moças de boa família, conforme ele relata:

(...) Pois andava eu na melhor parte do sonho, em libertinagem de descascar dona Branca dos Anjos dos seus panos de baixo, quando tropecei num armário que ruiu em jeito estrondoso. Acordei para logo a moça sumir como renda levada ao vento. Cocei a cabeça e obtemperei aporrinhado:

- Ora essa! Logo na hora do proveito é que fui acordar. (48:18-24)

E ele ainda insiste no parágrafo que segue:

Depressinha voltei ao travesseiro na esperança de pegar ainda a dona de meu bem-querer num recanto de corredor ou sofá vadio. Forcei os carneirinhos da sonolência e já aprontava outras safadezas na precisa ocasião em que rebentou, junto do beiral da janela, aquele ronco dos demônios. (48:25-29)

Em outra de suas desventuras amorosas, Ponciano confessa sua falta de jeito com as mulheres por quem se apaixona. E é assim que, diante da menina Isabel “a boca do coronel, dona de tanta fala, nessas especiais circunstâncias perdia os venenos”. E afirma:

(...) Se fosse um caso de lei, rixa na Justiça, eu era coronel de obtemperar a noite toda, sem vez de descanso. Mas em terreno de sentimento, de rasgar seda em conversa de moça, nunca que ninguém podia contar comigo, a não ser que a parolagem fosse entremeada de patifaria e sucedidos de cama e travesseiro. (71: 31-35)

Em compensação, tratando-se de prostitutas ou de mulheres de vida fácil, sua capacidade de encantá-las é grande; ele é um conquistador exímio e em sua própria opinião:

(...) Do que eu mais apreciava e fazia alarde era da convivência com os rabos-de-saia dos palcos. Conhecido como eu nos teatros e Moulin Rouge não existia outro igual. As moças da ribalta, vendo minha despresença, perguntavam de fogareiro aceso:

- Onde anda Ponciano Barbaça? (15:16-19)

Outra característica de que ele se gaba é a de enfrentar as criaturas do além de modo destemido; assim, de castiçal em punho, ele aparece perante a assombração de sua tia para saber, se fosse o caso, das necessidades da falecida tia; ele inquire a visão por duas vezes, e sua fama de valente espalha-se pela população da região. No caso do enfrentamento à sereia e ao lobisomem, ele se mostra um destemido e arguto adversário. Entretanto, essas qualidades podem ser contestadas, pois Ponciano tem uma imaginação muito fértil e essas aventuras podem ser apenas imaginárias.

Diante de aventuras reais, essa coragem na maior parte das vezes não passava de bravata. Ao ver-se frente a frente com uma onça, ele mesmo confessa:

(...) Tudo pendia contra mim, mas digo, sem desdouro, que nem a maldosa teve tempo de encarar o neto de Simeão. De repente, vi minha pessoa num brejal, a cem braças do recinto da onça, nadando em minha infância nado de cachorrinho. E na segurança de umas tábuas e paus-de-mangue, fui ancorar a barba, espingarda a salvo para o que desse e viesse. Nem onça nem outro olho mais aguçado podia descobrir tão afundado paradeiro. (60:11-18)

E, de seu esconderijo, ele ouviu o tiro de espingarda com que o molecote pegador de papa-capim matou a pintada. Após “correr o moleque na ponta da botina” (60:36), o coronel não hesitou em passar ao ouvido do animal toda a munição de sua espingarda, berrando: “- Conheceu, papuda!” (61:6). E assim ele ficou com fama de matador de onça.

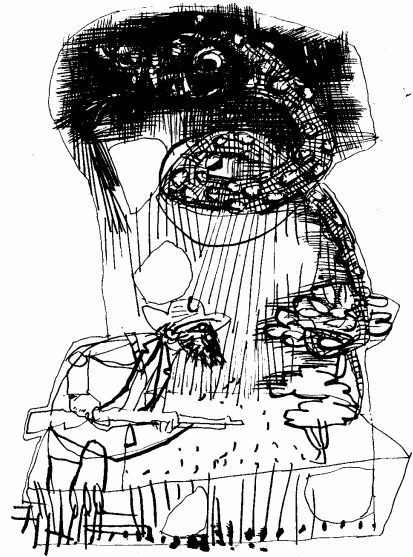
Estabelecendo um paralelo entre as particularidades físicas e psicológicas de Ponciano até aqui apresentadas, com o prefácio gráfico, a ser analisado na PARTE III deste trabalho, percebe-se que todos os trabalhos de Appe correspondem a descrições tanto dos aspectos físicos, como das características de personalidade do herói. Já os trabalhos de Poty mesclam cenas de episódios narrados por Ponciano, com descrições físicas do coronel, ou detalham características de sua personalidade. Selecionamos algumas ilustrações dos dois ilustradores que, oportunamente serão retomadas mais especificamente, as quais mostram algumas peculiaridades desse personagem.

**O valentão em briga com o escriturário
do Banco da Província (Appe - p. xix)**

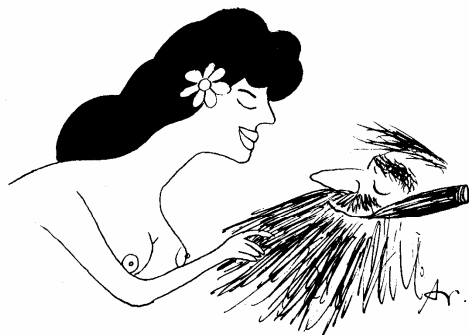


Muito sujeitinho de banco, com alma de 10 por cento ao mês, eu suspendi pelo colarinho.

**O matador de surucucu
(Poty - p. 168)**



**Homem muito chegado em “rabos-de-saias”
(Appe - p. xxi)**



Sou maluco da cabeça por um cafuné de barba feito por mão perita. Sou coronel de ficar um mês de cabo a rabo nesse serviço mimoso.

**O coronel e seu galo de briga
(Poty - p.131)**



Outro enfoque da personalidade do herói, que não é reproduzido nos desenhos de Appe, é revelado por meio do discurso direto de outros personagens. Assim, por exemplo, a opinião do avô, a respeito do neto, mostra ao leitor outros ângulos de visão sobre o caráter de Ponciano - para ele, “o menino tem **sintoma do povo da política. É invencioneiro e linguarudo**” (3:22, 23). E, ao tomar conhecimento das traquinagens do neto, Simeão anuncia: “eu corto os deboches desse **desmazelado**” (5:6).

São esses, além de outros diversos procedimentos de reprodução da conversação e as técnicas de que o autor lança mão para concretizá-las que esmiuçamos nas análises que seguem.

7.3. O tempo na narrativa

Em relação ao tempo, apesar de a narrativa ser contada pelo personagem que se encontra em idade avançada, rememorando tudo o que viveu, como em *feedback*, de maneira geral, os fatos são narrados em ordem cronológica, iniciando-se na infância do herói, passando por sua juventude e maturidade até chegar à velhice e à morte. Os episódios, ainda que se apresentem de forma estanque, em partes, mantêm uma coesão por meio de referências aos acontecimentos passados. Assim é que, freqüentemente, o coronel se refere ao episódio do circo, em que ele derrotou o gigantão, ou se refere à sua luta contra o lobisomem, ou contra os poderosos da justiça, ameaça semelhante a desse animal mitológico. Outros elementos de coesão de tempo estão presentes: personagens que se mostram presentes desde a infância e que volta e meia retornam, como Antão Pereira, Janjão Caramujo, Juquinha Quintanilha, D. Francisquinha.

Os verbos são empregados, em sua maioria, no passado. Conforme visto na Parte I, existem verbos introdutórios dos diferentes tipos de discurso, cada um com as peculiaridades que lhes são próprias.

7.4. Estrutura dos parágrafos

Um comentário de cunho genérico, a propósito do romance e, ainda introdutório da análise propriamente dita, é que seus parágrafos apresentam estruturas semelhantes. A cada conjunto formado por dois parágrafos, a estrutura é a mesma: o primeiro parágrafo é uma narrativa ou uma descrição e o segundo é uma fala em discurso direto; formam, portanto um bloco composto por um par de parágrafos. Exemplificando: o primeiro par de parágrafos do texto 1, fragmento extraído do Episódio 1, inicia-se na página 8, linha 33 e termina na página 9, linha 3, conforme segue:

Querendo ver de perto tanta ignorância, comprei entrada, salvei um ou dois conhecidos e em canto de paz fui abrigar o assento. Veio o palhaço, de colarinho largo, munido de um navalhão de pau. Contou valentia como é do serviço deles. Arma aberta, garantiu o pantominista que ninguém tirava farinha de sua pessoa, etcétera e tal. Dava prêmio de vantagem ao desinfeliz que tivesse o desplante de aparecer no picadeiro. Logo um carcundinha pintado de alvaiade aceitou a briga e esfarinhou a brabeza do palhaço a poder de bofetada:

- Toma, sem-vergonha. Toma, descarado!

A esses dois parágrafos, um narrativo/descritivo e o outro em DD, sucedem-se mais seis pares de idêntica formatação. Esse formato, parece-nos semelhante ao das narrativas orais naturais, nas quais é comum o narrador, durante um relato narrativo/descritivo, acrescentar um discurso direto antecedido por uma fala semelhante a: “Aí, ele falou: ...”. Parece-nos que José Cândido de Carvalho, estaria resgatando essa maneira popular de se narrarem os acontecimentos.

Igual estrutura apresentam os trechos dos Episódios 5 e 9, escolhidos aleatoriamente, a título de exemplificação, entre tantos outros possíveis exemplos:

- (1) E já andava de mala arrumada, cavalo encilhado, quando primo Azeredo implorou que eu desse um retardo na viagem, precisado que estava do meu tirocínio, numa complicação numa complicação

de escrituras, por ser eu antigo aprendiz de escrivão e sujeito capaz de destorcer uma lei para o vento que bem entendesse:

- É o que eu digo sempre. Em duas coisas ninguém pode com o primo Ponciano. Em rabo-de-saia e artimanha de Foro.

Não cabia denegar a Juca Azeredo, que tanto desvelo mostrou na minha cabeceira, favor tão nanico. Desarrumei a bagagem e dei prazo de uma semana para que aparecesse com as escrituras:

- Quero ver se os direitos do primo estão dentro do conforme.

(Episódio 5; 93:22-31)

(2) Sem responder, sempre ajeitando os óculos, especulou o escritório de ponta a ponta. Pediu os preços das benfeitorias, apalpou os estofados e mostrou dedo estendido ao aquilatar a macieza das cortinas:

- Veludo fino, coisa rica.

Fontainha é que não cabia dentro de tanto orgulho. Recurvado, retorcia os dedos, amaciava o caminhão:

- Tenha cuidado Vossa Senhoria, que pode tropeçar.

(Episódio 9; 200:12-19)

Da mesma forma, notamos que esse padrão estruturado por parágrafos duplos se mantém em grande parte da obra; assim, se examinarmos somente o Episódio 1, podemos constatar que sua estrutura é inteiramente concebida da forma descrita. Ao examinarmos outros Episódios, verificamos que, em grande parte deles, esse mesmo formato está presente. Martins (1997, p. 210) também constata esse fenômeno:

O romance de José Cândido de Carvalho apresenta um interessante padrão de desenvolvimento textual. Em toda a obra há uma alternância de parágrafos, em que se tem a fala da personagem narradora, o portentoso Coronel Ponciano, com outros, muito breves, raramente ultrapassando duas linhas, de discurso direto. O discurso narrativo, quase sempre mais amplo, contém informações, comentários, transcrições de falas do próprio coronel ou de outras personagens, em discurso indireto preso ou livre. As frases de discurso direto, introduzidas ou não por verbos ou expressão elocutiva do parágrafo anterior, destacadas por travessão, ganham um relevo especial.

Essas questões estruturais mostram-se importantes por se constituírem em um dos elementos que determinam o ritmo narrativo da obra, contribuindo para caracterizarem a linguagem do romance.

Capítulo 8. Análise de fragmentos de textos do romance

8.1. Os discursos e seus artifícios

Em geral, poucos são os diálogos propriamente ditos em todo o romance, isto é, não encontramos situações em que a conversação é reproduzida integralmente em diálogo direto com interlocução. Assim, a estratégia de reprodução de diálogos diretos, conforme vimos no item 7.4, apresenta o mesmo esquema de formatação em grande parte do romance, ou seja: um enunciado narrativo-descritivo, seguido por um enunciado formado por uma fala única, reproduzindo o discurso direto de um falante.

Um dos poucos exemplos em que a conversação é reproduzida por meio de pares adjacentes, característica básica de uma interação oral e que possibilita a construção de turnos, aparece no seguinte evento em que Ponciano e Fontainha dialogam:

(...) Para não perder a viagem, despejei o meu ódio na cabeça do escrivário:

- Seu Fontainha, que pensa esse doutor, Seu Fontainha? Cuida que sou boneco de engoço que não boto reparo nas deseducações dele, Seu Fontainha?

Para espanto meu, o ofendido, num arranco, fechou a escrivainha e de dedinho no vento repeliu a minha obtemperação:

- Veja lá como fala! O doutor não é moleque de curral. É moço formado que merece respeito. (257:22-27):

Nesse diálogo, a fala de Ponciano é imediatamente retrucada com a réplica de seu Fontainha. Trata-se, portanto de um conjunto formado por comentário/ réplica, que é usual em uma comunicação face a face, mas que pouco aparece no romance. Os dois enunciados em discurso direto são intercalados por um período narrativo-descritivo relatando os gestos, atitudes e estado de espírito do interlocutor. Não

registramos ocorrências em que os diálogos diretos sucedem-se e que os interlocutores conversam de forma direta e sem interrupções de nenhuma espécie.

Há diálogos em que a troca de turnos se dá apenas duas vezes, formando pares adjacentes e algumas conversações que se desenrolam com uma troca mais variada de turnos, mas que são, na maior parte das vezes, interrompidas por monólogos ou por considerações do narrador, entre uma fala e sua resposta.

8.2. Análise do *corpus* selecionado

Visando a demonstrar as diversas modalidades discursivas que se apresentam ao longo da narrativa e as diferentes formas de se reproduzirem a oralidade, tais como, vocabulário, formações de palavras, estruturas próprias da conversação no escrito, modismos lingüísticos e outras manifestações próprias das manifestações orais, conforme explicitamos na INTRODUÇÃO, foram feitos recortes no romance, que se transformaram em excertos denominados Textos 1, 2 e 3, que serão analisados de forma minuciosa, conforme os estudos teóricos efetuados na parte I deste trabalho. Foram escolhidos textos esparsos do romance, que serão utilizados para efetuarmos um levantamento das diversas características de linguagem próprias do estilo do autor, em diferentes momentos da vida do personagem central. Procurou-se, também, escolher diálogos variados, com diferentes interlocutores, em diferentes situações e contextos.

Um dos requisitos para a escolha dos textos que compõem o *corpus* foi, como afirmamos, a abordagem de diferentes momentos da vida do personagem: no Texto 1, Ponciano, ainda jovem, enfrenta seu primeiro desafio, que vence e que consagra sua fama de valente, perante a sociedade de sua cidade natal e dos arredores, pelo resto de sua vida; no Texto 2, Ponciano, após mudar para a cidade, encontra-se em um momento de derrocada, pois perde toda sua fortuna e o respeito da sociedade, passando a ser tratado como um mortal comum; no Texto 3, o coronel retorna a sua cidade de origem, no campo e, magoado com as injustiças sofridas em Campos de Goitacazes, sofre um ataque cardíaco que o levará à morte. São, portanto, recortes de momentos do romance, o primeiro no início e os outros dois, já na parte final, que serão uma amostragem da evolução narrativa e locutora do personagem.

Os fragmentos textuais serão analisados sob o aparato teórico exposto na PARTE I. Ressaltamos que cada um deles recebeu um tratamento diferenciado, para que as análises fossem entre si complementares e abrangentes, conforme suas peculiaridades. Pretende-se, dessa forma, levantar o máximo possível de fenômenos característicos próprios do estilo do autor para embasarem nossas reflexões e conclusões sobre o *corpus* analisado.

8.2.1. Modalidades discursivas

8.2.1.1. Texto 1

Pág.	linha	Episódio 1
8	33	Querendo ver de perto tanta ignorância, comprei entrada, salvei um ou dois conhecidos e em canto de paz fui abrigar o assento. Veio o palhaço, de colarinho largo, munido de um navalhão de pau. Contou valentia como é do serviço deles. Arma aberta, garantiu o pantominista que ninguém tirava farinha de sua pessoa, etecétera e tal. Dava prêmio de vantagem ao desinfeliz que tivesse
	35	o desplante de aparecer no picadeiro. Logo um carcundinha pintado de alvaiade aceitou a briga e esfarinhou a brabeza do palhaço a poder de bofetada:
9	1	- Toma, sem-vergonha. Toma, descarado!
		Ri da peripécia, bati palmas a favor do carcunda. O que não
5		apreciei foi a pantomima que veio em seguimento, coisa triste que não calhava no meu ânimo abalado. Um galante, metido em roupa de fraque e cartola de político, devastou na bengala uma pobrinha que aparecia de filho desmolambado no colo. O tal galante, conde não sei o que, depois de usar a moça em tarefa de manceba, largou
10		a pobre na rua, sem telha onde morar. Já vinha eu de uma tristeza sem conta. Chegava na Rua da Jaca, vestia panos de trato, avaselinava o cabelo, pagava entrada no circo de cavalinhos e no fim era obrigado a ver uma judiação daquele porte:
		- Desaforo!
15		Pois mal acabou a pantomima do tal galante de cabelo repartido no meio, apareceu, na boca do pano, o sujeitão que desafiava para uma briga de exterminação qualquer vivente, bicho ou homem. Andou em passo grosso até bem no centro do picadeiro. E de lá, peito de vela ao vento, mostrou o braço de arroba – uma peça

20 vistosa e pesadona. Um amarelinho de fala embrulhada, de fraque
de duas pontas e cartola na mão, era a língua por onde o ignorantão
deitava ameaça. Pagava tanto e mais tanto a quem quisesse agüen-
tar com ele, que no mundo ninguém venceu:

- Quem quer, quem quer? Qual o valente que aceita descer ao
25 picadeiro?

Fiquei quieto. Não mudei de roupa e paguei entrada para travar
briga de encomenda. Como ninguém deliberasse pegar o desafio,
largaram no recinto da palhaçada um boizinho barroso que em
pronto momento teve o pescoço destorcido no punho do ignorantão.
30 Alisei o queixo, aporrinhado. Fazer uma judiaria de tal grandeza
com um boizinho tão bonito! Falei de Ponciano para Ponciano:

- Sujeito assim só castrando.

Não satisfeito de quebrar o boi barroso, ainda latiu meia dúzia
de ameaças na direção dos circunstantes. Depressa trouxeram uma
35 barra de ferro que num voar de beija-flor o sujeitão submeteu aos
maiores vexames. O vergalhão acabou cipó retorcido. Já começava
a achar tudo isso uma falta de respeito, vir um figurão lá de fora
fazer pouco do povo da terra, quando o valente, largando o ferro
de sua façanha, afinou o bigode e investiu contra um pessoal que
40 apreciava a pantomima rente ao picadeiro. Foi um espalhar de
perna sem medida. E de novo o homenzinho de fraque veio dizer que
10 1 a distinta diretoria do circo dobrava os estipêndios de quem quisesse
enfrentar o vaca-braba:

- Quem quer enricar, quem quer enricar?

5 Um crioulo, que vivia de carregar manta de carne no comércio
da Rua do Rosário, precisado de pecúnia, pegou o desafio pelo pé.
Caiu no picadeiro e nem teve tempo de dizer quem era. O herege
enrolou a perna dele, meteu o braço do crioulo no por onde cos-
tuma trabalhar a perna, apertou, amassou, fez nó de marinheiro e
10 varejou a mercadoria fora. Lá desabou o pobre todo embrulhado
que foi uma labuta para desfazer o tal nó de perna e braço. Nin-
guém apreciou a malvadeza, e muita dama, arrelhada, de ver tanta

ostentação, deixou o assento, o que picou a raiva do desabusado. Bateu no peito, deu urro de onça, quis arrancar da cadeira um
15 sujeitinho por motivo de não apreciar a cara dele. Aí dei meu parecer em voz baixa, a meio pau:

- Esse Satanás está maluco, doido varrido da cabeça.

Um pardavasco, apossado da minha ponderação, gritou que eu estava debochando do valente, pelo que logo um bolão de povo,
20 em azoadada de vivas e mais vivas, agarrou a minha pessoa e com ela caminhou até o centro do picadeiro.

Passemos ao estudo dos discursos do Texto 1 em que Ponciano, apaixonado por Branca dos Anjos, fora até a cidadezinha de Gargaú, procurar a moça em sua casa, mas esta estava vazia, pois o pai da jovem tinha tratado de levar a filha para outra localidade, ao saber da chegada desse pretendente indesejado. De volta a casa, muito infeliz, para espantar a tristeza, o personagem foi até um circo no Largo do Rossio, ver a apresentação de um “sujeitão dos diabos” (8:24), muito afamado na cidade por sua força bruta. Assim, comprou os ingressos e é nesse contexto que a cena narrada pelo personagem central se desenrola.

Ponciano, enquanto relator de suas memórias, narra várias falas de terceiros e a sua própria fala como personagem das peripécias ocorridas. O narrador, recorda os primeiros acontecimentos de sua vida, quando ele ainda vivia no campo.

Analisando os parágrafos do Texto 1, verifica-se, em discurso direto propriamente dito, o enunciado que segue:

(1) Aí dei meu parecer em voz baixa, a meio pau:

- **Esse Satanás está maluco, doido varrido da cabeça.** (10:15-17)

Nesse caso, podemos observar que há uma locução *dicendi* (“dei meu parecer”) formada por um verbo suporte (*dar*), reforçado pelo substantivo *parecer*, ou seja, *dar meu parecer*. Assim, equivale a dizer *dei o meu parecer, dei minha opinião*. Essa locução *dicendi* é seguida dos sinais de pontuação próprios do DD (dois pontos, que antecedem e anunciam o DD, o travessão, que inicia a fala), e, por fim, a frase em DD, que é dirigida a interlocutores indeterminados.

Uma outra versão pode ser aventada nesse caso, que é o de interpretarmos que a fala foi dirigida ao próprio falante, já que diz em “voz baixa”, como que pensando; teríamos, assim, um monólogo interior. Preferimos, no entanto, a primeira interpretação que nos parece mais adequada ao contexto, uma vez que a ponderação de Ponciano, talvez a sua revelia, teve um ouvinte: um pardavasco que se encarregou de transmiti-la a outros ouvintes que compunham a platéia.

Observe-se, ademais que, ainda segundo a primeira interpretação, essa é a única fala de Ponciano em discurso direto, reproduzindo o que se poderia caracterizar como a “autêntica” fala do coronel, ou melhor, como a reprodução exata de suas palavras. Trata-se de uma frase que expressa um desabafo, uma indignação do personagem diante de um espetáculo de tal natureza. Essa constatação deixa evidente a maior participação na narrativa do narrador que mostra, dessa maneira, seu papel como personagem central do romance.

Também em DD, mas com ausência de verbos ou expressões introdutoras, temos as seguintes falas:

(2) - **Toma sem-vergonha. Toma descarado!** (9:3)

(3) - **Quem quer, quem quer? Qual o valente que aceita descer ao picadeiro?** (9: 24, 25)

(4) - **Quem quer enricar, quem quer enricar?** (10:4)

As três falas reproduzem o discurso de falantes de forma direta, ou seja, reproduzindo as palavras da mesma forma que foram pronunciadas. Essa maneira de introduzir de forma direta as frases que reproduzem a fala do personagem torna-as uma espécie de complemento da narrativa.

O enunciado (2) “- Toma –sem-vergonha. Toma descarado!”, tem um locutor claramente expresso: o “carcundinha pintado de alvaiade”, acima referido que se dirige ao receptor da mensagem, o palhaço. Os enunciados (3) “Quem quer, quem quer? Qual o valente que aceita descer ao picadeiro?” e (4) “- Quem quer enricar, quem quer enricar?” dirigem-se a um mesmo ouvinte: a platéia. Quem as enuncia é o pantomista que tenta conseguir desafiantes para o gigantão, garantindo a continuidade do espetáculo. Nesse texto fica, ainda, evidente, a maior participação do narrador, na narrativa, em detrimento do personagem Ponciano, que se manifesta

somente três vezes, por meio de frases curtas e expressivas, já discutidas: (“Desaforo!” (9:14)/”Sujeito assim só castrando” (9:32)/”Esse Satanás está maluco, doido varrido da cabeça”(10:17)).

Ainda no Texto 1, os segmentos, que destacamos a seguir, contêm DI, na fala do narrador, ao relatar o discurso de outros personagens sobre eventos passados. Conforme se pode observar, a construção do discurso indireto, está de acordo com o esquema, ou seja, encontramos um verbo *dicendi* seguido pela conjunção *que* e, logo a seguir, a frase que reproduz a fala, em DI: É o que pretendemos demonstrar a seguir:

(5) Arma aberta, garantiu o pantominista que **ninguém tirava farinha de sua pessoa, etcétera e tal. Dava prêmio de vantagem ao desinfeliz que tivesse o desprazo de aparecer no picadeiro.** (8: 35-38)

(6) E de novo o homenzinho de fraque veio dizer que **a distinta diretoria do circo dobrava os estipêndios de quem quisesse enfrentar o vaca-braba:** (10:1-3)

No segmento (5) “garantiu o pantominista”, o verbo de elocução “garantiu” introduz o DI: “ninguém tirava farinha de sua pessoa, etcétera e tal”. Note-se que o DI seguinte, “Dava prêmio de vantagem ao desinfeliz”, é uma continuação da fala do pantominista e pressupõe o verbo “garantiu”, subentendido. Dessa forma, podemos considerar que nela se encontra a seqüência do DI. Se o verbo estivesse explícito, a frase ficaria da seguinte forma: “**O pantominista garantiu que** dava prêmio de vantagem ao desinfeliz que tivesse o desprazo de aparecer no picadeiro.” A respeito do verbo *garantir*, não encontramos em nossas consultas, nenhuma definição que o relacionasse a um verbo de elocução. No *Dicionário Eletrônico Houaiss*, sua definição é de “responsabilizar-se por, abonar, afiançar, tornar seguro; assegurar, obrigar-se a receber de volta (uma mercadoria, objeto) caso as condições estabelecidas durante a venda não sejam cumpridas; afiançar a veracidade de , atestar;” e outras mais.

O exemplo (6), é um DI que reproduz a fala do personagem, “o homenzinho de fraque” que procura tornar mais tentador o desafio, por meio da fala da diretoria que ofereceu dobrar o prêmio estipulado. Nesse caso, há um sujeito explícito, uma expressão verbal *dicendi* (“veio dizer”), a conjunção *que*, seguida da oração que introduz a fala do personagem, caracterizando o discurso indireto.

O primeiro fragmento do texto selecionado em que ocorrem características próprias do DIL é o que segue:

- (7) Um amarelinho de fala embrulhada, de fraque de duas pontas e cartola na mão, era a língua por onde o ignorantão deitava ameaça.
Pagava tanto e mais tanto a quem quisesse agüentar com ele, que no mundo ninguém venceu: (9: 21-23)

O DIL tem como uma de suas marcas, provocar freqüentemente, efeito de ambigüidade, no sentido de sua identificação pelo leitor, pois não há verbo introdutor, nem qualquer sinal gráfico explícito, que o caracterize. Isso, muitas vezes, dificulta sua análise. Em “deitava ameaça” nota-se uma forte expressividade da fala do narrador: as ameaças não são apenas enunciadas; elas parecem concretizadas, jorrando da boca de quem as profere. Essa fala, em virtude de não ser introduzida por um verbo de elocução e de não ser seguida da conjunção *que*, apresenta a característica de um DIL, reproduzindo, sinteticamente, de modo implícito, a fala do gigantão dirigida a um receptor coletivo que é a platéia do circo.

Em “Pagava tanto e mais tanto a quem quisesse agüentar com ele, que no mundo ninguém venceu”, a intenção do falante, de desafiar a platéia, é nítida, pois o homem descomunal apela para o sentimento de superioridade do futuro desafiante que deve “agüentar” e ser mais forte do que ele, um gigante cuja força é tão grande que ninguém no mundo inteiro havia conseguido vencer. Trata-se de um artifício usado pelo autor que utiliza o DIL como introdutor de uma oração em DD. Explicando melhor, nesse parágrafo, a frase que introduz o discurso (“Um amarelinho de fala embrulhada, de fraque de duas pontas e cartola na mão, era a língua por onde o ignorantão deitava ameaça”) apresenta o emissor da fala: “um amarelinho de fala embrulhada”. Entretanto, esse amarelinho nada mais é do que o porta-voz (“a língua”) da fala do ignorantão. Quem realmente faz a ameaça reproduzida no DIL (“Pagava tanto e mais tanto a quem quisesse agüentar com ele, que no mundo ninguém venceu”) é este último, o ignorantão, que desafia qualquer pessoa que queira enfrentá-lo mediante uma aposta alta, gabando-se por não ter sido vencido por pessoa alguma neste mundo. Note-se que a fala sintetizada no DIL sob análise ganha corpo e contornos claros na fala explícita e direta do “amarelinho”.

Note-se que o discurso indireto livre é introduzido pelo verbo “deitar” seguido do substantivo “ameaça” (“deitava ameaça”), que poderia ser substituído sinteticamente por “ameaçava”; porém, em tal substituição perder-se-ia a expressividade emanada dessa construção. Assim, o trecho “era a língua por onde o ignorantão deitava ameaça” revela-se mais expressivo do que se o narrador dissesse “a língua ameaçava”; o verbo “deitar” torna mais concreta a ação de ameaçar, além de personificar essa parte do corpo humano, transformando-a no agente da ação.

Tanto nos discursos indiretos, exemplos (5) e (6), como na frase citada no discurso indireto livre (exemplo 7) o narrador personagem faz o relato do que acontecia no circo. Todas as três falas, quer em discurso indireto, quer em indireto livre reproduzem as palavras de outros personagens: o pantominista, um amarelinho, um homenzinho de fraque. Não se verifica, portanto, neste trecho, nenhuma fala em discurso indireto ou indireto livre, sendo enunciada pelo personagem Ponciano.

Além disso, é interessante observarmos no discurso indireto e no discurso indireto livre, o freqüente emprego dos verbos no imperfeito do indicativo em lugar do futuro do pretérito; assim temos: “tirava” (8:37), em vez de *tiraria*; “pagava” (9:22) em vez de *pagaria*; “dobrava” (10:2) em vez de *dobraria*. Nota-se aqui um uso comum na linguagem popular que parece apresentar, assim, uma forte tendência para perpetuar o fenômeno na língua portuguesa do Brasil. Essa tendência não ocorre apenas na linguagem do romance; ela se mostra bastante freqüente na linguagem cotidiana da atualidade.

No trecho a seguir, percebe-se a ocorrência de um monólogo (interior) direto:

(8) Falei de Ponciano para Ponciano:

- **Sujeito assim só castrando.** (9:31, 32)

Apesar do emprego do *verbo dicendi (falei)*, fica claro para o leitor que se trata de um pensamento - o interlocutor do emissor é ele mesmo, o personagem (“de Ponciano para Ponciano”). Portanto, o discurso, em forma de discurso direto (“- Sujeito assim só castrando”), não é exteriorizado em voz alta, o que é confirmado no próprio texto pelo narrador que “fala” em pensamento. Além do mais, podemos considerar esse monólogo como direto, porque há um verbo *dicendi* explícito (“falei”) e os sinais de pontuação indicativos do DD (dois pontos e travessão).

Com relação ao monólogo (interior), conforme convenção e análise descritas na parte teórica, sua característica repousa na representação do conteúdo e dos processos psíquicos interiores do personagem, muitas vezes sem nenhum tipo de organização lógica ou censura moral/ética. No exemplo (9), que segue, não há nenhum verbo introduzindo o monólogo; os dois pontos e o travessão confirmam seu caráter direto, conforme se verifica na frase introdutora da fala e, ainda, ele se passa no pensamento do personagem narrador, não sendo enunciado em voz alta.

(9) (eu) Chegava na Rua da Jaca, vestia panos de trato, avaselinava o cabelo, pagava entrada no circo de cavalinhos e no fim era obrigado a ver uma judiação daquele porte:

- Desaforo!

Ocorre em “- Desaforo!”, uma espécie de desabafo do personagem que, após se arrumar, vai ao circo na expectativa de ver um espetáculo divertido e se decepciona ao deparar com um espetáculo de tamanha brutalidade e covardia. Essa frase exclamativa traduz a indignação contida na fala de Ponciano, dando seqüência às apreciações sobre o que está vendo, feitas de “Ponciano para Ponciano”.

A narrativa prossegue com o narrador relatando o triste espetáculo que estava assistindo: um “ignorantão” destorcer no punho, o pescoço de um boizinho barroso; ele prossegue, descrevendo sua atitude: ”Alisei o queixo, aporrinhado” (9:30) e nos revela o estado de ânimo de Ponciano diante dos acontecimentos. Em seguida, sem nenhum verbo introdutório, aparece a fala/pensamento de Ponciano, que emite seu parecer sobre a situação do boizinho:

(10) **Fazer uma judiaria de tal grandeza com um boizinho tão bonito!** (9:30,31)

O tom de admiração é dado pelo ponto de exclamação no final da fala e, na seqüência, o que nos leva a concluir que se trata de mais um DII (conforme item 3.1.1.5.), até porque não há travessão ou qualquer outro sinal (aspas, dois pontos) que indique a fala. Neste caso, o locutor é Ponciano, que pode ser claramente identificado.

Conforme Urbano (1980, p. 24), caracteriza-se a fala implícita no enunciado em que há verbo de elocução, seguido do conteúdo sintético e presumido da

fala, sem que haja discurso direto ou indireto, como em: “(...) o mesmo sujeito da véspera me fez parar **pedindo dinheiro**.” No enunciado do romance analisado, a seguir, a frase “ainda latiu meia dúzia de ameaças na direção dos circunstantes” apresenta o verbo de elocução explícito (“latiu”), mas não aparecem as palavras tais como elas teriam sido faladas. Sabe-se, apenas, que foi uma fala proferida pelo gigantão em direção à platéia que o cerca :

(11) Não satisfeito de quebrar o boi barroso, ainda **latiu meia dúzia de ameaças na direção dos circunstantes**: (9:33, 34)

O leitor compreende que o personagem deve ter enunciado falas ameaçadoras para os circunstantes, cujas palavras não foram reproduzidas. Apenas o ato enunciativo do homenzarrão foi descrito, constituindo-se, pois, em uma fala implícita. Nesse caso, “latiu” é o verbo de elocução que induz a fala implícita do personagem. Esse verbo pertence ao mesmo campo lexical (= animal) de *cão*⁴⁰, estabelecendo uma associação comparativa que estabelece uma igualdade entre o falante e um animal – o gigantão age como se não pertencesse ao reino dos seres racionais.

Além da expressividade do verbo, por causa da distância entre a platéia e o gigantão, presumimos que, não sendo possível ouvir claramente as palavras proferidas pelo indivíduo que é o centro das atenções, suas atitudes e gestos, além de sua cara feia e brava, o tom alto, nervoso e ríspido de sua voz levam à dedução de que suas palavras são ameaçadoras. O narrador consegue, dessa maneira, produzir um efeito especial em sua narrativa que se torna mais atraente e expressiva. Trata-se de um recurso utilizado nos relatos orais com o intuito de dar cor local aos eventos narrados.

Julgamos interessante e oportuno observar já neste primeiro texto, as estratégias do autor em relação às representações locucionais e dialogais, particularmente o modo como ele introduz as falas e os chamados DD, DI, MD e seus desdobramentos, bem como a FI analisada dos seus personagens.

⁴⁰ A propósito do *campo lexical*, entendemos, com Vanoye (1979:34, 35), que se trata de um conjunto de palavras empregadas com a finalidade de designar, caracterizar, significar uma pessoa, uma atividade, uma técnica. Dessa forma, ao campo lexical *animal* relacionam-se : cão, latido, latir, coleira, ração; vaca, cavalo, cocho, sítio, cavaleiro, espora, rédea etc.

Em resumo, no Texto 1, apuramos a ocorrência de um DD (exemplo 1), três DDL (exemplos 2 a 4), dois DI (exemplos 5 e 6), dois DIL (exemplos 7 e 10), dois MD (exemplo 8 e 9) e uma FI (exemplo 11).

Para a reprodução dessas falas, observamos:

- a inexistência de quatro expressões ou verbos introdutórios;
- a ocorrência dos seguintes verbos típicos de elocução; *dizer, falar*;
- a ocorrência dos seguintes verbos ou expressões elaborados e/ou modalizados: *dar parecer, garantir e latir*.

8.2.1.2. Texto 2

Pág. linha

EPISÓDIO 11

- 263 20 (...) Um vento de urubu varreu a Rua do Rosário, de quebrar no meio negociante forte, gente de créditos até na praça do Rio. Da noite para o dia, vi escorrer, como melado em cuia furada, os meus ganhos todos. Dei de ombros:
- Dinheiro vai, dinheiro vem.
- 25 Continuei nas charutadas de porta de café, mais pomposo do que nos dias de fartura. O pior é que o Banco da Província, em vista da calamidade, deu de apertar os parafusos das cobranças. No terceiro mês da desgraça, recebi, trazido por um recadeiro, papel de aviso em que os usurários ameaçavam levar as dívidas de Ponciano
- 30 na barra da Justiça. Mal li a intimação, corri no rastro de Selatiel, em quem não botava vista desde semana e tanto. Fui chegando e perguntando de papel no ar:
- Onde está o safado que garatujou esta exorbitância?
- Cabeça rebaixada, todo mundo enterrado na escrituração das
- 35 contas, ninguém abriu o bico. A muito custo, em fala ligeira, um miudinho que vivia em contagem de dinheiros por trás de um armado veio dizer que Selatiel de Castro não estava nem era aguardado tão cedo:
- Foi chamado ao Rio e de lá segue para as águas.
- 40 De novo inquiri o miudinho:
- 264 1 - Se não é atrapalho, quem responde, nas ausências dele, pelo governo desta pinóia?
- Nisso, de uma portinhola de vaivém apareceu um bexiguento, todo amaricado, de cravo no paletó e pó-de-arroz na cara. De bons
- 5 modos, pediu que eu entrasse:
- 265 1 - Seabra, às ordens. Com quem tenho a honra de falar?
- Apresentei nome e patente:
- Coronel Ponciano de Azeredo Furtado.

O sujeitinho era de natureza apressada, parecia ter formiga no
05 assento. Não parava quieto e era dado a fazer macaquismos com a
boca. Peguei cadeira bem na frente dele e por cima da escrivaninha
estendi o papel malcriado:

- Recebi essa afronta e vim desembaraçar o caso.

O bexigoso abriu a gaveta de cuja entranha retirou um amontoa-
10 do de papéis. Com o dedo alegre, mexeu e revirou meus compromi-
sos, todos já estourados nos prazos. Por dentro, o sacaneta era
felicidade, do rabo ao cangote enfeitado de pó de arroz. Do lado de
fora, Seabra era todo veludinho:

- Desculpe o incômodo, desculpe o contratempo.

15 Fez conta, tirou, botou, repartiu, empilhou juro e deu o vulto
dos compromissos. Enfim, eu devia ao Banco da Província perto de
quatrocentos contos de réis, fora os papagaios do Dr. Pernambuco
Nogueira, que levavam a minha garantia, também já estourados de
vários meses. E em parecer final:

20 - Não posso fazer nada. São ordens de cima.

Cocei o queixo, pedi novos prazos, o que não era favor em vista
dos bons lucros que eu tinha carreado para as burras dos capitalis-
tas:

- Opero nas mãos de Selatiel desde que montei negócio.

25 Seabra, percebendo meu todo bonançoso, cresceu em arrogância,
Endureceu o entendimento, largou de lado todos os seus educa-
dos. Chegou a bater na mesa, asseverando que os capitalistas do
Rio, povo das altas rodas, não podiam afrouxar rédea, que banco
era casa de lucro e não sociedade de favoritismo. E nessa toada,
30 cada vez mais desembaraçado de garganta, culpou Selatiel, sujeito
de coração largo que não sabia dizer não a ninguém, pelos desman-
dos em que navegava o Banco da Província:

- Mas isso acabou. Dívida estourada tem de ser paga, custe o
que custar.

35 E guardando os compromissos, levantou a sua pessoinha em jeito
de quem corta conversa enjoada. Fiz o mesmo – desembrulhei os

dois metros de coronel nas barbas dele e lá de cima, como um pilão, deixei a munheca descer no ombro do bexigoso. Vi o sujeitinho desabar na cadeira, todo desmantelado, mais branco do que o seu pó-de-arroz. Feito isso, falei neste tom educativista:

40 266 1 - O mocinho, que é tão falante, vai ouvir em sossego, sem retirar a bundinha dos paus da cadeira, toda a minha ponderação.

Acendi charuto, esfumacei o recinto com as primeiras baforadas, no final do que ordenei que ele tomasse em bico de lápis os apontamentos da minha obtemperação e desse notícias dela aos usurários do Rio de Janeiro. Ponderasse que eu andava em dificuldade passageira, mas rico de terra e pasto, capaz até de comprar o tamborete de empréstimo e usura que era o Banco da Província. E, de dedo apontado para o lápis dele:

10 - Nesse teor, Seu Seabra, nesse teor.

E, sem mais, pegando o chapéu, pronto ganhei a porta da rua. Atrás, de novo educado, e culposo, veio Seabra com promessa de interceder a meu favor:

- Imediatamente! Imediatamente!

Lembramos que, em nossos estudos, os três fragmentos textuais receberam tratamento analítico diferenciado com vistas a tornar as análises mais abrangentes, enriquecendo-as.

Observemos e analisemos o recorte do Texto 2 que perfaz um total de 64 linhas.

Logo de início, deparamo-nos com um monólogo direto (“- Dinheiro vai, dinheiro vem” (263:24)), precedido pela expressão “dei de ombros”, cujo significado corresponde a *não dei importância*. Tal expressão indica mais uma atitude de Ponciano, não se constituindo em um anúncio de sua fala. Como marcas do discurso direto, encontramos os sinais de pontuação (dois pontos e travessão), o que justifica considerar a fala como um monólogo direto. Presume-se que a fala tenha sido enunciada pelo coronel, em pensamento, para si próprio, decorrente do julgamento que ele fazia a respeito de sua própria situação financeira.

Na seqüência, o narrador relata duas conversas que se sucedem, a segunda decorrente da primeira. Esta entre o próprio coronel e um funcionário subalterno do Banco da Província, e a segunda entre ele mesmo e um funcionário de nível superior, Seabra que aparecera para dar as explicações exigidas pelo cliente.

No trecho em questão, relatam-se dois diálogos face a face e as respectivas circunstâncias em que ocorrem. Os personagens encontram-se no escritório de Selatiel, no Banco da Província, para o qual Ponciano havia se dirigido a fim de se inteirar de sua situação financeira, após ter recebido uma intimação do banco, ameaçando “levar as dívidas de Ponciano na barra da Justiça.” (263:29-30).

No primeiro diálogo, Ponciano solicita a um interlocutor indeterminado, informações quanto à pessoa que o atenderia para esclarecer a situação. Em face de um silêncio geral, um miudinho (provavelmente um contador ou um caixa do escritório) esclarece, em teor de resposta, que Selatiel de Castro está ausente. A fala do miudinho é relatada em duas etapas: primeiro em discurso indireto: [um miudinho] “veio dizer que Selatiel de Castro não estava nem era aguardado tão cedo” (263:37, 38); em seguida, em discurso direto, com as próprias palavras do interlocutor, ditas de maneira correta, precisa e impessoal, complementando a fala anterior: “– Foi chamado ao Rio e de lá segue para as águas”.

Nota-se, aqui, a presença de um dos personagens secundários que compõem a galeria de tipos populares do romance: “um miudinho”. Ele não é citado por nome, uma vez que se trata apenas de um tipo humano que não tem necessidade de ser identificado.

A demora da informação que foi dada pelo miudinho, “a muito custo”, provocou uma segunda pergunta já impaciente, irônica e agressiva de Ponciano: “– Se não é atrapalho, quem responde, nas ausências dele, pelo governo desta pinóia?” (264:1, 2). A pergunta, entretanto, ficou sem resposta, em virtude do aparecimento de Seabra, o encarregado do escritório na ausência de Selatiel.

O vocabulário de Ponciano nesse primeiro diálogo, demonstra o seu estado de ânimo: “– Onde está o safado que garatujou esta exorbitância?” (263:23); “– Se não é atrapalho, quem responde, nas ausências dele, pelo governo desta pinóia?” Os vocábulos “safado” e “pinóia” são palavras populares usadas como xingamentos, que fazem contraste com a palavra “exorbitância”, de nível culto, deixando transparecer a

ironia indignada do personagem frente a uma situação que lhe é adversa. A propósito da palavra “pinóia” tecemos à frente outros comentários

Com o aparecimento de Seabra, estabelece-se um segundo diálogo entre Ponciano e Seabra que se inicia com as recíprocas apresentações, envolvendo um par adjacente pergunta/resposta, seguido de várias réplicas de parte a parte, relatadas explícita ou implicitamente, após Ponciano “exigir”, agressivamente, explicações sobre a intimação recebida.

As falas explicitamente relatadas em DD ou DI que, às vezes, são intercaladas por outras falas implícitas, são detalhadas na seqüência:

Em discurso direto (DD), observamos 13 ocorrências:

- (1) Ponciano - **Onde está o safado que garatujou esta exorbitância?**
(263:23)
- (2) Miudinho: - **Foi chamado ao Rio e de lá segue para as águas.**
(263:39)
- (3) Ponciano - **Se não é atrapalho, quem responde, nas ausências dele, pelo governo desta pinóia?** (264:1, 2)
- (4) Seabra - **Seabra , às ordens. Com quem tenho a honra de falar?** (265:1)
- (5) Ponciano - **Coronel Ponciano de Azeredo Furtado.** (265:3)
- (6) Ponciano - **Recebi essa afronta e vim desembaraçar o caso.**
(265:8)
- (7) Seabra - **Desculpe o incômodo, desculpe o contratempo.**
(265:14)
- (8) Seabra: - **Não posso fazer nada. São ordens de cima.** (265:20)
- (9) Ponciano - **Opero na mão de Selatiel desde que montei negócio.**
(265:24)
- (10) Seabra - **Mas isso acabou. Dívida estourada tem de ser paga, custe o que custar.** (265:33, 34)

- (11) Ponciano - **O mocinho, que é tão falante, vai ouvir em sossego, sem retirar a bundinha dos paus da cadeira, toda a minha ponderação.** (266:1)
- (12) Ponciano - **Nesse teor, Seu Seabra, nesse teor.** (266:10)
- (13) Seabra - **Imediatamente! Imediatamente!** (266:14)

Em discurso indireto (DI), observamos 4 ocorrências:

- (14) Miudinho (...) veio dizer que **Selatiel de Castro não estava nem era aguardado tão cedo.** (263:37, 38)
- (15) Seabra De bons modos, pediu **que eu entrasse.** (264:4, 5)
- (16) Seabra (...) asseverando que **os capitalistas do Rio, povo das altas rodas, não podiam afrouxar rédea, que banco era casa de lucro e não sociedade de favoritismo.** (265:27, 29)
- (17) Ponciano (...) no final do que ordenei que **ele tomasse em bico de lápis os apontamentos da minha obtemperação e desse notícia dela aos usurários do Rio de Janeiro. [que] Ponderasse que eu andava em dificuldade passageira** (...) (266:4-8)

Observamos 4 ocorrências de falas implícitas (FI), sendo a primeira:

- (18) Seabra: - (...) e **deu o vulto dos compromissos.** Enfim eu devia ao Banco da Província perto de quatrocentos contos de réis, fora os papagaios do Dr. Pernambuco Nogueira, que levavam a minha garantia, também já estourados de vários meses. (265:16-19)

Esse enunciado, anunciado por “deu o vulto dos compromissos”, presume uma fala implícita, que teria sido enunciada, mais ou menos, nos seguintes termos: *O senhor deve ao Banco da Província perto de quatrocentos contos de réis, fora os papagaios do Dr. Pernambuco Nogueira, que levavam a sua garantia, também já estourados de vários meses.*

As outras três falas implícitas aparecem nos seguintes trechos:

(19) Ponciano: Cocei o queixo, **pedi novos prazos**, o que não era favor em vista dos bons lucros que eu tinha carreado para as burras dos capitalistas: (265:21– 23)

(20) Seabra: E nessa toada, cada vez mais desembaraçado de garganta, **culpou** Selatiel, sujeito de coração largo que não sabia dizer não a ninguém, pelos desmandos em que navegava o Banco da Província: (265:29-32)

(21) Seabra: (...) **veio** Seabra **com promessa** de interceder a meu favor (266:12, 13)

Como se percebe, essas falas podem ser inferidas pelos seguintes verbos, elocuições ou trechos denunciadores da existência delas, a saber: “deu o vulto dos compromissos”, “pedi novos prazos”, “culpou”, “veio com promessa”. Na fala 19, a fala implícita de Ponciano corresponderia a: *Peço novos prazos de pagamento. Isso não é favor, em vista dos bons lucros que carrei para as burras do banco.* A fala 20, por sua vez, teria como DD: *A culpa pelos desmandos em que o Banco da Província está, é de Selatiel, sujeito de coração largo, que não sabe dizer não a ninguém.* Por fim, a fala 21 corresponderia a: *Vou interceder a seu favor.*

Entre as estratégias, observa-se uma construção bastante típica de JCC, que é iniciar o relato com uma fala implícita (19), complementando-o, na seqüência, com um DD: “Opero nas mãos de Selatiel desde que montei negócios”.

Creemos que a fala implícita, nesses e em outros casos suscita no leitor uma espécie de interação colaborativa, visto que cabe a ele complementar o texto lido com as palavras que ele supõe terem sido enunciadas e que, por esse motivo, variará de acordo com a imaginação de cada um. Trata-se, portanto, de um recurso que, quando bem empregado, é extremamente expressivo e muito enriquecedor do texto literário, visto exigir uma interação colaborativa do leitor.

Das treze falas em discurso direto, sete ocorrem sem verbo de elocução, deixando de caracterizarem, porém, o recurso do discurso direto livre (DDL), uma vez que há perfeita indicação do falante. As outras seis falas em DD foram introduzidas

pelos seguintes verbos e expressões introdutoras: *perguntar, dizer, inquirir, pedir, apresentar nome e patente, falar*. Quanto às “falas implícitas”, sua ocorrência foi inferida graças às seguintes fórmulas: “deu o vulto dos compromissos”, “pedi”, “desembaraçado de garganta”, combinado com “culpou”, “veio”, combinado com “com promessa”.

Em relação ao emprego ou omissão dos verbos ou expressões introdutoras, o texto sob análise encontra o seguinte quadro, que revela uma alternância de opções do narrador:

- omissão de verbos: 7 ocorrências;
- verbos tipicamente de elocução: *falar, dizer, perguntar, pedir, inquirir*, sendo que os quatro primeiros são mais frequentes na linguagem coloquial;
- fórmulas mais elaboradas: *ordenar, prometer, dar o vulto dos compromissos, assegurar, dar parecer, desembaraçado de garganta combinado com culpar, apresentar nome e patente e vir com promessa*.

8.2.1.3. Texto 3

Pág. linha

EPISÓDIO 13

297 10 No cotovelo da tarde chegou Antão Pereira, mais gago do que deixei anos atrás. Não queria acreditar que o coronel estivesse de volta. Bati no ombro dele:

- É de vez, Seu Pereira, de vez. Domingo vou de pessoalmente buscar a velha Francisquinha em Ponta Grossa dos Fidalgos.

15 Custei a retirar Antão do espanto. Balançava a cabeça, chapéu sempre enrolado nos dedos. Se eu tivesse prevenido, mandado recado ou bilhete, tinha dado um arranjo na casa. Nunca que ia figurar o patrão no Sobradinho, pois corria nos pastos como certo que o coronel estava querendo trocar os currais por chaminé de usina.

20 Não confirmei, nem desconfirmei:

- Tenho esse propósito, mas ainda não deliberei em decisão final.

Pedi que Antão ficasse a gosto para saber das novidades trazidas. E naquele meu natural de medir soalho, barba na frente e mãos no atrás das costas, inaugurei os trazidos:

- Fique em cadeira segura que é coisa de pasmar, seu compadre.

30 E ia bem entrado na conversa, Pereira a par da guerra de exterminação que eu preparava contra o povo dos impostos, quando Janjão Caramujo, orgulhoso de sua espingarda de fogo-central, gritou lá embaixo, das casuarinas, como embargando passo intruso. Corri para a varanda no receio que fosse meirinho portador de intimação do governo. Mas quem deparei em conferência com Janjão era pessoa do meu maior bem-querer. Gritei do meu mirante:

35 - Seu Tutu, corra logo para saber das novas.

O mulato, sempre carregado de cerimônia, requereu permissão para dar um abraço no Coronel Ponciano, seu patrão e padrinho. Apertei o pardavasco como aprecio apertar gente de minha especial

estimação, no arrocho, no quebra-costela:

40 - Sim, senhor, não esperava visita tão galhardosa

298 1 Disse Tutu, que andando em visita a uma menina empazinada de vermina, soube, ao passar por Santo Amaro, que isso era o que mais dava nas conversas do comércio, da minha chegada no trem da manhã. Correu de imediato para trazer umas gratidões e sentimentos ao coronel, pelo muito que fiz por ele nos dias em que andou na beira da cova, atacado de mazela sarnosa:

- Sou muito agradecido a Vossa Senhoria.

Mandei que deixasse de bobagem:

- Não tem que agradecer nada. Como anda o seu comércio de cobra, seu Tutu?

10 No seu feitio respeitoso, Militão pediu licença de relatar uns avantajados. Enquanto o coronel andava na cidade, ele, liberado da unha da doença, aumentou a profissão de curador, aprendeu outras simpatias, tais como cura de quebranto, barriga-d'água, 15 espinhela caída e carne rendida, fora um reconfortativo de sua inventoria, de grande prestanta em caso de fraqueza:

- Estou largando o ofício de curador de cobra, meu patrão.

Atalhei na galhofa:

- Pelo visto, vosmecê tomou o lugar do falecido Juju Bezerra.

20 Na marola da conversa (“Como vai Sinhozinho, onde anda Sinhozinho, do Poço?”), veio a furo o nome de Jordão Tibiriçá. Tomado de ódio incontido, que eu nem sabia possuir, dei de falar alto, no meio da sala, como um possesso. Era uma força que subia do meu íntimo e saltava pela boca. Destranei o cobrador de impostos e ofendi, no mesmo vento da má-criação, Nogueira e sua 25 camarilha:

- Tudo uma corja de ladrões, uma comandita de gatunos.

Tutu e Antão Pereira, cuidadosos de que eu tivesse perdido o tino, correram para apaziguar meus perturbados:

30 - Coronel, pelo amor de Deus, pelo amor de Deus, coronel.

Não atendi o pedido dos suplicantes e saí varanda afora, sempre

aos berros, obtemperando contra o governo. Fui e voltei no impulso do ódio. A barba do coronel era que mais sofria nessas destemperanças – virava rosca de parafuso ou escada de caracol, de tanto ser torcida e destorcida. E foi enrolando esse pertence, no entra-e-sai da sala para a varanda, que firmei jurisprudência. Sacana nenhum do governo botava a pata pestilenta em terras da minha herança:

- Nenhum, Seu Tutu. Nenhum, Seu Antão.

299 1 E de joelhos, fazendo parte de que estava munido de arma de fogo, figurei atirar por trás das pilastras da varanda. A matraca da língua trabalhava como carabina de repetição:

- Ta-tá-tá-tá-tá

5 Já via meirinho da Justiça, protegido pelos meganhas da governança, avançar mourões e porteiras do Sobradinho adentro. Chamei Pereira, mais gago do que nunca:

- Seu Antão, lá está um. Veja o olho de fogo do atrevido.

10 Pereira, rente de mim, especulou a parte infestada, mas teve o desplante de negar presença de meirinho nas imediações de uma touceira de capim-limão. Que eu desculpasse a sua pouca vista. O que aparecia em forma de brasa bem podia ser o fogo dos vagalumes, já que a tarde descaía:

- Mais não é co...co...coronel.

15 Escumei de raiva, culpei os olhos dele:

- Seu Pereira, do que vosmecê mais precisa é de um par de óculos de couro.

20 E outra vez, aos berros, garanti que não barganhava a minha vista por vista de menino novo, que graças a Deus nunca necessitei de cangalha no nariz para despedaçar, em tiro certo, um mangangá na distância de muitas braças:

- É quanto aparecer, quanto morre, Seu Pereira. Não sou homem de mentiras, Seu Pereira.

Puxei Tutu e aponteí o descampado:

25 - Vosmecê, homem mateiro, que vê coisa que ninguém nunca

vê, diga na maior verdade se no atrás das casuarinas não está um moleque fazendo deboche?

E, sem esperar resposta, como picado de faca, corri de possesso na direção do paiol do Sobradinho em busca das armas. Ouvia,
30 no atropelado da minha cabeça, o barulho de tropa do governo. E da boca da escada, com a botina no primeiro lance, abri o berrador:

- Cambada de sacanas! Vou comer tudo na bala.

Nisso, no esforço de derrotar de dois em dois os degraus do
35 paiol, sofri uma agulhada no centro do peito – o joelho dobrou e caí de borco. Tutu, no meu calcanhar, **gritou** em feitio embargado:

- Seu Antão, corra depressa que o coronel está em aflição mortal.

No trecho selecionado, parte do episódio 13, desenrola-se uma conversa entre três personagens que são antigos parceiros de Ponciano: Antão Pereira, um boiadeiro e empregado da fazenda que, segundo o “ror de personagens” (p. 305), é “gago de nascença”, o que se comprova pela sua fala na página 299, linha 14; é um “sujeito sisudo de nunca mostrar dentes de riso a ninguém”. Tutu Militão, descrito nesse mesmo “ror” como “um pardavasco, de barba ralinha e de muitos anéis nos dedos”, era conhecedor de ervas e especialista em curar picadas de cobra e o coronel Ponciano de Azeredo Furtado, que se reencontram depois de não se verem por um longo período, pois o coronel estivera morando na cidade. Há, também, uma pequena intervenção do personagem Janjão Caramujo, um velho serviçal pardavasco, “limpador de cavalos e cachacista sem remissão”, segundo a definição constante no “ror” de personagens, e com quem Ponciano conversava no trecho (não reproduzido) que antecede a aparição de Antão Pereira. Inicialmente, estabelece-se um diálogo com Antão Pereira que fica espantado ao ver que seu patrão está de volta. Em seguida, é a vez de Seu Tutu aparecer e matar as saudades de seu padrinho estebelecendo novo diálogo. Finalmente os três personagens participam, conjuntamente da conversação em trílogo e o assunto gira em torno das aventuras e desventuras em que o coronel se

envolveu durante sua estadia na cidade, até que, Ponciano, revoltado com as injustiças sofridas, começa a ter delírios e a ver pessoas inexistentes. Fala com esses fantasmas, envolto em um desvairio que o leva a ter um ataque cardíaco, desmaiando em seguida.

Em relação à conversação entre os personagens, nesse trecho do romance, o autor emprega com bastante frequência o discurso direto entremeado por falas presumidas ou discurso indireto livre para dar andamento à narrativa, quebrando a monotonia da narração

Quanto à apresentação gráfica, uma das frases em DD chama a atenção. Na página 298, linhas:20 e 21, temos um DD entre parênteses e entre aspas: (“Como vai Sinhozinho? Onde anda Dioguinho do Poço?”), antecedido pelo segmento “na marola da conversa”. O narrador parece ter desejado explicar com essas frases interrogativas, o tipo de conversa que se travava entre os interlocutores, o que justificaria os parênteses, enquanto as aspas indicariam a reprodução exata das palavras pronunciadas naquela ocasião. Essa maneira de representar o DD , entre parênteses e entre aspas, é usada em outros momentos do romance, tais como, (“na página 78, linha 22: (“Como-vai-come-tem-passado-o-coronel?”); na página 117, linha 6: (“Não vale o milho que come, patrão”); na página 243, linha 6: (“Saiu agorinha mesmo daqui”). Em outro episódio do romance, observamos outra maneira de representar o discurso no romance: é a reprodução entre aspas, do texto produzido por outros, como em:

(...) O Banco da Província dava taxa especial ao dinheiro do coronel, “só – estipulava a carta – pela honra de ver Vossa Senhoria entre os nossos mais distintos depositantes.” (194: 33-36).

Tomando-se como base, uma parte da seqüência dos discursos diretos, procuramos, por amostragem, analisar as estratégias do narrador, mais frequentes, na reprodução de conversas.. Examinamos, para tanto, o início do texto selecionado.

O encontro entre os três personagens inicia-se com a fala implícita de Antão Pereira que “não queria acreditar que o coronel estivesse de volta” (297:11, 12), provocando a seguinte reação de Ponciano:

(1) - **É de vez, Seu Pereira, de vez. Domingo vou pessoalmente buscar a velha Francisquinha em Ponta Grossa dos Fidalgos.** (297:13, 14)

Segue uma seqüência narrativa, dentro da qual, em fala implícita, Antão Pereira deixa dito que “corria nos pastos como certo que o coronel estava querendo vender a fazenda “ (297:18, 19). Em razão de tal boato, Ponciano comenta:

(2) - Tenho esse propósito, mas ainda não deliberei em decisão final.
(297: 23, 24)

A conversa é interrompida com o convite de Ponciano:

(3) - Fique em cadeira segura que é coisa de psmar, seu compadre.
(297: 26)

Prossegue a conversa até a chegada de Seu Tutu, anunciada pelo serviçal Janjão Caramujo. O coronel recebe-o efusivamente, por meio de duas falas:

(4) - Seu Tutu, corra logo para saber das novas. (297: 35)

(5) - Sim, senhor, não esperava visita tão galhardosa. (297: 40)

Os três seguem conversando, sendo relatadas as falas, ora em DD, ora em DI e intercaladas por FI, até o momento em que o próprio narrador relata o descontrole emocional e delírio de que, como personagem, é tomado, em razão das injustiças que imagina sofrer, das pessoas que imagina ver e das outras coisas que imagina estar ocorrendo. Tudo isto causa-lhe uma “agulhada” no peito, que o faz “dobrar o joelho e cair de borco” (299:35, 36), fazendo Tutu gritar em desespero:

(6) – Seu Antão, corra depressa que o coronel está em aflição mortal.
(299:37, 38)

Numa seqüência narrativa autobiográfica, no final do trecho sob análise, o narrador dá conta dos últimos momentos terrenos do coronel Ponciano.

Cremos que essa amostragem seja suficiente para demonstrarmos que a estrutura conversacional reproduzida na narrativa do coronel só foi possível ser descrita e analisada porque as FI intercaladas entre os DD prepararam, complementaram e esclareceram a seqüência e o conteúdo da conversação. Para

compararmos as falas em DD, comentadas com vistas à organização conversacional reproduzida no relato, transcrevemos abaixo, uma seqüência conversacional bastante próxima de uma estruturação natural, com turnos que lembram os pares adjacentes da estrutura básica de uma conversação:

(7) Tutu: - **Sou muito agradecido a Vossa Senhoria.** (298: 7)

(8) Ponciano: - **Não tem que agradecer nada. Como anda o seu comércio de cobra, seu Tutu?** (298: 9, 10)

(9) Tutu: - **Estou largando o ofício de curador de cobra, meu patrão.**
(298: 17)

(10) Ponciano: - **Pelo visto, vosmecê tomou o lugar do falecido Juju Bezerra.** (298: 19)

Nesse conjunto de enunciados, reproduz-se um diálogo face a face entre Tutu e Ponciano: as falas se intercalam e a coerência conversacional é notória. O primeiro turno de Tutu tem, como principal assunto, seu agradecimento a Ponciano por favor prestado; o segundo, de Ponciano, fechando o primeiro par, é a resposta do coronel a esse agradecimento. Nesse mesmo turno, Ponciano inicia um novo par, perguntando para o compadre como estava seu comércio de cobra, pergunta que propicia uma mudança de tópico. Tutu completa o par, respondendo que estava largando o ofício. Na seqüência, há um terceiro turno do coronel sobre a eficiência profissional do amigo, que exerce sua função de modo competente, substituindo Juju Bezerra, um antigo curador da região, que faleceu. Trata-se de um turno com conteúdo de avaliação, procedimento bastante normal na organização conversacional, fechando o par pergunta/resposta.

Esse recurso da organização conversacional natural é pouco utilizado na reprodução do diálogo, no decorrer do romance. Na maior parte das vezes, José Cândido de Carvalho mantém o primeiro esquema estrutural, em que as falas em DD complementam um sentido de falas anteriores em DI ou FI, como ficou analisado no Texto 1.

Quanto ao discurso indireto, observamos que as falas reproduzidas, nesse tipo de discurso, são apenas quatro, no trecho selecionado;

- (11) No cotovelo da tarde chegou Antão Pereira, mais gago do que deixei anos atrás. Não queria acreditar que **o coronel estivesse de volta.** (297:10-12)
- (12) Pedi que **Antão ficasse a gosto para saber das novidades trazidas.** (297:23-24)
- (13) Disse Tutu, que **andando em visita a uma menina empazinada de vermina, soube, ao passar por Santo Amaro, que isso era o que mais dava nas conversas do comércio, da minha chegada no trem da manhã.** (298: 1- 4)
- (14) (...) garanti que **não barganhava a minha vista por vista de menino novo, que graças a Deus nunca necessitei de cangalha no nariz para despedaçar, em tiro certo, um mangangá na distância de muitas braças.** (299:18-21)

Das quatro falas em DI, duas têm como enunciador, Ponciano (falas 12 e 14), outra (fala 11) é pronunciada por Antão e, na fala 13, Tutu relata como soube do retorno do coronel. Ao reproduzir suas próprias palavras em DI, sobretudo no exemplo 14, o narrador utiliza a primeira pessoa, tanto no verbo introdutor (“garanti”), quanto nos demais (“barganhava”, “necessitei”), reforçando e realçando suas próprias afirmativas. Se, por um lado, perde-se a espontaneidade e expressividade do DD, por outro, o texto se enriquece do ponto de vista do gênero narrativo, ou seja, o narrador lembra ao leitor que está relatando as palavras enunciadas por ele mesmo, na ocasião em que os fatos se sucederam. As falas de Ponciano, se reproduzidas em DD, certamente mostrariam, com maior veemência, sua indignação. Enquanto narrador de fatos passados, Ponciano procura reproduzir o conteúdo de sua enunciação da maneira mais neutra possível, com um certo distanciamento.

Como sempre, de difícil análise, o DIL parece-nos, entretanto, usado dentro do seguinte segmento:

- (15) Custei a retirar Antão do espanto. Balançava a cabeça, chapéu sempre enrolado nos dedos. **Se eu tivesse prevenido, mandado recado ou bilhete, tinha dado um arranjo na casa. Nunca que ia figurar o**

patrão no Sobradinho, pois corria nos pastos como certo que o coronel estava querendo trocar os currais por chaminé de usina.
(297: 16-20)

As palavras de Antão são reproduzidas pelo narrador, ao relatar o espanto que sua volta provocou no interlocutor, sem nenhum verbo introdutor ou qualquer outro sinal anunciando a troca de turno entre os envolvidos na conversação.

Quanto às FI, encontramos as seguintes, inferidas graças aos verbos ou perífrases ou segmentos, destacados em itálico, que implicam elocução de algum personagem:

(16) (...) quando Janjão Caramujo, orgulhoso de sua espingarda de fogo-central, *gritou* lá embaixo, das casuarinas, como embargando passo intruso. (297:29, 30).

(17) o mulato, sempre carregado de cerimônias, *requereu permissão* para dar um abraço no Coronel Ponciano, seu patrão e padrinho” (p. 297: 36,37)

(18) No seu feitio respeitoso, Militão *pediu licença de relatar* uns avantajados. (298:11, 12)

(19) Tomado de ódio incontido, que eu nem sabia possuir, *dei de falar alto*, no meio da sala, como um possesso. (298:22, 23)

(20) Não atendi o pedido dos suplicantes e *sai* varanda afora, *sempre aos berros*, obtemperando contra o governo. (298:31, 32)

(21) Pereira, rente de mim, especulou a parte infestada, mas *teve o desplante de negar* presença de meirinho nas imediações de uma touceira de capim-limão. (299:9-11)

Um panorama quanto ao emprego dos verbos ou segmentos introdutores dos discursos ou denunciadores das falas implícitas, neste Texto 3, apresenta a mesma tendência, observada nos outros fragmentos textuais analisados, de alternar os procedimentos, técnica extensiva a todo o romance.

No presente fragmento de texto, apuramos o seguinte quadro:

- omissões de verbos: 8, sendo 7 em relação ao DD e, obviamente, um no DIL.
- verbos tipicamente de elocução: *pedir, dizer, falar*.
- verbos ou segmentos mais elaborados e/ou modalizados: *gritar (3 vezes), atalhar, garantir, acreditar, requerer permissão, pedir licença, sair aos berros, ter o deplante de, negar*.

A análise dos Textos 1, 2, 3, contendo cerca de 7 páginas e mais de 280 linhas, sob a perspectiva da representação narrativa das falas e diálogos de alguns personagens do romance, com destaque para o personagem narrador, permitiu, a esse respeito, observar um estilo narrativo próprio do autor, ressaltando o entrosamento entre as seqüências tipicamente narrativas e as representações locucionais e dialogais, bem como a implicação dos DD e FI, preparando a locução das falas diretas.

Particularmente quanto ao uso ou não das expressões e/ou verbos introdutórios ou denunciadores e quanto à natureza dessas expressões ou verbos, quando usados, observamos o seguinte quadro:

Ocorrências	Texto 1	Texto 2	Texto 3
omissões	4	8	7
Fórmulas típicas da fala	<i>dizer</i>	<i>dizer</i>	<i>dizer</i>
	<i>falar</i>	<i>falar</i>	<i>falar</i>
		<i>pedir</i>	<i>pedir</i>
		<i>perguntar</i>	
		<i>inquirir</i>	
Fórmulas elaboradas	<i>dar parecer</i>	<i>dar parecer</i>	<i>sair aos berros</i>
	<i>garantir</i>	<i>assegurar</i>	<i>garantir</i>
	<i>latir</i>	<i>culpar</i>	<i>atalhar</i>
	<i>deitar ameaça</i>	<i>ordenar</i>	<i>gritar (3vezes)</i>
		<i>prometer</i>	<i>pedir licença</i>
		<i>apresentar nome</i>	<i>requerer permissão</i>
		<i>dar o vulto dos</i>	<i>ter o desplante de</i>
		<i>negar compromissos</i>	<i>acreditar</i>

Resumindo, numericamente, temos:

- omissões de expressões/verbos introdutórios: $4 + 8 + 7 = 19$
- fórmulas típicas: *dizer* (3 vezes), *falar* (3 vezes) = 6
- fórmulas elaboradas: locuções ou segmentos contextuais: *Dar parecer* (2 vezes), *requerer permissão*, *pedir licença*, *apresentar nome*, *dar vulto dos compromissos*, *ter o desprazo de*, *negar*. = 8
- verbos simples: *garantir* (2 vezes) mais seu sinônimo *assegurar*, *culpar*, *ordenar*, *prometer*, *atralhar*, *latir*, *acreditar*, *gritar* (3 vezes) = 12

Nota-se nos fragmentos textuais analisados, conforme o quadro acima, a frequência dos verbos de elocução, próprios da língua falada, tais como *dizer* e *falar*, cujas repetições (6 vezes), aliadas ao uso de outros verbos muito usados na fala (*pedir*, *perguntar*), aproximam a linguagem do autor à linguagem oral e popular. Reforçam essa tendência os verbos simples, *garantir*, usado 2 vezes, *gritar*, 3 vezes, além de *assegurar*, *culpar*, *ordenar*, *prometer*, *latir*, *acreditar*, todos pertencentes ao vocabulário cotidiano.

Entre as fórmulas mais elaboradas apontadas, *requerer permissão*, *dar vulto dos compromissos*, *ter o desprazo de*; são aquelas que nos parecem apresentar um caráter mais culto e, portanto, raramente empregados em uma conversa entre pessoas de menor escolaridade. Porém, o uso dessas fórmulas é esporádico e, apesar desse caráter culto, elas não são de difícil compreensão, não dificultando o entendimento do texto.

Acrescente-se que, ao longo das análises ficam evidenciadas diferentes e várias manifestações e uso dos recursos de oralidade nos vários fragmentos de texto analisados. Dessa maneira, no Texto 1, o personagem Ponciano e o narrador, apresentam diferenças em suas falas: enquanto o primeiro, se manifesta só por impropérios, o segundo entremeia sua narrativa com construções e vocábulos cultos: “estipêndios” (10:2); “circunstâncias” (9:34); “pecúnia” (10:6).

Confirmando essa tendência, no Texto 2, pode-se notar que Ponciano, tanto na sua fala direta (discurso direto), quanto na sua linguagem, ou voz narrativa, emprega quase o mesmo nível de linguagem, seja no vocabulário, seja na

agressividade. Essa linguagem é naturalmente mais agressiva e coloquial nos diálogos, em virtude do embate direto. Na narração, o natural distanciamento do discurso desse tipo, justifica certa moderação.

Assim, nas falas diretas:

(22) - **O mocinho, que é tão falante, vai ouvir em sossego, sem retirar a bundinha dos paus da cadeira, toda a minha ponderação. (266:1)**

E na narração:

(23) (...) parecia que tinha formiga no assento (265:4)

(24) Por dentro, o sacaneta era felicidade, do rabo ao cangote... (265:11)

Do mesmo modo, no Texto 3, na sua fala direta (discurso direto), o personagem também mostra uma agressividade maior, uma vez que seu estado emocional evolui do normal para a loucura. Ao rememorar o passado, Ponciano deixa-se envolver pela raiva que cresce e é nesse instante que seu desvairio, que já vinha se manifestando anteriormente, aflora e, em seu desatino, ele tem visões de seus perseguidores e passa a falar em voz alta, aos berros. Esse detalhe pode ser confirmado no Texto 3, no qual a maior parte das expressões destacadas descrevem a forma de falar do coronel, aos seus berros (“Sempre aos berros”, “aos berros”, “abrir o berrador”), de maneira malcriada, como um possesso.

Convivem, dessa forma, lado a lado, a maneira formal e a maneira informal na fala de Ponciano e do narrador. Parece-nos, ainda prematuro, nesse momento da análise, concluirmos que se trata de uma tendência própria desses dois locutores, desse modo, à medida que os estudos avançam, esperamos poder confirmá-la.

8.2.2. A formação e uso de palavras e a construção e emprego de locuções e circunlóquios: questões de estilo e expressividade

Nesse item, após a compilação e análise das palavras e frases dos fragmentos textuais cuja formação pareceu-nos estar voltada à obtenção de um efeito

estilístico, comentaremos e apresentaremos, com base nas teorias expostas, aquelas que nos pareceram melhor representar o estilo de José Cândido de Carvalho. Nesse sentido, um enfoque mais voltado às criações com finalidades estilísticas, neológicas, ou não, será perseguido, em virtude de essas criações serem mais expressivas e significativas, adequando-se perfeitamente à narrativa da vida do coronel Ponciano. Não é possível, nesta tese, esgotar todos os aspectos que envolvem a formação de palavras, dada sua complexidade e riqueza de fenômenos dessa natureza em todo o romance. Assim, nesse item, apenas nos limitaremos à exploração de uma amostragem circunscrita aos fragmentos textuais selecionados para análise, com vistas a demonstrarmos de que maneira essas formações de palavras contribuem para caracterizar o estilo do autor, revelando a presença da oralidade. Quando possível e/ou necessário, faremos referência a exemplos de outros Episódios do romance que apresentam fenômenos de igual natureza daqueles que estão sendo analisados, com vistas a tornar mais rico o estudo.

Ao analisarmos a obra, um dos aspectos observados, é que os personagens têm seus traços físicos e psicológicos caracterizados por meio da linguagem cujo vocabulário reflete as peculiaridades dessa descrição. Porém, é sobretudo a fala do herói principal que se pretende focalizar. A narração em primeira pessoa revela, logo à primeira vista, que o coronel não é apenas um simples contador de suas próprias aventuras, mas que, por meio de sua escolha vocabular, pode traçar o retrato de sua própria personalidade. Essa “consciência lingüística” é parte inerente de todo falante, de seus julgamentos de valor, de seus gostos (e desgostos) pessoais, enfim, de seu próprio “ego”, que se revela, também, em seus gestos e comportamentos diante de seus interlocutores e perante a sociedade, conforme comentamos na PARTE I da tese. O próprio personagem tem consciência de toda importância dessa escolha vocabular e confessa, ao saber da recusa de Dona Isabel Pimenta, uma das pretendentes às suas propostas amorosas:

- (25) Mas o que mais doía, picava pior que espinho-de-cobra, não era a carta da mestra de letras recheadas de traições. Era o vexame da despedida. Eu, militar severão, trocando a aromagem da pólvora por água-de-cheiro. E não contente de tamanho subalternismo, ainda compareci de cravo no dedo, talqualmente um vira-bosta qualquer recoberto de **mesuras e tremeliques**:

- É para o regalo da menina, é para o enfeite da menina.

E que serventia tirei **desse proceder floreado**? Nenhuma! Era até de pensar que a moça professora, vendo **meu todo respeitoso, Dona-Isabel-dá-licença-Dona-Isabel-faz-favor**, cuidasse ser eu despreparado para um namoro de repuxão, desses de segura-mais-embaixo-e-olha-a-porta-que-pode-vir-gente. Soubesse ela que não existia outro ninguém mais afilado do que eu em abusamento e tomada de confiança. A sem-vergonha confundia um coronel, que tem patente a zelar, com os engomadinhos das portas dos bilhares. (79: 9-24)

Nesse relato, a expressão bimembre, “mesuras e tremeliques”, refere-se à forma gentil, cheia de cerimônias e trejeitos, transmitida por meio do vocabulário usado por Ponciano ao se dirigir a sua pretendente, Dona Isabel (“regalo”, “enfeite”, “menina”). É esse seu “proceder floreado”, o “todo respeitoso”, transmitido por uma fala peculiar, “Dona-Isabel-dá-licença-Dona-Isabel-faz-favor” e, certamente acompanhada por gestos delicados, educados e cerimoniosos que, acredita o coronel, devem ter suscitado em Dona Isabel, a crença de que Ponciano não sabia namorar, assim como os “engomadinhos das portas dos bilhares”. Chama a atenção, nesse excerto, as formações compostas por justaposição de palavras que formam frases: “Dona-Isabel-dá-licença-Dona-Isabel-faz-favor” e “segura-mais-embaixo-e-olha-a-porta-que-pode-vir-gente”, que evidenciam o propósito de provocar o riso, por meio de falas do cotidiano cuja formulação freqüente as transforma em bordões populares, que, de tanto serem repetidos, transformam as frases em palavras únicas, o que justificaria a sua grafia com o emprego do hífen.

Na realidade, o narrador da história, mostra-se um mulherengo inveterado que vive em uma sociedade onde predomina o universo masculino (os personagens femininos aparecem, apenas, quando a temática gira em torno da trilogia amor/casamento/sexo). Nessa sociedade, em que os homens dominam o ambiente social, a fala do coronel mostra-se adequada: enquanto conversa com outros personagens do sexo masculino, sua fala apresenta muitas vezes, um vocabulário violento, com palavrões e xingamentos, conforme mencionado no item anterior, porém, as referências às questões sexuais são feitas, de maneira geral, com termos populares eufemísticos, revelando contraditoriamente um falso pudor nas questões relativas ao amor, contradição revelada também em seu comportamento respeitoso

quando em presença da professora, uma moça de família. Na presença de outras mulheres, cujo nível social é igual ao seu, Ponciano se contém: sua linguagem é mais fina e educada, assim como seu comportamento. Porém, o mesmo não acontece quando ele frequenta outros ambientes; diante das “moças da ribalta” ele é um conquistador e um profundo conhecedor das “lides de noite adentro”.

Não é apenas o coronel que José Cândido de Carvalho retrata com maestria. Valendo-se de uma linguagem coloquial, pitoresca, agradável e cômica, o autor demonstra a todo instante sua habilidade na descrição de personagens. Sirva como exemplo, a seguinte citação do Episódio 7, que descreve o personagem Sinhozinho, o qual ganha vida e identidade aos olhos do leitor por meio de recursos expressivos. Confirmando essa afirmativa, analisemos a sua descrição:

- (26) A campeirada é que dava um braço pelos avantajados de Sinhozinho. Inventeiro como ele não existia outro igual. Que fazia e desfazia, que com seu gênio destemperado ninguém mexia em sua farinha, teteré-teté” (151:19-22)

No parágrafo acima, chama-nos a atenção o termo “avantajados” usado como substantivo, com o significado de “exageros criativos”, uma vez que Sinhozinho, como um bom “inventeiro”, ao narrar uma história, acrescenta detalhes aumentando e exagerando o enredo, talvez com o intuito de torná-la mais atrativa, prendendo a atenção de seus ouvintes. A mudança de classe gramatical (o adjetivo é empregado como substantivo) faz-nos crer que se trata de um neologismo, já que a palavra “avantajados” encontra-se dicionarizada apenas como adjetivo. O fenômeno da substantivação é freqüente no romance, como se pode observar, são substantivos formados de adjetivos, seja nos três textos selecionados do *corpus*: “do desabusado” (10:14); “seus educados” (265:26); “os trazidos” (297:25); “uns avantajados” (298:10, 11); “no atropelado” (299:30), seja em outros Episódios do romance: “pelos escondidos” (44:8); “no macio” (35:1); “do mal-assombrado” (39:23); “o soberboso” (56:39); “com falsos” (57:21); nos escondidos” (60:19), entre outros.

Ocorrem, também, no romance substantivações de advérbios: “no por onde” (9:21); “daquele doravante” (59:1); “do atrás” (60:27); “no detrás” (36:6); “no por perto” (56:13); “num longe antigamente” (39:11) e outros mais.

Circunscrevendo-nos apenas ao Episódio 7 do romance, existem diversas criações neológicas de que o autor lança mão para caracterizar seus personagens:

(27) “Fiz troça do marchante, todo **ajicado** na botina nova, sem jeito, **gemendo nos calos**.” (p.143: 29, 30)

(28) “(...) que Jordão Tibiriçá não podia escutar meu nome que logo ficava branco, mordido de raiva, em vista de ter chegado ao conhecimento dele por um **leva-e-traz** vendedor de passarinho, notícias das péssimas ausências que fiz de sua pessoa em presença de um comício de boiadeiros.” (148: 5, 9)

(29) “Achei graça ao lembrar Neco Moura e sua fama de mulateiro. Mas nunca que soubesse estar ele tão bem montado de rabo-de-saia. Beirado dos oitenta, já **mijando no pé**, a moça ia **dar bolor no sobrado**, sem a menor serventia para os bem repassados anos do velhote.” (158:4, 8)

No exemplo (27) é empregado o neologismo “ajicado” para designar uma pessoa que está pouco à vontade e que, por causa da dor nos calos dos pés causada pela botina apertada, está sofrendo. A expressão “gemendo nos calos” reproduz com maior autenticidade o sofrimento pelo qual a pessoa está passando. Note-se que, se o autor tivesse escrito “gemendo por causa dos calos”, a frase perderia sua expressividade devido à clareza da explicação.

A criação de uma palavra de cunho popular, “leva-e-traz” (28), uma composição formada pela junção de dois verbos, unidos pela conjunção *e*, para designar a ação de levar e trazer notícias, que é própria dos mensageiros, produz um efeito humorístico, pois, o “leva-e-traz” não é um verdadeiro mensageiro; ele é, na verdade uma pessoa que circula as notícias e os boatos, que chegam ao conhecimento das pessoas e não são ditas diretamente a elas. Justifica-se, dessa forma o fato de Jordão Tibiriçá ficar “mordido de raiva”, uma expressão popular para designar a raiva, substantivo abstrato personificado, a que o autor atribui à ação de morder. Essa expressão de caráter peculiar proporciona à frase um maior efeito expressivo.

Em “já mijando nos pés” (29), revela-se uma caracterização muito expressiva do personagem descrito. O efeito produzido, além de cômico, revela aspectos negativos, físicos ou morais desse personagem. A expressão “já mijando nos pés”, parece significar que o homem de oitenta anos era tão velho que não conseguia mais erguer seu órgão sexual, nem mesmo para mijar; tal comparação revela a ironia, o humor e um certo sentimento de desprezo pelo personagem, que o narrador pretende transmitir. Ainda, nesse mesmo trecho, o narrador continua a ironizar o personagem, que, apesar de envelhecido, insiste em se casar, talvez para manter sua fama de “mulateiro”; o resultado provável é que “a moça ia dar bolor no sobrado, sem a menor serventia para os bem repassados anos do velhote.” A expressão “ia dar bolor no sobrado”, significando que a moça não teria uma vida sexual ativa, imprime maior comicidade ao texto.

Assim como nas descrições das personagens, também as ações são repletas de complementos (objeto direto ou indireto) surpreendentes, de advérbios e/ou locuções adverbiais inusitadas:

(30) Pois mal o major inaugurou visita de entendimento, mais que depressa um marchante de gado pulou na frente e pediu a mão de D. Antônia, **desencalhando assim uma solteirice mais antiga de quarenta anos.** Caetano de Melo nem obtemperou – correu em vento de agosto e retirou D. Antônia da prateleira, logo embonecrada pelas costureiras e posta no altar. (143:7-13)

Em “desencalhando uma solteirice mais antiga de quarenta anos”, o verbo *desencalhar* está empregado em sua conotação popular e refere-se à mulher que conseguiu, finalmente, arranjar um marido, deixando de ser solteira. Ao acrescentar o neologismo “solteirice” formado pelo acréscimo do sufixo *-ice* à palavra *solteiro*, o autor dá uma conotação pejorativa ao termo. Sobre o sufixo *-ice*, Sandmann (1991, p. 88) registra a opinião de Said Ali (1971, p. 234):

O sufixo *-ice*, se fizermos abstração de seu papel em *ledice*, *velhice*, *meiguice* e poucos exemplares mais, revela em geral forte afinidade eletiva por adjetivos que exprimem vícios ou defeitos pessoais, produzindo substantivos denotadores de atos que aberram do procedimento de pessoas

sérias ou sensatas (...) por analogia, adquirem sentido pejorativo também outros nomes em *-ice*, formados de vocábulos que originariamente significam qualidades ou ocupações sérias: *beatice*, *bacharelice*, *modernice*, *gramatiquice*, etc.

Essa afirmação pode ser, do mesmo modo, apropriadamente aplicada à palavra *solteirice*.

Vale a pena comentarmos também as expressões “correu em vento de agosto” e “retirou D. Antônia da prateleira”. Na primeira, os atributos do vento forte, repentino e muito rápido, visto que agosto é a época em que se formam fortes ventanias no hemisfério sul do planeta, são utilizados para qualificar a ação praticada por Caetano de Melo. Este, rápida e impetuosamente, “retirou D. Antônia da prateleira”, em que ela estava exposta como se fosse uma boneca, uma mercadoria à venda em exposição no armário de uma loja. Percebe-se, nessa escolha do vocabulário, a crítica do autor à mulher-objeto, que exercia o papel que a sociedade do início do século passado ainda atribuía às pessoas do sexo feminino.

Nos textos destacados, assim como em todo o romance, chama a atenção, principalmente, o uso de palavras e expressões de cunho popular, formadas por meio de prefixos e sufixos de muito uso na língua falada, e que, por sua originalidade e por sua construção fogem aos padrões tradicionais da linguagem. Além de produzirem efeito de comicidade, essas formações, que muitas vezes são neológicas, revelam a grande capacidade criativa de José Cândido de Carvalho. Apesar de, à primeira vista, tais composições soarem um pouco estranhas aos ouvidos do leitor, elas são perfeitamente compreensíveis, claras e precisas. A escolha lexical do autor torna a leitura mais interessante e divertida além de imprimir uma marca típica em seu estilo.

Com relação à formação de palavras nos fragmentos textuais 1, 2 e 3, selecionados para análise, nota-se o emprego freqüente de formação de palavras por derivação. Aliás, esse é um dos processos lingüísticos de formação de palavras mais freqüente e mais produtivo no léxico de José Cândido de Carvalho. Conforme visto na PARTE I, a derivação pode ser prefixal ou sufixal e ambas são muito recorrentes em *O coronel e o lobisomem*.

Nos fragmentos de textos selecionados, algumas palavras formadas pelo processo da prefixação são dignas de serem comentadas. Uma formação chama a

atenção por sua estranheza: no Texto 1, o substantivo (o) “desinfeliz” (8:37), formado pelo acréscimo do prefixo *-des* ao substantivo (o) *infeliz*. O processo utilizado nesse caso é o da derivação prefixal. Segundo Sandmann (op. cit, p.18) o prefixo *des-* significa *não* e nega a base a que se une; do mesmo modo, o prefixo *in-*, também acrescentado à palavra *feliz*, acrescenta significado negativo. Assim temos a seguinte formação: *feliz*>*infeliz*>*desinfeliz*. Segundo o mesmo autor (1991, p. 63):

Os prefixos *des-* e *in-*, negativos ambos, mas não comutáveis entre si, podem vir um à frente do outro (*indesculpável, indisconfiável, desincompatibilizar, desinquiatar, desinfeliz*), porém ambos constituem, nessa circunstância, o final da série: *indesinquiatar, desindesculpável*, (observe-se que em *desinquiatar* e *desinfeliz* os dois prefixos têm função de expressar redundância).

Parece-nos que, de acordo com o contexto (“Dava prêmio de vantagem ao desinfeliz que tivesse o desprazer de aparecer no picadeiro” (8:37, 38), que o sentido duplamente negativo dos dois prefixos (*des-*, *in-*) é usado para reforçar essa negação, pois, no Texto 1, o sujeito que tiver a coragem de enfrentar o gigante do circo será duplamente infeliz, uma vez que não terá chance nenhuma de vencer e sairá extremamente machucado. Daí o motivo pelo qual o prêmio do desafio será maior.

Reforçam essa afirmação outras sete palavras formadas pelo prefixo *-des*, encontradas nos textos analisados: “desembaraçar” (265:80); “desconfirmei” (297:20); “destratei” (298:24); “destemperanças” (298:34); “desprazer” (299:10); “desculpasse” (299:12); “descaía” (299:13). Esse processo de formação de palavras que enriquece o léxico da obra, constitui-se em um recurso muito usado pelo autor em todo o romance; assim, podemos citar, em outros Episódios do romance: “desabusado” (3:19); “desfazia” (8:25); “desmolambado” (9:8); “desagravo” (10:38); “deseducado” (12:3); “desencaminhadas” (13:13); “descuidoso” (13:32); “despresença” (15:17); “desimportante” (17:23); “desavença” (12:16); “desgastava” (13:29, 30).

Ainda quanto aos prefixos, em *avaselinava* (9:01), a partir do substantivo *vaselina*, acrescentou-se o prefixo *a-* e criou-se o verbo *avaselinar*, mediante o acréscimo do sufixo *-ar*, significando “*passar vaselina*”. O substantivo *vaselina*,

consta dos dicionários consultados⁴¹; porém, não foi encontrado nenhum registro sobre os verbos *avaselinar* ou *vaselinar*, o que nos faz acreditar que se trata de uma criação neológica, por meio da derivação parassintética.

Outro processo de formação de palavras bastante usado é a sufixação. Em *O coronel e o lobisomem*, o uso desse recurso é profícuo e variado. Considerando os sufixos como poderosos centros de carga afetiva, Câmara Jr. (1978, p. 61), escreve que, muitas vezes seu conteúdo se resume a essa afetividade, transformando-os em elementos estilísticos poderosos. Na obra, registram-se criações neológicas com o uso de sufixos variados. Um dos sufixos que mais aparecem é o sufixo *-inho* e sua forma feminina *-inha*; assim temos: “carcundinha”, (8: 39), cuja formação teve como origem (a) *carcunda*; “uma “pobrinha” (9:7), formada a partir do substantivo (a) *pobre*; um “boizinho” (9:31), de (o) *boi*. Esse sufixo *-inho* (a) conota simpatia e imprime afetividade às palavras, além de indicar o grau diminutivo. Além disso, é de se notar o contraste entre a palavra “boizinho”, no diminutivo, para designar um boi barroso, cujo porte é avantajado; já em o “homenzinho de fraque” (10: 1), um “sujeitinho” (10:15; 264:38), esse sufixo *-inho* adquire um sentido pejorativo de uma pessoa qualquer, dando a entender que o personagem Ponciano não simpatiza com o homenzinho, bem como o homenzarrão do circo não simpatizou com um sujeito da platéia e quis até arrancá-lo da cadeira “por motivo de não apreciar a cara dele.”(10:14).

Nos textos analisados, o sufixo diminutivo: *-inho*, em “Sinhozinho” (298:20), “Dioguinho” (298:21), também é usado como uma forma de expressar um sentimento afetivo de simpatia e carinho. Já em “miudinho” (263:36); “sujeitinho” (265:4; 265:38); “pessoinha” (265:35); “mocinho” (266:1); bundinha (266:2), a conotação afetiva é negativa e expressa o desprezo do narrador pelas pessoas a quem ele se dirige: um funcionário do banco, Seabra.

Para endossar essas afirmações, Sandmann (1996, p. 40) comenta que “ os morfemas derivacionais de grau são muito férteis em português e portadores de conteúdos diversos”. Ele cita exemplos como *serzinho*, em que o diminutivo expressa simpatia, enquanto em *corridinha*, o diminutivo visa a suavizar uma situação desagradável, dando a entender que a corrida não será tão longa quanto se imagina. Muitas vezes o sentido só pode ser deduzido levando-se em conta o contexto ou a

⁴¹ Foram consultados: *Dicionário mor da língua portuguesa* (1967), *Novo dicionário da língua portuguesa* (1975), *Dicionário do Brasil Central* (1983) MICHAELIS: *Moderno dicionário da língua portuguesa* (1998); *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2001),

situação. Quando muito empregados esses morfemas derivacionais de grau podem perder sua força expressiva, ou seja, ficam banalizados.

No enunciado abaixo, verificam-se dois diminutivos:

(31) Por dentro, o **sacaneta** era felicidade, do rabo ao cangote enfeitado de pó de arroz. Do lado de fora, Seabra era todo **veludinho**: (265: 11 - 13).

Em *sacaneta*, o sufixo *-eta*, é bastante raro. O *Dicionário Aurélio* registra *sacanagem* e *sacanice*, como brasileirismos; o *Dicionário do Brasil Central* registra, além de *sacanagem*, o substantivo *sacana*, que define como sinônimo de *malandro*. O *Dicionário de gíria* registra *sacaneta* com o significado de *malandro* e o exemplo dado é “o *sacaneta* vive aprontando”. Assim, pode-se concluir que *sacaneta* é um neologismo criado como uma gíria, ou pelo menos parece ser um vocábulo popular, a partir do diminutivo de *sacana*, cujo sufixo acentua o seu sentido negativo de *sujeito desprezível*. Quanto ao sufixo *-inho*, de *veludinho*, de acordo com o contexto, não indica o diminutivo ou apreciação positiva; nesse caso, pode-se inferir que seu sentido é pejorativo e irônico. De acordo com a narrativa, Seabra se compraz com a infelicidade do coronel que está falido, mas disfarça e o atende com uma falsa amabilidade.

Os sufixos podem também ser aumentativos. Eles não só indicam a dimensão física como podem, também, sugerir outros matizes semânticos tais como: deformidade, desprezo, carinho, ironia, intensidade etc., do mesmo modo que nos prefixos, conforme acabamos de citar. Assim temos, formados com o sufixo *-ão*, “navalhão de pau”. (8: 35); “sujeitão” (9:16; 9:35); “bração” (9:19); “ignorantão” (9:21 e 9:29); “vergalhão” (9:36); “figurão” (9:37); “bolão” (10:19). Esse sufixo é considerado como um sufixo vivo, por estar em uso. Todos esses aumentativos foram usados com a intenção de caracterizar a cena: o gigante desafiador, por causa do seu aspecto aterrorizante e do espetáculo brutal de que ele participava, imprime a todos e a tudo que o cerca um enorme terror. O aumentativo, nesse caso, expressa a sensação provocada pelo tamanho colossal do homem combinado com sua brutalidade e truculência e pela intensidade do sentimento do narrador. O aumentativo feminino com o sufixo *-ona*, aparece em “pesadona” (9:20), um adjetivo que denota o desprezo do narrador pelo personagem que descreve, e que é empregado para qualificar o “bração”

do gigante do circo, que é “uma peça vistosa e pesadona”. Tanto o aumentativo em –*ao*, como o diminutivo em –*inho* são usados com alta frequência na linguagem popular.

O autor também se vale de sufixos para efetuar criações léxicais pouco comuns, como em “recadeiro” (263:28), no Texto 2, em “mateiro” (299:25), no Texto 3, em que aparece o sufixo –*eiro*. Em *recadeiro*, o sufixo –*eiro*, de base substantiva, foi incorporado ao substantivo *recado*, originando “recadeiro”. Esse sufixo, segundo Sandmann (1996, p.37), em geral indica um agente, como em *canavieiro* (trabalhador de canavial), *grafiteiro* (pessoa que desenha grafite); nesse caso, podemos compreender a palavra *recadeiro* como “pessoa que leva e traz recados”, conforme o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* registra. Em “mateiro” (299:26), à palavra mato incorporou-se o sufixo –*eiro*, formando *mateiro*, palavra de cunho popular e regional, cujo significado é o de “guia; prático de andar nos matos”, de acordo com o *Dicionário do Brasil Central*. Em outros trechos da obra, registramos outras ocorrências tais como: “invencioneiro” (3:22); “aguardenteiro” (19:30); “passarinheiro” (20:10); “tocaieiro” (20:13); “devocioneiro” (41: 5); “recadeiro” (47:29); “mulateiro” (158:4) etc.

O sufixo –*ento* aparece no enunciado “apareceu um bexiguento” (264:4); temos, na origem, um adjetivo formado de *bexiga* + *ento*; no texto, a palavra foi usada como substantivo, denominando a pessoa que tem varíola⁴², cuja impressão, ao primeiro olhar, causa asco. O sufixo –*ento* (ou –*lento*), indica *provido de, cheio de, que tem o caráter de*, como em *virulento*, palavra proveniente de *vírus* (Cardoso, 2000, p. 133). Esse sufixo dá uma carga negativa ao adjetivo, como é o caso de “bexiguento”, usada de forma apropriada por José Cândido de Carvalho, pois descreve de forma sintética e objetiva o personagem. Com o mesmo significado, encontramos “bexigoso” (265:9 e 265:38), palavra sobre cuja formação teceremos alguns comentários adiante.

Em “fazer macaquismos” (265: 5), encontramos o sufixo –*ismo*. A respeito desse sufixo, Sandmann (1996, p. 42) observa que “a maioria das formações em –*ismo* tem uma base substantiva”, mas existem também algumas formações de base adjetiva, como, por exemplo, *causal* que forma a neologia *causalismo*. Trata-se de um sufixo bastante produtivo. Ainda, apoiado em Meyer-Lübcke, ele continua, afirmando que as

⁴² Bexiga consta no *Dicionário do Brasil Central* como: “varíola braba”. Daí concluímos que “bexiguento” e “bexigoso” são adjetivos que qualificam a pessoa que tem bexiga.

palavras formadas com esse sufixo podem designar “doutrinas e teorias filosóficas, religiosas e políticas, orientações políticas, sociais e artísticas, maneiras de comportamento etc.” Nesse sentido, cremos que a palavra *macaquismo* tenha o significado depreciativo de *comportamento semelhante ao de um macaco*. O vocábulo parece ser uma neologia criada por JCC, pois não está registrado em nenhum dos dicionários consultados⁴³. Outra palavra, formada com o sufixo *-ismo*, é “favoritismo”, na expressão “sociedade de favoritismo”, em que o caráter depreciativo também está evidente. Nesse caso, no texto, Seabra quer se referir às instituições que fazem favores ilegais como moeda de troca, visando um benefício futuro.

Os adjetivos “descuidoso” (13:32); “pomposo” (263:25); “bexigoso” (265:9 e 265:38); “bonançoso” (265:250); “culposo” (266:12) chamam a atenção pela preferência do autor quanto ao uso do sufixo *-oso*, que, em geral, não é muito produtivo, conforme Sandmann (1991, p. 53): “Não é contudo, com a mesma facilidade que se vai criar um adjetivo/substantivo em *-engo* e mesmo um adjetivo em *-oso*”. Ainda conforme o autor, esse sufixo *-oso* teria sido muito produtivo em épocas passadas, deixando de sê-lo com o passar do tempo e cita como exemplos desse tipo de formação, os adjetivos *gostoso, formoso, laborioso*. Esse sufixo *-oso* tem o significado de *estar provido de, cheio de*, segundo Cardoso (2000, p.143). É interessante notar-se que José Cândido de Carvalho utiliza esse sufixo, tanto no masculino como no feminino em outros Episódios: “tristosa” (por *tristonha*) (15:40); “respeitoso” (17:1 e 64:9); “ostentosas” (19:10); “reservoso” (62:30); “ventosa” (64:40); “recatosos” (67:1); “trevosos” (67:9) etc.

Em todo o romance, além dessas, outras palavras formadas por sufixação, com outros diferentes sufixos, podem ser elencadas, tais como: “palhaçada” (9:28); “judiaria” (9:30); “charutadas” (263:25); “tamborete” (266:5); “governança” (299:5, 6); “miudagem” (17:17); “emboramente” (18:5); “papelagem” (63:32); “talqualmente” (64:31); “severista” (65:34); “determinância” (65:2).

Para determinarmos se uma palavra foi formada por derivação parassintética, baseamo-nos em Basílio (1987, p. 44 e 45), segundo a qual, “dada uma palavra que apresente prefixo e sufixo em sua construção, esta palavra é um caso de

⁴³ Foram consultados: *Dicionário Aurélio, Houaiss, Michaelis, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa e Dicionário do Brasil Central*.

derivação parassintética se, ao suprimirmos qualquer dos afixos, obtivermos uma forma não existente na língua.” Assim, no exemplo dado pela autora, *desalmado*, não temos *desalma* ou *almado*; portanto, pode-se dizer que “*desalmado* é formado pelo acréscimo simultâneo do prefixo *des-* e do sufixo *-ado* ao substantivo *alma*”, constituindo-se em um caso de derivação parassintética. No fragmento textual 2, em “amaricado” (264:4), quanto à sua formação, trata-se de um acréscimo simultâneo de prefixo e sufixo: a uma base substantiva *maricas*, acrescentou-se o prefixo *-a* e um sufixo *-ado*: *a + maricas + ado*, ou seja, ocorreu uma derivação parassintética. Não encontramos *amaricas* ou *maricado*, o que nos leva a concluir que o prefixo e o sufixo devem ter sido acrescentados ao mesmo tempo, para formar *amaricado*. O significado de *amaricado* é o mesmo que *efeminado*, ou seja, na definição do *Dicionário Eletrônico Houaiss*, “diz-se do homem que adota a aparência feminina, ou é dado a modos, maneiras, ocupações etc. femininas, adamado, amaricado, maricas, mulherengo”. O *Michaelis* registra o seu antônimo: *Másculo*. O *Dicionário de gíria* define o vocábulo como *homossexual*. Porém, não foram encontrados registros desse vocábulo tanto no *Dicionário do Brasil Central*, como no *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*.

Creemos, ainda, serem formados por derivação parassintética, os verbos que arrolamos: “esfarinhou” (9:1); “enricar” (10:4); “asseverando” (265:27) e os adjetivos “desmolambado” (9:8); “apossado” (10:18); “desmantelado” (265:39).

Relacionado ao aspecto da inovação semântica das palavras, o texto de José Cândido de Carvalho apresenta neologismos estilísticos em muitas frases ou expressões que, por sua estranheza, revelam o lado humorístico e, por vezes irônico, do narrador, de Ponciano e de muitos personagens do romance. Dentre essas neologias, destacamos as que nos parecem interessantes de serem comentadas.

Com relação às criações fonológicas, destacamos o uso da formação onomatopaica no momento em que o coronel Ponciano, imaginariamente, se julga acuado por inimigos e simula um ataque com sua espingarda.

(32) A matraca da língua trabalhava como carabina de repetição:

- Ta-tá-tá-tá-tá. (299: 4)

“Ta-tá-tá-tá-tá” é uma onomatopéia em que há uma repetição silábica com consoantes iniciais oclusivas (explosivas), seguidas da vogal *a*, cuja sonoridade lembra o disparo seqüencial de balas de uma “carabina de repetição”, ou de uma metralhadora.

Ainda outro fenômeno, no campo da fonologia, aparece novamente na fala de Antão, um boiadeiro gago, cujo problema é assim representado:

(33) - Mais não é co...co...coronel. (299: 14)

A dupla repetição da sílaba *co*, seguida de reticências, que denunciam as pausas feitas entre uma sílaba e outra, terminando com a palavra “*coronel*”, pronunciada de uma só vez, de sopetão, simula de forma escrita, a fala de uma pessoa que sofre de gagueira.

A propósito da representação fonética, o estudo de Ward (1984, p. 29) mostra que Guimarães Rosa em *Grandes sertão: veredas*, a utiliza com frequência, constituindo-se em um recurso de representação importante para sugerir a oralidade, “pois tendem a refletir a própria variabilidade da fala e as inconsistências naturais do discurso oral”. Apesar de não termos encontrados muitos exemplos de representações fonéticas em *O coronel e o lobisomem*, acreditamos que essas palavras são, do mesmo modo, apropriadas à obra de José Cândido de Carvalho.

Entre outros recursos de formação de palavras de ordem semântica, temos a perífrase “fui abrigar o assento” (8:34), significando “fui sentar”. provoca o riso pelo inusitado, pois o verbo *abrigar* que significa *agasalhar, proteger, dar abrigo a uma pessoa*; não costuma ser empregado com a palavra *assento*. Esse substantivo, por sua vez, é definido como *o lugar onde a pessoa se senta*. No texto, o vocábulo *assento* é, também, eufemístico, porque se refere à parte do corpo humano em que a pessoa se apóia ao sentar, ou seja, as nádegas, cujo sinônimo mais popular é “bunda”.

Os neologismos semânticos usualmente são formados pelas figuras de linguagem, tais como a metáfora e a metonímia. Nos textos analisados, podem ser observadas várias ocorrências desses fenômenos. No segmento “(...) largou a pobre na rua, **sem telha onde morar**” (9:10), nota-se o uso da metonímia (uso de *telha* por *telhado da casa* e, por extensão, *a casa*) em que a parte representa o todo, ou seja, o segmento quer dizer que *a pobre não tinha casa onde morar*. Modernamente, essa expressão pode ser substituída por outra de cunho popular: *sem-teto*.

“Um amarelinho de fala embrulhada, de fraque de duas pontas e cartola na mão, era a língua por onde o ignorantão deitava ameaça”. (9:28, 29) – nessa frase, o substantivo *um amarelinho*⁴⁴ é usado para indicar uma pessoa pertencente ao povo, uma pessoa sem identificação própria, apenas um tipo comum naquela região. O diminutivo *-inho* reforça o tom pejorativo com que o personagem-narrador se refere a esse sujeito que, além disso, tem uma fala embrulhada, ou seja, “falava com péssima dicção”; nesse caso, o uso da palavra *embrulhada* é que caracteriza o uso popular, pois o povo costuma dizer que “tal pessoa fala embrulhado” (= de forma incompreensível, pela má dicção). Há que se comentar, ainda, o uso da metonímia em “Um amarelinho (...) era a língua por onde o ignorantão deitava ameaça”; metonimicamente empregada, a palavra *língua* está significando *a boca* do amarelinho por onde eram proferidos os desafios do homenzarrão do circo. Essa metonímia é formada por uma locução metafórica, cuja expressividade é marcante.

A metáfora é empregada em “latiu meia dúzia de ameaças na direção dos circunstantes” (9:33), com o emprego do verbo *latiu*, que indica o latir dos cães, tendo como complemento direto o termo *ameaças*. Trata-se de uma combinação inusitada, mas cuja conotação descreve exatamente a atitude do ignorantão: suas ameaças são tão assustadoras como o latir de cães.

Novamente, é por meio de uma metáfora que a expressão “pegou o desafio pelo pé” (10:6) torna-se expressiva, visto que o *pé* é uma parte do corpo humano e não do *desafio* que é uma atitude e que, por conseguinte, não tem uma parte que se possa denominar como *pé*. O sentido da expressão é o de “aceitar o desafio”. Nessa mesma linha de expressividade, está a frase “deu urro de onça,” (10:14), onde o berro do homenzarrão do circo é comparado ao urro de uma onça, sobre a qual tecemos comentários.

Outra metáfora que caracteriza o modo de falar do personagem narrador é “num voar de beija-flor” (9:35) em que fica evidente que o movimento realizado pelo homenzarrão, ao torcer a barra de ferro, assemelha-se ao vôo da borboleta, resultando em um vergalhão que “acabou cipó retorcido” (9:36). O contraste entre o movimento leve e delicado do vôo da borboleta e o movimento bruto e forte de torcer o vergalhão desperta o humor do leitor.

⁴⁴ *Dicionário Aurélio*: Bras. Pessoa que tem amarelão; Bras. N.E., MG., SP e MT. Pej. Pessoa pálida. (Sin. (em PE): come-longe)
Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: Pessoa que sofre de impaludismo.

Bastante hilária, também, é a frase “Foi um espalhar de pernas sem medida.” (9:40; 10:1), em que, novamente, a metonímia aparece. A expressão “um espalhar de pernas” significa que as pessoas (donas das pernas) se espalharam sem medida, ou melhor, fugiram rapidamente.

Logo no início do Texto 2, deparamo-nos com a frase: [o Banco da Província] “deu de apertar os parafusos das cobranças” (263:28). Nesse caso, trata-se de uma neologia estilística, de ordem semântica, em que um vocabulário da área técnica, *apertar o parafuso*, que normalmente se refere ao procedimento feito pelo pedreiro ou por um mecânico, para ajustar as peças de um mecanismo ou de uma construção, foi utilizado em relação a um vocábulo pertencente ao domínio financeiro, ou seja, as cobranças. Essa frase causa um efeito ao mesmo tempo humorístico e de estranhamento, pois um vocábulo próprio para substantivos concretos é usado para uma idéia abstrata; em princípio, as cobranças não têm parafusos.

Outro recurso deveras expressivo aparece em “o papel malcriado” (265:7); o adjetivo *malcriado* qualifica uma pessoa que não foi bem educada o que, normalmente é um atributo de pessoas, já que um papel é um objeto e, dessa forma, não se pode aplicar esse atributo a ele. Nesse caso, o autor transfere ao objeto a qualificação que é própria da pessoa que escreveu o aviso, o que, conforme Câmara Jr. (1964), lembra uma espécie de hipálage, figura de linguagem em que se realça o determinante, por meio de sua associação a um termo que não é logicamente o seu correspondente determinado, criando-se um sintagma inesperado, como em “o mistério hebreu das vozes dos poetas” (Guimarães Rosa), no lugar de *o mistério das vozes dos profetas hebreus*. Trata-se de uma espécie de personificação. Esse recurso estilístico é muito explorado pelo autor, como, entre outros exemplos, em: “porta vadia” (8:26); “olho mateiro” (29:8); carta mofina” (32:11); “sofá vadio” (48:26); “cadeira preguiçosa” (64:24).

Inversamente à personificação, o autor se vale de uma construção em que um atributo próprio de uma ave (o bico) é aplicado em pessoas: “ninguém abriu o bico” (263:35). Essa expressão metonímica é bastante usada como uma forma gírica com a acepção de *denunciar*; também costuma-se dizer, popularmente: “cale o bico”, quando, dirigindo-se a pessoas íntimas, solicita-se silêncio. No mesmo campo semântico de *ave*, temos “papagaios” na frase:

(34) (...) eu devia ao Banco da Província perto de quatrocentos contos de réis, fora os **papagaios** do Dr. Pernambuco

A palavra *papagaio* aparece no *Dicionário do Brasil Central*, registrada como sinônimo de “título, promissória”, do mesmo modo que nos demais dicionários consultados⁴⁵. Pelo contexto do trecho analisado, não resta dúvida, assim, de que o significado que o autor atribui à palavra, no texto, é aquele ligado às atividades financeiras.

O uso da metonímia revela-se, ainda, em “segue para as águas.” (263: 39); Seabra quer dizer que Selatiel de Castro, após sua ida ao Rio de Janeiro, deve ir para a região das estâncias hidrominerais, o que se espera que o leitor deduza pelos seus conhecimentos previamente adquiridos. Portanto, registra-se, nesse caso o uso da parte (águas) pelo todo, significando o local em que estão as estâncias hidrominerais.

(35) - Se não é atrapalho, quem responde nas ausências dele, pelo governo desta pinóia? (264: 1, 2)

Nessa frase, chama a atenção a palavra *pinóia*, que é usada na linguagem popular e que aparece registrada nos dicionários consultados, como vocábulo popular, um brasileirismo (*Dicionário Aurélio*), com significado de “coisa sem valor; coisa sem préstimo”. Considerando-se essas definições, ao fazer a pergunta, Ponciano, ao dizer “pelo governo desta pinóia”, estava querendo saber quem seria a pessoa responsável pela direção daquele estabelecimento sem valor, de acordo com sua indignada opinião, já que o banco havia emitido o papel de aviso de cobrança.

Por sua vez, a expressão [o sujeitinho era apressado, parecia] “ter formiga no assento” (265: 4) significa *irrequieto* e é muito peculiar e engraçada. Tal expressão parece ter sido inventada pelo autor, uma vez que não foi encontrada nos

⁴⁵ No *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua portuguesa - s.m.* (sXIII-sXV cf. CBN) **10 B** *infrm.* qualquer nota promissória No *Dicionário Michaelis* – Designação usada no comércio para letra de câmbio em que uma pessoa intervém sem interesse algum para favorecer a outra; letra de favor. Qualquer título cambiário. No *Dicionário Aurélio – bras.* Qualquer letra de câmbio ou promissória. Nos meios comerciais, o título cambiário em que alguém intervém, sem nenhum interesse, para favorecer a determinada pessoa.

dicionários consultados; trata-se de uma comparação bem peculiar, própria de um caipira, que, em seu cotidiano convive com bichos e insetos e para quem essa comparação tem até uma conotação de naturalidade, de ser apropriada ao ambiente rural ou interiorano.

8.2.3. Outras representações de oralidade nos textos analisados

8.2.3.1. Aspectos comportamentais do personagem Ponciano

Nos textos analisados, temos a impressão de vivenciar intensamente e de forma nítida todos os fatos, como se deles estivéssemos participando e, muitas vezes, tomando partido a favor ou contra os personagens. Os textos falam de postura, gestos e comportamento dos circunstantes e envolvidos, o modo de falar dos interlocutores, a descrição física do interlocutor, as impressões e avaliações próprias, complementos que fazem parte do contexto de uma conversação. São os detalhes de circunstâncias e de descrições do comportamento do falante e do ouvinte que matizam uma conversação, caracterizando aspectos de oralidade, à luz da prosódica, da cinésica, da proxêmica.

Nesse item, concentraremos nossas atenções no herói Ponciano, uma vez que tanto o discurso direto como os aspectos de comportamento, de postura do corpo, de expressões faciais e de gestos complementam, muitas vezes, a oralidade; revelam os verdadeiros significados das mensagens e as reais características da personalidade do personagem.

Ponciano, ao ver o espetáculo do circo manifesta seu entusiasmo e alegria, reagindo como se fosse uma criança e de modo espontâneo: “Ri da peripécia, bati palmas a favor do carcunda” (9:4). Nesse momento, esquece-se de suas preocupações e o seu aspecto infantil aflora. Nota-se, nessa descrição, a ingenuidade do coronel que permanece como característica inerente do personagem em sua trajetória. Ponciano apresenta reações próprias de uma criança: “ Assim, ele age em relação a seus animais de estimação: o galinho pé-de-pilão tem todo o amor, carinho e dedicação. São palavras carinhosas, respeitosas além de se referir à ave usando o diminutivo. Apenas para exemplificar, selecionamos as páginas 116 e 117, em que Ponciano fala sobre seu galo de estimação e se refere a ele quase sempre usando o diminutivo carinhoso:

”bichinho” (116:22); “orelhinha” (116:28); “meu neguinho” (116:29); topetinho (116:31); “Vermelhinho Pé-de-Pilão” (117:1, 2), “galinho” (117:6), “a pessoinha do galo” (117:8), “danadinho” (117:9, 10).

O tratamento é o mesmo com relação ao canário que ele herdou de João Fonseca. É com delicadeza que ele segura a gaiola do pássaro; ele se mostra todo gabola e feliz na Figura 14 de Appe. Pelo desenho, nota-se que sua postura e seus gestos são reveladores dessa qualidade de Ponciano. Apesar da maior seriedade das ilustrações de Poty (Fig 24 e Fig. 25), o modo gentil e suave com que Ponciano segura a gaiola do canarinho é igualmente retratado.⁴⁶ Da mesma forma carinhosa no diminutivo (“ouvidinho”, “povinho”, “gargantinha”) ele conversa com seu canário:

(...) Barba junto do **ouvidinho** dele, falei:

- Vosmecê vai mostrar a esse **povinho** de asa e bico o que é uma **gargantinha** educada (285:5-7)

É interessante notar que o herói, humanizado pelos sentimentos de carinho e delicadeza, também se revela um protetor de animais e de pessoas pobres, fracas e oprimidas. Assim, no texto 1, diante do destroncamento do pescoço do boi pelo gigantão, diante da platéia estupefata, Ponciano opina “em voz baixa, a meio pau” (10: 15) e lamenta: “Fazer uma judiaria de tal grandeza com um boizinho tão bonito!”(9:30, 31). Novamente o uso do diminutivo afetuoso de “boizinho” se observa. Essa afetividade é reforçada pelo qualificativo “tão bonito” e contrasta com “fazer uma judiaria”, maldade que é ampliada pela expressão “de tal grandeza”.

Esse coronel gentil e amoroso contrasta com o coronel atrevido, malcriado, violento e afrontoso revelado ao longo dos Textos 2 e 3, e corroborado em suas respectivas análises. No Texto 1, ele se entristeceu e ficou indignado ao se ver “obrigado” a assistir um quadro circense em que um conde maltratava uma jovem, abandonando-a. Em seguida, diante do desafio feito por um amarelinho de fala embrulhada a quem quisesse enfrentar o gigante do circo, ele “ficou quieto” (9:25) a princípio. Porém, diante da malvadeza do gigantão do circo, ele reagiu nervosamente (“alisei o queixo, aporrinhado”). Esse gesto de alisar o queixo fornece ao leitor uma

⁴⁶ As três figuras aqui referidas estão reproduzidas e são analisadas na PARTE III. da tese.

pista de seu estado de espírito que é complementado pelo adjetivo “aporrinhado” (9:30) e por sua opinião radical, constituída por um monólogo: “- Sujeito assim só castrando” (9:32).

O Texto 2 começa com uma fala desdenhosa de Ponciano: “- Dinheiro vai, dinheiro vem”, fala essa constituída por uma frase feita/ditado popular, que apresenta um teor depreciativo, reforçado pelo gesto de desprezo “dei de ombros”. Essa é mais uma frase feita que traduz o cunho negligente e irresponsável do falante. Este, apesar de ter entrado em falência “da noite para o dia”, continua “nas charutadas de porta de café, mais pomposo do que nos dias de fartura” e, mesmo reconhecendo sua “desgraça”, aparenta tranquilidade. Porém, ao receber a intimação do Banco da Província, o coronel toma-se de agressividade e ansiedade, dirigindo-se ao estabelecimento. Entrando impetuosamente no banco, de “papel na mão”, pergunta de forma agressiva para um locutor indeterminado:

- Onde está o safado que garatujou esta exorbitância?

Obtendo uma resposta que não o agrada (Selatiel de Castro fora chamado ao Rio e de lá seguiria para as águas), com o mesmo teor de agressividade e desrespeito, pergunta ao miudinho:

- Se não é atrapalho, quem responde, na ausência dele, pelo governo desta pinóia?

Percebe-se nessa pergunta o tom irônico, autoritário, agressivo e até injurioso com que o exaltado Ponciano se dirige ao miudinho em particular.

A porta se abre, Seabra aparece e se apresenta. Ponciano, decidido, pega “cadeira bem na frente dele e por cima da escrivantina” estende o “papel malcriado” (265:6, 7), ou seja, o papel que contém uma mensagem que, em sua opinião é malcriada, afrontosa. Ele continua o diálogo, às vezes de forma mais calma (“Cocei o queixo; pedi novos prazos”); outras vezes, de forma mais tensa, principalmente quando não atendido em seus pedidos. Diante do veredito final: “-Dívida estourada tem que ser paga, custe o que custar”, pronunciado por Seabra, a reação de Ponciano é imediata:

(...) - desembulhei os dois metros de coronel nas barbas dele e lá de cima, como um pilão, deixei a munheca descer no ombro do bexigoso. Vi o sujeitinho desabar na cadeira, todo desmantelado, mais branco do que pó-de-arroz. (265:37-40)

Seu tom de voz é “educativista” (265:40), ou melhor, ele fala com um tom de voz impositivo como se fosse um educador dirigindo-se a seu aluno. Nesse tom professoral, ele manda o funcionário do banco sentar e ouvir sua ponderação. Sua postura permanece autoritária e altiva; ele acende o charuto, esfumaçando o recinto de modo ostensivo e aponta o dedo para o lápis de seu interlocutor, exigindo que ele escreva da forma como está mandando: “Nesse teor, nesse teor” (266:10).

Percebe-se, assim que, nesse texto, a oralidade se revela não apenas na repetição dessa expressão, mas em todo o conjunto de elementos apontados (gestos, tom de voz, comportamento do coronel, o vocabulário utilizado tanto pelo narrador como pelo personagem) até o presente instante.

De idêntico modo, pode-se notar no Texto 3, diversas marcas de oralidade. O comportamento de Ponciano é descrito sem rodeios e, combinado a outros elementos, compõe uma narrativa oral de extrema coloquialidade. É de forma direta que o narrador descreve seus atos: “Bati no ombro dele” (297:3); “Tomado de ódio incontido” (298:22); “figurei atirar” (299:3); “Escumei de raiva” (299:15); “corri de possesso” (299:28).

Acrescente-se a essa descrição dos atos, do comportamento e dos gestos de Ponciano, a descrição da tonalidade e da modalização da voz do locutor, que é importante para comunicar os sentimentos do personagem. É no momento de manifestação de uma grande alegria, de uma ira incontida, de profundos sentimentos que o modo de falar do locutor revela sua intencionalidade. No Texto 3, conforme comentamos, quando Ponciano está fora de si, sua voz se eleva, ele passa a “falar alto” (298:22, 23), até chegar aos berros; quando ele fica inteiramente desvairado e não consegue mais se controlar: ele está “sempre aos berros” (298:31, 32), “aos berros” (299:18), abre “o berrador” (299:31, 32). Quando ele se emociona, a voz adquire um tom “em feitiço embargado” (299:36).

Outro traço bastante freqüente nos relatos orais é entremeá-los com as impressões e avaliações próprias que o narrador costuma fazer ao emitir seu

juízo sobre os acontecimentos ou sobre os personagens envolvidos. Ao relatar seu passado, Ponciano relembra até mesmo sua indignação diante do espetáculo violento que vira no circo, conforme constatamos no Texto 1:

O que não apreciei foi a pantomima que veio em seguimento, coisa triste que não calhava no meu ânimo abalado. (9:4-6)

e no fim era obrigado a ver uma judiação daquele porte:
- Desaforo! (9:11-13)

Fazer uma judiaria de tal grandeza com um bozinho tão bonito!
Falei de Ponciano para Ponciano:
- Sujeito assim só castrando. (9:30-32)

Já começava a achar tudo isso uma falta de respeito, (9:31, 32)

Aí dei meu parecer em voz baixa, a meio pau:
- Esse Satanás está maluco, doido varrido da cabeça (10:15-17)

Essas impressões e pareceres revelam ao leitor aspectos da personalidade de Ponciano, seu lado humano e bondoso. Ao invés de se comprazer diante do espetáculo tão violento, o coronel sente pena do boi e fica indignado com tanta violência. É nesse momento que o leitor se identifica com o personagem e concorda com seus argumentos, pois ele também se penaliza e, juntamente com o coronel, quer fazer justiça, castigando o gigantão.

8.2.3.2. Recursos lingüísticos

Do ponto de vista do vocabulário, em nossas análises, constatamos que a linguagem de Ponciano e a do narrador são repletas de gírias, muitas delas já vulgarizadas: “o tal galante,” (9:8 e 9:15), “conde não sei o que” (9:8); “etcétera e tal” (8:37), “fazer pouco” (9:37, 38); “doido varrido da cabeça” (10:17); “amaricado” (264 :4); “afrouxar rédea”; “no arrocho, no quebra-costela”. (297:39), “vou comer (...) na bala” (299:33).

Em “o tal galante” (9:8 e 9:15) a palavra *tal* é empregada popularmente, segundo o *Dicionário do Brasil Central*, com o significado de *o importante, o que se sobressai*. Assim “o tal galante” tem o significado corresponde a *o galante que se*

sobressai entre os demais, o galante mais importante. A mesma palavra *tal*, em “etecétera e tal”, porém, tem outro significado; ela corresponde, em nosso entender, a *etecétera e outras coisas mais*.

Aposto de “o tal galante”, a expressão “conde não sei o que” (9:8), parece ser um marcador conversacional redutor ou resumidor, de incerteza, indicador de atividade cognitiva, o que em Análise da Conversação é conhecido como um marcador de final de turno ou de unidade comunicativa, como é o caso, no *corpus*. Há quem o denomine apenas como resumidor.

Vale a pena comentarmos a fala de Ponciano: “como aprecio apertar gente de minha especial estimação, no arrocho, no quebra-costela” (297:39). Nessa fala chama a atenção o emprego da gíria “arrocho”, significando *aperto*, e de quebra-costela (não dicionarizada). As duas palavras equivalem a abraço, notando-se, entretanto um grau de mais expressividade em “quebra-costela”, pois, ao darmos um abraço bem apertado em alguém, além de sermos mais efusivos, agimos como se pretendêssemos, literalmente, quebrar sua costela. “Quebra-costela” é uma palavra composta por justaposição (verbo + substantivo) que reforça de maneira expressiva o ato de abraçar com força, que já havia sido expresso por “arrocho”.

Observa-se, também, um vocabulário de cunho popular, bastante comum na linguagem oral, composto por palavras e expressões como: “em seguimento” (9:5); “a cara” (264:3); (264:28); “a munheca” (264:38); “É de vez” (297:13); “meu maior bem-querer” (297:33); “o pardavasco” (297:38); “mateiro” (299:25); “fazendo deboche” (299:27) e outros.

A personalidade violenta, convencida e às vezes truculenta do personagem principal, Ponciano, leva-o a empregar, com freqüência, xingamentos e palavrões que, no entanto, muitas vezes, não podem ser consideradas de baixo-calão. Esse linguajar se manifesta, sobretudo na interlocução com outros homens e, sobretudo, nos discursos diretos. Assim, enfurecido por ter recebido uma carta de cobrança, ele adentra o escritório de Selatiel e explode: “quem responde, nas ausências dele, pelo governo desta **pinóia**?” (264:2);

Conforme analisamos anteriormente, a palavra “pinóia” foi encontrada apenas no *No Dicionário do Brasil Central*, com o sentido correspondente àquele empregado na pergunta do coronel. Dentre as várias significações registradas, a que melhor se adequa à frase analisada é: “traste (...) sem serventia”. Portanto, podemos

entender que o coronel desejava saber quem é que dirigia aquele estabelecimento que não passava de um traste sem serventia por causa de sua ineficiência, uma vez que emitira uma carta de cobrança indevida, na sua opinião.

Uma outra expressão ofensiva, tendendo ao sarcasmo, é “sem retirar a bundinha dos paus da cadeira” (266:1, 2). A palavra “bundinha”, designando as nádegas do “mocinho”, que não são retiradas dos assentos da cadeira, demonstram o desprezo de Ponciano por seu interlocutor, reforçado pelo diminutivo formado pelos sufixos *-inho* e *-inha*. O ser que com ele dialoga é tão insignificante que o coronel tem que usar o diminutivo quando se refere ao personagem ou a parte dele.

De modo geral os palavrões e xingamentos são empregados nos discursos diretos. Ponciano, com seu temperamento violento e impetuoso, não se contém ao extravasar sua raiva nos fragmentos textuais 2 e 3, analisados, e explode usando palavras e expressões como: “sem-vergonha” (9:3), “descarado” (9:3), “o safado” (263:33); “do rabo ao cangote” (264:12); “sacana” (18:38; 298:36). Como se observa, nos excertos textuais selecionados e em seus xingamentos são pouco usuais as palavras de baixo calão. Em vários momentos de seu relato, o coronel expressa seus sentimentos de raiva com expressões como: “esse safardana” (10: 31); “maricas de uma figa!” (32:1); “sem-vergonha” (47:13); “cachorrada!” (47:35); “a mãe” (60:24) e outros mais. Observa-se o linguajar regional, próprio de habitantes do campo, nos xingamentos “seu filho da égua” (3:16); “seu filho de uma égua” (23: 37); “filhos de uma égua!” (47:37). Entretanto, esses xingamentos dão a sensação de serem usos eufemísticos, dentro de uma esperada linguagem, própria do autor; ele evita palavras mais grosseiras e de baixo calão que apareceriam no estilo de autores como Rubens Fonseca, Plínio Marcos e outros mais.

Em outro momento do romance, o próprio Ponciano reconhece que sua forma de expressão mudou. Enquanto vivia no campo, sua fala era mais direta, franca e sem travas na língua. Ele está consciente dessa diferença ocorrida na sua linguagem, quando, ofendido pelo seu escriturário, Seu Fontainha, reage e solta o seu “vozeirão de pasto enferrujado no desuso da cidade” (257:34, 35).

Para defender o engenheiro Baltasar da Cunha, o escriturário refuta os argumentos do coronel, dizendo que “o doutor não é moleque de curral. É moço formado, que merece respeito.” (257:29, 30). Compreendendo o significado implícito da frase, Ponciano toma a ofensa para si, pois nunca se formara em uma faculdade e, raivoso, corre atrás do sujeito, soltando um palavrão:

- Vem cá, **seu filho de uma porca!** (257:36)

O xingamento “Seu filho de uma porca!” apresenta um teor mais ofensivo, mais baixo, equivalendo, quanto ao sentido, a “seu filho de uma puta!”.

Da mesma forma, ao enfrentar o advogado do Dr. Baltasar da Cunha (ex-empregado do coronel), o “banhudo Macedo Costa”, que ameaça processar Ponciano, este não se contém, sacode a mesa a “poder de safanões” e explode usando uma das raras palavras de baixo calão:

- Até gosto, seu doutor de **bosta**. Até dou risada, seu filhote de lobisomem. (277:7, 8)

Porém, aos xingamentos e aos termos e expressões populares, mesclam-se, conforme Schmidt (1984) observa em seu artigo, “Referências à natureza no romance O coronel e o lobisomem de José Cândido de Carvalho”, algumas palavras cultas, tais como “*obtemperar* (p.292) e *destampatório* (p.293)”. Pertencem ao vocabulário erudito, de origem latina⁴⁷, entre outros exemplos: “pantomima” (9:5, 15); “circunstantes” (9:34); “estipêndios” (10:2); “usurários (263:29); exorbitância (263:33); “deu o vulto” (265:15); “asseverando” (265:27); “obtemperação” (266:5); “teor” (266:10); “obtemperando” (298:31); “suplicantes” (298:32); “jurisprudência” (298:36); “pestilenta” (298:37); “meirinho” (299:5); “especulou” (299: 9); “as imediações” (299:10); “descampado” (299:24); “casuarinas” (299:26); “posseiro” (299:28); “feito” (299:36); “aflição” (299:37). De origem grega, encontramos a palavra “peripécia” (9:4). Expressões e frases elegantes, permeadas de termos cultos (“- Só não desagravo a honra da seleta assistência por ser militar e carecer da licença especial advinda de patente superior.”(10:38, 39)), aparecem em meio a outras de cunho popular (“Saí com duas pedras na mão” (110:24, 25); [João Fonseca] “Fazia conta de tudo vintém por vintém” (197:2, 3)).

Essa mescla nos parece ser própria do estilo do autor que procura, dessa maneira, caracterizar a fala do coronel, herói que pertence a uma classe social mais culta, e que até estudou latim. Mostra-se, nesse pormenor, a coerência do autor na construção de seu personagem. Ponciano que, apesar de rico e de parecer ter uma

⁴⁷ Conforme o *Dicionário Eletrônico Houaiss*.

cultura superior a muitos dos que o cercam, tem um gosto pouco sofisticado, mais popular - ele frequenta rinhas de galo, passa as noites nos cabarés, junto às dançarinas de cancan, tem amigos pobres, mas honestos e respeitadores, em companhia dos quais se diverte, muito à vontade. Agindo de acordo com a sociedade que o cerca, seu vocabulário e as construções lingüísticas que usa, são muitas vezes semelhantes aos usados pelas pessoas do povo. Quando necessário, Ponciano mostra ser um bom comunicador, como quando está em presença de pessoas mais cultas, em presença de mulheres da sociedade, de pessoas cuja classe social é igual ou superior a sua. Ele fala de modo adequado aos níveis lingüísticos das pessoas que com ele interagem naturalmente.

Nos textos analisados, é de se notar outra característica própria da oralidade. Que é o emprego de repetições de palavras e de construções:

- Toma, sem-vergonha. Toma, descarado! (9:3)
- Quem quer, quem quer? (9:24)
- Quem quer enricar, quem quer enricar? (10:4)

Em “Toma sem-vergonha. Toma descarado!” (9:3), temos dois períodos simples, formados por um mesmo verbo (“Toma”), seguido por xingamentos, um discurso direto que, de início é pronunciado em tom mais calmo, apesar da indignação do locutor (o que se deduz pelo conteúdo da fala e pelo ponto final usado na primeira frase), com uma gradação crescente, que chega a seu auge, conforme denuncia o ponto de exclamação no final da fala.

Note-se que, dessa fala, duas orações são coordenadas (parataxe). São construções que denotam aspectos próprios da língua falada. As repetições também próprias da oralidade, bem como as expressões que denotam um sentimento de revolta e que se constituem em impropérios comuns na linguagem popular (“sem-vergonha”, “descarado”, “Satanás”, “maluco”, “doido varrido da cabeça”).

Essas considerações nos remetem a Urbano (2000, p. 210), o qual enfatiza que a repetição pode ser considerada “por dois ângulos praticamente opostos: como processo compensatório da restrição vocabular, ou como processo expressivo”, sempre como um fenômeno generalizado na língua oral e popular. A restrição vocabular ocorre porque a língua oral e popular recorre ao vocabulário da linguagem diária que, por sua limitação recorre a processos compensatórios vários (repetições, paráfrases,

comparações, combinações vocabulares) para representar o “imenso universo de fatos e idéias”. A linguagem falada recorre, ademais, ao contexto situacional e lingüístico para complementar a “deficiência lingüística de certos enunciados elípticos” e para imprimir expressividade à fala. Nos Textos 1, 2 e 3, observam-se várias ocorrências de construções paralelísticas ou repetições estruturais frásicas:

No Texto 1, temos:

a) 2 orações coordenadas sindéticas:

(1) Logo um carcundinha pintado de alvaiade aceitou a briga e
esfarinhou a brabeza do palhaço a poder de bofetada (8:39; 9:2)

(2) Não mudei de roupa e paguei entrada (...) (9:26)

(3) (o valente.) afinou o bigode e investiu contra um pessoal (...) (9:38,
39)

(4) Caiu no picadeiro e nem teve tempo de dizer quem era. (10:7)

b) 2 orações coordenadas justapostas:

(5) Ri da peripécia, bati palmas (9:4)

c) 3 orações coordenadas justapostas:

(6) Bateu no peito, deu urro de onça, quis arrancar da cadeira (10:14)

d) 3 orações coordenadas, sendo 2 justapostas e uma sindética:

(7) (...) comprei entrada, salvei um ou dois conhecidos e em canto de paz
fui abrigar o assento (8: 33, 34)

e) 5 orações coordenadas, sendo 4 justapostas e uma sindética:

(8) Chegava na rua da Jaca, vestia panos de trato, avaselinava o cabelo, pagava entrada no circo de cavalinhos e no fim era obrigado a ver uma judiação daquele porte (9:11)

f) 6 orações coordenadas, sendo 5 justapostas e uma subordinada:

(9) O hereje enrolou a pessoa dele, meteu o braço do crioulo no por onde costuma trabalhar a perna, apertou, amassou, fez nó de marinheiro e varejou a mercadoria fora (10: 7-10)

No Texto 2, temos:

g) 2 orações coordenadas sindéticas:

(10) Não parava quieto e era dado a fazer macaquismos. (265:5)

h) 2 orações coordenadas justapostas:

(11) Cocei o queixo, pedi novos prazos, o que não era favor em vista dos bons lucros (...) (265:21, 22)

i) 6 orações coordenadas, sendo 5 justapostas e uma sindética:

(12) Fez conta, tirou, botou, repartiu, empilhou juro e deu o vulto dos compromissos. (265:15, 16)

No Texto 3, temos:

j) orações coordenadas sindéticas:

(13) Fui e voltei no impulso do ódio. (297: 16, 17)

Sobretudo as 21 orações coordenadas em cerca de 60 linhas, somente no texto 1, ilustram a forte influência da linguagem oral do romance no texto narrativo. Essa característica estilística é mantida em grande parte da obra e é reforçada por diversas expressões/frases com estrutura bimembre, como verificado no item anterior e

reforçado pela construção frasal polimembre do exemplo i) das repetições estruturais frásicas.

Além dessas estruturas frasais, há muitos outros segmentos não frasais, produzidos como construções bimembres. São, geralmente, segmentos unidos pela conjunção aditiva *e*, ou justapostas por vírgulas, observadas na linguagem do narrador, que optamos por reproduzir em sua totalidade, para melhor avaliação:

No texto 1:

1. etecétera e tal (8: 38)
2. fraque de duas pontas e cartola na mão (9: 22)
3. em voz baixa, a meio pau (10: 16)
4. maluco, doido varrido da cabeça (10: 17)

No texto 2:

5. semana e tanto (263:31)
6. nome e patente (265: 2)
7. rico de terra e pasto (266:7)
8. o tamborete de empréstimo e usura (266:7,8)
9. educado, e culposo (266:12)

No Texto 3:

10. É de vez, Seu Pereira, de vez (297:13)
11. recado ou bilhete“ (297: 16, 17);
12. barba na frente e mãos no atrás das costas, (297:24, 25)
13. seu patrão e padrinho (297:37)
14. no arrocho, no quebra-costela (297:39)
15. trazer umas gratidões e sentimentos (298:4, 5)
16. Nogueira e sua camarilha (298: 25, 26)
17. uma corja de ladrões, uma comandita de gatunos (298: 27)
18. Tutu e Antão Pereira (298:28)
19. rosca de parafuso ou escada de caracol (298:34)
19. torcida e destorcida (298:35)
20. mourões e porteiras (299:6)

É interessante observar que, na estrutura frásica, o texto 1 é mais “picadinho” e o ritmo da fala resulta mais quebrado (como o “staccato” musical). Notamos, ainda, que nessas construções bimembres, a maior ocorrência é no Texto 3 (10 ocorrências).

A frequência com que registramos as ocorrências de expressões com estrutura bimembre, parece-nos significativa: são 20 ocorrências em 245 linhas.

Essa recorrência de expressões coordenadas bimembres reforça a preocupação do autor em reproduzir a oralidade, uma vez que, conforme apontamos, na PARTE I desse trabalho, esse é um dos índices marcantes da linguagem simples, do dia-a-dia. O autor também se vale, ainda que com uma frequência menor, de expressões com três ou mais membros, muito breves, como as que ocorrem no exemplo (12), já citado.

Essas expressões com estrutura bimembre, aliadas à grande quantidade de orações coordenadas, imprimem um ritmo mais ágil ao discurso e contribuem para dar maior vivacidade à narrativa, conforme ocorre nos contos e relatos orais.

Outro fenômeno típico da narrativa é o *E* inicial continuativo que o autor reproduz com bastante recorrência no romance. Trata-se de uma estratégia narrativa de que se valem os narradores na continuação do relato; outras vezes, como que anunciando o prosseguimento da conversação. Às vezes, o *E* é seguido de pequena pausa para introduzir a narração de uma rápida circunstância, como nos exemplos (6), (8) e (11). Nos textos estudados esse uso aparece com elevada frequência.

No texto 1:

1. E de lá, peito de vela ao vento, mostrou o braço de arroba.(9:18,19)
2. E de novo o homenzinho de fraque veio dizer (10:1)

No Texto 2:

3. E em parecer final (265:19)
4. E nessa toada, (265:29)
5. E guardando os compromissos (265:35)
6. E, de dedo apontado para o lápis dele: (266: 8, 9)
7. E, sem mais, pegando o chapéu (266:11)

No Texto 3:

8. E naquele meu natural de medir soalho (297:24)
9. E ia bem entrado na conversa (297:27)
10. E foi enrolando esse pertence (298:35)
11. E de joelhos, fazendo parte de que estava munido de arma (299:1)
12. E outra vez, aos berros (299:18)
13. E, sem esperar resposta (299:28)
14. E da boca da escada (299:31)

Note-se que, no Texto 1, são 2 ocorrências em 65 linhas; no Texto 2, são 5 ocorrências em 50 linhas e, no Texto 3, são 7 ocorrências em 90 linhas, sendo que 4 delas estão concentradas em 30 linhas (é o caso de 11., 12., 13. e 14.)

Essa recorrência ao uso do *E* no início das falas (14 vezes em 244 linhas) indica que esta é uma característica da linguagem oral, muito empregada nos textos analisados. Trata-se de um recurso recorrente nas narrativas orais que objetiva não só indicar a continuação do relato, mas principalmente, sustentar e atrair a atenção do ouvinte, garantindo o seu interesse na narrativa.

“Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito de vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas.”

O arco e a lira. Octavio Paz

PARTE III

AS ILUSTRAÇÕES DE APPE E DE POTY E

A REPRESENTAÇÃO DA ORALIDADE

Com relação a essa parte do trabalho, fizemos uma subdivisão em dois itens principais que intitulamos de Capítulo 9. Aspectos teóricos e Capítulo 10. Análise do prefácio gráfico e das ilustrações de Poty. No primeiro, desenvolvemos as teorias específicas para as análises que seguirão. No segundo, analisamos os diferentes estilos de ilustração; em seguida, realizamos uma comparação estilística dos trabalhos dos dois artistas e apontamos as mais variadas formas com que a oralidade perpassa os diferentes modos de expressão de cada um deles, verificando ao mesmo tempo, as diferentes marcas de oralidade que impregnam tanto o texto visual, quanto o texto verbal de *O coronel e o lobisomem*.

Escrito em 1964, o romance foi publicado, em primeira edição, no ano de 1965; a segunda edição, data de 1970. Ambas as edições foram publicadas pela revista *O Cruzeiro*, sem ilustrações. Por volta de 1971, José Cândido de Carvalho passou a trabalhar na Editora José Olympio. Também nessa mesma editora, trabalhava Poty, como ilustrador, artista em cujo portfólio, constam ilustrações de romances de autores famosos. É o caso de *Sagarana* de Guimarães Rosa, publicado por essa editora. O estilo das ilustrações dos contos do artista mineiro já apresentava semelhanças com os desenhos de *O coronel e o lobisomem*; apenas não eram tão sombrios, talvez por causa da natureza do estilo de Guimarães Rosa. A partir da terceira edição, o romance passou a ser publicado pela Editora José Olympio, com ilustrações de Poty. A quarta, quinta e sexta edições foram publicadas, respectivamente, em janeiro, março e maio de 1971. Foi somente a partir da sétima edição, em outubro de 1971, que as ilustrações de Appe foram incorporadas à obra, já devidamente avaliadas por José Cândido de Carvalho.

Capítulo 9- Aspectos teóricos

9.1. Olhar, percepção e imagem

As razões do maior desenvolvimento perceptivo do olho e do ouvido sobre os demais sentidos, que se tornaram “aparelhos altamente especializados”, são abordadas por Lúcia Santaella (1993) em sua obra *A percepção - uma teoria semiótica*. Um dos motivos, segundo a autora, deve-se ao fato de que a visão e a audição estão diretamente ligados ao cérebro, enquanto os demais sentidos (paladar, tato e olfato) estão mais ligados aos apetites físicos. Assim, inúmeros sistemas de signos visuais e sonoros foram criados pelos homens, produzindo diferentes tipos de linguagens, numa tentativa de estabelecer uma comunicação mais eficaz, complementando a comunicação verbal.

O traço, o desenho imitativo com vistas a copiar a realidade foram as primeiras tentativas de comunicação efetuadas pelos homens à época das cavernas. A imagem, nesse sentido, pode ser entendida como uma representação imitativo-figurativa. Por outro lado, com a evolução artística, os desenhos passaram a revelar diversas conotações seja por meio da intencionalidade de seu autor, seja pelas variadas interpretações a elas atribuídas pelo observador. Essa mensagem icônica pode igualmente transmitir as idéias, o estilo do autor. Já a fotografia, em contraposição, teria como função principal ser documento, registro de um momento no tempo, de acordo com Roland Barthes (1964, p. 42-43):

(...) a natureza codificada do desenho se manifesta em três níveis: primeiramente, reproduzir um objeto ou uma cena com o desenho leva a um conjunto de transposições regulamentadas; não existe uma essência da cópia pictorial e os códigos de transposição são históricos (notadamente no que concerne à perspectiva); depois, o processo do desenho (a codificação) conduz, de imediato e inevitavelmente, a uma seleção entre o significante e o insignificante. O desenho não reproduz tudo; muito freqüentemente reproduz pouquíssimas coisas, sem deixar, no entanto, de ser uma mensagem forte. Na fotografia, a relação dos significados e dos significantes não é de

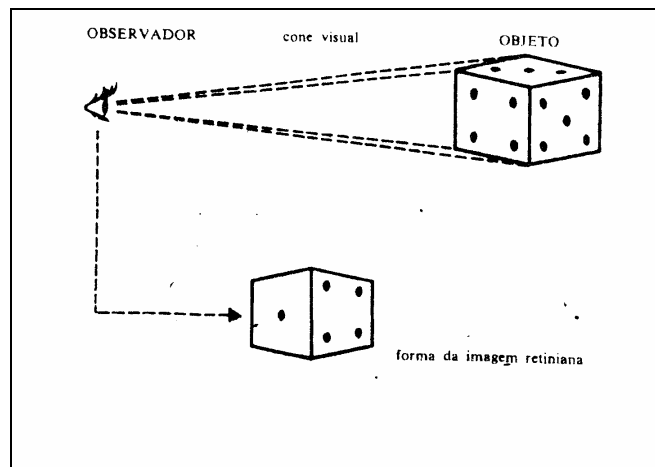
transformação, mas de registro, e a ausência de código reforça evidentemente o mito do natural fotográfico.

Segundo Cagnin em sua tese de doutorado (1979), alguns psicólogos crêm que algumas coisas percebidas por nós não são mais do que um somatório de sensações elementares produzidas por estímulos, ou que o padrão de energia luminosa, que alcança o olho, pode ser fracionado em pequenos pontos de intensidade diferentes, no espaço bidimensional da nossa retina. Isto nos leva a concluir que uma outra fonte que produza iguais estímulos, provocará as mesmas sensações.

Assim, no final do século passado, surgiu o Pontilhismo, movimento artístico na pintura, em que os artistas distribuíaam as tintas em milhares de pontinhos de cores em tonalidades diversas, formando paisagens, retratando figuras, criando obras de arte. Uma operação ótica combinava os pontos, transformando-os em imagens. Do mesmo modo, os clichês fotográficos compõem a imagem por meio de um conjunto de pontos chamados retículas. Na televisão, um conjunto formado por pixels (células que constroem as imagens na tela) é percebido pelas nossas retinas como um todo, reconstruindo as figuras.

Essa limitação congênita do olhar foi mostrada claramente pelo Cubismo, que teria preparado, desse modo, o homem para o advento da colagem de fragmentos imagéticos. É o “desabamento do sonho idílico da unidade” (Santaella, 1996:181), que intensifica a conscientização do duplo, ou seja, que nos revela claramente a existência da brecha, da fenda, da separação mundo/imagem.

A imagem nunca é a fiel reprodução dos objetos em sua totalidade. Como o processo de produção visual é semelhante ao das projeções geométricas cônicas, ou melhor, os raios luminosos são endereçados ao olho do observador, que é o centro da projeção, formando um cone visual, as imagens apresentam uma forma com as deformações e as reduções provocadas pela distância e pelo posicionamento do observador.



Cagnin p. 40

Conforme podemos observar no esquema, a retina só capta a face aparente e em medidas proporcionais. A representação em cada olho não é tridimensional, mas sim bidimensional. Logo, o mundo que enxergamos não é idêntico ao mundo real. Apesar dessa limitação da semelhança do ícone com a realidade, é por meio do aprendizado e das convenções que continuamos a ver os objetos e a reconhecê-los, ainda que mostrados em ângulos diversos.

A imagem retiniana é plana, chapada, enquanto a percepção visual dos objetos do mundo é tridimensional. Podemos concluir, assim, que o conhecimento do mundo não advém somente dos sentidos. Ele deve ser suplementado, pela ação da mente com sua capacidade associativa e inferencial.⁴⁸

Bosi (1993, p. 15) ensina que, conforme a Teoria da Forma, cremos que a imagem se apresente em “estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma”, ou seja, cremos ver um objeto de acordo com o que ele é na realidade, idêntico a si mesmo, como se objeto e imagem possuíssem iguais propriedades. Essa mesma teoria aponta o nosso engano, “Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma, para o sujeito.” Assim, a construção da imagem depende de nossa organização perceptiva, desenvolvida ao longo de nossa vida.

⁴⁸ Cagnin, desenvolve de forma aprofundada o tema das leis da percepção visual em sua Tese de Doutorado, *Quadrinhos, uma escrita nova*. FFLCH/USP, 1979.

Tais conceitos nos permitiriam discordar de Roland Barthes (1964, p. 43) , quando ele afirma que “ Na fotografia, a relação dos significados e dos significantes não é de transformação mas de registro, e a ausência de código reforça evidentemente o mito do natural fotográfico.” E, também, de Cagnin (op. cit. p. 34), que diferencia o desenho, “mensagem icônica carregando em si, além das idéias, a arte, o estilo do emissor”, da fotografia “cujo estatuto primário é o de ser documento, registro”; ou seja, para ele há no desenho, marcas do autor, ao passo que, na fotografia, elas inexisteriam, uma vez que seu intuito é somente o de ser um registro visual. Cremos que, ainda que possa ser utilizada como documento, a fotografia, como imagem, traduz o olhar do fotógrafo que faz a ponte entre significados e significantes; o enfoque da câmara fotográfica ao registrar um determinado momento no tempo, em um espaço escolhido, permite que a sensibilidade do artista se manifeste e sensibilize o leitor. Uma boa foto é produto da escolha do foco, do ângulo de visão, da luminosidade, da distância do objeto que se vai fotografar e, às vezes do próprio momento em que a cena se passa. Há, portanto, uma interferência do fotógrafo que pode ser consciente (ou não) desse fato.

9.1.1. Signo, ícone, índice e símbolo

O conhecimento do mundo por meio dos signos é um dos caminhos para a percepção. Assim, baseada nas teorias de Peirce, Santaella (1993, p. 16) declara:

Daí a teoria da percepção peirceana estar intimamente ligada à sua teoria dos signos, que, por sua vez, está fundamentada em uma lógica tri-relativa, altamente rigorosa, que não separa os processos mentais, e mesmo os sensórios, das linguagens em que eles se expressam.

Adiante, ela acrescenta que esse autor considera o signo, como uma das categorias fenomenológicas, significando mediação: “signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com o terceiro, seu interpretante. O signo é, portanto, mediação.” (op. cit., p. 37); como exemplo, podemos citar, no campo da Lingüística, o signo lingüístico que, conforme Saussure (1973, p. 80) ”une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. O objeto do signo dificilmente será um só. Um signo pode denotar um objeto que se percebe, mas também pode denotar

objetos apenas imaginados ou que poderão ser sonhados, somente imaginados, ou até mesmo um objeto cuja existência nem pode ser imaginada; quase sempre são objetos complexos, entendendo-se “objeto” como qualquer coisa que um signo pode denotar, qualquer coisa a que ele pode ser aplicado. Dessa forma, pode-se concluir, segundo a autora, que signo é a linguagem única e sintética entre o mundo interior e exterior.

Até o aparecimento de Peirce, estudava-se o significante e o significado. Foi graças a ele que se passou a relacionar o pensamento, a linguagem e os sentidos. Ainda conforme esse autor, o signo (o *representamen*) abrange três tipos: o ícone, o índice e o símbolo.

Góes define o ícone como uma imagem inteira: “Um ícone é uma imagem que resulta da *matéria primordialis* do inconsciente e seu propósito é fornecer um correlativo objetivo – um objeto com formas e cores apreensíveis – que responda a uma necessidade interna.” (1996, p.27). O ícone tem como objeto imediato sua própria materialidade (o material de que é feito). Ele é caracterizado, segundo Peirce, por nele se dar uma semelhança, ou “similitude”, entre o significante e o significado, ou melhor, por haver uma motivação entre eles. Desse modo, pode-se dizer que uma pintura figurativa de um objeto ou de um animal é icônica.

O índice se realiza mediante uma “contigüidade de fato” entre o significante e o significado, como, por exemplo, a fumaça que é índice de fogo.

O vocábulo símbolo é explicado pelo *Dicionário Aurélio*, assim como pelo *Dicionário Eletrônico Houaiss*, como uma palavra originária do grego *symbolon* e, por meio do latim *symbolu-* (marca distintiva, insígnia). Esse vocábulo chegou até o português, *símbolo*, com o significado de “aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui qualquer coisa”. Para Saussure (op. cit., p. 82), o símbolo corresponde à idéia de signo e nele não há qualquer “similitude” ou “contigüidade” entre as partes constituintes. Entretanto, ele não é totalmente arbitrário, uma vez que “existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado”, o que explica porque o símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um carro ou outro objeto qualquer.

Segundo Góes, a necessidade de expressão que o homem sentia, acabou fazendo com que ele desenhasse seus primeiros rabiscos em paredes de cavernas que, desenvolvendo-se, acabaram se transformando em formas de expressão. Nesse instante, ele passou a utilizar um outro atributo: a percepção.

A definição de percepção é algo que envolve um conceito dual: “perceber é estar diante de algo, no ato de estar, enquanto acontece“. Trata-se da dualidade do confronto entre a ação e a reação. Isto leva ao conceito de que “na ação, somos nós que agimos sobre as coisas; na percepção somos agidos por elas”. De onde se conclui que a dualidade pode ser passiva ou ativa. (Santella, 1993, p.19). Portanto, podemos dizer que percebemos o mundo através dos nossos sentidos, que entram em atividade por meio da ação de uma energia física: o estímulo.

No entanto, não são apenas esses ângulos de visão que comunicam e imprimem significados às imagens visuais. Muitas vezes, principalmente no âmbito da criação artística, como no caso de um ilustrador, é necessário que o artista capte as diferentes idéias, sentimentos e sensações que o autor quis imprimir (de modo consciente, ou não), como no caso da criação da ilustração de um texto escrito (um romance, um conto, uma poesia), para poder transformá-los em figuras ilustrativas. Os personagens representados de forma gráfica não são somente as imagens concretizadas por meio de desenhos. É necessário que esses mesmos desenhos, por meio de seus traços, traduzam as personalidades de cada um deles dentro do contexto da narrativa, englobando todo o universo que os cerca: a atmosfera, o enredo, a intencionalidade do autor, além de outros aspectos intrínsecos da história que contribuem para compô-los e para torná-los verossímeis. A mesma idéia é aplicável às descrições que são feitas por meio de imagens visuais no caso das ilustrações, ou no caso de textos, por meio de palavras. Assim, dizer que, *uma casa é bela*, pode não ter o mesmo significado de uma ilustração em que uma casa é desenhada com os mínimos detalhes que a embelezam, que mostram as cores e as linhas arquitetônicas que a enfeitam, tornando-a bela. Na frase *uma casa é bela*, a casa será bela conforme o conceito que cada indivíduo tem sobre a beleza.

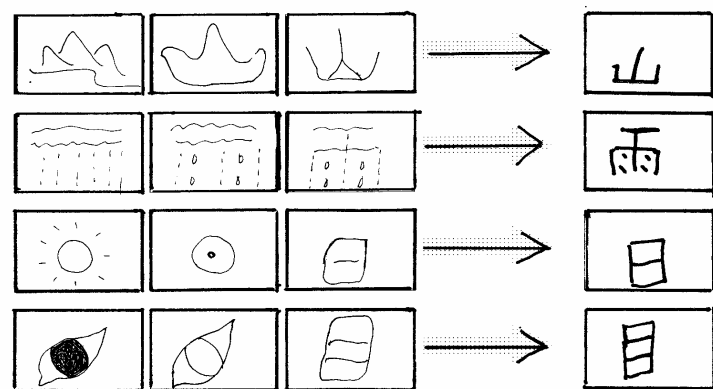
Essas diferentes maneiras de definir e descrever o mundo, de expressar sentimentos e emoções dos homens e de tudo aquilo que lhes acontece é que auxilia a construção de significados e estabelece uma ponte para a comunicação entre os homens, alicerçando a construção de seu futuro.

9.1.2. Língua e imagem visual

Saussure (1973) afirma que, geralmente, é por meio da escrita que se pode conhecer as diversas línguas, principalmente os idiomas que não são mais falados. Para

o autor, a escrita só existe para representar a língua. Porém, esses dois sistemas encontram-se acoplados de forma tão íntima que a imagem dos caracteres representados pela escrita, visando a representar a fala, passa a assumir um papel principal, ou seja, “terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo.” (op. cit., p. 34). Para explicar esse fenômeno, o autor alega, entre outras razões, que a imagem gráfica da palavra impressiona por sua solidez e por seu caráter de permanência, e que as impressões visuais comparadas às impressões acústicas são, para a maior parte das pessoas, “mais nítidas e mais duradouras”. Porém, da mesma forma que a escrita, composta por letras e caracteres diversos que podem ser considerados como formas pictóricas, imagens visuais, fotos, pinturas podem narrar histórias, assumir significados e transmitir idéias ou sensações diversas aos leitores. Trata-se, portanto, de uma outra forma de comunicação que se mostra tão eficaz quanto as palavras. Uma crença popular de que “uma imagem vale mais do que mil palavras” nos dá uma idéia da força argumentativa da imagem visual.

Imagens visuais podem ter esse caráter argumentativo reforçado quando se unem a palavras. Essa associação entre imagens visuais e palavras pode se dar de variadas formas. Uma delas, deveras interessante, é o da evolução da escrita na língua japonesa que se processou a partir dos desenhos de objetos para ideogramas denominados *kanjis*, tais como se pode observar nas palavras que constam nos quadros a seguir: *yamá* (montanha), *ame* (chuva), *ohisama* (sol) e *mê* (olho).



Diante desse quadro, lembramos Eisner (1989) para quem as letras, como símbolos abstratos que são, têm sua origem em imagens reconhecíveis, de modo semelhante ao apontado para a escrita japonesa. Para esse autor, no caso dos

pictogramas chineses e japoneses ocorreu “uma amálgama de imagem visual pura e símbolo derivado uniforme” (op. cit. p.14) . O símbolo ganhou maior importância do que a imagem; a arte da caligrafia baseou-se na reprodução dos símbolos que, evoluindo, transformou-se em beleza e ritmo. As figuras mostram a evolução do pictograma ao símbolo.



EISNER, Hill. *Quadrinhos e arte seqüencial*. p. 15

No Japão o “sumiê” (ou “sumi”) é uma arte que foi introduzida no sétimo século chinês (cerca de 2000 A.C.). Ela possui raízes na caligrafia chinesa e é por meio de tinta preta e pincel que se desenham os pictogramas ou se reproduzem formas com pinceladas que podem ser firmes, sutis, fortes, finas, grossas, ou esmaecidas. Essas pinceladas procuram reproduzir o belo, o rítmico, o harmônico, deixando transparecer a criatividade e o artista que existe em cada ser que pratica essa arte. Essa arte implica, ainda, uma filosofia que não visa a descrever o mundo de forma realista, mas a expressar a percepção do artista quanto à essência do mundo e das coisas transmitindo-as em suas pinceladas em tinta preta a qual, segundo essa arte, é a mais alta simplificação da cor. Nesse sentido, acreditamos que essa filosofia se assemelha àquela dos pintores expressionistas, para os quais a expressão é um movimento do interior para o exterior, ou seja, a visão interior do sujeito é que imprime suas marcas sobre o que se vê no mundo exterior, conforme falaremos, adiante, ao comentarmos as ilustrações de Poty.

Rocco (1999, p.67) cita Gelb (1982, p. 51) para quem “na raiz de toda a escrita se encontra a pintura”, justificando sua afirmação por meio do exemplo dos sistemas orientais: o sumério, o egípcio, o hitita e o chinês que tiveram suas origens em “autênticas escritas pictóricas”. Acrescentamos a esses exemplos, a escrita japonesa

(não nos esquecendo, contudo, de sua origem baseada no sistema de escrita chinesa). Em seguida a essa fase inicial seguem-se os períodos logo-silábico, silábico e o alfabético, que se caracteriza por aperfeiçoar essa linha evolutiva, uma vez que é um sistema de signos expressando os sons da fala.

Quando associadas, palavras e imagens visuais oferecem possibilidades múltiplas de comunicação, podendo-se atribuir-lhes significados novos. Podem surgir, desse modo, os símbolos e os ícones facilitando a interação entre as pessoas de uma sociedade, por exemplo.

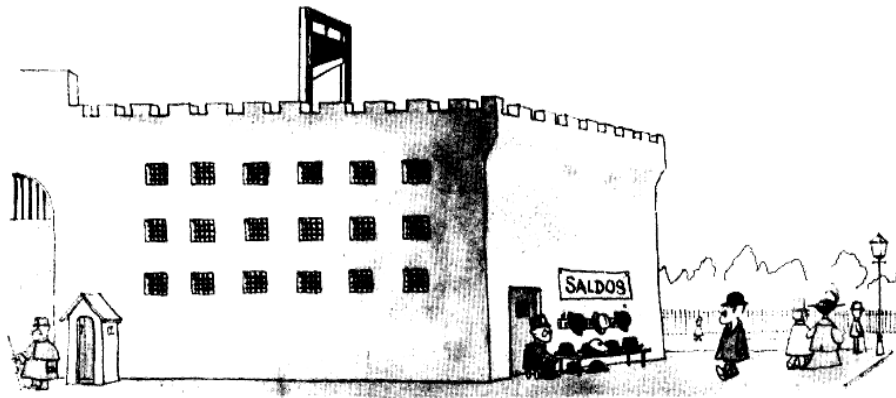
Segundo Góes (op. cit., p. 27), o homem, como ser social, sente forte necessidade de se comunicar com os outros homens; daí, seus rabiscos poderem adquirir um significado simbólico, transformando-se, aos poucos em uma gama diversa de símbolos pictóricos.

McCloud (1995, p. 27) utiliza a palavra *ícone* com “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou idéia”. Para esse autor, existem dois tipos de ícones: de linguagem, de ciências e de comunicações, tais como, as letras do abecedário, os números, os sinais gráficos, os ideogramas orientais, os sinais de trânsito etc e os ícones de figuras, que, são “imagens criadas para se assemelharem a seus temas”, como, por exemplo, a figura de um boi, de um sorvete, de uma estrela e outros mais. Assim, o *cartum* é um tipo de ícone em um estilo bem simples de desenho que traduz um universo conceitual, não real, permitindo que qualquer pessoa se identifique com ele. É o mundo dos conceitos.

Ainda segundo esse autor, na linguagem das histórias em quadrinhos, “palavras, imagens e outros ícones são o vocabulário” que a compõe. Como essas histórias utilizam uma linguagem “simples e unificada” (diálogos diretos e outros recursos lingüísticos e não-lingüísticos que caracterizam a oralidade), seu vocabulário é da mesma forma, simples e unificado, sob pena de, em não o sendo, auxiliar a que os quadrinhos continuem a serem “taxados de ‘filhos bastardos’ das palavras e imagens.” (idem, p. 47)

A associação entre a imagem visual e a palavra pode gerar belas ilustrações, textos mistos, compostos de figuras imagéticas e palavras/frases e, se pensarmos na palavra como sonoridade, essa combinação nos leva a pensar, quase de imediato, no cinema ou no teatro, em que um texto escrito origina imagens visuais acompanhadas ou complementadas pelo som das vozes dos personagens.

As imagens visuais servem-se de linhas, planos, cores, perspectivas. etc. São também denominadas de “imagens visuais”. São as mais facilmente reconhecidas. Podemos citar as primeiras inscrições dos homens das cavernas, as primeiras letras, que eram quase verdadeiros desenhos ilustrativos de narrações diversas. São os desenhos das mais diversas formas: pinturas, ilustrações, histórias em quadrinhos, tiras jornalísticas e charges diversas que pouco usam a palavra escrita, pois as próprias imagens nos contam a história. Pode-se notar que geralmente as imagens visuais predominam nas charges e a própria palavra escrita pode ser usada pictoricamente, fazendo parte do desenho, ou elucidando o seu significado. Na ilustração que segue, não acontece isto. O significado subjaz no entrelaçamento do desenho do cenário e dos personagens com a palavra “saldo”, que se complementam.



Quino. Pág. 36

Nessa charge, a palavra “SALDOS” que consta em uma placa pregada sobre a banca de chapéus é essencial para se compreender a mensagem. O leitor, representado pelo homem de chapéu que caminha e olha a oferta de venda, deve conjugar a leitura visual com a leitura da escrita. Ele deve identificar o prédio como uma prisão; deve observar a guilhotina sobre o edifício e o policial/vendedor sentado ao lado da banca de chapéus, sobre a qual está afixada uma placa onde se lê “SALDOS”. E, por fim, deve inferir que os chapéus são “usados”, que pertenciam às pessoas guilhotinadas e que, por sua vez, esses artigos estão com seu valor depreciado e podem ser vendidos a preços de saldo, ou seja, a preços baixos, pois seus antigos donos não mais os usarão.

Os desenhos também podem apresentar-se conjugados com a palavra escrita, representando a fala do personagem. Um exemplo clássico desse tipo de comunicação “mista” de cunho popular, lido por milhões de pessoas de todas as camadas culturais, é a revista em quadrinhos, gênero textual (Ramos, 2007) em que todo o enredo da história nos é transmitido por meio de imagens, acompanhadas ou não da palavra escrita (geralmente dentro de balões). Na história em quadrinhos, a apresentação sequencial dos quadros provoca a sensação de movimento, reproduzindo os personagens em ação e “falando”, trazendo a narrativa para o momento em que se lê, quase do mesmo modo que acontece em uma cena de filme.⁴⁹

O uso dessas imagens visuais na literatura não se circunscreve, porém, apenas à questão do uso do desenho ilustrativo. Na escrita, utilizam-se caracteres gráficos e letras que representam, de maneira simbólica, os sons da fala, no que, todavia, apresentam limitações na consecução desse objetivo. Nem sempre se consegue representar toda a expressividade da fala por meio escrito, ou, ainda, reproduzir *ipsis litteris* o que foi dito por alguém. A mesma dificuldade é encontrada na obra literária escrita. Ela pode ser superada graças à compreensão do leitor que envolve conhecimento prévio, capacidade associativa, compreensão do contexto no qual o texto lido se insere. A propósito da representação da fala por meio da escrita, esta é, conforme mencionamos, uma representação da matéria fônica por figuras visuais semelhantes a desenhos. Nesse sentido, lembramos as palavras de Milton M. Azevedo (2003:25):

Uma preocupação recorrente da ficção literária é a busca de maneiras convincentes de representar a fala. Parte da dificuldade reside em que a escrita está sujeita a limitações que, precisamente por torná-la eficaz como meio de representação visual, dificultam sua aplicação como sucedâneo da matéria fônica

Guiraud (1991:58) especifica que os estudos a respeito desses “conjuntos de signos não-lingüísticos” que acompanham ou substituem a linguagem verbal são realizados pela “*cinésica*, ou estudo dos gestos e mímicas; a *proxêmica*, ou estudo das posições e deslocamentos do corpo; a *prosódica* ou estudo das entonações e variações da voz”. Esses estudos, dos quais nos valem nas análises das ilustrações de Appe e de

⁴⁹ Sobre o assunto, consultar a dissertação de Mestrado de nossa autoria *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos* e a Tese de Doutorado de Ramos, Paulo Eduardo *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*.

Poty, conjugadas com o texto escrito de José Cândido de Carvalho, encontram-se na PARTE I dessa tese.

9.1.3. Ilustração – conceito e funções

Após esses estudos, mostrando que linguagem escrita e/ou oral, expressões corporais, expressões faciais, questões relativas à imagens visuais são elementos que, conjugados ou utilizados separadamente, estabelecem a comunicação entre os homens, efetuaremos, nos itens que seguem, uma abordagem sobre a ilustração como reprodução de imagem. Nela estudamos o conceito, as funções, a classificação das ilustrações e as implicações existentes nas relações estabelecidas entre a imagem visual e o texto escrito.

9.1.3.1. O que é ilustração

A palavra *ilustração*, português do século XVI, vem do latim *illustratio*, *-onis* e tem o significado de esclarecer, de tornar claro, de dar brilho, de enfeitar, de adornar⁵⁰.

Diversas definições são encontradas em diferentes dicionários como o de Aurélio Buarque de Holanda, Houaiss, Michaelis, Caldas Aulete e outros estudos, como o de Camargo (1989). Citaremos as que parecem ser as mais adequadas ao nosso trabalho.

O *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, mais conhecido no Brasil por *Dicionário Caldas Aulete* apresenta a seguinte definição:

Ilustração. s.f. (...) Desenho gravado e intercalado no texto de um livro. Obra literária cujo texto é ornado de gravuras ou desenhos, como a *ilustração*, semanário inglês, francês etc.

Camargo (1995, p. 16) define: “ilustração é toda imagem que acompanha um texto. Pode ser um desenho, uma pintura, uma fotografia, um gráfico etc”.

⁵⁰ Conforme a *Enciclopédia Mirador Internacional*

É nesse sentido que utilizamos a palavra “imagem”, nesta parte da nossa tese, inclusive no item 9.1.2. A ilustração faz parte do projeto gráfico que “abrange o formato, número de páginas, tipo de papel, tamanho e tipo de letras, mancha (parte impressa da página, por oposição às margens), diagramação (distribuição de texto e ilustrações), encadernação (capa dura, brochura, etc.), o tipo de impressão (tipografia, *offset* etc.), número de cores de impressão etc”.

A ilustração pode ter funções variadas, tais como: representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, estética, lúdica, conativa, metalingüística, fática e de pontuação, segundo Camargo⁵¹ (1999) que explica cada uma delas:

A imagem tem *função representativa* quando imita a aparência do ser ao qual se refere; *função descritiva*, quando *detalha* essa aparência; *função narrativa*, quando situa o ser representado em *devir*, através de transformações (no estado do ser representado) ou ações (por ele realizadas); *função simbólica*, quando sugere significados sobrepostos ao seu referente, mesmo que arbitrariamente, como é o caso das bandeiras nacionais; *função expressiva*, quando revela sentimentos e valores do produtor da imagem, bem como quando ressalta as emoções e sentimentos do ser representado; *função estética*, quando enfatiza a *forma* da mensagem visual, ou seja, sua configuração visual; *função lúdica*, quando orientada para o jogo, incluindo-se o humor como modalidade de jogo; *função conativa*, quando orientada para o destinatário, visando influenciar seu comportamento, através de procedimentos persuasivos ou normativos; *função metalingüística*, quando o referente da imagem é a linguagem visual ou a ela diretamente relacionado, como citação de imagens etc.; *função fática*, quando a imagem enfatiza o papel de seu próprio suporte; *função de pontuação*, quando orientada para o texto junto ao qual está inserida, sinalizando seu início, seu fim ou suas partes, nele criando pausas ou destacando alguns de seus elementos.

⁵¹ “A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil”. Palestra apresentada por Luis Camargo na Universidade de Karlstad, Suécia, em outubro de 1999, junto com Ricardo Azevedo, que falou sobre “O que é literatura infantil?: dúvidas e problemas de um escritor brasileiro”. Esse texto tem origem em uma dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Campinas (Unicamp, Projeto Memória de Leitura), Campinas, Brasil, em 1998, com o título “Poesia infantil e ilustração: estudo sobre ‘Ou isto ou aquilo’ de Cecília Meireles”. Consulta efetuada pelo site: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>

Como podemos perceber, a ilustração tem um papel importante na comunicação autor/leitor. No ensino da escrita, ela é utilizada como apoio ao aprendizado da leitura verbal, como linguagem autônoma, pois grande parte das informações é veiculada através dos desenhos. Assim, podemos dizer que as imagens visuais “falam”, transmitindo-nos idéias, sensações, motivando a leitura e interagindo na comunicação entre autor e leitor; dessa forma, podemos dizer que elas apresentam marcas de oralidade. Cabe lembrar que a oralidade é entendida em seu sentido amplo, conforme foi explicitado na Parte I, capítulo 2.

9.1.4. O significado das imagens

Camargo (1995) ressalta os significados denotativos e conotativos implícitos nas imagens e assim os define:

[Os significados denotativos] referem-se ao ser que a imagem representa, enquanto os significados conotativos referem-se a associações sugeridas pela imagem. Os significados denotativos decorrem principalmente da função representativa, enquanto os significados conotativos resultam principalmente de *como* a imagem representa, ou seja, da função estética. (op. cit. p.1).

Em acréscimo, ele aborda a questão da retórica visual que corresponde às figuras de linguagem: hipérbole, metáfora, metonímia e personificação. Temos, assim, o que podemos denominar de “figuras de imagens”.

A hipérbole aparece nas caricaturas que constituem uma forma de exagero nos traços, enfatizando uma característica física ou psicológica do objeto ou ser retratado. Segundo o *Universo bíblico e Dicionário da Língua Portuguesa*, eletrônico, o desenho caricatural é um gênero de cunho satírico, não necessariamente cômico. Ele foi, a princípio, considerado apenas um divertimento, mas, aos poucos, passou a ser uma atividade artística, cultivada por importantes nomes como Leonardo da Vinci, Goya, Ensor e George Grosz (esses dois últimos são artistas expressionistas). Acrescentamos, à guisa de exemplificação, a caricatura que segue, na qual está reproduzido o presidente

Lula; nela se enfatiza sua estatura baixa, seu corpo atarracado e sua barba longa, semelhante à de Fidel Castro. Este, por sua vez, é reconhecido pela barba e bigode, nariz ossudo e grande, por fumar charuto (uma alusão ao charuto Havana, fabricado em Cuba e popular no mundo inteiro por sua boa qualidade) e pelo uso do uniforme do exército, composto pela farda, botinas e um boné; conforme desenhado na charge. E, por fim, o presidente da Venezuela, Hugo Chaves, sempre elegante, de terno e gravata, a cara grande, a testa pequena e estreita, o cabelo curto, rente ao couro cabeludo, a boca grande e os lábios grossos.



A metáfora (também estudada em 5.2.1 1. Figuras de linguagem) transforma a imagem visual, ou seu significado, por meio de relações de similaridade na alteração do seu sentido. Assim, como exemplo, a imagem de um pimentão vermelho na praia, em um anúncio de protetor solar, evocando o dito popular “ficar vermelho como um pimentão”. Podemos acrescentar um outro caso típico: a figura de uma lâmpada acesa desenhada sobre a cabeça de uma pessoa, significando o nascimento de uma idéia brilhante, recurso bastante utilizado nas histórias em quadrinhos.

A metonímia visual é aquela em que um ser ou um objeto é representado por uma imagem na qual “existe uma relação objetiva entre a imagem e o ser representado”. Para melhor esclarecer a questão, Camargo cita as fotografias feitas para documentos, em geral em formato 3 x 4, nas quais as cabeças das pessoas referem-se às pessoas inteiras e não a suas cabeças “decapitadas”.

A personificação, que consiste na atribuição de características humanas a seres de outros reinos (animal, vegetal, mineral), também é representada por animais

que falam, árvores que caminham e agem como pessoas e diversas outras formas de representação. Do mesmo modo, as figuras alegóricas e as idéias abstratas podem ser representadas por meio de ícones ou símbolos, como, por exemplo, a justiça, a fê, o amor, a liberdade, a escravidão etc. Apenas tangenciamos aqui essa questão que foi detalhada na PARTE I da tese.

O autor utiliza o termo “coerência intersemiótica” quando se refere à relação entre o texto e a imagem visual em livros ilustrados (excluindo dessa classificação o livro de imagem, em que não existe texto), “denominação essa que toma de empréstimo e amplia o conceito de *coerência textual*.” (op. cit., p. 2). Essa coerência implica a convergência ou não-contradição entre os significados denotativos e conotativos da ilustração e do texto. Ao avaliar a coerência entre uma ilustração e o texto ao qual ela se refere, pode-se falar em convergência, desvio e contradição, ou seja, a análise consiste em se avaliar “em que medida a ilustração *converge* para os significados do texto, *dele se desvia* ou os *contradiz*.” Essa convergência, conclui o autor, nunca é uma “*equivalência absoluta*”, por causa das diferenças existentes entre as linguagens visual e verbal. Portanto, é importante ressaltar que a imagem acompanha o texto estabelecendo com ele uma relação de convergência e não de paráfrase ou de tradução.

Na ilustração de uma obra literária (infantil, infanto-juvenil e adulta) as imagens visuais não apresentam movimento seqüencial, conforme ocorre nas histórias em quadrinhos. Trata-se da representação imagética de um fato narrativo, de um personagem, de um cenário ou paisagem descrita, a partir de um foco narrativo escolhido por seu autor. Esse desenho procura transmitir a emoção ou procura causar um impacto em seu leitor, de acordo com as necessidades da narrativa. Muitas vezes o desenhista procura demonstrar qualidade e técnica, um estilo apurado e, no caso específico de *O coronel e o lobisomem*, um estilo próprio, arrojado e modernista, que seria condizente com os significados que o ilustrador atribuiu aos textos lidos.

9.1.5. Classificação dos livros de acordo com o grau de relacionamento entre o texto e a imagem

Azevedo (2004) frisa que há diferentes graus de relação entre textos e imagens dentro dos livros e questiona o conceito de “ilustrar” um texto, lembrando que

se deve considerar que, em níveis diferentes, toda ilustração é sempre uma interferência que pode alterar, por vezes dramaticamente, o universo significativo do texto.

A ilustração, muitas vezes, pode definir e fixar os objetos, personagens ou idéias de forma indelével. Assim, podemos crer que, durante a leitura de um texto escrito, o leitor poderia desenhar em sua imaginação uma imagem do coronel Ponciano de forma diversa daquela desenhada por Appe ou por Poty. Entretanto, após olhar as ilustrações dos dois artistas, a figura do personagem imediatamente se fixa em sua mente e, dificilmente, ele imaginará uma outra figura. Isso nos leva a concluir que o texto escrito pode dar asas à imaginação do leitor na sua leitura do universo descrito, ao passo que a ilustração torna real e concreto esse universo, podendo limitar, conseqüentemente, outras possibilidades de criação. As variações quanto à criação do visual dos personagens dependerá da criatividade do ilustrador, sempre baseado nas pistas fornecidas pelo texto escrito. No caso das ilustrações de Poty e de Appe, o personagem Ponciano é traçado de forma diferenciada pelos dois artistas, mesmo que guardem características comuns que mostram tratar-se do mesmo personagem. Comparemos, por exemplo a figura do coronel nas duas versões; a primeira de Appe e a segunda de Poty.

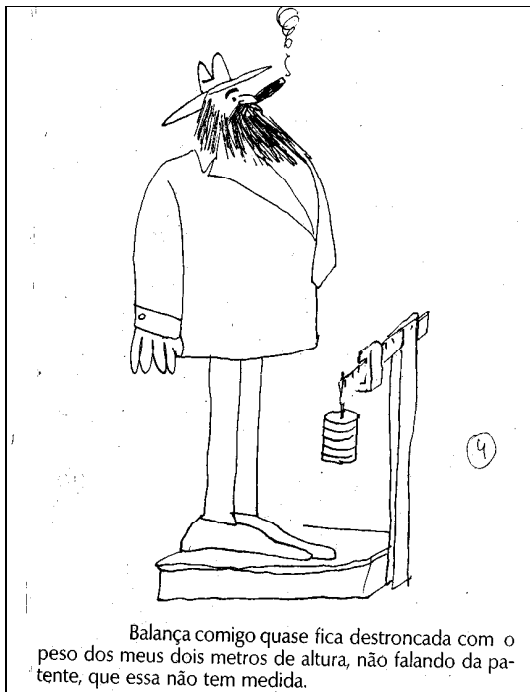


Figura 4, p. xxii - Appe

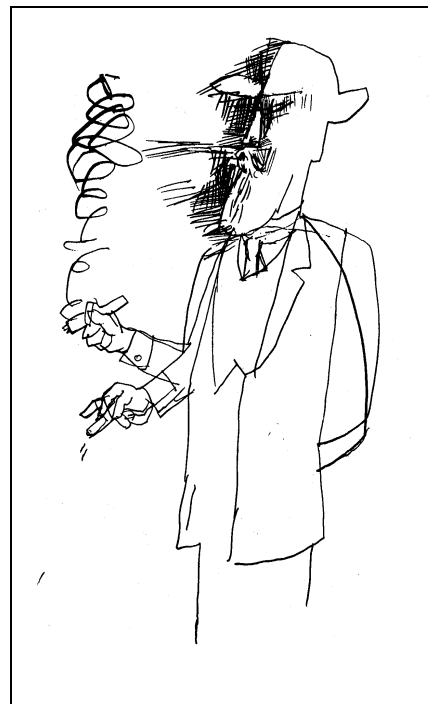


Fig. 21, p. 211 - Poty

Na Figura 4, de Appe, a silhueta de Ponciano é gorda, sua barba espessa e desordenada, ele fuma charuto e suas pernas são finas, ressaltando o tamanho de seus pés, o que confere ao desenho uma certa comicidade, que lembra os traçados das charges; entretanto, sua imponência e orgulho são visíveis. A figura 21, de Poty, apresenta um Ponciano mais esbelto e elegante, sua barba é mais comportada e ele tem, entre os dedos um cigarro. De comum, entre os dois retratos do coronel, o chapéu, o terno, o braço esquerdo atrás das costas e o mesmo ar orgulhoso e imponente. Parece-nos impossível que o leitor não reconheça em ambas ilustrações o personagem principal do romance.

No estudo comparativo entre o estilo dos dois ilustradores, que adiante efetuaremos, as semelhanças e diferenças entre os dois artistas serão examinadas com maiores pormenores.

Retornando à questão da relação entre textos e imagens, Azevedo faz a seguinte sugestão de divisão dos livros em grupos, “independentemente de tendências literárias, informativas, didáticas, científicas, religiosas ou de qualquer outro tipo (...)”:

1) livros texto: livros sem imagens a não ser, eventualmente, uma ilustração de capa. Neles o texto escrito funciona e atua como elemento principal. Geralmente dirigem-se ao público adulto;

2) livros texto-imagem: livros em que o texto vem acompanhado de imagens, que são nitidamente secundárias. As imagens são constituídas por pequenas ilustrações e vinhetas. O texto escrito é, nesse caso, o elemento principal e concentra o universo significativo do livro, podendo-se publicar esse tipo de livro sem as imagens;

3) livros mistos: casos em que texto escrito e imagens dividem em pé de igualdade, o significado do livro. Texto e imagem nivelados complementam-se e atuam “sinérgica e dialogicamente”. O "texto" do livro apresenta-se como uma soma do texto escrito e das imagens. Não há como publicá-lo somente com as imagens ou apenas com o texto que, separados, não teriam significado algum;

4) livros imagem-texto: livros em que as imagens são acompanhadas de textos escritos, mas estes são nitidamente secundários. Nessas obras, o conjunto das imagens é que concentram o significado da obra. Em tese, poderiam ser publicados sem os textos, pois

o universo significativo da obra seria mantido. Podemos encontrar livros com muitas imagens e pouco texto escrito em que este exerça um papel principal, sendo, dessa forma, imprescindível;

5) livros imagem: livros de imagem, sem texto escrito, cujo enredo é criado e construído exclusivamente por meio de imagens. Trata-se de um texto visual que pode ser tão complexo como qualquer um dos tipos apresentados anteriormente.

Apropriando-nos dos conceitos de Azevedo e dessa sua tipologia de livros, podemos considerar *O coronel e o lobisomem* de duas maneiras:

- a) Quanto às ilustrações que compõem o “prefácio gráfico” de Appe, verificamos a existência de duas hipóteses. De um lado, se consideradas como um prefácio à parte do romance, da maneira como estão publicadas, elas poderiam se encaixar na classificação de livros mistos, em que texto escrito e imagens estão nivelados quanto ao grau de importância, somando-se para compor um todo, não se podendo publicá-los separadamente. De outro lado, se considerarmos o romance como um todo composto pelo prefácio gráfico de Appe, seguido do texto escrito com as ilustrações de Poty, podemos classificá-lo como um romance híbrido: uma mescla dos tipos de “livro texto-imagem” com “livro misto”, hipótese que nos parece ser a mais apropriada à obra analisada.
- b) Quanto às ilustrações de Poty, o romance compõe um conjunto que poderíamos claramente encaixar no conceito de livro texto-imagem, ou seja, em que o escrito é o principal elemento, podendo-se eliminar o desenho. Não resta dúvida quanto ao fato de que, acompanhada dessas ilustrações, a obra se torna mais interessante, pois instiga a imaginação do leitor, ao mesmo tempo que cristaliza a imagem de um personagem um tanto quanto sombrio, porém simpático; mas, ao mesmo tempo, arrogante e poderoso.

Dessa maneira, acreditamos que uma análise mais aprofundada das ilustrações em obras literárias se mostra como mais um viés dos enfoques diversos com que se pode trabalhá-las, enriquecendo e complementando as análises do texto escrito. No nosso caso, o texto escrito é o cerne do romance, uma vez que foi a partir dele que

as ilustrações foram geradas e que sem esse texto escrito, elas perderiam sua razão de existir. Porém, é indiscutível a existência de uma mescla de três disciplinas: a literatura, a lingüística e as artes plásticas. Essa união nos impede de atribuirmos um só rótulo à obra de José Cândido de Carvalho e nos leva a reflexões sobre a pertinência de tentarmos encaixar uma obra, qualquer que seja ela, em classificações rígidas o que não condiz com a criatividade artística para a qual não há fronteiras. (Plaza, 1982)

9.1.9. Estilo e oralidade na ilustração

Ao observamos diferentes ilustrações em diversas obras, notamos que elas apresentam diferentes estilos, conforme cada ilustrador, como nas ilustrações de Appe e de Poty, conforme vimos. O estilo é um conjunto de traços formais característicos de um autor, ou de um grupo de autores, de uma região, de um período. Esses traços característicos podem estar associados a temáticas específicas. O estilo é um conceito que pode ser aplicado à literatura, às artes visuais, à dança, à música etc. Pode estar associado, também, a uma visão de mundo de um indivíduo ou de um grupo social. Assim, podemos citar o Impressionismo, o Expressionismo (que, conforme anteriormente citado, nos interessa de perto, por sua forte influência nas ilustrações de Poty para *O coronel e o lobisomem*), o Modernismo, e vários outros estilos que se manifestaram nas artes plásticas, na literatura, nas artes visuais e na música.

Uma ilustração pode apresentar traços diferenciados, conforme o estilo e o entendimento do desenhista. Em uma história infantil, por exemplo, os desenhos geralmente apresentam traços simples; a linguagem icônica/cinésica é, nesse caso, de compreensão mais fácil e tende a ter maior aceitação do público leitor. É claro que não excluimos o fato de que existem também livros para essa faixa etária que apresentam ilustrações muito elaboradas e de um alto padrão artístico. Podemos observar o mesmo fenômeno nas histórias em quadrinhos: quando dirigidas ao público infantil, os desenhos apresentam menos detalhes, são mais próximos do próprio desenho elaborado pela criança. Para o público adulto, os desenhistas procuram trabalhar mais os desenhos, inspirando-se, muitas vezes, em obras de arte e apresentando ilustrações primorosas.

Da mesma forma, na literatura adulta, os traços dos desenhos ilustrativos são mais complexos, mais trabalhados, e muitas vezes o significado da ilustração é mais

elaborado, dependendo de uma interpretação subjetiva ou de um conhecimento maior sobre determinado movimento artístico, ou sobre o enfoque histórico, geográfico, científico etc. conforme o conteúdo do livro. Nesse sentido, essas ilustrações obteriam melhor aceitação junto a um público mais letrado e de gosto artístico mais apurado, conforme podemos observar adiante, quando analisamos as ilustrações do romance. Essas afirmativas, entretanto, não impedem que, enquanto criadores, os desenhistas lancem mão de recursos variados, mesclando diferentes traços, seja para criar seu estilo próprio, seja para melhor transmitir as características de expressividade do texto, seja para reproduzirem o belo ou, ainda, por quaisquer outros motivos prováveis. O importante para eles é darem vazão a sua verve artística e atender aos propósitos do texto escrito.

A expressividade também se mostra nas diferentes imagens visuais, à medida que revelam os gestos, as expressões faciais e corporais e outras manifestações, objetos dos estudos voltados à linguagem do corpo como um meio de comunicação. É a linguagem cinésica que abordamos quando da exposição das teorias que embasam este estudo.

Em relação ao exposto, volta a nos inquietar uma das questões que nos propusemos responder: existem manifestações de oralidade em uma ilustração? De que forma essa oralidade pode ser representada? Cremos que o exposto até o presente momento nos leva a crer que, da mesma maneira que os textos verbais escritos podem apresentar características de oralidade, as ilustrações (e especificamente as de Appe e de Poty) também podem apresentá-las. Para melhor esclarecer o assunto, considerando as teorias sobre a oralidade já expostas tanto na Parte I como nesta Parte III, procuramos analisar algumas ilustrações do romance para revelar a existência de representações da linguagem oral em seus diversos aspectos. É isso que esperamos que as análises que seguem exponham com base nas teorias apresentadas.

Capítulo 10. Análise do prefácio gráfico de Appe⁵² e das ilustrações de Poty⁵³

Conforme transcrevemos a seguir, e o próprio autor anuncia em seu “prefácio gráfico”, neste capítulo apresentamos um estudo não exaustivo, pois esse não é o objetivo fulcral da tese, de algumas das ilustrações concebidas e elaboradas por dois importantes artistas, as quais antecedem o romance:

(Dois grandes artistas brasileiros criaram, em sua arte, a figura de Ponciano de Azeredo Furtado; Poty, que é o ilustrador do “Coronel e o lobisomem”, e Appe, que agora apresenta, nesta edição, um originalíssimo prefácio gráfico, com desenhos e legendas. O romance ganha assim trabalhos dos dois dos maiores ilustradores do Brasil. – J.C.C.)

(O coronel e o lobisomem, p. xix)

Nesta análise, conforme afirmamos anteriormente, com base nas teorias expostas anteriormente, nos debruçaremos sobre as figuras escolhidas para estudo e sobre o texto escrito, que as acompanha, ou que se refere a cada uma delas. Não analisaremos todas as ilustrações, mas apenas uma amostragem, selecionando algumas que, cremos, bastarão para comprovar a inegável existência de representações de oralidade não só em seus traços, mas também na integração imagem/texto.

No projeto gráfico do romance, tal como ele está estruturado na 11ª edição, podemos observar dois conjuntos de ilustrações que apresentam aspectos muito diferenciados pelas características próprias a sua função na obra e ao estilo de cada artista. São eles:

⁵² Amilde Pedrosa, apelidado como **Appe**, nasceu em Sena Madureira, no Acre, em 1920; Foi artista plástico, chargista e caricaturista. Publicou suas primeiras charges no “Diário da Noite”, no jornal “A Vanguarda” e em “O Jornal”. Trabalhou nas revistas “A Cigarra” e “O Cruzeiro” principalmente com a charge política e teve problemas com a censura por causa de algumas delas. Faleceu em 4 de agosto de 2006, em São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro.

⁵³ Napoleon Potyguara Lazzarotto (**Poty**) – nasceu em 29/03/1924 em Curitiba. Estudou na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Paris. Foi desenhista, ilustrador, muralista e gravador. Foi ilustrador de livros dos principais escritores brasileiros, tais como Guimarães Rosa, Jorge Amado, Mário Palmério, Raquel de Queiroz, Dalton Trevisan, José Cândido de Carvalho e outros. O conjunto de suas ilustrações para *Sagarana* recebeu o primeiro prêmio na X Bienal de São Paulo. Faleceu em 1998

- 1) as ilustrações utilizando apenas imagens, sem legendas, de autoria de Poty, que passaram a incorporar o romance a partir da terceira edição, conforme exemplificado abaixo.



Figura 7, p. 6 - Poty

- 2) o prefácio gráfico, denominado “como meu lápis vê o coronel”; com desenhos criados por Appe e legendados pelo próprio José Cândido de Carvalho, que foi publicado a partir da sétima edição, sendo incorporado à obra, desde então, conforme exemplifica o conjunto a seguir.

prefácio gráfico
como meu lápis vê o coronel

(Dois grandes artistas brasileiros criaram, em sua arte, a figura de Ponciano de Azeredo Furtado: Poty, que é o ilustrador do “Coronel e o Lobisomem”, e Appe, que agora apresenta, nesta edição, um originalíssimo prefácio gráfico, com desenhos e legendas. O romance ganha assim trabalhos de dois dos maiores ilustradores do Brasil. – J. C. C.).



Muito sujeitinho de banco, com alma de 10 por cento ao mês, eu suspendi pelo colarinho.

Desenhos: APPE
Legendas: J.C.C.

Apesar de apresentar um todo coeso e integrado com o texto do romance, os desenhos de Poty somente foram incorporados à obra, conforme já mencionamos, a partir da 3ª edição, em 1970 (outubro) e o “prefácio gráfico”, a partir da 7ª edição em 1971 (outubro). É importante esclarecer que o “prefácio gráfico” permaneceu inalterado em todas as publicações posteriores à 7ª edição, o que permite uma possibilidade de confusão no entendimento do texto de apresentação das ilustrações em que José Cândido de Carvalho diz: “ (...) e Appe, que **agora apresenta, nesta edição**”⁵⁴, um originalíssimo prefácio gráfico, com desenho e legenda” (p. xix). Ao ler esta apresentação, os leitores das edições posteriores à 7ª edição devem ficar atentos para não se confundirem, imaginando que esse prefácio tenha sido publicado pela primeira vez na edição em que ele realiza a sua leitura.

Feitas essas necessárias explanações, passemos às análises das ilustrações de Appe e de Poty.

⁵⁴ Grifo nosso.

10.1. Appe e o prefácio gráfico - “como meu lápis vê o coronel”

O “prefácio gráfico”, cujo título foi dado por José Cândido de Carvalho ao conjunto de ilustrações de Appe, apresenta um conjunto de quatorze figuras, com suas respectivas legendas, retratando a imponente figura do coronel em diversos momentos de sua vida. Na 11ª edição, encontram-se, cada uma delas, em uma só página, sem numeração, antecedendo o romance. Todas as ilustrações apresentam-se sem moldura em torno dos desenhos. Esse conjunto de ilustrações, como o próprio nome diz, está prefaciando o romance, com uma função de apresentação do personagem central e, também, como uma espécie de “chamariz” para o leitor que se sente cativado pelas ilustrações cujos traços lembram, logo ao primeiro olhar, as histórias em quadrinhos.

No intuito de facilitar a localização e a remissão dessas ilustrações de Appe, numeramos as páginas do prefácio gráfico com algarismos romanos, em letras minúsculas, seguindo a seqüência numérica utilizada pelo autor; assim, a página em que aparece a primeira ilustração, na qual consta o título “como meu lápis vê o coronel”, recebeu o número **xix**; as demais páginas receberam os números subsequentes que vão do **xx** ao **xxxii**. Ainda, por causa dessa questão de ordem metodológica, achamos por bem, numerar as figuras para facilitar a análise e as remissões que se fizerem necessárias. Dessa forma, temos:

ILUSTRAÇÕES DE APPE

Figura 1 – página xix	Figura 8 – página xxvi
Figura 2 – página xx	Figura 9 – página xxvii
Figura 3 – página xxi	Figura 10 – página xxviii
Figura 4 – página xxii	Figura 11 – página xxix
Figura 5 – página xxiii	Figura 12 – página xxx
Figura 6 – página xxiv	Figura 13 – página xxxi
Figura 7 – página xxv	Figura 14 – página xxxii

Os desenhos por seus traços simples, minimalistas se assemelham às histórias em quadrinhos e também às charges e às caricaturas. Não resta dúvida que são

desenhos expressivos que mantêm uma coerência intersemiótica por meio da conjunção entre os traços e os significados que deles emanam e que são percebidos pelo leitor. Em relação à forma, esses traços são graciosos e simples e, assemelhando-se às histórias em quadrinhos, apresentam-nos, não somente por meio de figuras, mas também pelo texto escrito, um ser humano em suas diversas facetas, a um só tempo, raivoso, imponente, galanteador, medroso, tímido com as donzelas e um “sem-vergonhista” com as “meninas desonestadas”. Lembram-nos, também a caricatura pelo destaque dado a determinadas características físicas do coronel: sua altura, a barriga protuberante, a barba longa e cerrada, a postura militar.

Por vezes, essas figuras lembram ainda, os desenhos da literatura de cordel, em que os traços utilizados são fortes e bem marcados, em geral em preto e branco, como podemos ver na capa do livro de Iracema M. Régis, *A vida nos trilhos*⁵⁵, que participou do primeiro Concurso Paulista de Literatura de Cordel.



Ilustração de Klévisson Viana - capa

Luís da Câmara Cascudo (2001, p. 332) postula que a denominação “literatura de cordel” é originária de Portugal e foi difundida no Brasil, para denominar os folhetos impressos principalmente no Nordeste do Brasil. Em Portugal os livrinhos eram chamados de “literatura de cordel”, pois eram expostos para serem vendidos,

⁵⁵ Esta obra faz parte de uma coletânea de literatura de cordel publicada, da Secretaria de Transportes Metropolitanos - Governo do Estado de São Paulo. 2002.

pendurados em um barbante esticado como um varal de pendurar roupas. Essa literatura, que também era denominada de “folhas soltas” ou *folhas volantes* pelos portugueses, corresponde aos *pliegos sueltos* na Espanha e à *littérature de colportages*, ou seja, literatura ambulante, na França. Ela emigrou para o Brasil e se difundiu principalmente de forma oral

A literatura de cordel é de cunho popular e, com frequência, é transmitida de forma oral por gerações, com temas que focalizam os hábitos cotidianos do povo, muitas vezes com características regionalistas. Trata-se de narrativas escritas e ilustradas com figuras semelhantes àquelas do prefácio gráfico de *O coronel e o lobisomem*. Os temas apresentados são, em sua maioria, baseados em relatos populares envolvendo suas crenças, suas superstições, seu cotidiano, características que também aparecem no romance de José Cândido de Carvalho. Suas ilustrações são de agrado popular, porque mais simples, menos rebuscadas; em geral são figuras em preto e branco, no que se assemelham às ilustrações de Appe, conforme se pode verificar na ilustração de Klévisson Viana que reproduzimos. Apresentam pontos em comum com as ilustrações da charge, das histórias em quadrinhos, em que aparecem desenhos, uma vez que, nelas, as palavras (o título e o nome da autora da obra) são aliadas às imagens para transmitirem idéias, formando um todo integrado.

No entanto, nas ilustrações de Appe, não há uma interligação das imagens por meio de um relato, como na literatura de cordel e elas não oferecem, por esse motivo, a idéia de uma narrativa conjunta. Os desenhos procuram reproduzir, não a seqüência da história, mas os fatos que revelam aspectos da personalidade do coronel. São semelhantes a quadros descritivos, quase fotografias, complementadas e descritas por meio de legendas, descrevendo física e psicologicamente o coronel Ponciano.

Por seu estilo leve, jocoso, bem humorado, essas ilustrações despertam e chamam a atenção do leitor para a obra que segue, exercendo a função conativa, já que orientadas para o leitor, com a finalidade de influenciá-lo (conforme explica Camargo, no item 3.1., deste trabalho). De caráter mais simples do que os apresentados nas ilustrações de Poty, as imagens visuais parecem ser mais próximas do gosto popular por se assemelharem às ilustrações das histórias em quadrinhos. Conforme observamos, há maior empatia com o leitor e, por isso, essas ilustrações, que são do agrado de uma quantidade maior de pessoas, despertam no leitor o desejo de ler o romance e conhecer as peripécias de tão bizarro personagem.

Os textos das legendas apresentam um estilo mais simplificado e mais leve (da mesma forma que as ilustrações) do que aquele que José Cândido de Carvalho utiliza no romance, porém, com a mesma graça, humor e criatividade. Apesar de não utilizar balões para reproduzir os diálogos, como nas histórias em quadrinhos, José Cândido de Carvalho emprega a primeira pessoa do singular para fazer o coronel falar de si e do próprio desenho que acompanha a legenda (“Muito sujeitinho de banco, com alma de 10 por cento ao mês, **eu suspendi** pelo colarinho. (Figura 1, p. xix); “Da sereia (**eu**) **proveitei** as partes de cima, que as partes subalternas não servem para nada. (Figura 8, p. xxviii)”).

A linguagem utilizada nos textos que acompanham as ilustrações é mais coloquial e mais direta, lembra o diálogo, pois o narrador parece falar com o seu interlocutor; além disso, é uma linguagem de mais fácil compreensão para o leitor, pois são empregadas palavras do vocabulário cotidiano e apresentando menor ocorrência de neologismos sem, no entanto, deixar de apresentar um vocabulário e construções típicas do falar próprio do coronel. (“o povinho dos empréstimos”, “com alma de 10 por cento ao mês”, “apenasmente”, ”bicho de muita astúcia no atacado e no varejo”, “meninas desonestadas”, “caía de barba na farreagem”, “ventar muito vento e chover muita chuva”, “casas-de-porta-aberta”). Destacam-se, também, as construções superlativas: “ventar muito vento”; ”o maior ricão do mundo”; ficar “menor do que um anão de circo”. No texto do romance, essas características são mais freqüentes e a princípio causam certa dificuldade no entendimento; no entanto, à medida que se lê, as construções e o estilo do autor vão se tornando mais familiares e o leitor passa a entender de maneira mais fácil a linguagem de José Cândido de Carvalho.

Essa linguagem muitas vezes é irônica, cômica, mas, ao mesmo tempo revela um humor fino e sutil. Esse humor e o próprio encantamento da narrativa estão presentes principalmente no aspecto lingüístico e no estilo do autor.

Comparando-se as ilustrações de Appe e de Poty, nota-se, também, que , enquanto o prefácio gráfico mostra ilustrações que caracterizam física e psicologicamente o coronel, as ilustrações de Poty, contidas no romance, não se limitam a essas descrições. Muitas delas relacionam-se com os acontecimentos narrados no romance. São exemplos as figuras de Poty, das páginas 4, 6, 14, 26, 31, 97, 112, 180, nas quais a figura do coronel nem aparece, contrapondo-se às demais ilustrações desse mesmo artista.

Creemos que maiores detalhes são revelados nas análises das ilustrações de Appe e de Poty que apresentamos ao longo do trabalho.

Focalizamos na seqüência, a Figura 11 de Appe, que ilustra nossos estudos e que, juntamente com as demais ilustrações desse artista, a seguir reproduzidas, confirma nossas afirmações sobre seu estilo e sua obra.

- Figura 11

Digna de ser destacada é a figura apresentada à página xxix, em que aparece a ilustração que denominamos de Figura 11, na qual o coronel e o lobisOMEM se encontram face a face, como se fossem dois amigos conversando sobre algo de interesse mútuo, em um “bate-papo” interessante.



Figura 11, p. xxix - Appe

Iniciaremos analisando a legenda em que se pode observar a referência direta ao ato enunciativo, graças ao verbo *dizer*, usado na primeira pessoa (digo) identificando claramente o narrador que se dirige diretamente ao leitor; este, por meio do pronome

pessoal *lhe*. No texto escrito do romance, em momento algum, o autor se dirige diretamente a seu leitor; há somente referências indiretas, ao contrário do que fazia, por exemplo, Machado de Assis que muitas vezes estabelecia um diálogo com seu leitor. Há em *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁵⁶, romance também autobiográfico, diversas referências ao leitor, como quando, logo no início do romance, o narrador personagem *lhe* faz uma dedicatória: “A obra em si mesma, é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (p. 18). Em *O coronel e o lobisomem*, logo às primeiras linhas da narrativa, quando o herói se apresenta, em primeira pessoa do singular, ele dá a entender que está se apresentando para quem está lendo seu texto naquele exato momento; é como se o leitor estivesse em sua presença, “A bem dizer, sou Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde. Herdei do meu avô Simeão terras de muitas medidas, gado do mais gordo, pasto do mais fino” (3:1-4). Em contrapartida, o leitor também infere que o coronel se dirige a ele; no entanto, isso não está explicitado por nenhuma expressão ou palavra que indique de forma direta que o romance tem o leitor como um interlocutor.

Nota-se nessa legenda, o uso de uma criação lexical literária estilística *bicho de muita astúcia no atacado e no varejo*. A expressão *no atacado e no varejo* é própria do vocabulário comercial, onde se costuma dizer que se pode vender uma mercadoria no atacado e/ou no varejo; essa expressão, aplicada como qualificativo de *astúcia*, forma uma combinação inusitada, dando a entender que o lobisomem tem astúcia em grande e em pequena quantidade, ou seja, é uma qualidade inerente ao bicho. E, por ser possuidor de tamanha astúcia, ele pode até mesmo aparentar ser um coletor federal, ou um mestre de letras, ou seja, sutilmente, o autor sugere, de forma irônica, que, mesmo esses (e outros) profissionais podem se transformar em verdadeiros lobisomens, amedrontando as pessoas e, muitas vezes chegando até a matá-las, ao exercerem suas profissões. O uso metafórico da figura do lobisomem leva-nos a deduzir que homens são verdadeiros “lobos em pele de cordeiro”, ou, ainda, que essa ilustração visual corresponderia ao desenho do coronel conversando com o lobisomem, ou com os diversos tipos de lobisomens que surgiram em sua vida: os homens do governo, os exploradores de sua posição social, de sua fortuna, de pessoas menos favorecidas pela sorte. O personagem Ponciano, referindo-se aos amigos de Nogueira que promoveram um banquete para

⁵⁶ Assis, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Moderna, 2001.

combater uma ofensa a Nogueira, publicada na Gazeta, diz: “ - Corja de lobisomens, cambada de sem-vergonhas!” (289: 21).

Além disso, o ilustrador serve-se do recurso da personificação ao retratar essa figura folclórica, pois a representa com uma postura mais apropriada ao ser humano: ele está de pé, gesticulando, a boca entreaberta, mostrando os dentes grandes, as unhas compridas, como se estivesse “falando” com seu interlocutor.

O coronel Ponciano, por sua vez, apresenta-se sentado sobre uma pedra, os cotovelos apoiados em suas pernas, mãos apoiando a cabeça, o olhar fixo em seu interlocutor, como que prestando muita atenção às palavras proferidas pelo lobisomem. Trata-se da reprodução de uma cena familiar - são dois velhos amigos que trocam idéias, contam “causos”, em um clima de intenso envolvimento na conversação. Essa imagem visual parece nos dizer que homem e ser mitológico pertencem a um mesmo universo; não há antagonismo, nem distinção entre eles, são duas espécies que podem conviver lado a lado, pacificamente. Os traços com que a cena é retratada, são simples, sem rebuscamentos, lembrando as figuras das charges e das histórias em quadrinhos e são peculiares a todas as figuras de Appe.

10.2. Ilustrações de Poty

Criadas por Poty, com base no texto do romance, as ilustrações têm como objetivo principal, descrever um fato acontecido na narrativa, um personagem ou seus feitos por meio de recursos gráficos. Elas não são acompanhadas do texto escrito e se inserem no próprio corpo do romance, como se a ele se incorporassem, traduzindo a versão do ilustrador, evocada pela leitura da obra.

Essas ilustrações de Poty (que representaremos com a abreviatura “Fig.”, para não confundir com a palavra “Figura”, usada para o “prefácio gráfico” de Appe), perfazem um total de 27 (não consideramos a capa do livro). Para melhor caracterizá-las apresentamos, a seguir, um rol com a descrição de sua localização, na 11ª edição:

ILUSTRAÇÕES DE POTY

Fig. 1 – pág. vi	Fig. 15 – pág.107
Fig. 2 - pág. vii.	Fig. 16 – pág.112
Fig. 3 – pág. 1	Fig. 17 – pág.131
Fig. 4 – pág. 2	Fig. 18 – pág.148
Fig. 5 – pág. 4	Fig. 19 – pág.168
Fig. 6 – pág. 6	Fig. 20 – pág.180
Fig. 7 – pág. 11	Fig. 21 – pág.211
Fig. 8 – pág. 14	Fig. 22 – pág. 249
Fig. 9 – pág. 26	Fig. 23 - pág.264
Fig. 10 – pág 31	Fig. 24 – pág.284
Fig. 11 – pág. 61	Fig. 25 – pág.292
Fig. 12 – pág. 81	Fig. 26 – pág.304
Fig. 13 – pág. 97	Fig. 27 – pág. 309
Fig. 14 – pág. 101	

Observando a ilustração que segue, Fig. 14, pág. 101, reproduzida logo a seguir, escolhida ao acaso, verifica-se que a principal característica do desenho de Poty repousa nos traços fortes, negros, emaranhados, que estabelecem um contraste com o branco da folha do papel, usado como suporte, revelando forte influência da pintura expressionista, o que pode ser observado igualmente em todas as ilustrações desse artista. A influência do Expressionismo sobre a obra de Poty já se revelava desde 1946, quando um grupo de intelectuais curitibanos fundou a revista *Joaquim*, para a qual ele contribuía com ilustrações “numa linguagem marcadamente expressionista”. (Peixoto, 2001, p. 53). Essa característica persistiu em seus trabalhos, conforme citação de Adalice Araújo, registrada por Peixoto em sua tese (p. 54) e segundo a qual, por volta de 1955, a obra de Poty apresenta um cunho social, com uma linguagem de caráter realista expressionista.



Fig. 14 – Poty - p. 101 -

O Expressionismo surgiu no final do século XIX na Europa do Norte, com o objetivo de recriar o mundo à luz do subjetivismo da expressão. Era a época da Primeira Grande Guerra Mundial. Esse fenômeno artístico europeu apresentou duas vertentes: o movimento francês dos “fauves” e, na Alemanha, um grupo denominado “Die Brücke” (“A Ponte”). Essas vertentes surgiram como reação ao movimento impressionista; enquanto “a impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade, o objeto que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto” (Argan, 1992:227). O movimento ocorrido principalmente no norte da Europa, foi influenciado pelo fauvismo, e pela arte africana. Esse movimento se caracterizou por usar formas distorcidas exageradamente, combinadas com linhas simplificadas e cores fortes.⁵⁷ Os expressionistas alemães exprimiam em suas obras uma polêmica social; a existência

⁵⁷ Segundo o site: <http://www.expoart.com.br>, “Arte em internet”,

como autocriação se opunha ao trabalho industrial anticriativo e, portanto destrutivo e destruidor da sociedade. Argan (op. cit. p. 241) afirma a respeito do “tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir”. Lembrem-nos, dessa forma os princípios socialista-marxistas que imperavam nessa época da história universal.

Outro tema que se impunha nesse movimento devido ao momento histórico foi o da morte, parte do quotidiano da sociedade em guerra e do pós-guerra. O desespero do povo e a miséria humana são retratados, denotando uma crítica a toda a sociedade, na qual eram gritantes as diferenças das condições humanas de sobrevivência entre os fortes e poderosos (representados pelos militares e pelas pessoas ricas) e os fracos e oprimidos cidadãos comuns. Nesse aspecto, pode-se estabelecer um paralelo entre o tema do romance *O coronel e o lobisomem* e as idéias e o estilo de pintura do grupo expressionista. Assim como os artistas desse movimento, o coronel Ponciano de Azevedo Furtado, homem comum, apesar de sua patente, criado em um ambiente rural, em uma sociedade mais simples e pura, ao se mudar para a cidade, enveredando pelos caminhos da indústria açucareira, enfrenta os lobisomens da política e da corrompida sociedade citadina. O ponto de convergência entre eles é a luta contra a corrupção social.

Selecionada por apresentar de maneira bem clara, traços do Expressionismo, servindo como um bom exemplo desse estilo, a Fig. 1, que consta da página vi, ilustrando a crônica “É o gênio da língua que baixou”, reproduz o “demônio do coronel”, como quer Rachel de Queiroz.⁵⁸ Manifesta-se, nessa ilustração, o tema da morte (esqueletos), macabro e sombrio que apresenta já desde o início os traços comuns em quase todas as ilustrações de Poty nesse romance. Os desenhos apresentam traçados que escurecem e imprimem um aspecto sombrio às figuras; eles se assemelham, na maior parte das vezes, às tramas de uma teia de aranha que as cobrem inteiramente, ou apenas em parte, sugerindo o emaranhado das recordações do coronel que, pouco a pouco, emergem como que retiradas do baú de objetos antigos da família, em meio ao pó e às teias de aracnídeos. São grafismos que aparecem em quase todas as ilustrações

⁵⁸ Essa crônica consta do romance desde a sexta edição, publicada em outubro de 1971, e é intitulada: “É o gênio da língua que baixou”.

do artista, traços característicos de suas ilustrações, que se assemelham aos desenhos de Klee e de Munch⁵⁹ para o romance.

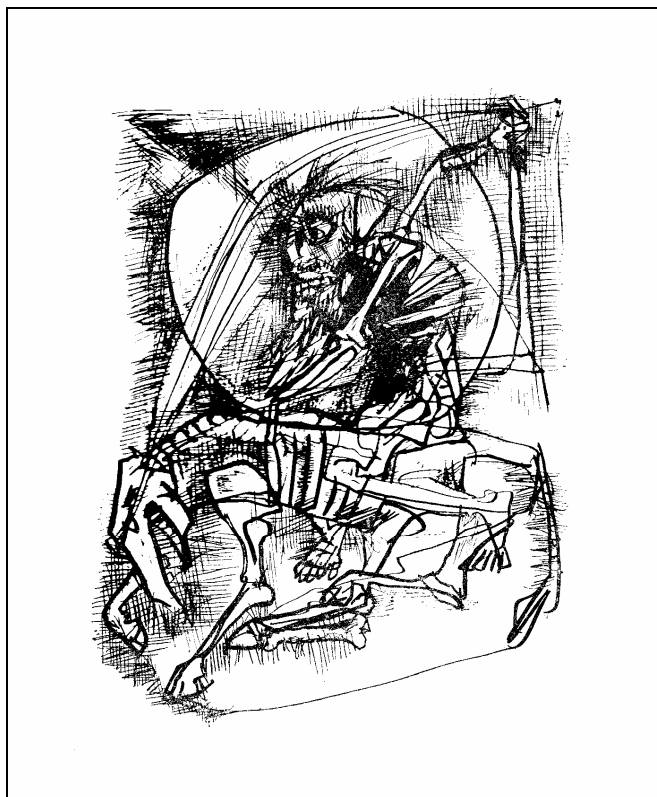


Fig. 1, p. vi – Poty

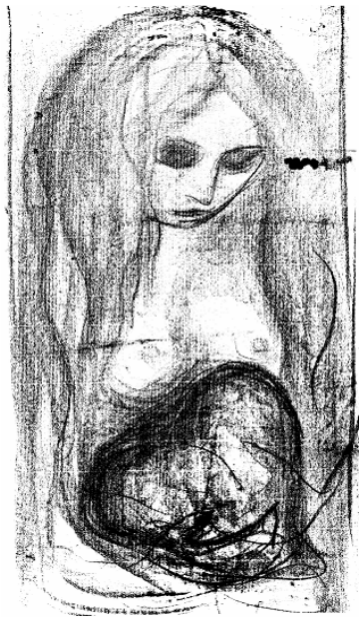
Nessa imagem, nota-se a preocupação em transmitir a atmosfera aterrorizante, traduzida pela figura de um esqueleto de um ser humano, que parece ser uma figura masculina, montada em um cavalo que, por sua vez é, também, representado por seu próprio esqueleto. O homem segura um chicote com a mão esquerda, com o braço levantado, como se iniciando o movimento do golpe do açoite que vai castigar o animal. Sua expressão não é agradável porque seu olhar mortiço é parado, fixo; sua boca com a dentadura à mostra parece ameaçadora, como se ele estivesse a instigar o pobre cavalo, cuja postura alquebrada demonstra sua dificuldade de cavalgar e parece estar tentando livrar-se de seu cavaleiro. Ambos, cavalo e cavaleiro nada mais são do que o próprio retrato da fragilidade da vida que persiste em existir até nos restos derradeiros de seus corpos. O ilustrador parece lembrar aos leitores que todos, homens e

⁵⁹ Adiante apresentamos obras desses dois pintores expressionistas, que apresentam semelhança com as ilustrações de Poty.

animais, são iguais, feitos da mesma matéria e, sobretudo, mortais. Diante desse quadro aterrorizante, cabe ao leitor interpretar cada tracejado que compõe os gestos do cavalo e do cavaleiro, o olhar de ambos, suas expressões e perceber a intensa “narração” do artista. É uma imagem descritiva que, apenas com recursos visuais, sugerem uma história. Não é necessária a escrita ou a narrativa oral dos fatos para que nossa imaginação seja ativada e possamos imaginar mil e uma histórias que possam responder às questões que nos inquietam: O que teria acontecido com esses personagens? Como foram mortos? Por onde andariam cavalo e cavaleiro? São almas penadas que surgem como fantasmas, ou apenas representam um retrato macabro. Estão em guerra? Estão no inferno? Seriam representações metafóricas da morte que atinge tudo e todos?

Poty não nos apresenta traços simples, mas linhas embaralhadas, entrelaçadas, desenhos fantasmagóricos, escuros, marcados, simbolizando a figura do coronel Ponciano de Azeredo Furtado que, por sua brabeza é associada à uma figura dos infernos. A figura não procura retratar o belo, mas procura representar a estrutura física, básica do ser humano. São personagens que também povoam a imaginação popular. Imagens que reproduzem as aparições de esqueletos, caveiras e almas penadas, tal qual o povo acredita surgirem nas noites escuras para assombrar a quem com elas se depara e que constam de relatos orais transmitidos de geração em geração. São as conversas noturnas entre os moradores do Sobradinho.

Os traços são marcantes e impressionam o leitor, pois revelam figuras de expressões fortes, muitas vezes aterrorizantes que lembram quadros dos pintores expressionistas - são figuras densas, marcantes, que não agradam o gosto popular, pois nem sempre são fáceis de serem compreendidas ou apreciadas, como a obra que segue, intitulada *The maiden and the heart*, para que se observem as semelhanças entre os dois artistas. Observa-se na obra de Munch o uso do preto e branco, do tracejado de linhas em preto que marcam os cabelos e o coração que repousa no colo da moça. A expressão de tristeza é dada pela seriedade de seu semblante em que se sobressaem as sombras escuras que contornam suas pálpebras. Ao mesmo tempo, a cor cinza, utilizada para desenhar os cabelos e o corpo, traduz a sensação de uma figura irreal e delicada. Contrariamente à ilustração de Poty, não há violência na cena; pelo contrário, a moça evoca sentimentos de delicadeza em sua tristeza resignada, talvez diante de um amor não correspondido.



The maiden and the heart
Edward Munch - desenho em giz



Scene in restaurant –
Paul Klee, 1911

Paul Klee pertenceu ao Círculo do Cavaleiro Azul e formou, com Kandinsky, Ensor e Van Gogh o grupo de artistas que mostraram as potencialidades da linha como um elemento estrutural independente. Em *Scene in restaurant*, com linhas finas, nervosas ele delinea objetos e consegue uma representação pura do elemento linear, uma cena nascida de sua imaginação. Os tons claros e escuros, obtidos por meio da agregação/desagregação dos traços que, ao mesmo tempo, delineiam figuras conhecidas – as mesas, a cadeira, o homem debruçado sobre a mesa, a mulher com sua saia esvoaçante. Os trabalhos de Poty estão nessa mesma linha de inspiração criadora.

10.3. Ilustrações de Appe e de Poty – diferentes estilos e suas marcas de oralidade

Colocando-se lado a lado os trabalhos de Appe e de Poty, pode-se identificar muitas diferenças motivadas pela diversidade das concepções do estilo de cada artista que, em linhas gerais se resumem na simplicidade dos traços das figuras de Appe, semelhantes aos das histórias em quadrinhos ou das charges e no detalhamento de Poty, no jogo do claro-escuro formado pelos traçados gráficos que se emaranham formando as

imagens dos personagens. Examinemos, pois, as ilustrações que seguem, explicando detalhadamente o exposto:

a) Análise da Figura 10, de Appe e da Fig. 15, de Poty



Da sereia aproveitei as partes de cima, que as partes subalternas não servem para nada

Figura 10, p. xxviii - Appe



Fig.15, p.107 - Poty

Na Fig. 15, um homem forte, magro, atlético, com a expressão carregada, observa, de pé, a sereia, fazendo-nos recordar a figura de um sátiro. Ele segura firmemente em seus braços essa mulher mitológica que mostra um semblante impassível como o de uma estátua e em cuja figura se destacam os longos cabelos anelados; o traçado de linhas curvas do cabelo estabelece um contraste com os traços retilíneos que predominam na ilustração da Figura 10.

A Figura 10 do prefácio gráfico e a Fig. 15 da página 107, do romance apresentam um tema em comum - um coronel carregando uma sereia em seus braços – porém com diferenças consideráveis: na Figura 10, o olhar brejeiro, o ar maroto de um coronel obeso, barrigudo, que agarra uma sereia passiva como uma efigie egípcia, enquanto ele, sentado, mantém a bela em seu colo, a pretexto de consolar a mulher que chora. Observe-se que a imagem da sereia apresenta características semelhantes às das

figuras das inscrições egípcias antigas, em que o rosto é retratado de perfil, mas os olhos são desenhados de uma perspectiva frontal, assemelhando-se à figura masculina apresentada na capa do livro de literatura de cordel de Klévisson Viana, mostrada anteriormente; ao mesmo tempo, assemelha-se ao homem da Fig. 15, de Poty que tem um desenho frontal do olho, enquanto seu corpo apresenta-se lateralmente, como na figura da sereia.

A legenda da Figura 10 de Appe, composta por uma oração principal, seguida por uma oração subordinada causal, apresenta uma estrutura simples, próxima da linguagem oral: “Da sereia aproveitei as partes de cima, que as subalternas não servem para nada” demonstra a sutileza do humor de José Cândido de Carvalho. A oposição “partes de cima” X “partes subalternas” descrevem, de maneira indireta e metafórica, os seios e os órgãos sexuais da sereia, respectivamente, além de utilizar um vocábulo “partes” que tem a conotação de “órgãos genitais externos de ambos os sexos”⁶⁰. É interessante observar que essa legenda não é a reprodução exata do texto correspondente do romance:

“Espalharam, mais tarde, que o coronel do Sobradinho abusou e desabusou das partes de cima da sereia, que as debaixo, escama só, nunca tiveram serventia.⁶¹ Quem nunca lidou com o povo encantado das águas é que pode dar andamento a um despautério desse porte. Nunca quis tomar franquia com a moça do mar (...) Como estivesse em tarefa militar, fiquei dentro dos regulamentos e estipulações de guerra. Fui respeitoso no trato. Sem rompante ou orgulho, apresentei conselhos e ponderações (...) (107:4; 108:1-6)

Na legenda da Figura 10, o autor utiliza a primeira pessoa (aproveitei), usando o discurso direto, como se o texto figurasse em um balão de história em quadrinhos e como se o falante traduzisse sua certeza na ação executada de “usar e abusar”. É o próprio coronel quem afirma que fez tais ações e, portanto, não há como duvidar de suas palavras. Tais fatos realmente sucederam, uma vez que é o próprio sujeito, realizador das ações que os relata.

No texto do romance, José Cândido de Carvalho usa a terceira pessoa do plural (espalharam), em que o sujeito é indeterminado. Portanto, deduz-se que as pessoas espalharam que o coronel “usou e desabusou”. Como não se conhece o autor

⁶⁰ Definição conforme o *Dicionário Brasileiro. Encyclopædia Britannica*

⁶¹ Grifo nosso.

dessas falas, pode-se duvidar se realmente o coronel praticou tais atos e que tudo não passaria de um boato, atribuído à imaginação do povo. Entretanto, ao nos lembrarmos de que a voz narrativa é do próprio coronel, poderíamos atribuir o uso do sujeito indeterminado em terceira pessoa a uma tentativa de preservar a imagem do personagem-narrador. Se o fato fosse mentiroso, fruto da imaginação popular, não teria sido ele, o coronel, quem fizera tais afirmações. Ele então declara, mais que depressa, seu comportamento idôneo, chamando essa fala de “um despautério desse porte” e acrescentando em seguida: “Nunca quis tomar franquia com a moça do mar (...). Como estivesse em tarefa militar, fiquei dentro dos regulamentos e estipulações de guerra. Fui respeitoso no trato. Sem rompante ou orgulho, apresentei conselhos e ponderações”.

Poderíamos deduzir daí que, ao escrever a legenda para a ilustração, o autor poderia ter tido a intenção de chamar a atenção do leitor, tornando mais atrativa a personalidade do coronel, homem macho, que não deixaria passar a oportunidade de tirar proveito da situação, acariciando as “partes de cima” da beldade.

Observemos, ainda que, na Figura 10, a legenda se afina com a imagem. Pode-se vislumbrar nessa ilustração, uma coerência intersemiótica: as imagens são leves, com linhas simples, delineando as figuras com um mínimo de traços, assim como a legenda também apresenta uma estrutura simples, conforme já vimos, um vocabulário do cotidiano. Tudo se afina com o ar maroto e o semblante plácido da sereia. Parece-nos haver uma perfeita sintonia entre escritor e ilustrador, como se ambos tivessem trabalhado lado a lado, combinando detalhe a detalhe. Por outro lado, ao cotejarmos a ilustração de Poty com o texto que figura na mesma página, temos a impressão de que o ilustrador é que seguiu o *script* do romance. Isso não impede, porém que, apesar de não observarmos essa cumplicidade entre autor e ilustrador, a coerência intersemiótica também se estabelece, uma vez que a ilustração, mais complexa, mais trabalhada, com seus traços expressionistas, corresponde a um período composto por cinco orações, em discurso indireto, um texto mais literário, uma vez que apresenta uma inserção (mais tarde) e a elipse de um pronome relativo e um verbo (escama só = que eram escama só)

b) Análise da Figura 9 de Appe e da Fig. 4 de Poty

Os episódios que envolvem a caça à onça mereceram ilustrações no prefácio gráfico e no romance, como as que reproduzimos e analisamos a seguir:



Para lidar com onça-pintada o patriota tem de ter muito tirocínio de armas. O que mais onça aprecia é um tiro firme, bem no central da testa, de modo a não danificar a pele.

Figura 9, p. xxvii - Appe

Trata-se de uma ilustração do “prefácio gráfico”, divertida, humorística, reproduzindo uma das aventuras do coronel que o consagraram junto à opinião do povo como um homem corajoso. O desenho mostra a verdadeira realidade: como qualquer outro mortal, o herói também foge com medo, ao se deparar com a onça. A Figura 9 (p. xxviii) mostra somente a cabeça do coronel, que, escondido entre as folhas e abrigado nos altos galhos da árvore, espia, com um olhar amedrontado, a fera raivosa e ameaçadora.

A legenda de José Cândido de Carvalho para essa ilustração diz:

Para lidar com onça pintada, o patriota tem de ter muito tirocínio de armas. O que mais onça aprecia é um tiro firme, bem no central da testa, de modo a não danificar a pele.

O vocabulário, aparentemente simples, revela alguns termos cultos: “tirocínio”, “danificar a pele” e uma substantivação inusitada: “no central da testa”. Em linguagem popular corresponderiam respectivamente a: *habilidade com armas*, *estragar a pele* e *no meio da testa*. Porém, o uso desses vocábulos cultos e da substantivação não é um empecilho à compreensão do leitor, não chegando a despertar a impressão de um texto muito elaborado.

Observe-se a ironia do autor que transparece na frase: “o que onça aprecia é um tiro firme, bem no central da testa”. Trata-se de uma afirmação contraditória, pois a onça não deve apreciar levar um tiro, já que morrerá; quem aprecia dar um tiro firme, bem no central da testa da onça, é o caçador que não tem a pele do animal danificada e poderá vendê-la por um preço maior. De forma lógica, o autor deveria ter escrito: o que o caçador aprecia é dar um tiro firme, bem no central da testa da onça”.

No romance, a Fig. 11 de Poty, que se acha à página 61, ilustra esse mesmo aspecto da personalidade de Ponciano que é a covardia. Ela retrata a fuga desenfreada do personagem quando frente a frente com a “pintada”. Sua pressa é tanta que ele segura o chapéu para evitar que caia de sua cabeça e quase atropela duas rãs que pulam, céleres, escapando de serem pisoteadas pelas botas do herói.



Fig. 11 –p. 61 - Poty

Os traços inconfundíveis, que caracterizam as ilustrações de Poty, apresentam-se nessa ilustração de forma menos acentuada do que nas suas outras ilustrações. O emaranhado das linhas que quase cobrem a figura da onça e do qual algumas linhas se soltam circularmente unindo o animal, a espingarda ao chão, o coronel em fuga e uma das rãs, narra sem usar palavras escritas ou orais. O medo expresso no olhar, a pressa e a corrida desabalada de quem foge de uma onça “como o diabo foge da cruz”, são traçados em linhas simples, mas expressivas que formam um desenho artístico, com características populares, novamente lembrando as ilustrações dos livros de cordel e, nesse sentido, assemelham-se às figuras de Appe. Entretanto, pode-se adivinhar a imagem de um felino no alto da figura que, com exceção de suas patas, claramente desenhadas, parece se perder em meio aos rabiscos que completam

sua figura. Esses traços são aqueles que caracterizam a obra de Poty e nos fazem reconhecer sua autoria.

A propósito dessa ilustração, é interessante observar que o animal retratado na Fig. 11 é um leão e não uma onça à qual o texto escrito por José Cândido de Carvalho se refere. Não temos dados que apontem com certeza o motivo dessa substituição. Apenas podemos tecer suposições sobre os motivos do ilustrador ao desenhar tal animal. Uma das hipóteses seria a de que o ilustrador teria se confundido, desenhando um leão e não uma onça, o que nos parece pouco provável; a segunda, que nos parece um pouco mais viável, seria a de que o ilustrador com sua liberdade criativa, teria feito sua própria leitura do acontecido. Para ele, Ponciano, desejoso de aumentar o tamanho de sua façanha, teria interpretado que o animal, do qual ele procurava escapar, era tão feroz que, em sua fértil imaginação, não seria apenas uma onça, mas seria um felino de porte ainda maior - um leão. Não nos cabe, porém uma conclusão definitiva quanto a esse aspecto que, cremos intriga o leitor e que, sem dúvida, enriquece as possíveis leituras de *O coronel e o lobisomem*.

Observemos o texto do romance para essa ação que diz:

(...) Outra vez, em prazo de pouco mais de quinzena, encontrava o coronel onça pela frente. Tudo pendia contra mim, mas digo, sem desdouro, que nem a maldosa teve tempo de encarar o neto de Simeão. De repente, vi minha pessoa num brejal, a cem braças do recinto da onça, nadando em minha infância nado de cachorrinho. (60:10-15)

A fuga do coronel, descrita por meio da palavra escrita é deveras eufemística. O personagem Ponciano procura amenizar esse ato grave por meio da expressão “sem desdouro”, isto é, fica implícito que o leitor deve entender o ato de fugir como algo natural, pois qualquer mortal (e até mesmo um coronel) faria a mesma coisa nessa ocasião em que “tudo pende contra qualquer pessoa”. O narrador-personagem tenta dissimular o medo e a covardia, narrando de forma indireta a fuga rápida do coronel; para isso, ele adota a atitude da onça como eixo central do enfoque da ação: foi “a onça que não teve tempo de encarar o neto de Simeão” e não o neto de Simeão que empreendeu a fuga. Contrariamente, na ilustração, fica evidente que o ator principal é o neto de Simeão que aparece em primeiro plano, correndo enquanto segura o chapéu. Sua figura é representada em tamanho maior, atraindo a atenção do leitor, enquanto o

animal, ao longe, observa calmamente o apavorado coronel que foge. O brejal é apenas sugerido pelo desenho de duas rãs saltitantes.

Para reforçar essa tentativa de disfarçar a situação por meio do eufemismo, nota-se, também, o uso de um outro artifício de “distanciamento”: o narrador faz uso de “o coronel” e “o neto de Simeão” como sendo *eu*, ou, em outras palavras, ao afirmar “encontrava o coronel onça pela frente”, é como se ele dissesse: *eu, o coronel, encontrava a onça pela frente*. É um artifício usado com frequência, no romance, que apresenta uma mescla do uso da terceira pessoa (“o neto de Simeão”, “o coronel”), com a primeira pessoa (“mim”, “digo”, “vi”). O coronel não assume suas atitudes e, ridiculamente ele “se vê” num brejal, como se tivesse ido parar naquele local por acaso e não por sua própria vontade. Para acrescentar humor à cena, o heróico coronel “de repente” está a “cem braças”⁶² de distância da onça e nadando como uma criança, no estilo “cachorrinho”. Não se trata de um herói olímpico, atlético, um herói mítico que nada em grande estilo, mas sim de um reles mortal com suas fraquezas e medos que, covarde e humanamente, empreende a fuga ao se deparar com a temível onça.

c) Análise da Figura 14 de Appe e das Fig. 24 e 25 de Poty

Por fim, encerraremos nossas análises com as ilustrações que reproduzem o homem e herói-criança, Ponciano de Azeredo Furtado. São três as ilustrações selecionadas para esse estudo: a Figura 14, inserida na página xxxii, de Appe; a Fig. 24, da página 284, de Poty e a Fig. 25, da página 292, também de Poty, reproduzidas à medida que as análises se sucedem.

Essas figuras foram selecionadas porque todas elas apresentam semelhanças entre si, uma vez que versam sobre um mesmo tema, que é reprodução da imagem visual do personagem Ponciano, segurando uma gaiola dentro da qual está o sabiá-laranjeira, seu mais precioso bem. Assim, podemos comparar os estilos dos dois ilustradores, apontando semelhanças e diferenças existentes entre eles, inclusive vinculando-os com textos do próprio romance.

⁶² Segundo Guiraud (1991, p. 61), “braça vale 5 pés ou 1,624m; mas ela varia de acordo com o país: 1,83 na Inglaterra, 1,69 na Holanda, 1,85 em Portugal, 1,67 na Espanha, 1,62 em Nápoles, 1,83 na Rússia, 1,78 na Suécia, 1,88 na Dinamarca”.



Figura 14 – p. xxxii - Appe

Com relação ao texto escrito, como observado, em nossa análise anterior, não há uma correspondência exata entre o texto que consta do “prefácio gráfico” e o texto do romance que serviu como inspiração para as ilustrações de Poty. Assim, o parágrafo do romance que melhor corresponde à legenda da Figura 14 está reproduzido a seguir:

No trem, sabiá-laranjeira do lado, como se passageiro fosse, dei balanço nos meus salvados. A bem falar, voltava o neto de Simeão de bolso vazio, mas enricado de muitas e boas experiências. Sujeito nascido como eu, altão, de mais de uma nuvem encalhar no meu cabelo, não podia ficar arreliado dos gongolôs e das minhocas cá de baixo. No mais, não era de bolso vazio quem possuía um passarinho como o que herdei do falecido João Fonseca. Muitas gentes tinham baús de brilhantes e de brilhantins, mas cantoria de veludo só quem tinha mesmo era o coronel Ponciano, na gargantinha do seu sabiá laranjeira. (...) (291:13-22)

Novamente o narrador-personagem refere-se a si próprio usando a terceira pessoa do singular em vez da primeira (“voltava o neto de Simeão de bolso vazio”; “o

coronel Ponciano”), procurando usar o artifício de “distanciamento”, ao qual nos referimos anteriormente.

Comparemos esse texto com o da legenda da Figura 14, de Appe, que reproduzimos a seguir, para melhor analisarmos e efetuarmos as devidas comparações:

Dizem que fiquei pobre, que voltei para minha invernada do Sobradinho sem vintém no bolso. Mentira maior não pode ter existido. Vejam isso, senhores. Quem tem, como eu tenho, um sabiá-laranjeira, mestre das maiores cantorias, nunca que será pobre de Jó. Será sempre o maior ricão do mundo. (p. xxxii)

A idéia de se tornar pobre é traduzida, nesse texto da Figura 14, com as seguintes palavras: “Dizem que fiquei pobre, que voltei para minha invernada do Sobradinho sem vintém no bolso”. O narrador vale-se do verbo em terceira pessoa do plural (*dizem*) para indeterminar o sujeito, dando-nos conhecimento, por meio de terceiros, a voz do povo, de que ficara pobre, “sem vintém no bolso” e que tivera que retornar às suas origens, a sua invernada do Sobradinho. Não é, portanto, ele, o narrador, quem afirma que ficou pobre. São outras pessoas que o dizem. Assim, ele pode, tranqüilamente, rebater e afirmar de forma direta: “Mentira maior não pode ter existido”. Esse recurso estilístico é muito utilizado por José Cândido de Carvalho ao longo do romance; um exemplo é aquele citado, do texto escrito do romance, constante à página 107 (“Espalharam, mais tarde, ... (107:4; 108:1-6)) em que comparamos a Figura 10, de Appe com a Fig. 15, de Poty.

Curiosamente, nessa legenda, o personagem dirige-se diretamente ao leitor “Vejam isso, senhores”. De modo semelhante ao do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que se dirige ao leitor como se ambos conversassem a respeito dos fatos narrados, como interlocutores trocando “um dedo de prosa”, o próprio José Cândido de Carvalho intervém, chamando a atenção de seu leitor para o fato que lhe parece muito importante. Trata-se de sua concepção de pobreza/riqueza, que lhe é especial e que ele transporta para seu personagem: mais vale ter um sabiá-laranjeira do que ter todos os vinténs do mundo.

O tom conversacional predomina em toda a legenda, reforçado pela intervenção direta do autor, já apontada. O vocabulário é do cotidiano e a linguagem é extremamente coloquial. Juntas, imagens visuais e texto escrito formam um quadro

único, harmonioso, um conjunto em que se evidenciam a facilidade na transmissão das idéias do autor. A figura de Ponciano aparece caminhando a passos largos, quase saltitantes, o braço esquerdo acompanha o movimento das pernas; o coronel parece leve e lépido, apesar de sua silhueta grande e gorda. Apressado, a gravata esvoaçando, segura, com delicadeza uma gaiola onde se pode vislumbrar o sabiá-laranjeira. O tom jocoso manifesta-se no desenho caricato que ressalta o abdômen do personagem, contrastando com sua cabeça, pequena em relação ao corpo, coberta por um chapéu de vaqueiro e em cuja face sobressai uma barba vasta e bem negra. Entretanto, apesar de caricato, o desenho revela certa leveza nos traços e, graças à expressão do rosto do personagem, sua figura atrai a simpatia do leitor. Há um quê de lúdico, de brincadeira, como se os desenhos figurassem em uma história em quadrinhos ou em uma ilustração de livro infantil.

Em contraposição, o texto do romance, da página 291, apresenta características mais próximas às de um texto literário. Nele, é o próprio narrador que, de início, vale-se da primeira pessoa para contar a sua situação de penúria : “dei balanço nos meus salvados.” Sua fala continua, mas com o uso de outro recurso; ao invés de prosseguir em primeira pessoa, o uso da terceira pessoa (“voltava o neto de Simeão”) provoca um distanciamento do narrador com os fatos narrados. Trata-se, agora do narrador em terceira pessoa que fala sobre um fato consumado: “A bem falar, voltava o neto de Simeão de bolso vazio.”

Em seguida, o narrador retorna ao uso da primeira pessoa: “Sujeito nascido como eu”. Nesse instante, o personagem retoma sua vez de falar, já que se trata de um auto-elogio do qual ele está plenamente convencido e do qual sempre se gabou de forma explícita, ufanoso de suas qualidades; durante toda a vida ele considerou com muito orgulho o fato de ser “altão”, como uma palmeira, a ponto de dar a impressão para as pessoas de ter uma estatura maior, chegando até a atingir as nuvens do céu. Essa comparação hiperbólica dimensiona o seu ego, ou seja, o sentimento que ele tem de sua própria importância.

O narrador apressa-se em rebater a “fofoca” do povo que, no texto da Figura 14, de Appe, aparece de forma concisa e direta: “Mentira maior não pode ter existido.” e ele volta a fazer suas considerações em terceira pessoa: “não era de bolso vazio quem possuía um passarinho como o que herdei do falecido João Fonseca. Muitas gentes tinham baús de brilhantes e de brilhantins, mas cantoria de veludo só quem tinha mesmo era o coronel Ponciano, na gargantina do seu sabiá laranjeira”.

Saliente-se, ainda, a intercalação do verbo “herdei”, em primeira pessoa, que reforça o fato de que, quem realmente herdou o pássaro foi ele, o narrador, Ponciano.

Ademais, nota-se o uso do neologismo “muitas gentes”, em que “muita gente”, usualmente empregado no singular, foi pluralizado e seguido de um verbo também no plural (*tinham*), com o intuito provável de se utilizar uma expressão corrente na linguagem popular. O sentido da expressão “muita gente” é o de um coletivo, ou melhor, o sentido de que “muitas pessoas tinham baús de brilhantes”. É interessante observar que em “muitas gentes” o plural indica que “gentes” é um substantivo comum e “muitas”, pronome indefinido que concorda com “gentes”, tratando-se, portanto, de uma combinação lógica, equivalente a “muitas pessoas”.

Pode-se observar, além disso, uma construção que nos parece ser própria da linguagem oral que é a omissão da preposição, imprimindo mais objetividade e força expressiva à frase. Assim, em “No trem, sabiá-laranjeira do lado” observamos a omissão da preposição *com* e do artigo *o* (= No trem, com o sabiá-laranjeira do lado), construção em ordem indireta, como que topicalizando a palavra “passageiro”, além de, talvez, elaborar um segmento rítmico mais balanceado do que a ordem direta o permitiria (como se [o sabiá] fosse passageiro).

Outra construção que nos chama atenção por sua concisão é “não era de bolso vazio quem possuía um passarinho” A frase corresponde a “não poderia ser considerada uma pessoa pobre e de bolso vazio aquela que possuísse um passarinho.” Há, nesse caso, uma economia no uso das palavras, denotando-se a vontade de transmitir as idéias de forma breve, rápida e original. Por outro lado, do ponto de vista vocabular, o texto escrito do romance apresenta um vocabulário mais cuidado (“brilhantes e brilhantins”, “gongolôs”, “cantoria de veludo”) do que o texto escrito da legenda da Figura 14, de Appe.

De modo geral, as ilustrações mostram traços mais trabalhados e detalhistas nos trabalhos de Poty do que nos de Appe. Nota-se que os personagens, principalmente Ponciano, apresentam características diferenciadas nas ilustrações dos dois artistas conforme detalhes descritos na seqüência.

Inicialmente, observemos e analisemos a figura do coronel criada por Poty.



Fig. 24 – p. 284 – Poty

A Fig. 24 retrata, com grafismos bem ao estilo expressionista, o coronel de pé, todo apumado, magro elegantemente vestido de terno e gravata, chapéu na cabeça, o braço esquerdo atrás do corpo, apumado com uma altivez militar, na mão direita, uma gaiola com o sabiá em seu interior. O semblante traduz seriedade, imponência e é, sobretudo pelo olhar penetrante, de um único olho visível (o outro olho encontra-se encoberto pelo negrume da tinta que o recobre), que o ilustrador consegue traduzir a atmosfera da cena: o coronel está pobre, encontra-se profundamente ferido em sua alma por causa das agruras por que acabara de passar, conforme relata o texto escrito, mas mostra o seu brio. Não se abate. É, ainda, um homem que tem orgulho de si e de suas raízes. O desenho de sua figura é proporcional, pois cabeça, tronco e membros reproduzem um corpo humano em suas devidas proporções.

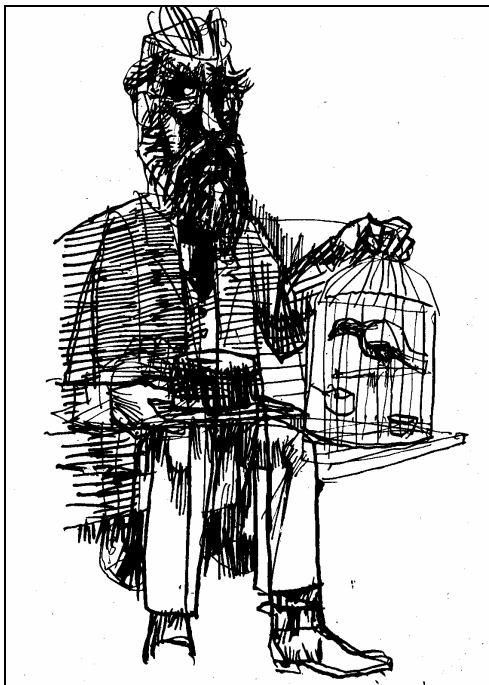


Fig. 25 – p. 292 – Poty

A Fig. 25, de Poty, retrata o narrador-personagem sentado em um banco de madeira (que, de acordo com a narrativa, sabe-se que é um banco de trem), com o chapéu sobre os joelhos, vestindo seu terno e gravata, calçando botas. Ele segura, com a mão esquerda, apoiada no banco do trem, a gaiola com o sabiá-laranjeira. As partes de seu corpo também aqui estão proporcionalmente desenhadas. Seu rosto está sério e compenetrado. Adivinha-se o desenho de seu olho esquerdo entre o emaranhado de linhas que cobrem parte de seu rosto e de seu corpo, conforme o estilo do ilustrador. Comparada à Fig. 24, a Fig. 25 revela, ainda, o coronel compenetrado, o olhar desconfiado.

Se compararmos as Fig. 24 e Fig. 25 de Poty, com a Figura 14 de Appe, percebe-se ao primeiro olhar, as diferenças e semelhanças no desenho do coronel. Conforme percebemos, olhando para a ilustração, Poty nos apresenta uma figura mais próxima da realidade. O corpo de Ponciano tem dimensões proporcionais, ele é magro, elegante, orgulhoso de si mesmo. Os grafismos com influência do surrealismo, apesar de conotar o lado um tanto quanto soturno, amedrontador, da personalidade do coronel,

não impedem de retratá-lo de modo figurativo, mesmo levando-se em conta a forte influência do Surrealismo/Modernismo, que marca o estilo do ilustrador.

Por seu lado, Appe apresenta em sua ilustração (Figura 14), confirmando a descrição já efetuada nesse item, um personagem leve, com um ar jocoso e que, apesar de vestido de terno e gravata, nada tem de elegante, pois sua silhueta é gorda, a cabeça apresenta uma proporção menor do que aquela que corresponderia ao tamanho do restante do seu corpo. O traçado do desenho apresenta linhas simples, sem detalhes. A personalidade de Ponciano é revelada pela leveza de seus passos e pelo seu olhar esperto. O ilustrador apresenta um personagem mais simpático ao leitor uma vez que parece ser mais galhofeiro e brincalhão.

As três ilustrações analisadas apresentam um ponto em comum o de retratarem o lado humano do coronel: trata-se de um homem que, como qualquer outro indivíduo, segura uma gaiola com um passarinho, seu bichinho de estimação, pelo qual sente muito carinho.

Nas Fig. 24 e Fig. 25 de Poty, predomina a função figurativo-descritiva - temos a nossa frente a imagem do coronel com sua postura imóvel, como se estivesse pronto para tirar uma fotografia. Os traços do desenho revelam detalhes pormenorizados do personagem e sua indumentária. Na Figura 14 de Appe, porém, a semelhança com uma história em quadrinhos, uma charge, ou uma cena de desenho animado é mais aproximada. Há movimento na cena. Ponciano parece estar dando um passo naquele exato momento. A imaginação nos faz vê-lo completando o passo e quase iniciando o passo seguinte.

Diante do exposto, podemos concluir que há, nos dois conjuntos de ilustrações de Appe e de Poty, inúmeras representações da oralidade, uma vez que essas ilustrações “falam” por elas mesmas, traduzindo o clima do romance. Os desenhos expressionistas de Poty causam certa estranheza ao leitor, sendo mais difícil de agradar pelos aspectos modernistas/expressionistas, apontados no decorrer desse capítulo. Acrescente-se, ainda que esses desenhos apresentam contrastes visíveis com o prefácio gráfico de Appe, mais simples e direto e, conforme mencionamos anteriormente, mais ao gosto popular. A leitura desse prefácio, que funciona como um chamariz (conforme já mencionado) faz com que o leitor antecipe suas expectativas quanto ao conteúdo do livro, acreditando que encontrará um texto leve e fácil, o que, em geral, não corresponde à realidade.

Após a leitura da obra, relendo o prefácio gráfico, percebe-se que esse conjunto de ilustrações apresenta, de um lado, os temores causados pelas crenças populares em figuras folclóricas: o lobisomem, a mula sem cabeça, o saci-pererê e outras crendices e, de outro lado, a graça, o humor, a personalidade fascinante do coronel, os aspectos pitorescos de suas aventuras, o humor das situações em que o personagem se envolve, por meio de imagens que, conforme afirmamos diversas vezes, lembram os traços característicos das histórias em quadrinhos. O uso dos recursos gráficos, da cinésica, das figuras de linguagem chama a atenção do leitor e se transforma em um modo de encantá-lo, de atraí-lo para a leitura dessa, que é a principal obra de José Cândido de Carvalho.

A heterogeneidade das ilustrações de Appe e Poty parece demonstrar a dualidade que se revela ao longo da narrativa, envolvendo os fatos e os personagens do universo do romance que ora analisamos. Essa dualidade também aparece na oposição cidade/campo, na oposição vitória/derrota, crendice/realidade, amor/fracasso amoroso, vida/morte.

Em suma, se relacionarmos as ilustrações de Appe e de Poty ao romance como um todo, cremos termos demonstrado que, os estilos característicos de cada um deles entrelaçam-se de maneira harmônica e fazem nascer personagens e situações inusitadas, dando vida ao romance. Enfim, as criações desses três artistas, unificadas, contribuem para a grandiosidade de *O coronel e o lobisomem*.

CONCLUSÃO

Percorridos os caminhos propostos na INTRODUÇÃO, tanto em relação aos aspectos teóricos quanto às análises dos fragmentos textuais selecionados e às ilustrações de Appe e de Poty, são muitas as reflexões e conclusões a que chegamos. A principal delas é que em todos os aspectos analisados confirmou-se a presença das marcas de oralidade no romance que, por sua vez, pode-se afirmar com toda a certeza, constitui-se em um simulacro do relato oral em formato de obra literária,

Em relação à organização geral do romance, há diversos tópicos e subtópicos, porém, o narrador e personagem, Ponciano, é o eixo principal em torno do qual giram todos os fatos e se organiza a vida dos habitantes do universo de *O coronel e o lobisomem*. A divisão em treze Episódios, organiza os acontecimentos diversos que são narrados em ordem cronológica, com uma variedade de temas (as recordações da infância; os aspectos folclóricos tais como a sereia, o ururau, o lobisomem; a caçada à onça; o combate aos fiscais de impostos do governo; os amores do coronel; as traições, as amizades e outros mais). Desfila, compondo a trama intrincada desses variados Episódios, uma galeria de personagens populares extremamente rica, em que aparecem muitos dos tipos comuns que compõem o povo brasileiro interiorano. São histórias do cotidiano da região interiorana de Campos de Goitacazes. Nesse aspecto a obra se assemelha ao romance picaresco, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, também repleto de peripécias e de personagens diversos.

O romance reproduz adequadamente os usos e costumes da época retratada; os personagens, por sua vez, estão coerentemente adequados às situações, ao espaço e ao tempo descritos. Percebe-se a preocupação do autor de traçar um retrato dos costumes e tradições próprios ao tempo narrado. Assim, Ponciano, enquanto habitante do meio rural, demonstra uma preocupação com os hábitos, os pensamentos e as crenças típicas dessa região. Enquanto habitante da cidade, suas preocupações são próprias do sujeito urbano, com seus costumes e o modo de vida que lhe é peculiar – ele frequenta cabarés, aprecia comidas refinadas, aprecia mulheres bem vestidas e os hábitos elegantes da sociedade citadina. O mundo financeiro e o comércio açucareiro passam a ser o centro de suas atenções.

Quanto aos aspectos lingüísticos, sua linguagem torna-se mais cuidada, principalmente diante das senhoras da sociedade. Evita palavrões e procura empregar uma linguagem mais refinada, procurando parecer igual a seus pares citadinos. Entretanto, quando irado, suas reações demonstram seus hábitos lingüísticos arraigados em sua infância e juventude e ele irrompe a proferir impropérios e palavrões, dando vazão a sua raiva, conforme vimos nas análises dos Textos 2 e 3. Nesse sentido o romance representa, de maneira coerente, o ambiente social da época em que a narrativa se desenrola, confirmando as palavras de Fernandes:

No tocante à linguagem utilizada, ressaltamos que se trata de uma obra de arte, inserida em um determinado momento histórico-social, conforme consideramos anteriormente. Podemos afirmar que é uma obra literária construída com base em uma linguagem falada por sujeitos da zona rural com características peculiares que constitui uma forma divergente da língua padrão, ao que Rodrigues (1974:38) chama *dialeto caipira*".⁶³ (1996, p. 20)

São essas “características peculiares” que, cremos, ficaram evidentes em nosso estudo, relativamente aos aspectos lingüísticos e discursivos da obra em questão.

O estudo dos diálogos mostra que José Cândido de Carvalho utiliza uma gama variada de tipos de discurso para nos apresentar o relato do personagem narrador. Há uma alternância entre os discursos direto, indireto, indireto livre, monólogos, solilóquios e falas implícitas que demonstram a riqueza na construção dos diálogos e do texto narrativo que procura reproduzir um relato falado. O autor mostra sua maestria ao utilizar esses diversos tipos de discursos para demonstrar sua habilidade narrativa; prendendo a atenção do leitor, evitando a monotonia de um só tipo de discurso e criando efeitos expressivos para suas falas, além de propiciar maior autenticidade ao relato. Dessa forma, ele faz viver o personagem, criando a sensação de que Ponciano narra sua vida ao leitor como se estivesse em sua presença.

Para transmitir essa sensação de forma expressiva, são importantes as técnicas discursivas de que se vale o autor do romance, tal como o uso de introdutores criativos e expressivos: o uso dos verbos *dicendi/sentiendi*, a variação no uso das diversas modalidades discursivas às quais nos referimos. Nos textos analisados, bem

⁶³ Fernandes se refere a Rodrigues, Ada Natal. O dialeto caipira na região de Piracicaba. São Paulo, Ática, 1974 (Ensaio, 5)

como em todo o romance, em geral, há predominância do emprego do discurso indireto na narrativa que reproduz fatos passados. Com raras exceções, o discurso direto é utilizado não para reproduzir interlocuções, compondo diálogos, mas como falas únicas de feição monologal, formadas por frases curtas, complementando um parágrafo narrativo/descritivo, conforme se pôde constatar. Portanto, pode-se concluir que o processo interacional nem sempre aparece num grau colaborativo, como em uma conversação em que os dois interlocutores dialogam *in praesentia*. Os diálogos, os trílogos ou polílogos, típicos da conversação entre dois ou mais interlocutores pouco aparecem. Podemos dizer, *grosso modo*, que os discursos diretos são reconstituídos pelo personagem central, passando pelo crivo de sua memória e de sua intencionalidade. Portanto, o uso dos variados tipos de discurso mostram mudanças nos lugares de fala de Ponciano que ora é o narrador, ora é o personagem principal que participa de uma conversação com ele mesmo ou com outros personagens reais ou fictícios.

Porém, com relação aos outros personagens, nota-se pouca alternância no desempenho dos papéis, uma vez que Ponciano sempre focaliza a trama de seu ponto de vista. Esmeraldina, Pernambuco Nogueira, Baltasar da Cunha, o avô Simeão, enfim todos os demais personagens (que, conforme o “ror de personagens”, são 105) são sempre secundários, mesmo quando a ação descrita se desenrola em seu redor. Exemplificando, podemos citar o caso das eleições em que o candidato é Pernambuco Nogueira. Todas as notícias sobre o assunto são veiculadas por Ponciano, sob o seu ponto de vista e nunca sob o olhar do candidato ou de qualquer outro personagem. É Ponciano quem tudo relata e que tudo observa.

O estilo indireto simples, usado pela voz narrativa de Ponciano, torna-se complexo à medida que a linguagem desse homem culto se mescla e se combina àquela do homem menos culto, rústico, do campo, como acontece em *Il Malavoglia*: “É como se a ordem e a inteligibilidade da cultura erudita servissem para sugerir o ritmo oral e o sabor da rusticidade”. (Cândido, 2002, p. 352)

Outra modalidade discursiva empregada por José Cândido de Carvalho é o monólogo que reproduz os pensamentos, sentimentos e demais processos psíquicos de Ponciano, permitindo que o leitor se aproprie dos seus estados de alma e conheça seus mais profundos medos, dúvidas, alegrias, tristezas e demais sentimentos que dele se apoderam. Tanto o monólogo quanto a fala implícita freqüentes na obra são formas de enriquecimento da narrativa. No caso da fala implícita, o locutor/escritor apenas reproduzindo o conteúdo geral e impreciso da fala de um personagem, deixa espaço

para que cada ouvinte/leitor imagine o conteúdo preciso e as palavras que teriam sido ditas; ele se exime da responsabilidade quanto à real intenção do enunciador e, ao mesmo tempo, abre um leque de possíveis diversas interpretações, conforme pudemos observar nos exemplos constantes do item 3.1.1.6. Fala implícita. É necessário salientar a importância do uso dessas técnicas discursivas no que tange à busca da expressividade e da representação da oralidade pelo autor do romance.

Para melhor caracterizar as situações de fala, registramos e apontamos a existência dos aspectos prosódicos e cinésicos, também característicos da oralidade, nos três textos analisados. Foram assinaladas as mais variadas referências às entonações da fala dos personagens, seus comportamentos, seus gestos, suas expressões fisionômicas, bem como suas atitudes, seus pensamentos, suas reações que completam, dessa forma, o contexto das conversações e do discurso narrativo de Ponciano, como se fossem descritores do contexto situacional (físico e emocional) que emoldura o quadro discursivo de cada texto analisado.

Do ponto de vista dos recursos lingüísticos, o autor emprega, sobretudo, um vocabulário e construções frasais característicos da língua popular, o que afirmamos embasados nos teóricos citados na PARTE I da tese. Por outro lado, o uso de um vocabulário culto e de construções cultas aparece, misturando-se a essa linguagem do cotidiano, criando um estilo narrativo particular, conforme comentamos anteriormente.

Uma outra característica se faz presente. São as criações de palavras inusitadas por meio de várias técnicas: a sufixação, prefixação e composição, que ampliam e renovam o léxico e que são utilizadas com muita maestria e criatividade por José Cândido de Carvalho. Examinando-se os vocábulos utilizados pelo autor, chegamos à conclusão de que os sufixos são mais utilizados que os prefixos, conforme constatamos durante as análises realizadas. De todos os aspectos das criações neológicas estudadas, os neologismos semânticos foram os que mais chamaram a atenção pela criatividade de sua composição. Sua complexidade reside, sobretudo, no envolvimento de todo o contexto textual na sua criação, o que dificulta o entendimento do leitor, exigindo atenção, raciocínio e percepção. Além disso, essas criações permitem, muitas vezes que a uma palavra seja atribuída não apenas uma só significação, mas sim significações que, adequadas ao contexto, permitem a criação de universos múltiplos, ampliando, desse modo, os limites do texto e as possibilidades da criação literária.

Cardoso (2000, p. 370) tece considerações sobre a problemática da criação que um autor enfrenta na concepção de criações literárias:

Se Drummond afirma que a criação é uma luta com a linguagem e com as palavras, é porque tem consciência de que as criações literárias ocorrem através da maneira particular de utilizar a língua, ou seja, desviando-se da norma e, assim, criando um estilo, próprio, um léxico individual.

O mesmo acontece em *O coronel e o lobisomem*. José Cândido de Carvalho não se restringe ao campo lexical em sua criação. Ele vai além. Ele cria um estilo agradável, fascinante e inusitado renovando a arte de narrar. A linguagem de Carvalho é tão recheada de graça, de humor, de criatividade que só podemos concordar com Rachel de Queiroz: “É o gênio da língua que baixou!”⁶⁴

Acrescentamos, ainda, as observações de Preti que em *Sociolinguística*: os níveis da fala, afirma que um escritor pode criar um diálogo totalmente imaginário, “desde que isto represente uma atitude coerente na estrutura literária da obra”. A verdade é que, em certos escritores (é ainda a própria estrutura da obra que nos demonstra), há um interesse evidente em apresentar seus personagens como seres vivos, com relações diretas com o ambiente em que atuam, muito embora reconheçamos que tal processo nem por isso deixe de continuar sendo ficção, “mera *mimese seletiva* da realidade”. Para tornar ainda mais “viva” essa reconstituição da realidade, mostram-se presentes, ainda, no texto escrito do romance, elementos não-verbais, importantes para a caracterização dos personagens, tais como: gestos, expressões faciais, corporais, olhares, sorrisos, risos dissimulados e outros que, ainda que não representados por desenhos⁶⁵, são descritos por meio verbal de forma tão clara e precisa que o leitor os desenha em sua imaginação, conseguindo “visualizar” cenas e personagens tal como se estivesse diante de imagens cinematográficas ou de uma história em quadrinhos.

Todos os estudos aqui apresentados nos levam a concluir que, José Cândido de Carvalho revela-se um escritor com muito conhecimento da língua portuguesa e, com maestria, “brinca” com as palavras e com as frases criando, por meio delas, o mundo mágico e maravilhoso do coronel Ponciano de Azeredo Furtado.

⁶⁴ Rachel de Queiroz. Prefácio de *O coronel e o lobisomem*.

⁶⁵ Adiante apresentaremos nossas conclusões a respeito da representação da oralidade por meio de imagens visuais.

Cabe, ainda, lembrar que são muitas as possibilidades de leitura de uma mesma obra. Essa multiplicidade depende das vivências de cada leitor, de sua capacidade de inferência, de sua sensibilidade, de sua percepção, além de sua capacidade de interpretar e de relacionar as mais diversas idéias contidas no universo de cada obra; elas dependem, ainda, do objetivo que o analista traçou e a cuja busca ele se dedica. As interpretações diversas confirmam o enriquecimento do olhar do analista/leitor.

Nossas considerações finais voltam-se para a questão da representação da oralidade nas ilustrações e nos textos escritos do romance, a elas correspondentes, Cremos ter ficado evidente a existência de diversas características da oralidade ao longo da análise, tanto nas ilustrações compostas apenas de imagens, como no texto escrito das legendas e do romance. Conforme apontamos, os desenhos de Appe são mais simples, com traços menos carregados, tendendo ao gosto popular; lembram histórias em quadrinhos e charges, gêneros sempre presentes no dia-a-dia de todos, ao passo que as ilustrações de Poty, apesar de serem mais complexas e de apresentarem uma atmosfera sombria, chama e prende a atenção das pessoas, que podem gostar delas, ou não apreciá-las.

Acrescentamos a essas observações o entrelaçamento entre a linguagem verbal e a visual obtido pela perfeita sintonia entre José Cândido de Carvalho e os desenhistas-ilustradores, Poty e Appe, conforme se observou na Parte III dessa tese. A soma das linguagens tornou o romance mais rico de significações. Os textos das legendas escritos por José Cândido de Carvalho, pelas análises efetuadas, são bem mais próximos da conversação natural, não apenas quanto ao vocabulário mais utilizado na vida cotidiana, como também em relação às construções das frases. São textos de compreensão mais fácil, porque usam um vocabulário simples e suas frases são curtas. A mensagem é comunicada de forma direta e sem rebuscamentos. As legendas, associadas ao texto visual, revelam um perfeito entrosamento entre as palavras e as imagens, ou seja, uma simbiose intersemiótica, conforme pudemos observar. Em comparação às legendas das ilustrações, os textos escritos do romance, a eles correspondentes (também de José Cândido de Carvalho) apesar do caráter oral, mostram-se de maior complexidade; são reveladores de significados mais profundos, esmiúçam mais os detalhes do personagem ou da ação focalizada.

As ilustrações de Poty, ainda que mais herméticas, por não serem apenas figurativas e por apresentarem um estilo expressionista, poderiam ser consideradas mais

próximas do texto literário. São desenhos mais elaborados e o leitor precisa ser mais culto, mais letrado e mais bem preparado intelectualmente, para compreender todo o alcance e a intencionalidade de seu criador. Assim como as ilustrações de Appe apresentam convergência com as descrições e as narrações contidas nos textos das legendas, essa convergência também existe entre o texto de José Cândido de Carvalho e as ilustrações de Poty. Entretanto, para percebê-la, é necessário que o leitor reflita, faça inferências e relacionamentos para que, com a ajuda de sua sensibilidade e de sua percepção, ele exercite a imaginação, tornando-se sensível às sutilezas e à beleza dessas ilustrações que são partes integrantes do romance e que “contam” ao leitor as peripécias da vida do coronel Ponciano de Azeredo Furtado.

Um trabalho mais aprofundado desse relacionamento dos aspectos imagéticos, cinésicos, proxêmicos, semióticos e lingüístico-textuais poderia ser realizado, uma vez que o material se revela muito rico e abundante. Apesar de não termos nos dedicado inteiramente a esse tipo de pesquisa, visto nossos objetivos serem mais abrangentes, cremos termos apontado um caminho de análise a ser realizado futuramente nessa ou em outra obra literária. Os aspectos estudados na PARTE III, mostram-se suficientes para comprovarmos mais um viés com que a oralidade pode ser representada e que, juntamente com os demais estudos feitos, tornam-se um dos esteios fundamentais desse trabalho.

Todos os estudos efetuados nos levam à conclusão de que *O coronel e o lobisomem* não é um simples relato de eventos. Trata-se de uma trajetória de vida relatada de forma autobiográfica, em tom de oralidade, mas de uma oralidade com matizes próprios do autor, que reflete a personalidade *sui-generis* de seu narrador e que nos desperta para várias reflexões sobre a linguagem e, sobretudo, para as marcas de oralidade em uma obra literária.

BIBLIOGRAFIA

A) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ieda Maria. A neologia na língua falada. In: PRETI, Dino. (org.) *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003.

_____. *Neologismo – Criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.

AMAN, Per. *Edward Munch*. Padre Publishers, San Diego, Califórnia, USA., 1990.

ANDRADE, Wagner Teobaldo Lopes de. *A relação entre a oralidade e escrita em língua portuguesa no surdo*. Recife, PUC/PE, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 2001.

AZEVEDO, Milton M. *Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003

AZEVEDO, Ricardo. Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro dos livros. In *Balainho – Boletim Infantil e Juvenil*. Ano V. Novembro de 2004, nº 22, Joaçaba, SC. ISSN 1678-6629.

BALLY, C. *Linguistique générale et linguistique française*. Paris: Francke Berne, 1965.

BARBOSA, Maria Aparecida. *Léxico, produção e criatividade – processos de neologismos*. São Paulo: Global, 1981

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Reflexões sobre os estudos do texto e do discurso. In: *Língua e literatura*, n. 22. São Paulo: Humanitas-USP, 1996.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. Rétorique de l'image. *Communications*, nº 4, Paris: Seuil, 1964

BASILIO, Margarida. *Estruturas lexicais do português*. São Paulo: Ática, 1987.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire. Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains. In: LUZZATI, Daniel (coord.). *Langue Française – L'oral dans l'écrit*. Paris: Larousse, p. 52-71.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAGNIN, Antônio Luiz. *Quadrinhos, uma escrita nova*. (Tese de Doutorado). Exemplar datilografado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP, 1979.

CAMARA JR., J. Mattoso. O coloquialismo em Machado de Assis. In: *Ensaio machadianos*. Língua e estilo. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

_____. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

_____. *Princípios de lingüística geral*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1972.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: MG, Ed. Lê, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. O mundo provérbio. In: VERGA, Giovanni. *Os Malavoglia*. Cotia:Ateliê Editorial, 2002.

CARDOSO, Elis de Almeida. *As criações lexicais estilísticas de Carlos Drummond de Andrade*. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) da FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

DIAS, Ana Rosa Ferreira. Mídia e interação: *estratégias de envolvimento do leitor na construção do discurso das notícias*. In: Preti Dino (org.) *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. *O discurso da violência - as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: EDUC/Cortez, 1996.

- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- ECO, Umberto. *Conceito de Texto*. São Paulo, T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- EGUTI, Clarícia Akemi. *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos*. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). FFLCH/USP, São Paulo, 2001.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FERRERO, Ernesto *As gírias da vida marginal, de 1500 até hoje*. Verona: Mondadori, 1972.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*, Cambridge: University Press, 1977.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução à Lingüística*. São Paulo: Contexto, 2002 .
- FONTANIER. P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968. (1 ed. 1821-1827)
- GALEMBECK, Paulo de Tarso. Marcas de subjetividade e de intersubjetividade em textos conversacionais. In: Preti, Dino (org.) *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2002.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1973.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Olhar de descoberta*. Ilustração de Eva Furnari, São Paulo: Mercuryo, 1996.
- GRÉSILLON, A. e MAINGUENEAU, D. Poliphonie, proverbe et détournement . *Langages* 73, 1984.
- GUILBERT, Louis. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975
- GUIRAUD, Pierre. *A linguagem do corpo*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *L'argot*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956

Kiso Nihongo 3. Editora: Labo Nihongo, 1999. (sem autor)

KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Anna Christina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOSHIBA, Luís e PEREIRA, Denise Manzy Fraise. *História do Brasil*. 7ed. São Paulo: Atual, 1996.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (1 ed., 1945)

LEITE, Ligia Chiappini Moraes de. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Marli Quadros. “ O diálogo no diálogo: a dupla expressão do discurso do outro”. In: PRETI, Dino (Org.) *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas Publicações/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Maria do Rosário de Souza Tavares de. *Lobisomem: assombração e realidade*. 2 ed. São Paulo, Ferrari Editora e Artes Gráficas, 2004. 1 ed: 1984.

MACHADO, Irene A . Texto e gêneros: fronteiras. In: Dietzsch, Mary Julia Martins (org.). *Espaços da linguagem na educação*, São Paulo, Humanitas/USP, 1999.

MAINGUENAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Analyser les textes de communication*. Paris, Dunnot, 1998.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Análise da Conversação*. São Paulo: Ática, 1991.

MARTINET, André. *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos, 1968.

MARTINS, Evandro Silva. *Projeto observatório dos neologismos literários do português no Brasil*. Uberlândia, UFU – Instituto de Letras e Lingüística, 2002.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

_____. O estilo coloquial culto de Machado de Assis. *In. Língua e Literatura*. Nº 18, 1994.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo, Makron Books, 1995.

MESCHONNIC, H. “Qu’entendez-vous par l’oralité?” *Langue Française*. nº. 56, Paris: Larousse, 1982.

MOISÉS. Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. *A criação literária*. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

_____. Do solilóquio e do monólogo interior. *In: Urbano, Hudinilson et al (orgs.). Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo, Cortez, 2001.

MORIN, Edgard. A noção de sujeito. *In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.) Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1966.

MOTA, Leonardo. *Adagiário brasileiro*. Ceará: UFC, 1982.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita – a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos Coligidos. Seleção de Armando Mora D'Oliveira. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. v. XXXVI

PEIXOTO, Maria Inês Harmann. *Relações arte, artista e grande público: a prática estético-educativa numa obra aberta*. Tese de Doutorado. Campinas, São Paulo 2001.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em S. Paulo*. nº 6, abril, 1982

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os Níveis da Fala: Um Estudo Sociolinguístico do Diálogo na Literatura Brasileira*. 7 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. A conversação literária. *Estudos de Língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

_____. *O discurso oral culto*. v.2. São Paulo: Humanitas Publicações/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997a.

_____. Gíria e agressividade social. In: KOCH, Ingedore Villaça e BARROS, Kazue Saito Monteiro. (orgs.). *Tópicos de linguística de texto e análise da conversação*. Natal: EDUFRN, 1997b.

_____. Norma e variedades lexicais urbanas. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira. (org.), *Português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

_____. (Org.) *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas Publicações/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

Projeto Araribá – *História*/obra coletiva. São Paulo: Moderna, 2006.

QUINO. *Bem, obrigado, e você?* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RAMOS, Paulo Eduardo. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa). FFLCH/USP, São Paulo, 2007.

REBOUL, Olivier. *O slogan*. São Paulo, Cultrix Ltda., 1975.

RÉGIS, Iracema Mendes. *A vida nos trilhos*. Coleção “Os melhores do 1º Concurso de Cordel”, São Paulo: CPTM/Secretaria dos Transportes Metropolitano/ Governo do Estado de São Paulo, 2002.

ROCCO, Maria Tereza Fraga. “Entre a oralidade e a escrita: reflexões esparsas”. In: DIETZSCH, Mary Julia Martins (org.). *Espaços da linguagem na educação*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

ROCHA, Regina. *A enunciação dos provérbios*. São Paulo: Annablume/USP/Capes, 1995.

SANDMAN, Antônio José. *Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

_____. *Competência lexical: produtividade, restrições e bloqueio*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1991.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

_____. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo Cultrix, 1973.

SILVA, Rogério Forastieri da. *História do Brasil: do descobrimento à atualidade*. São Paulo: Núcleo, 1992.

TOVAR, José Jesus de Bustos. La imbricación de la oralidad em la escritura como tecnica del discurso narrativo. *In: KOTSCHI, Thomas; OSTERREICHER, Wulf e ZIMMERMANN, Klaus (eds.) El español hablado y la cultura oral em España e Hispanoamérica.* v. 59. España: Ibero Americana, 1996.

ULLMANN, Stephen. *Semântica Uma Introdução à Ciência do Significado.* Trad. J. A Osório Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. 1 ed. 1964.

URBAN, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad: Lengua y Estudios Literarios.* México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

URBANO, Hudinilson. Cortesia na literatura: manifestações do narrador na interação com o leitor. *In: PRETI, Dino (org.) Cortesia verbal.* São Paulo: Humanitas (no prelo)

_____. *A oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca.* São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *O discurso direto, indireto e indireto livre em quatro contos de Rubem Fonseca.* 1980. mimeo.

_____. Usos da linguagem verbal. *In: PRETI, Dino (org.) Oralidade em diferentes discursos.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. Uso e abuso de provérbios. *In: PRETI, Dino (org.) Interação na fala e na escrita.* São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2002.

_____. Oralidade na literatura: da conversa real para a conversa fabricada. *In: MOURA, D. Os múltiplos usos da língua.* Maceió: EDUFAL, 1999.

_____. “A expressividade na Língua Falada de pessoas cultas”. *In: PRETI, Dino. O Discurso Oral Culto.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1997a.

_____. A citação direta de fala como marca de expressividade. *In: Língua e Literatura,* No. 23, São Paulo, Humanitas/ FFLCH/USP, 1997b.

URBANO, Hudinilson. Marcadores conversacionais *In: PRETI, D. (org.) Análise de textos orais.* Vol. I. São Paulo: FFLCH/USP, 1995.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

VILELA, Mário. *Estudos de Lexicologia do Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Duas Cidades; [Brasília]: INL, Fundação Nacional/Pró-Memória, 1984.

WEIL, Pierre e Tompakow, Roland. *O corpo fala - a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. 35 ed., Petrópolis: Vozes, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

B) SITES DA INTERNET:

<http://www.suapesquisa.com/colonia/> Acesso em 13/07/2007

<http://www.brasilecola.com/historiab/acucar.htm> Acesso em 13/07/2007.

http://www.universobiblico.com.br/enciclopedia_03.php?enc=2635 Acesso em 20/11/2007.

<http://www.pucrs.br/fale/pos/guia.pdf> Acesso em 15/03/2008

<http://www.quediahoje.net> Acesso em 04/07/2007.

<http://www.mel.ileel.ufu.br/projetos/PROJ49.PDF> Acesso em 03/03/2008

http://www.revistacriacao.hpg.ig.com.br/o_coronel_do_outro_mundo.htm - *O coronel do outro mundo*. Fábio de Oliveira Ribeiro. Acesso em 03/12/2004.

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm> - *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil.* Luís Camargo. Acesso em 06/08/2006.

<http://www.expoart.com.br/historia/?idt1=15> - *Arte em Internet.* Acesso em 01/06/2006

<http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/expressionismo/> - *Expressionism – Artes plásticas e artistas expressionistas.* Acesso em 01/06/2006.

<http://www.bugei.com.br/bugei/mentais/sumie.asp> - *Sumiê* Acesso em 18/10/2007.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u4190.shtml> - *Curitiba: Poty traça o desenho da alma local* – Folha Online – Turismo – 17/05/2004. Acesso em 10/07/2006.

<http://www.pr.gov.br/seec/poty/ilustracoes.html> - Atualizado em 29/10/98. see@pr.gov.br. Copyright 1998 – Secretaria do Estado de Cultura – Ilustrações de Poty Lazzarotto. Acesso em 10/07/2006.

http: www.pr.gov.br/seec/poty/apresenta.html - Atualizado em 19/03/03. see@pr.gov.br. Copyright 1998 – Secretaria do Estado de Cultura - *POTY Lazzarotto*. Acesso em 10/07/2006.

<http://www.abi.org.br/primeirapagina.asp?id=1632> – Primeira página – *Morre o mais antigo chargista do Brasil.* Acesso em 16/01/2007.

http://www.memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro/17101964/171064_1.htm - *Diálogo no escuro: Borjalo X Appe.* Acesso em 10/07/2006.

C) DICIONÁRIOS, VOCABULÁRIOS E ENCICLOPÉDIA:

ACADEMIA. Academia Brasileira de Letras - *Pequeno Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1943.

AULETE, Francisco Julio de Caldas et al. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BERLIN, A. *Le français vagabond - dictionnaire d'argot français*. Paris: La Pensée Universelle, 1983.

CÂMARA Jr., J. Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática*. São Paulo: J. Ozon Editor, 1964.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11 ed. São Paulo: Global, 2001.

Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 7 ed. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1982

DUCROT, Oswald & Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences et du langage*. Paris: Seuil, 1972.

Enciclopédia Mirador Internacional (copyright by Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.) São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1983

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Dicionário crítico de língua portuguesa*. Lisboa: Bertrand, Jackson, Rio de Janeiro, s/d.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Edição integral do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva Ltda., 2001.

KATZ, Chaim Samuel, DORIA, Francisco Antônio, LIMA, Luiz Costa. *Dicionário crítico de comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

LACERDA, Roberto Cortes de e LACERDA Helena da Rosa Cortes de. *Dicionário de provérbios: francês, português e inglês*. Rio de Janeiro, Lacerda Editora, 1999.

MOISÉS. Massaud, *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

OLIVEIRA, Cândido de. *Dicionário Mor da Língua Portuguesa*. São Paulo: Livro' mor Editora Ltda., 1967.

ORTÊNCIO, Bariani. *Dicionário do Brasil Central : subsídios à filologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud (orgs.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2.ed., São Paulo: Cultrix, 1980.

SERRA, J. B e GURGEL. *Dicionário de gíria: Modismo Lingüístico, o Equipamento Falado do Brasileiro*. 5. ed. Gráfica Valci Editora, 1998.

SILVA, E.C. *Dicionário da gíria brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A, 1973

SILVA, Felisberto da. *Dicionário de gíria: gíria policial – gíria humorística - gíria dos marginais*. 5 ed. São Paulo: Ed. Prelúdio, s/d.

D) GRAMÁTICAS

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

CUNHA, Celso, CINTRA, Luís F. Lindley. *A nova gramática do português contemporâneo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lexikon Informática, 2007.

SACCONI, Luiz Antônio. *Nossa gramática: teoria*. 11 ed., São Paulo: Atual, 1990.
SAID ALI, M. *Gramática histórica da língua portuguesa*. Rio de Janeiro; Melhoramentos, 1971.

E) OBRAS CONSULTADAS

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité(s) énonciative (s). *Langages* 73. Paris: Larousse, 1984. pp. 98-111

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem – métodos sociológicos*. São Paulo: Hucitec, 1979. (1 ed. francesa, 1977)

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (1 ed. francesa, 1979)

BALLY, C. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires, Losada, 1967.

_____. *Traité de stylistique française*. v. 1 Genève-Paris: Georg C. Klincksieck, 1951.

BARROS, K. S. (org.) *Atividades de interação verbal: estratégias e organização*. Natal: PGEL/Imprensa UFPE, 2002.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BRAIT, Beth. Língua e literatura: uma falsa dicotomia. In: *Revista da ANPOLL* 8, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1995.

_____. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

CARVALHO, N. *O que é neologismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Locuções tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

CASTAGNINO, Raúl H. *Análise literária*. 5 ed. São Paulo: Mestre Jou, s/d.

CASTRO, Ernesto M. de Melo. *O fim visual do século XX: e outros textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 2004.

CORSERIU, E. *Teoria del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1967.

COUTINHO, Afrânio. *Antologia brasileira de literatura*. V. I, 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Letras e Artes Ltda., 1967.

DUBE, Wolf-Dieter. *The expressionists*. 2 ed. Espanha: Artes Gráficas Toledo S.A, 1992. (1ed. 1972)

EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe. *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l' image*. Paris: Éditions du Seuil, s/d.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.

GELB. I. J. *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza, 1982.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Via Atlântica* - publicação da Área de Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa, DLVC, São Paulo, 1997. N° 1

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1995.

GUIRAUD, Pierre. *Essais de stylistique – problèmes et méthodes*. Paris: Klincksieck, 1969.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David, R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine e PLANTIN, C. (org.) *Le trilogie*. Lyon: Universidade de Lyon, 1995.

_____. *L'énontiation – de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

_____. *Les intérations verbales*. Paris: Armand Collin, t.1., 1990.

KEHDI, Valter. *Formação de palavras em português*. São Paulo: Ática, 1992.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

_____. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6 ed., São Paulo: Ática, 2002.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

LE GUERN, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse, 1973.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes/Editora da UNICAMP, 1987.

_____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1956.

MAROUZEAU, André. *Précis de stylistique française*. 2 ed. Paris: Manor, 1946.

MICHELETTI, Guaraciaba et al. *Leitura e construção do real: o lugar da poesia e da ficção*. São Paulo: Cortez, 2000. (Coleção aprender e ensinar com textos; v.4)

NASCENTES, Antenor. *A gíria brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1953.

NOMURA, Masa. *Linguagem Funcional e Literatura – presença do cotidiano no texto literário*. São Paulo: Annablume, 1993.

OLIVEIRA, Nelson de. Treze teses sobre o homem comum na literatura. *In: Revista D'ART*. nº 11, abril/2004. pp. 19-22

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2002.

PLATÃO, Francisco Savioli e FIORIN, José Luiz. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1996.

PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: T. A. Queiroz, /Ed. da Universidade de São Paulo, 1984a.

RICOEUR, Paul. “O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento”. *In: SACKS, Sheldon. (org.) Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

SANDMAN, Antônio José. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.

SANTOS, Dulcelina Silva dos. *Prestígio lingüístico e ensino da língua materna*. Porto: Porto Editora, 2002.

SILVA, M. Cecília P. de Souza e KOCH, Ingedore Villaça. *Lingüística aplicada ao português: morfologia*. São Paulo: Cortez, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

TANNEN, Deborah. (ed) *Analysing discourse: text and talk*. Washington D.C: Georgetown University Press, 1982.

TARALLO, Fernando. *A pesquisa socio-lingüística*. São Paulo: Ática, 1990

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *O aspecto verbal no português; a categoria e sua expressão*. 3 ed. Uberlândia: Ed. Universidade Federal de Uberlândia, 1994.

F) ESTUDOS SOBRE O CORONEL E O LOBISOMEM:

ARANTES, Silvana. Sobre homens e lobos. *In: Folha de S. Paulo*, caderno Folha Ilustrada. São Paulo, 14 de setembro de 2004. p. E 1.

CAMBOIM, José Afonso de Sousa. *Língua hilare língua: ensaio sobre o riso e a técnica da opacificação cômica na performance lingüística de José Cândido de Carvalho*. Brasília, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*. São Paulo: F.T.D, 1966. p. 339-351.

CRESTANI, Gilmar Antonio. O coronel e o lobisOMEM. Artigo publicado em *Observatório da Imprensa*. Porto Alegre, RS, em 15/05/2002.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil: uma interpretação de Grande Sertão: veredas, o coronel e o lobisOMEM, Sargento Getúlio e os Guaianas*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, Série Novas Perspectivas, 1988. p. 79-88.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *O coronel e o lobisOMEM: Uma abordagem sócio-interacional*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 1996.

_____. *O coronel e o lobisOMEM: Uma abordagem sócio-interacional*. São Paulo: Annablume, 1999.

FERNANDES, Vanessa Cristiane de Freitas. *A pessoa e a 'persona' de um coronel*. Dissertação (Mestrado). Três Lagoas: UFMS, 2004.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2002.

LEITE, Suely. O coronel e o lobisomem: questões de estilo. *Estudos Lingüísticos*, p. 904-909. PG – Universidade Estadual de Londrina, 2004 .

LESSA, Luiz Carlos. *O modernismo brasileiro e a língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

LUDWIG, Carlito Silvério. As criações lexicais em O coronel e o lobisomem de José Cândido de Carvalho. Porto Alegre, (s/n) 1982.

MARTINS, Wilson. Uma obra-prima. In: CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971. (cf. Nota de rodapé:” Com algumas modificações, sugeridas por sua publicação em volume, este artigo foi publicado em *O Estado de S. Paulo* ao surgir a primeira edição de *O coronel e o lobisomem*.” p. xxiii)

MIYASAKI, Tiekô Yamaguchi. “O romance de José Cândido de Carvalho”. *Revista de Letras*. (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis) vol. 17, Assis: SP, 1975. p.39-61.

_____. Um tema em três tempos (G.Rosa, J.C. de Carvalho, J.U. Ribeiro) *Revista de Letras*, São Paulo: UNESP, N° 28, 1988. p. 27-35.

OLINTO, Antônio. José Cândido, o romancista alegre. *Jornal de Letras*. nº 67, março de 2004. p. 10 e 11.

_____. Nação Goitacá. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10/04/2002.

PLATÃO, Francisco Savioli e FIORIN, José Luiz. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo, Ática, 1996.

PITILLO, Giovanni Ferreira. *O neologismo literário: análise do valor significativo da sufixação em ‘O coronel e o lobisomem’*, de José Cândido de Carvalho. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFMG – Lingüística, 2001.

PROENÇA, M, Cavalcanti. Romance definitivo. In: CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971 (Cf. Nota de rodapé, p. Xii: “Reproduzido do livro *Estudos literários*, Editora José Olympio”).

QUEIROZ, Rachel de. É o gênio da língua que baixou. *In:* CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 11 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

SALES, Herberto Boa noite, meu coronel. *In:* CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 35 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1985. (cf. Nota de rodapé, p. 311, “Discurso de recepção pronunciado na Academia Brasileira de Letras, na sessão realizada a 1º de outubro de 1974”.)

SCHMITZ, John Robert. Referências à natureza no romance *O coronel e o lobisomem* de José Cândido de Carvalho. *Estudos lingüísticos VIII*. Anais de Seminários do GEL. Assis, São Paulo: UNESP/Instituto de Letras, História e Psicologia, 1984.

SOUZA, Cláudia Nívea Roncarati. José Cândido de Carvalho, *O Coronel e o lobisomem*. *Littera* – Revista para professor de português e de literaturas de língua portuguesa. Ano I, nº 3, setembro/dezembro, Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

F) OBRA ANALISADA:

CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANEXO

O coronel e o lobisOMEM

José Cândido de Carvalho