Benjamin Abdala Junior

REPRESENTAÇÃO E PARTICIPAÇÃO: A DINÂMICA DO CONCRETO NOS ROMANCES DE CARLOS DE OLIVEIRA E GRACILIANO RAMOS

Orientadora: Professora Doutora Maria Aparecida de Campos Brando Santilli

Tese de Doutoramento apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizada mediante bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

São Paulo 1977

ÍNDICE

I. Apresentação 3

II. Pressupostos Metodológicos: Estilística e Sociologia . 15

1. As correntes da Estilística: Formalismo e Impressionismo no Destaque do Sujeito 16

1.1. A Estilística Descritiva 18

1.2. A Estilística Genética 25

1.3. A Estilística Linguística 33

2. Definindo o Método: por uma Estilística Sociológica 37

2.1. A Função Estilística 47

III. Representação e Participação: a Dinâmica do Concreto nos Romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. 55

1. Subjetividade e Objetividade: o Processo Dialógico do Sujeito 56

2. Realidade e Elaboração Estética: o Processo de Concreção da Escrita 80

3. Convenção e Estereotipia: o Processo de Superação da Faticidade 108

4. Metalinguagem e Trabalho Artístico. o Processo de Adequação do Código ao Leitor 136

5. Adesão e Participação: o Processo Apelativo da Escrita 162

IV. Conclusão 186

V. Bibliografia 196

1. Bibliografia de Carlos de Oliveira 197

2. Bibliografia sobre Carlos de Oliveira 198

3. Bibliografia sobre o Neo-Realismo português 199

4. Bibliografia de Graciliano Ramos 201

5. Bibliografia sobre Graciliano Ramos 202

6. Bibliografia sobre Estilística 204

7. Bibliografia Geral 206

I. APRESENTAÇÃO.

A literatura ocidental evoluiu pelos caminhos do realismo social, como resposta às tensões sociais originadas pela grande crise econômica em processo desde 1929. Destacam-se, ao longo da década de 30, as produções dos escritores norte-americanos (como Hemingway, Steinbeck, Dos Passos, Faulkner, Caldwell, etc.), latino-americanos (Paz, Neruda, Gallegos, etc.), franceses (Aragon, Malraux, etc.) soviéticos (Górki, Ehrenburg, etc.) e dos refugiados em Paris (Brecht, Morávia, etc.). Nessa situação histórico-cultural formaram-se, com análogas preocupações sociais, as literaturas brasileira e portuguesa da época, cronologicamente, primeiro a brasileira e, depois, próximo da Segunda Guerra Mundial, a portuguesa. Entre os brasileiros figuram Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Amando Fontes, que, como os ficcionistas norte-americanos, influenciaram profundamente a prosa de ficção portuguesa da década de 40, como as produções de Al

ves Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, José Cardoso Pires, Fernando Namora e outros.

Essa tendência estética afirmou-se em Portugal como em outros países sob a designação de Neo-Realismo (1). E, no processo de ajuste às especificidades nacionais, a corrente prossegue seu curso, que vem desde a publicação em Portugal de um primeiro romance, Gaibéus, de Alves Redol, em fins de 1939, até nossos dias. Dentre os principais ficcionistas, iniciadores do movimento, afora Alves Redol, vários, como Carlos de Oliveira, são escritores ainda em plena produtividade e que se puseram, desde o início, nos rumos da perseguição contínua de um objeto estético que se constituísse na forma adequada para uma comunicação estética eficaz. Toma vulto, nesse sentido, a obra de Carlos de Oliveira, em face de seu domínio dos meios formais da expressão. Herdeiro da tradição novelística de seu país, Carlos de Oliveira procurou vinculá-la, então, às técnicas mais atuais do romance contemporâneo, incorporadas não por modismos, mas por motivação ideológi

(1) Os ficcionistas portugueses viram as insuficiências desse rótulo, pois que é problemática e ambígua a conceituação do que seja "realismo". Podemos, não obstante, ver o movimento como uma tomada de posição ideológica comum desses escritores em face da realidade, a ser, então, representada nas correlações estruturais que se estabelecem entre fenômeno e sua essência. Uma tomada de posição que dê forma ao real sobretudo por via conotativa, não apenas através de sua imitação (quando teríamos elementos inertes, petrificados), mas buscando os seus aspectos mais característicos. Temos, na perspectiva do movimento, a concepção de que a realidade não é um caos desorde

ca, que é, como sabemos, indissociável da forma (2).

Os romances de Carlos de Oliveira evidenciam um processo de elaboração da escrita semelhante aos de Graciliano Ramos, similitude esta desenvolvida, ao curso das revisões e refundições procedidas pelo ficcionista português, no sentido de uma maior intensificação estilística dos efeitos da mensagem. Tal atitude justifica-se no fato de o seu código literário de comunicação constituir-se em um processo em desenvolvimento contínuo. O escritor, dessa forma, ao curso de mais de trinta anos de práxis artística (3), por voltar-se para um leitor dinâmico, adquire novos hábitos e cria novas expectativas com que atingir a esfera de apreensão e fruição estéticas do receptor.

Fundamentalmente, temos a identificar nos dois escritores uma mesma visão ideológica, isto é, um modo semelhante de pensar a realidade. Essa identidade correlativamente indica, de forma análoga, uma confluência de pro-

---

nado, mas motivada por processos históricos passíveis de serem objetivados no texto. As formas de representação deverão ser necessariamente variáveis e tornadas efetivas por uma prática dinâmica da escrita.

(2) A ideologia, em termos de comunicação, constitui um sistema de expectativas que preside à organização das mensagem. Ele associa simultaneamente código e sistema semântico como visão de mundo, compartilhados por grupos, categorias e classes sociais, que, no limite, generaliza-se para toda uma sociedade.

(3) O conceito de práxis não é tomado a partir da relação teoria-práxis, quando se enfatiza unilateralmente a "teoria ou contemplação (Aristóteles e a teologia

cessos no emprego da linguagem, uma práxis literária equivalente. Tais similaridades motivaram nosso interesse pela aproximação/confrontação seja de suas produções, seja das do movimento literário em Portugal e no Brasil (4).

Interessa-nos neste momento o processo de elaboração da escrita de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos por permitir-nos analisar como foram/estão sendo resolvi - dos os problemas da codificação estilística de uma estética que se pauta por uma escrita de dominância semiológica (5) e que pretende estabelecer um objeto estético concreto para uma situação comunicacional igualmente concreta.

---

medieval) ou, ao contrário, o primado da práxis ou atividade (Bacon, Descartes e as ciências naturais modernas) (...). A práxis na sua essência e universalidade é a revelação do segredo do homem como ser ontocriativo, como ser que cria a realidade (humano-social) e que, portanto, compreende a realidade (humana e não-humana , a realidade na sua totalidade). A práxis do homem não é a atividade prática contraposta à teoria; é a determinação da existência humana como elaboração da realidade. A práxis é ativa, é atividade que se produz historicamente - quer dizer, que se renova continuamente e se constitui praticamente -, unidade do homem e do mundo, da matéria e do espírito, do sujeito e objeto, do produto e da produtividade" (Kosik, Karel - Dialética do Concreto. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1969, pp. 199 e 202).

(4) A presente dissertação é, pois, parte de uma pesquisa mais ampla, a ser futuramente retomada, sobre as semelhanças/dessemelhanças do Neo-Realismo português e brasileiro.

(5) Ou seja, uma produção onde a referência ao real extra verbal e cultural, historicamente situado, é dominante na determinação do sentido da escrita. "Realista é a obra em que, no trabalho sobre o código verbal, a função referencial - isto é, semiológica - se mostra principal para a determinação do sentido do texto/narrativa. Não há razão em nos perguntarmos se as

Temos,pois, na caracterização dos procedimentos estilísticos que visam a estabelecer um objeto estético concreto, com a polivalência inerente à idéia de realismo, o objetivo de nossa análise. Concreto aqui não é conceito que se reduz ao objeto, expulsando o sujeito, orientação própria do idealismo crítico, atitude semelhante à de se absolutizar o sujeito. Ao contrário, o real textual que a escrita constrói é organizado através da práxis do sujeito, tendo por base a união dialética de sujeito e objeto (6). Nessa dinâmica, temos pressuposto na escrita um processo concreto de descodificação do texto, capaz de levar um leitor real, implícito no próprio processo de elaboração da escrita, à participação, deslocando-o dialeticamente da posição de objeto (elemento passivo na descodificação da mensagem) para a de um sujeito ativo da comunicação literária.

---

cenas e seqüências de uma ficção são "fiéis" ao contexto a que se referem ou se expõem alguma cifrada realidade. Trata-se sim de indagar se, na constituição do real textual pesa como principalidade a recepção de algum real extraverbal". (Lima, Luiz Costa - A Metamorfose do Silêncio, Rio de Janeiro, Eldorado,1974, pp. 45-46).

(6) Partimos do conceito de que no real textual temos uma polaridade contrastante, mas sempre presente: fenômeno/essência, representação/conceito, falsa consciência/consciência real. A escrita concreta é antitética e, como tal, pressupõe além do pólo concreto, um abstrato. Este, entretanto, deve concretizar-se dialeticamente nas redes de articulação do texto, num movimento que vai da parte para o todo e vice-versa, da totalidade para a contradição dos elementos em tensão e vice-versa, do sujeito para o objeto e vice-versa . Não há pois,como iremos verificar em Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, uma redução, mas uma práxis objetiva, dinâmica e contínua do mediador, historicamente situado.

Constituem o "corpus" deste estudo os romances de Carlos de Oliveira (Casa na Duna, de 1943; Pequenos Burgueses, de 1948; Uma Abelha na Chuva, de 1953) e de Graciliano Ramos (Caetés, de 1933; São Bernardo, de 1934; Angústia, de 1936; Vidas Secas, de 1938), que nos permitirão caracterizar a diretriz estético-ideológica que motiva a escrita dos dois ficcionistas. Para tanto, já que pretendemos fixar o processo de desenvolvimento da escrita, ficaremos nas edições definitivas de Graciliano Ramos e nas edições revistas e refundidas de Carlos de Oliveira, fixando-nos nas quartas edições e citando neste caso as demais quando a referência se fizer necessária. Alcatéia (1944), romance do ficcionista português, cuja edição revista, deve sair brevemente, não foi incluído, por não permitir uma confrontação mais imediata com as produções do romancista brasileiro e com próprio desenvolvimento do estilo de Carlos de Oliveira (7).

---

(7) Nessa perspectiva, utilizaremos, os romances que se seguem, nas edições indicadas. Graciliano Ramos - CAETÉS.8a. ed. São Paulo, Martins, 1969;SÃO BERNARDO. 8a. ed. São Paulo, Martins, 1967; ANGÚSTIA. 13a. ed. São Paulo, Martins, 1 971; VIDAS SECAS. 22a. ed. São Paulo, Martins, 1969; Carlos de Oliveira: CASA NA DUNA, 1a. e 2a.ed., Coimbra, Coimbra,Ed.,1943 e 1944; 3a. ed., revista. Lisboa, Portugália, 1964; 4a. revista. Lisboa, D. Quixote, 1970; PEQUENOS BURGUESES. 1a. e 2a. ed., Coimbra, Coimbra Ed., 1948 e 1952, 3a. e 4a. ed. refundida. Lisboa, D. Quixote , 1970 e 1972; UMA ABELHA NA CHUVA. 1a.ed.,Coimbra,Coimbra, Ed., 1953; 2a. ed., Lisboa, Ulisséia, 1960; 3a. ed., Lisboa, Portugália, 1963; 4a. e 5a. ed., Lisboa, D. Quixote, 1969 e 1971.

Precede a análise, um estudo das correntes da Estilística, onde fazemos opção por um método estilístico sociológico, que pretendemos seja capaz de superar as orientações ideológicas subjetivas que marcam tanto a chamada Estilística da Expressividade, quanto à Estilística Genética e, mesmo, a Estilística Estrutural de Michael Riffaterre da qual nos aproximamos bastante. Efetivamente, como procuraremos demonstrar, tanto as correntes idealistas como as positivistas ou pragmatistas aproximam-se,por caminhos opostos, no sentido de possibilitar o estabelecimento do primado do indivíduo sobre o social na criação literária; ao invés disso, invertemos em parte,a relação como Auerbach o fez em relação a Spitzer, fazendo do autor mais um radar do que um emissor, já que consideramos criador/sociedade em indissolúvel unidade na escrita, efetivada pela práxis do sujeito. Motiva-nos a caracterização dessa práxis, que não é apenas individual, mas dialeticamente social (8). A codificação estilística como iremos fundamentar, modula ideologicamente a participação de cada fator constitutivo da comunicação (emissor, receptor, referente, canal e código), permitindo a observação do operar

---

(8) A relação entre a ideologia social do autor e a que se depreende de sua produção artística é de homologia estrutural, segundo Lucien Goldmann(Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, pp. 18--21). Quanto à participação do sujeito, assinala o sociólogo ua literatura que "a obra correspondente à estrutura mental deste ou daquele grupo social pode ser elaborada, em certos casos (muito raros, é verdade), por um indivíduo com escassas relações com esse grupo. O caráter social da obra reside, sobre

poético de Carlos de Oliveira e de Graciliano Ramos. A mensagem, dessa forma, em relação a cada um desses direcionamentos, respectivamente, de caráter expressivo, apelativo, referencial, fático e metalinguístico, é realçada para a apreensão do leitor através da função estilística, de caráter enfático. Simultaneamente, teremos, além dos direcionamentos para os fatores da comunicação e igualmente inalienável da organização de cada mensagem, uma função que é básica: a social, isto é, a mensagem como um produto coletivo e voltada, dentro da dinâmica comunicacional, para a sociedade que a produziu.

Assim, a intensificação estilística da expressividade do sujeito estabelece-se segundo a ótica ideológica de superação dialética da subjetividade, através da práxis do sujeito, seja do enunciado (personagem) ou da

---

tudo, no fato de que um indivíduo jamais seria capaz de estabelecer por si mesmo uma estrutura mental coerente, correspondendo ao que se denomina "visão de "mundo". Semelhante estrutura só poderia ser elaborada por um grupo, podendo o indivíduo imprimir-lhe um grau de coerência muito elevado ao transpô-la para o plano da criação imaginária, do pensamento conceptual etc." "(Idem, Ibidem, p. 19).

No processo de produção verbal, não obstante, devemos considerar que o romancista "fait de son oeuvre le signifiant d'une réalité qui (...) a déjà dans son esprit une forme et un sens, et il obtient ce signifiant grâce à des techniques dont les unes son heritées de ses devanciers, et les autres déduit s de phénomènes concrets observés "(Zéraffa, Michel - Roman et Societé. Paris, P.U.F., 1971, p. 14).

enunciação (9). Para tanto, já que a práxis se efetiva através da escrita, o sujeito da enunciação procura uma adequação personagem/expressão, num processo dialógico (narrador/personagem), onde se auto-objetivam na escrita: constroem-se à medida que constroem o texto-narrativa (10).

Para tal auto-objetivação, a diegese (11) deve figurar numa situação comunicacional concreta, que nos é proporcionada pela dinâmica contextual. Trata-se de superar a falsa objetividade que aliena o sujeito da enunciação, pelo divórcio das condições histórico-sociais, por ligar-se exclusivamente ao aspecto fenomênico da realidade ou pela parcialidade de suas observações. O processo da escrita, sob esse aspecto, procura estabelecer, pela elaboração estética, uma totalidade concreta entre os objetos que cria na diegese.

---

(9) "A noção de sujeito de-enunciação à análoga à noção de sujeito da Teoria do Conhecimento: do sujeito do conhecimento. Mas apresenta diferenças, que não se manisfestam à primeira vista. Estas baseiam-se no fato de que a enunciação, como forma linguística, que se manisfesta no sistema de proposições, é mais fixa do que o processo do pensamento e do conhecimento como tal" (Hamburger, Kate - A Lógica da Criação Literária. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 21).

(10) Dialogismo, como se vê, é um conceito dialético que iremos estudar ao nível da práxis comunicacional da escrita. Mikhaíl Bakhtine estudou-o enquanto desdobramento de vozes narrativas entre um "eu" e um "outro" nas múltiplas instâncias discursivas de Dostoiévski, que se superpõem (La Poétique de Dostoiévski, Paris, Seuil, 1970, pp. 324-343).

(11) Gérard Genette assinala que Platão oporia mimesis a diegesis como imitação perfeita a uma imitaçao imperta; mas a imitação perfeita não é mais uma imitaçao , é a coisa mesmo, e finalmente a única imitação é a

Os fatores ideológicos, enquanto falsa consciência e não-consciência real, tendem a se cristalizar em formas convencionais e estereotipadas. Um questionamento da práxis alienada dessa ideologia codificada é feito pelo processo de enunciação, que procura desmascará-la. Entretanto, as formas convencionais propiciam, por outro lado, um contato com o leitor, que a escrita procura preservar, justamente para melhor fustigar, através de eficazes procedimentos estilísticos, a ideologia em que elas se fundamentam.

Certas características desse "fazer" poético dos ficcionistas ficam evidentes igualmente pela elaboração estilística do código, procedimentos evidenciados quer de forma explícita através da metalinguagem dos narradores, quer de forma implícita, pela adequação do código dentro de uma concepção estrutural da linguagem, que se atualiza em uma gramaticalidade acentuada.

---

imperfeita. Mimesis é diegesis"("Fronteiras da Narrativa". In Genette, G. et alii - Análise Estrutural da Narrativa, Petrópolis, Vozes, 1971, p. 263) Dessa forma, "Na narrativa, por exemplo, os objectos evocados, as coisas descritas, a atitude das personagens ou as situações nas quais elas são implicadas formam o nível referencial ou diegético em que encontraríamos provavelmente as mesmas estruturas que nos níveis inferiores. Todo o "objecto" ou toda a série de objectos "mostrados" em literatura constituem-se, de novo, em linguagem, isto é, surgem a desempenhar a função de significante portador de um sentido mais ou menos preciso, conotativo e simbólico" (Lefebve, Maurice-Jean - Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra, Almedina, 1975, p. 30).

Todos esses procedimentos estilísticos visam a provocar maior esforço interpretativo no leitor. Como essa codificação constitui -se numa forma ideológica de enformar o real textual, simultaneamente vai agir sobre o leitor, que deve abandonar a sua posição de consumidor e se transformar, ele próprio, pelos estímulos da escrita num sujeito, com uma práxis concreta sobre o texto.

Teremos, então, nesse percurso, na ativa participação dos fatores constitutivos da mensagem, a caracterização do sentido da elaboração estilística em Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. A escrita, como verificaremos, constitui, pelo jogo múltiplo de múltiplas confrontações contextuais, um produto eficaz, em contínuo processo de desenvolvimento, analogamente à realidade onde estruturalmente se insere, como o pretende a ideologia do novo realismo.

II. PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS: ESTILÍSTICA E SOCIOLOGIA.

1. AS CORRENTES DA ESTILÍSTICA: FORMALISMO E IMPRESSIONISMO NO DESTAQUE DO SUJEITO.

A Estilística constitui -se na mais difundida tendência da crítica literária do nosso século, apresentando um quadro de múltiplas orientações metodológicas, oscilando desde as orientações mais impressionistas até ao mais anquilosado formalismo. Suas raízes ideológicas encontram-se no século XIX, romântico, onde a retórica tradicional é substituída por uma concepção histórica e individualista da linguagem literária. Operacionalmente, entretanto, as correntes da Estilística, apesar dessa base ideológica comum, distanciam-se, conforme o peso que se dê aos fatores subjetivos e objetivos na abordagem do fenômeno estético. Entre os primeiros, está a corrente idealista que coloca a intuição na base do processo de criação, como Benedetto Croce, Karl Vossler e a estilística genética desenvolvida por Leo Spitzer. E, entre os segundos, o desenvolvimento do pensamento positivis-

ta propiciou o surgimento da estilística descritiva, aparentemente mais científica, a partir de Charles Bally e que influenciou a crítica universitária francesa, de onde destacamos Charles Bruneau, Marcel Cressot, Jules Marouzeau, Pierre Guiraud. Atualmente,quando temos o questionamento de ideologias subjetivistas na abordagem literária, buscando-se a função estética e comunicativa da linguagem, a estilística reformula as suas técnicas e métodos, orientando-se para uma visão contextual e estrutural do estilo. Destacam-se nessa perspectiva o Grupo de Londres e Michael Riffaterre. Entretanto, muito de subjetivismo crítico ainda aí permanece, nas variantes tecnicistas que procuram afastar a sociedade da comunicação literária.

1.1. A Estilística Descritiva.

A Estilística descritiva parte da distinção de Ferdinand de Saussure entre Língua/Fala, isto é, entre a parte social e objetiva da linguagem e a individual, psico-física. Apesar de Saussure e mesmo Bally estabelecerem um caráter estrutural à fala, a corrente descritiva estabeleceu a oposição entre o sistemático da língua e o assistemático da fala, dentro da orientação ideológica de se privilegiar o individual que se choca com o social. E o descritivismo se estabelece tendo operacionalmente como apoio a noção de "desvio"; mais tarde, a oposição en

controu uma formulação variante, mais "científica", entre norma ou língua literária e o "desvio" individual.

Charles Bally desenvolveu os conceitos de Saussure estendendo-os à Estilística. A descrição é linguística e estabelecida segundo a noção de afetividade, ao nível da língua falada:

> "La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité ..." (1)

A linguagem é entendida por Bally numa perspectiva funcional, com predominância do aspecto afetivo, intelectual ou considerando o destinatário. Sua estilística centra-se na expressão individual e, nela, procura evidenciar os caracteres afetivos, espontâneos, que refletem em parte o "eu" do falante e em parte as forças sociais a que está submetido. A tarefa da estilística seria então estudar os processos pelos quais a linguagem os expressa a analisar o sistema expressivo total, do qual os caracteres são partes. Os caracteres afetivos (individuais) opõem-se aos intelectivos (sociais), desenvolvendo-se então a noção de expressividade e escolha, ao nível da "fala". Entretanto, Bally afasta esta estilística do estudo do estilo literário, por considerar a comunicação estética um emprego voluntário, consciente, da linguagem.

---

(1) Bally, Charles - Traité de Stylistique Française.-Paris, Klincksieck, 1951, p. 16.

A arbitrariedade dessa separação foi logo assinalada pelos seguidores de Bally, pois que o estudo da "fala" literária seria a decorrência natural de seus estudos (2). Evidencia-se de imediato insuficiência de teorização sobre a codificação estética, relegada às intenções do escritor. A separação, não obstante, é recurso de uma estilística que procura pautar-se pela objetividade, pois que numa oposição individual/social, com o privilégio para o individual, Bally poderia entrar na semântica da inefabilidade. E o inefável seria o elemento dinâmico, que se identifica com o inconsciente, enquanto o elemento social seria lógico, intelectível e estático (3).

A estilística universitária francesa prosseguiu os estudos iniciados por Bally, verificando os efeitos estilísticos próprios da língua e que se manifestam ao nível da fala. Eliminaram a arbitrariedade da separação estilo do escritor/estilística, dedicando-se à análise de textos literários, dentro da orientação descritivista. Mas, ao contrário de Bally que não utilizava operacionalmente a oposição língua/fala, opõem o texto literário (fala) a uma língua literária, dentro da orientação tradicio-

---

(2) Bally, como se observa, não estabelece operacionalmente a oposição língua/fala, como seus seguidores, mas desloca a análise para o nível da "fala", para o significante/significado concreto, codificado, onde procura caracterizar os elementos afetivos e intelectivos.

(3) Bally individualiza o processo de produção de significados, estabelecendo o nível conotativo por acréscimo emotivo em torno da palavra. São os "efeitos

nalista de estilo como escolha de expressão. É o caso de Charles Bruneau, Marcel Cressot e Jules Marouzeau.

Charles Bruneau (4) classifica a estilística de Bally como "pura", dentro de interesse puramente linguístico. Introduz, então, a estilística "aplicada", onde através da expressão procura o pensamento que a produziu, dentro da adequação forma/fundo. Sob seu influxo, Jules

---

naturais"(analogia significante/significado) e "efeitos evocativos" (signo leva ao contexto literário ou cultural), produzidos numa situação psicológica nebulosa pelo sujeito da comunicação, que a marcariam de originalidade. Falta-lhe então a noção da dupla articulação da linguagem, onde o conotativo é uma linguagem estabelecida quando a linguagem denotativa (formada pelo par significante/significado denotado) transforma-se no significante de um outro significado, dentro da teoria hjelmsleviana: "Un langage de connotation n'est donc pas une langue. Son plan de l'expression est constitué par les plans du contenu et de l'expression d'un langage de dénotation. C'est donc un langage dont l'un des plans, celui de l'expression, est une langue ..." (Hjelmslev, L. - Prolégomènes à une Théorie du Langage - Paris, Minuit, 1968, p. 161). Como observa U. Eco, "enquanto os significados denotativos são estabelecidos por código, os conotativos são estabelecidos pelos subcódigos ou "léxicos" específicos, comuns a certos grupos de falantes e não a todos". (A Estrutura Ausente, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 28), o que propiciaria uma abertura significante a muitas denotações e conotações, por referência a códigos e léxicos de grupos de falantes no processo comunicativo. Em A Forma do Conteúdo, o crítico italiano define a conotação como a"soma de todas as unidades culturais que o significante pode revocar institucionalmente à mente do destinatário" (São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 42).

(4) "La Stylistique Appliquée: une Science de Ramassage". In Guiraud, P. e Kuentz, P. - La Stylistique. Paris, Klincksieck, 1970, pp. 24-26.

Marouzeau define a língua como um catálogo de símbolos linguísticos e de suas relações com as coisas significadas, de onde o usuário vai fazer a sua escolha, dentro das leis da língua (5). E, nessa perspectiva, Marcel Cressot, em seu manual de estilística Le Style et ses Techniques (6), conceitua estilo como escolha do escritor diante do sistema geral da língua, afirmando que,em oposição a Bally,

> "Nous dirions même que l'oeuvre littéraire est par excellence le domaine de la stylistique précisément parce que le choix y est plus "volontaire" et plus"conscient" (7).

Ao nível da consciência, das intenções, o fato estilístico, além de linguístico, é psicológico e social.

---

(5) Précis de Stylistique Française. Paris, Masson, 1940, p. 10.

(6) 6a. ed. Paris, P.U.F., 1969.

(7) Op. Cit., p. 3.

Há uma dialética entre o indivíduo e seu grupo: quando o primeiro faz sua escolha no material fornecido pela língua, está influenciado pela sensibilidade linguística de seu grupo, de sua época:

> "Pour nous, l'ouevre littéraire n'est pas outre chose q'une communication, et toute l'esthétique qu'y fait rentrer l'écrivain n'est en définitive qu'un moyen de gagner plus sûrement l'adhésion du lecteur" (8).

A participação do leitor implícito na organização do estilo não é desenvolvida por Cressot, que restringe suas investigações dentro da esfera das possíveis intenções do escritor. O descritivismo nessas análises, carrega-se de subjetivismo devido a essa orientação, apesar de pretendê-la científica. Compromete-se ainda mais a objetividade perseguida pela pseudo-operacionalidade da dicotomia língua/fala (estilo literário individual), mesmo entendendo a língua como língua literária.

Um último desenvolvimento dessa estilística de raízes positivistas, são as análises estatísticas, desenvolvidas após resultados interessantes na linguística, a partir de Zipf (9), por estudiosos franceses com vistas a estabelecer uma estilística experimental, como Pierre Guiraud e Charles Müller, que publicaram manuais sobre a matéria (10). Guiraud preconizou o uso de estatísticas

---

(8) Op. Cit., p. 3.

(9) Lepschy, Giúlio C. - A Linguística Estrutural. São Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 168-174.

(10) Guiraud, Pierre - Les Caractères Statistiques du Vo-

léxicais para evidenciar o vocabulário particular de um escritor dentro da orientação de estilo como desvio da norma. Tal desvio seria passível de ser medido e submetido à análise abstrata de transformações matemáticas. Os resultados a que chegou Guiraud deixam muito a desejar, como o próprio estudioso reconheceu. Suas análises das palavras-tema e palavras -chave desconsideram a situação e os contextos, onde as palavras encontram-se distribuídas e que são essenciais. Charles Müller procura levar em consideração os dados situacionais, mas seu estudo, além da dificuldades resultantes da utilização da matemática pelo crítico literário, conduz a inventários passivos, que na melhor das hipóteses seriam auxiliares da análise estilística ao nível estético, onde o índice de frequência ou não de um dado linguístico deve ligar-se a critérios qualitativos. É o próprio Guiraud quem afirma:

> "Deux règles sont, d'autre part, impératives; tout d'abord ne jamais confondre quantitatif et le qualitatif qui sont certes complémentaires et peuvent souvent converger vers des conclusions similaires, mais constituent deux moments de l'analyse qui doivent être maintenus distincts" (11).

A separação dos dados quantitativos dos qualitativos é necessária, caso contrário teríamos o estético

---

cabulaire. Paris, P.U.F., 1954 e Problèmes et Méthodes de la Statistique Linguistique. Paris, P.U.F., 1960.

Muller, Charles - Initiation à la Statistique Linguistique. Paris, Larousse, 1968.

(11) Essais de Stylistique. Paris, Klincksieck, 1969, p. 63.

visto em termos de frequência, o que seria muito apropriado para a ideologia tecnológica e deixaria o estilístico a um nível de superficialidade fenomênica. Entretanto, ao nível da linguística aplicada, investigações mais complexas vêm sendo desenvolvidas pelo chamado Grupo de Londres, que procura estabelecer uma sobreposição contextual, dos vários níveis linguísticos aos extralinguísticos.

1.2. A Estilística Genética.

A estilística genética desenvolveu-se dentro do movimento antipositivista do início do século, a partir do pensamento estético de Benedetto Croce e do linguista Karl Vossler. Permanece dentro das mesmas coordenadas românticas do vitalismo, que se projeta no século XX. Se tivemos anteriormente, dentro da estilística descritiva, fundamentalmente linguistas que procuram a caracterização do dado estético, aqui ocorre o contrário: é da "expressividade" estética que se busca a expressão linguística.

Enquanto Bally e sucessores postulam uma estilística científica, Croce (12) desconsidera a ciência em geral e as contribuições da linguística saussureana em particular. A língua, para o esteta italiano, é o resultado da atividade criativa do indivíduo e não do sistema comum a um grupo social. E a arte seria então intuição-expressão, uma atividade estanque, particular ao sujeito. Nessa

---

(12) Estética come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale.- 5a. ed. Bari, Laterza, 1946.

perspectiva, a arte deve propugnar a sua liberdade, pois que " o artístico é "puro", em oposição ao pseudoartístico, o "impuro", que seria próprio das estéticas engajadas. Assim, se por um lado Croce teve o mérito de defender a especificidade da arte em face do positivismo que comprometia a própria abordagem do fenômeno estético, por outro afastou-se ideologicamente dos fatores objetivos e não-conscientes que definem o contexto cultural e que se encontram na própria mensagem estética.

Karl Vossler (13), sob influência de Croce, rompe com o positivismo da linguística alemã e aceita as doutrinas de Croce. A par dessa influência, Vossler continua, não obstante, uma tradição germânica que teve como ponto de partida W. von Humboldt, no séc. XIX, em sua distinção entre o trabalho e energia, ou seja, a linguagem como instrumento passivo da coletividade e ato criador do indivíduo ("energeia"). Essas concepções foram retomadas no fim do século por Wundt e Schuchardt, para os quais a linguagem é criação individual, generalizada pela sociedade que a adota e submetida às leis da psicologia e da sociologia.

Vossler nega-se a ver nos fatos em si relações de causa e efeito entre os fenômenos considerados isoladamente, princípio do positivismo, mas procura estabelecer,

---

(13) Filosofia del Lenguaje. - Madrid, C.S.I.C., 1940.

uma ordem no "espírito", onde os fenômenos isolados teriam significação.

Temos, nessa perspectiva, tanto em Vossler como em Croce, uma orientação idealista, onde a criação verbal depende do indivíduo, de sua intuição ou lógica. E, na abordagem estética, deve-se buscar a autoria, o criador, suas volições, que se afirmam como um "desvio da norma" corrente, que nos conduziria ao "espírito do povo" a que pertence o escritor. Assim, num sentido mais marcadamente subjetivo, encontramos aqui de forma mais definida e explícita a mesma orientação subjetivista da estilística descritiva, estabelecendo o primado do indivíduo sobre a sociedade. Operacionalmente, as dificuldades são grandes, pela arbitrariedade dos conceitos de "norma" e de seu "desvio", que dependem da subjetividade do crítico ao estabelecer associações entre o particular estilístico ("desvio") e a psicologia do escritor-criador, o que convergem tais investigações de forma decidida para o impressionismo crítico.

Leo Spitzer, sob relativa influência de Vossler, concebe, no início do século, uma crítica baseada na busca dos caracteres estilísticos do texto, através do que havia nele de originalidade. Insere-se na mesma linha de um Valéry e, depois, de um Bachelard, que defendiam o estabelecimento de uma crítica interna ao texto literário.

A retórica tradicional, prescrevendo regras estáticas, mostrava-se já nos fins do séc. XIX, insuficiente para a abordagem estética, pois que a atmosfera ideológica antipositivista, a par do desenvolvimento da psicologia e da psicanálise, voltava a privilegiar o indivíduo em seus aspectos volitivos, tal como no romantismo. Spitzer, principia, então, por colocar-se contra o positivismo de um Meyer-Lübke, que fundamentava uma retórica normativa, que era ineficaz quando o escritor recusava as regras e o crítico buscava a criação individual, o "desvio da norma". Importante então seria proclamar a "autonomia" do texto, cristalização de uma experiência individual, sendo objeto da crítica o estabelecimento dos nexos entre o objeto e seu sujeito, naquilo em que se singularizavam.

As análises de Spitzer evoluem de uma primeira fase mais fortemente psicologista, encaminhando-se progressivamente para uma estilística dos efeitos da mensagem, conforme assinala J. Starobinski (14). A influência de Freud é marcante em seus primeiros estudos, quando persegue a "vivência pessoal", a "vibração da sensibilidade", a "disposição da alma", que se refletem nas palavras, nas imagens, nas construções sintáticas de qualquer texto literário. Metodologicamente, afasta-se de Bally e

---

(14) "Leo Spitzer et la Lecture Stylistique". In Spitzer, Leo - Études de Style. Paris, Gallimard, 1970, pp. 7-39.

seguidores por enfatizar o aspecto qualitativo do estilo, não considerando necessária a descrição de toda a mensagem. Despreza os fatos "normais", preocupando-se exclusivamente com o "desvio", que lhe serve de índice psicanalítico para penetrar nas obsessões do escritor.

Spitzer não desenvolveu doutrina ou métodos sistemáticos e o chamado "método circular", que aplicou com maior recorrência textual procurando a descrição fenomenológica da linguagem do escritor, na sua fase menos psicologista, apresenta procedimentos visando a uma crítica imanente. Entretanto, a descrição fenomenológica da linguagem do escritor, que pretendia como condição de uma crítica imanente, opõe-se ao seu psicologismo. A opção do crítico não deixa dúvidas: faz-se me favor da imanência, quando critica o psicologismo num de seus últimos escritos (15). O estilo, não obstante, é visto não na totalidade descritiva, mas no desvio individual, que seria um reflexo do "étimo espiritual" do escritor. Como a obra é um todo, o detalhe estilístico (o "desvio da norma") conduz ao "étimo espiritual" e através deste, pela recorrência, teríamos o conjunto da obra. Do estímulo estilístico, isto é, a partir da maneira particular e específica de se utilizar a linguagem, procura o crítico reconstruir a obra, expressão do étimo, caracterizando sua origem, intenções, significação, gênese (16).

---

(15) "Les Études de Style et Les Différents Pays". In Langue et Littérature. Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 27.

(16) Pierre Guiraud sintetiza o método de Spitzer em oito pontos, no manual onde apresenta as principais correntes da estilística (A Estilística, S. Paulo, Mestre Jou, 1970, pp. 109-112).

A idéia de que a particularidade conduz ao complexo do texto, vem do intuicionismo de Vossler. O traço distintivo, dentro das relações que procura estabelecer entre a linguística e a história literária, seria reflexo de um novo rumo histórico encetado pelo escritor. Assim o autor torna-se um condicionador da própria realidade, excesso subjetivista que o crítico evita entrar na sua fase mais amadurecida, quando liberta-se do conteudismo psicanalítico, procurando ligar a noção de desvio aos fatores inconscientes e testando-o numa recorrência maior à obra.

O método de Spitzer, entretanto, pode, numa análise linguística rigorosa, permanecer fragmentário, correndo o risco de perder o equilíbrio pela introspecção excessiva. Na dialética indivíduo/sociedade, o crítico privilegia o primeiro, buscando as formas linguísticas individuais de acordo com o impressionismo e o individualismo, projeções da ideologia romântica nos séculos XIX e XX.

Auerbach desenvolve os estudos de Spitzer, seu mestre, deslocando o privilégio do indivíduo na criação literária, tradicional na Estilística, para a sociedade. Vincula então, de forma orgânica, a Estilística à Sociologia da Literatura, em suas análises. Ao nível do texto, conforme a prática das análises estilísticas anteriores, a partir de pequenos segmentos, Auerbach vê o texto como um conjunto de características coletivas. Estilo, as

sim, seria uma cristalização em termos de linguagem das exigências sociais e não mais a expressão da subjetividade do sujeito, como podemos inferir da seguinte passagem de Mimesis, sua obra máxima, onde caracteriza as formas de "representação da realidade na literatura ocidental":

> "As condições sociais necessárias para a aparição de um estilo médio, no sentido antigo da palavra, já existiam na Itália a partir da primeira metade do século XIV; nas cidades surgira uma camada elevada de burgueses patrícios, cujos costumes, certamente, estavam ainda muito ligados às formas e conceitos da cultura feudal-cortês, mas que lhe conferiram rapidamente, em consequência da estrutura social totalmente diferente e sob a influência das primeiras tendências humanistas, características novas, menos baseadas em divisão de classe e mais fixadas nas características pessoais e na visão realista. A visão interna e externa ampliou-se, deitou fora os grilhões das limitações de classe, penetrando até no campo do saber, anteriormente reservado aos especialistas do clero, dando-lhe gradativamente a forma agradável, amável e propícia ao trato social da instrução. A linguagem, que recentemente ainda era frágil e desajeitada, tornou-se maleável, rica, matizada e florescente, e colocou-se a serviço das necessidades da vida social, escolhida e preenchida de elegante sensualidade; a literatura social obteve o que até então nunca possuíra: um mundo real presente" (17).

---

(17) São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 187. O grifo é nosso.

Temos, então, novos procedimentos estilísticos a partir de uma base objetiva que os motiva: a experiência social. Metodologicamente, Auerbach parte de um pequeno segmento textual (no caso acima, do Decameron, de Boccaccio) e, nele, encontra de início a totalidade (concreta, objetiva) que o produziu. Contextualizações estilísticas são estabelecidas pelo crítico, conforme evocação do seu sistema de expectativas, em múltiplos níveis que se entrecruzam do texto ao contexto em movimentos recíprocos. Assim se expressa Auerbach a respeito de seu método:

> "... o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos que se me tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aqueles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso" (18).

Trata-se efetivamente de um conceito não-formalista de estilo, onde encontramos nivelados a traços linguísticos, traços econômicos, psicológicos, sociológicos, enfim, históricos, a nortear a construção do texto anali-

---

(18) Op. Cit., p. 481.

sado. Teríamos, nessa perspectiva, como sujeito da escrita, o "eu-social" do escritor, ou diríamos, agora, a ideologia social do escritor. Em Mimesis, a criação literária é vista, então, segundo a visão ideológica que o sujeito possui de sua época. Estilo, nesse sentido, seria determinado pelas características coletivas de um dado período histórico, constituindo o próprio modo pelo qual o escritor organiza e interpreta a realidade. A ideologia da época, dessa forma, condiciona a própria estruturação das formas estéticas. Logo, não é exterior ao texto, mas, ao contrário, impregna-o completamente, dando-lhe a própria forma.

1.3. A Estilística Linguística.

O linguista inglês John Firth, seguido de A. MacIntosch e M. A. Halliday, procuraram aplicar o instrumental da linguística na estilística. A preocupação desses pesquisadores, conhecidos como formando o "Grupo de Londres", residiu em torno do conceito de contexto de situação, de Malinovski, entendido como "uma pequena parte do processo social que pode ser considerada à parte e na qual o evento linguístico é central" (19). Tal contexto precisaria ser evocado de tempo em tempo para que os resultados sejam pertinentes. Enkvist, um dos conhecidos ensaistas do grupo, estabelece uma sobreposição de

---

(19) Enkvist, N., Spencer, J. e Gregory, M. J. - Linguística e Estilo. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 115.

contextos, onde se verificaria a escolha realizada em cada um, numa situação delimitada:

"contexto textual

plano linguístico

contexto fonético (qualidade da voz, velocidade da fala, etc.)
contexto fonológico
contexto morfológico (cantais/cantades)
contexto sintático (incluindo-se extensão e complexidade da sentença)
contexto léxico
pontuação, emprego de maiúsculas
esquema composicional
começo, meio e fim de enunciado, parágrafo, poema, peça, etc.
relação do texto com as porções textuais adjacentes
metro, forma literária, disposição tipográfica
contexto extratextual
período
tipo de discurso, gênero literário
falante/escritor
ouvinte/leitor
relação entre falante/escritor e ouvinte/leitor, em termos de sexo, idade, familiaridade, educação, classe e status social, experiência comum, etc.
contexto de situação e ambiente
gesto, ação física
dialeto e língua" (20).

---

(20) Op. Cit., pp. 46-47.

O interesse do Grupo de Londres é a linguística aplicada. E pretendem a definição do estilo em termos de frequência de itens linguísticos relacionados com uma norma contextualmente relacionada; logo, estilo como escolha. Os elementos marcados ("marcadores de estilo"), opoêm-se operacionalmente aos não-marcados ("estilisticamente neutros"), numa posição similar à norma/desvio, o que permite a computação pretendida pelos investigadores. Entretanto, a "norma" desloca-se, em parte, da subjetividade do crítico para os elementos não-marcados do texto, o que permite maior objetividade. Mas, o impressionismo permanece, como assinalam os próprios pesquisadores, pois que o estudo estilístico que sugerem envolve:

> "Leituras iniciais, "situação" dos textos, uma descrição pormenorizada de sua linguagem, ulterior contextualização (intra e extratextual), comparações feitas com outros textos examinados do mesmo modo: estes são os principais fatores no enfoque do estilo aqui sugerido. Presume-se que haja entre eles mútua e constante conferência. Respostas pessoais e normas impressionisticamente determinadas interagem com a descrição linguística amplamente objetiva no processo de estudo estilístico. Isto não se propõe como um "círculo spitzeriano de entendimento", mas antes, porque, as respostas estão abertas a desenvolvimento e modificação à medida que prossegue esta dialética subjetivo-objetiva, uma apreciação em "espiral" do uso da linguagem em textos literários. Sob este prisma, o estudo do estilo de um texto envolve o desenvolvimento e explicação progressivos de uma resposta que resulta de uma concentração básica, mas não exclusiva, num exame do complexo de traços linguísticos que esse texto possui, tanto os que lhe sejam singulares como aqueles que partilhe com outros. Tal estudo pode ser considerado como parte do que tem sido chamado "filologia literária" - a interpretação da literatura à luz da estrutura linguística e de sua história " (21).

(21) Op. Cit., pp. 120-121.

O elo mais fraco dessas pesquisas é a abordagem do contexto sociofísico, que deve participar ativamente da análise linguística. No que diz respeito a abordagens estéticas, tais aproximações, por seu interesse marcadamente linguístico, só poderão propiciar elementos auxiliares quando da análise estética no que se aproximam da estilística descritiva, porém com um instrumental mais eficaz, pertinente, reiteramos, para a estilística-linguística (22).

---

(22) No próximo tópico, trataremos das contribuições desse método e de suas aplicações estéticas, realizadas por Spencer e Gregory, dois estudiosos do estilo literário dessa corrente estilística.

2. DEFININDO O MÉTODO: POR UMA ESTILÍSTICA SOCIOLÓGICA.

A estilística em suas formas descritivas e genéticas permite o destaque unilateral da criação individual ante as coerções normativas, em termos de padrões linguísticos, da sociedade. Assim, o positivismo da estilística descritiva, levando a uma análise fragmentária, possibilita o destaque subjetivista do sujeito, mesmo nas descrições mais elaboradas dos elementos linguísticos do texto; falta-lhe uma visão dialética e cultural da codificação estética, capaz de unir categorias sintáticas, morfológicas, métricas, etc., superando o que tais aproximações têm de estáticas e fundamentando a própria organização da escrita. A intuição linguística do genetismo pode conduzir a idêntico subjetivismo crítico: o importante é o sujeito, o "espírito" que organiza o texto (23), enveredando-se o discurso crítico para o

---

(23) A crítica temática de um G. Poulet, J. P. Richard ou J. P. Weber, continua a tendência analítica gené

conteudismo da psicologia, sem atentar com rigor para os elementos estruturais que fazem do texto uma obra de arte. Tais procedimentos foram reformulados e incorporados dentro de uma perspectiva inicialmente behaviorista, por Michael Riffaterre. Logo, estaríamos em um nível pragmático de análise. Mas o crítico norte-americano retifica, em boa medida, a partir da publicação da edição francesa de seus ensaios (24), a ênfase que imprimia aos aspectos conscientes da produção e recepção da comunicação estética.

Michael Riffaterre desenvolve a estilística como ciência dos efeitos literários:

> "La stylistique étudie, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisés pour imposer au décodeur la façon de penser de l'encodeur, c'est-à-dire qu'elle étudie l'acte de

---

tica, infelizmente não partindo do texto, mas do tema ou arquétipo, que subordina a estruturação linguística. Georges Poulet (Les Chemins Actuels de la Critique. Paris, Plon, 1967), destaca, dentre as correntes críticas contemporâneas, a temática, que numa perspectiva mais atual aproxima código temático e signo linguístico. Dessa forma, segundo Jean-Pierre Richard, "un thème ne prend sa valeur que dans un réseau organizé de rapports, qui sont à la fois des rapports de langage et d'expérience et se déploient dans cette sorte de masse de langage qu'est la totalité de l'oeuvre" (Apud Georges Poulet. Op. Cit., p. 258).

(24) Essais de Stylistique Structurale. Paris, Flammarion, 1971.

> communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du locuteur et comme forçant l'attention du destinataire. Bref, elle étudie le rendement linguistique lorsqu'il s'agit de transmettre une forte charge d'information" (25).

A análise baseia-se nas reações do leitor, como em Spitzer, mas segundo critérios descritivos, com o que procura afastar o intuicionismo. Os procedimentos estilísticos que condicionam a percepção do leitor são marcados pelos critérios de contraste e convergência. O contraste é estabelecido pela introdução de um elemento linguístico imprevisível que rompe com elementos previsíveis. Temos assim uma sucessão de oposições binárias conformando o "contexto estilístico", que Riffaterre diferencia em micro e macrocontexto (26). A convergência corresponde à noção de sobrecodificação estilística definida por R. Jakobson, que estabelece o "poético" na projeção do "princípio de equivalência do eixo

---

(25) Op. Cit., p. 145.

(26) O microcontexto deve ser entendido como uma forma de redundância estabelecida por constituintes estilísticos não-marcados em relação aos quais haverá os estímulos estilísticos proporcionados pelos constituintes de baixa previsibilidade com que estabelecerão um grupo binário (contexto + contraste). Esses constituintes podem ocorrer simultaneamente, de forma contígua ou, mesmo, múltipla.
O pattern microcontextual é percebido de acordo com a experiência do leitor, que lhe permite constituir uma norma implícita, diferenciando-se o macrocontextual pelo fato de não possuir elementos idênticos repetidos. "La différence entre macrocontexte et microcontexte", assinala Riffaterre,

de seleção sobre o eixo de combinação" (27). O método de Riffaterre é imanente e estrutural: as relações do efeitos estilísticos em todos os níveis de análise (morfológico, sintático, semântico, fonológico, etc.) constituem

---

"c'est que le prémier présente une séquence de variants tous réalisés dans le texte, et dont l'isomorphisme s'impose irrésistiblement au lecteur. Tandis que dand le second cas l'isomorphisme est perçu une seule comparaison entre deux variants seulement" (Op. Cit., p.73).

O macrocontexto possui a característica de modificante do procedimento estilístico, porque precedendo-o e sendo exterior a ele, vai interferir nos seus efeitos, devido ao armazenamento de expectativas que vai proporcionar ao leitor. O macrocontexto ajusta-se mais que o microcontexto à noção corrente do contexto. Quanto aos problemas de limite, a questão que se coloca será a seguinte: "Où s'arrete le contexte? cela est connu par définition: où commence-t-il? Le problème est plus difficile à résoudre. Dans la mesure où son effet sur le procédé stylistique est reconnu grâce aux réactions du lecteur, le point de départ de cette perception du contexte pourrait être conçu comme variant suivant l'attention et la mémoire du lecteur, c'est-à-dire sa capacité à reconnaître des similarités et des dissimilarités formelles. D'autre part, si le procédé stylistique est un effet par rupture, il est tentant d'en conclure que le contexte remonte à la dernière occurence d'un procédé stylistique similaire ou identique" (Idem, Ibidem, p. 81).

O macrocontexto, podendo conter vários procedimentos estilísticos, possuirá um ponto inicial variável e não estará preso a qualquer fronteira linguística, embora comece geralmente a partir de uma pontuação. Dessa forma, "A) Remarquer que de ce point de vue, le microconteste peut être relativement long: même une répétition, par exemple, peut former constituant immédiat d'un procédé stylistique; plus le pattern se répétera avant d'être rompu, plus l'effet de rupture sera fort. B) Il conviant bien entendu de distinguer: 1º La répétition en tant que procédé stylistique, autrement dit, une structure génératrice de contraste, fondés sur le retour périodique ou non périodique d'un élément (par exemple une terminaison verbale);

critério operacional para levar o critério à estrutura da mensagem, perceptível através de variantes (28).

Ao se buscar no texto "as marcas da personalidade do narrador e que força a atenção do destinatário" o método de Riffaterre poderia permanecer ao nível dos aspectos conscientes da comunicação estética. Ficariam de fora os fatores ideológicos, objetivos e independentes da consciência do indivíduo, que condicionam a produção e a recepção das mensagens. A crítica francesa notou essa insuficiência referindo-se aos ensaios do crítico publi-

---

2º La répétition en tant que microtexte; 3º La répétition de procédés stylistiques, autrement dit, le retour des mêmes structures stylistiques avec des contenus différents, ce que relève de la terminologie floue, du metalangage normatif de la critique littéraire traditionelle. C) J'emploie (ici et ailleurs) le verbe préparer. Je dire par-là un contexte créant progressivement les conditions d'apparition du procédé stylistique (par exemple, dans une période, un rythme libre préparant une clausule contraire, ou bien une longue protase, préparant la rupture par antithèse que produira une courte apodose); je ne veux pas introduire par-là les "intentions" de l'auteur" (Idem., Ibidem pp. 81-82, n. 27)

(27) Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1969, p. 130.

(28) Convém assinalar neste ponto que essas variantes que nos remetem à estrutura de informação estética, são tangíveis e estilisticamente codificadas pela lei da perceptibilidade que Riffaterre estende às estruturas: "J'avance donc que la loi de perceptibilité s'étend aux structures. Non pas à l'invariant, qui est un modele abstrait, mais aux variants. Si nous ne les percevions pas, nous ne pourrions construire le modèle. Notre décodage doit être controlé de

cados em língua inglesa (29). Quando da posterior edição francesa, Riffaterre procederia a uma revisão em seu behaviorismo:

> "... l'objet de l'analyse du style est l'illusion que le texte crée dans l'esprit du lecteur. Cette illusion n'est évidemment pas imagination pure ou fantaisie gratuite; elle est conditionnée par les structures du texte et par la mythologie ou idéologie de la génération et de la classe sociale du lecteur" (30).

---

sorte à nous faire percevoir les segments du texte, qui actualisent les variants: les percevoir non selement comme stylistique marqués mais les percevoir pour ce qu'ils sont, das leur fonction de variants, les percevoir comme des corrélats de quelque chose d'autre " (Op. Cit., p. 285).

(29) "Enfin, on peut se demander si Riffaterre ne s'abuse pas en pensant saisir exclusivement au niveau des démarches conscients: n'y a-t-il style que là où l'écrivain a voulu imposer une "lecture" au recepteur? n'y aurait-il style que là où le lecteur apprèhende consciemment un effet stylistique? Comme le remarque si pertinemment G. G. Granger, "on risque de laisser échapper quelquefois l'essentiel, si l'on entend par perception seulement ce qui est consciemment reçu". (Hardy, Alain "Théorie et Méthode Stylistiques de M. Riffaterre". In Langue Française. Nº 3. Paris, Laroüsse, septembre, 1969, p. 94). Completando a referência a G. G. Granger, verificamos que este, além disso, assinala que "boa parte dos efeitos de estilo não se manifestam como elementos conscientes e separáveis, mas operam num nível infraliminar como condicionamento global de uma atitude". (Filosofia do Estilo. São Paulo, Perspectiva,1974, p.23).

(30) Op. Cit., p. 49.

A determinação dos estímulos do texto depende da constituição de um "arquileitor", formado pela somatória de todos os estímulos textuais que sensibilizaram vários informantes (31). A função do arquileitor é puramente mecânica, pois que os comentários apenas identificam onde ocorrem os procedimentos estilísticos. O arquileitor, nas análises de Riffaterre, tal como aparece na de Les Chats de Baudelaire, entretanto, só é utilizado, quando fornece elementos comprobatórios à ótica do crítico. Logo, afastamo-nos na prática da análise textual, da noção pura de estímulo /resposta, permitindo ao analista o necessário distanciamento para que possa estabelecer as redes de articulação do texto. Mais interessante ainda seria se verificasse a situação de cada resposta, o que lhe possibilitaria estender as articulações para o plano da sociedade. Falta ao método de Riffaterre em função da profundidade da análise, uma vinculação mais estreita das formas de imposição do escritor sobre a atenção do leitor aos processos ideológicos que as enformam. Mais do que a superficialidade fenomênica dos estímulos, perspectiva que Riffaterre intuitivamente rompe na prática analítica, teremos um sistema semântico dialético, que só a análise ideológica poderá evidenciar.

---

(31) Na análise de Les Chats, de Baudelaire, Riffaterre teve como informantes a paráfrase de Théophille Gautier, a análise de Jakobson e Lévi-Strauss, o Dicttionnaire du XIX^{e}de P. Larousse, todas as traduções, críticas, notas e edições críticas e escolares e, além disso, informantes pessoais.

Nessa perspectiva, se aproximamos o método de Riffaterre do proposto pelo Grupo de Londres, poderemos associar o enunciado linguístico ao seu contexto situacional, como podemos verificar no ensaio de Spencer e Gregory:

> "Pode-se dizer que um texto literário tem um contexto de situação no sentido com que foi entendido por Firth. Isto é, um contexto pode ser tido como um "enunciado" que faz parte de um complexo processo social; e por isso as circunstâncias pessoais, sociais, linguísticas, literárias e ideológicas em que foi escrito necessitam, como sempre o reconheceram os especialistas da literatura, ser evocados de tempos em tempos quando qualquer exame sério de um texto literário estiver sendo feito, seja com a finalidade de estudo estilístico ou literário" (32).

O texto literário não constitui simplesmente um arranjo formal e não se reduz à consciência do autor ou leitor, mas é produto objetivo de uma consciência coletiva na qual os dois se inserem (33). É indispensável para que a própria objetividade da análise estilística se

---

(32) Op. Cit., p. 116.

(33) Trata-se efetivamente de uma consciência coletiva "possível" e não "real", como assinala Lucien Goldmann: "A obra literária não é simples reflexo de uma consciência real e dada, mas a concretização, num nível de coerência muito elevado, das tendências próprias de tal ou tal grupo, consciência que se deve conceber como uma realidade dinâmica, orientada para um estado de equilíbrio" (Op. Cit., p. 18). Por outro lado, a recepção da mensagem faz-se segundo a "consciência possível" do leitor, que seleciona e distorce as informações segundo os limites deste "campo ideológico".

ja realmente efetiva e não ilusória,a determinação das articulações ideológicas que definem tal consciência e que condicionam a organização dos signos codificados no texto. A partir de cada estímulo estilístico que sensibiliza o leitor, pode-se atingir, além do conotativo "institucional" (34), as motivações não-conscientes do codificador, tomado em suas dimensões sociais. Logo, enfatizando o processo ideológico na codificação do texto, pode-se estabelecer um distanciamento crítico operacional, relacionando adequadamente as estruturas estilísticas à situação comunicativa a que pertencem. Dessa forma, pretendemos afastar o subjetivismo crítico que permite direta ou indiretamente o destaque unilateral do sujeito, que marcou os estudos estilísticos nas variantes advindas das correntes idealistas (genetismo, psicologismo) e positivistas (descritivismo, behaviorismo, formalismo) dos fins do século passado e que se projetam até nossos dias. A codificação estilística é efetivamente estabelecida dentro das dimensões ideológicas da comunicação estética, onde o sujeito ao invés de foco emissor é mais um "radar",que de forma consciente e não-consciente, capta as carências e volições de todo um povo, produzindo uma realidade objetiva, o texto, que dentro da dialética comunicacional, voltar-se-á para a própria sociedade que o produziu.

---

(34) Eco, Umberto - <u>As Formas do Conteúdo</u>, p. 42.

2.1. A Função Estilística.

A codificação estética da linguagem é feita através de processos estilísticos que levem o leitor a perceber melhor certos procedimentos do que outros. É o processo de afirmação ideológica do emissor em relação ao receptor, que se efetiva oscilando elementos linguísticos de alta e baixa previsibilidade contextual, segundo uma tensão informativa bipolar (35).

A tensão informativa da mensagem, isto é, a ênfase que não permite uma descodificação mínima,(isto é,

---

(35) A tensão privilegia ideologicamente um dos pólos informacionais. Os elementos previsíveis ("redundantes") e imprevisíveis ("informativos") possibilitam a organização da mensagem de forma ambígua em relação ao sistema de expectativas do leitor. Entretanto, como observa Umberto Eco em A Estrutura Ausente, "Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambiguidade produtiva é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de descodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes". Logo, na tensão informativa, "o arquear-se da linha narrativa até o ponto extremo da improbabilidade, além da qual o espírito do espectador reclama uma conclusão que lhe relaxe a atenção demasiadamente tensa, requer bases de normalidade, de obviedade. Para ser talhada em toda a sua força de suspensão 'aberta', a informação tem que apoiar-se em faixas de redundância" (p. 53).

não atenta, negligente) pelo leitor, segundo seus valores ideológicos mais automatizados, é estabelecida através do que R. Jakobson definiu como sendo a função poética da linguagem, isto é, a ênfase da mensagem sobre si mesma, da qual depende a eficácia da comunicação literária (36).

A estrutura da mensagem, para Jakobson, depende fundamentalmente da função dominante e das combinações que ela mantém com as demais funções presentes na mensagem.

---

(36) Jakobson situa a função poética entre as demais funções da linguagem, de acordo com os seis fatores básicos da comunicação verbal, conforme o quadro abaixo:

	CONTEXTO F. referencial	
REMETENTE F. emotiva	MENSAGEM F. poética	DESTINATÁRIO F. conativa
	CONTATO F. fática	
	CÓDIGO F. metalinguística	

A função emotiva ou expressiva "visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando" (Op. Cit., pp. 123-124) enquanto a função conativa, também designada apelativa ou impressiva, orientada para o destinatário, apresenta o próprio empenho do remetente para impor-se à resistência ou reação do destinatário. A orientação para o contexto torna possível a função referencial, denotativa, cognitiva, de caráter lógico, onde a mensagem denota objetos reais ou conhecimentos sobre a sua natureza". Estas três primeiras funções da linguagem correspondem ao modelo triádico de K. Bühler, que será ampliado por Jakobson (Idem, Ibidem, pp. 125-126).
A função fática objetiva a manter o contato entre o remetente e o destinatário, verificando se o canal de comunicação continua aberto. Essa função aparece associada à função metalinguística para assegurar que remetente e destinatário utilizem um código comum. Finalmente, na função poética, temos o enfoque da mensagem por si mesma, que Jakobson define em sua célebre fórmula: "A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação"(Idem, Ibidem, p. 130).

Riffaterre, que substitui a função poética pela estilística, dentro do mesmo quadro anterior (37) considera mais conveniente definir a comunicação segundo cinco funções direcionais, sendo que a intensidade de cada uma será modulada pela função estilística (38).

A função estilística teria sempre maior importância que as demais, e não seria apenas uma função entre as outras, como em Jakobson que estabelece, níveis de predominância entre elas, na definição do caráter da comunicação. Preferimos ficar com Riffaterre, afastanto, não obstante, o seu formalismo, pois que, ao valorizar a função estilística, afasta o texto da sociedade (39). É necessário, entendemos, que se considere ao curso da análise textual o fato de que a intensificação estilística ser fundamentalmente ideológica, razão por que deve ser anulada dentro do caráter social da comunicação. A modulação da mensagem segundo os seus vários direcionamentos, pela fun

---

(37) Jakobson embora assinale que a função poética seja constituinte de todas as atividades verbais, insiste de forma exclusiva na poesia versificada, razão por que Riffaterre prefere designá-la função estilística (ou formal) por ser mais abrangente. Além disso, a análise deve ser estabelecida do ângulo do destinatário que recebe os estímulos estéticos, objeção que considera fundamental, pois que "quand nous parlons d'art verbal, nous présupposons que l'objet de l'analyse sera choisi en fonction des jugements esthétiques, c'est-à-dire de variants (ils évoluent avec le code linguistique et le goût littéraire)" (Op. Cit., p. 148).

(38) Op. Cit., p. 154.

(39) "La référence apparente à la réalité masque une véritable autarcie sémantique du message" (Op. Cit., p. 154).

ção estilística, parece-nos básica para a apreciação da codificação estética. É precisamente nesse operar poético sobre os fatores que participam da comunicação (emissor, receptor, referente, canal e código)que pretendemos caracterizar a práxis da escrita nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos.

Assim, centrados nos critérios estilísticos(estéticos) da codificação da mensagem, segundo os seus direcionamentos, que nos apontam os fatores constituti - vos da comunicação, de forma explícita ou implícita, podemos verificar o próprio caráter e eficácia da escrita. A partir do estético, o que sensibiliza o leitor, visamos à definição do poético, já que as marcas externas de poeticidade são correlativas às internas, definindo as suas regras funcionais. Para além do beha - viorismo de Riffaterre, muito preso à descrição formal da significação recebida conscientemente pelo leitor, é imprescindível, tendo por base estímulos recebidos, o estabelecimento de um distanciamento crítico para a descodificação do funcionamento poético, atualizando o que ele possui de latente, virtual, capaz de se impor à atenção do leitor. O contexto situacional onde se efetiva a mensagem deve ser, então, verificado a todo momento, por contextualizações sucessivas, ao curso da análise, do texto ao contexto social.

Os direcionamentos da mensagem não cessam quando da intensificação estilística; ao contrário, tor-

nam-se mais eficazes. A orientação para o referente deve sua razão de ser à própria natureza do signo linguístico, uma representação verbal (significante/significado)do objeto. Quanto mais intensificada for a mensagem, instaurando a ambiguidade, maior poderá ser o grau de profundidade na apreensão desse objeto pela própria palavra. A ambiguidade pode propiciar uma atualização do código empregado na comunicação entre o remetente e o destinatário, isto é, a função metalinguística, uma forma de ênfase que deixa o leitor mais atento à mensagem, permitindo-nos ainda, pela explicitação, a verificação de certos aspectos do processo de codificação linguística. Da mesma forma que o trabalho estilístico do código, podemos ainda estudar os procedimentos utilizados no realce dos processos de contato (emissor-receptor), pela eficácia dos sinais que instauram, mantêm ou interrompem a comunicação. Destaque, nesse sentido, merecem as formas altamente previsíveis, rituais. A função emotiva ou expressiva ao relacionar dialeticamente a subjetividade do remetente e a objetividade de sua ideologia (40), intensificada, age sobre a atenção do destinatário. Quanto à função apelativa ou conativa, aparece sempre que se prepare o leitor para uma percepção mais eficaz da mensagem. Assim, não ficaremos apenas no apelo direto à sua participação, mas nos próprios procedimentos da escrita que procuram ganhar a atenção do receptor, fator da comuni

---

(40) A estilística da expressividade reduz toda a estética à emotividade do remetente, onde o indivíduo afirma-se em oposição à sociedade.

cação implícito no processo de elaboração da escrita. Dessa forma, temos em cada mensagem os seus direcionamentos, que serão eficazes e informativos segundo o grau de elaboração estilística de cada um dos fatores constitutivos e inalienáveis de todo o processo de codificação verbal e, com eles, na dinâmica comunicacional, a função social da linguagem.

Riffaterre e Jakobson vêem os direcionamentos da mensagem através de marcas, que seriam próprias simultaneamente dos níveis denotativo e conotativo da codificação estilística. Para o estudo literário, torna-se necessário enfatizar o conotativo no sentido hjelmsleviano, onde a linguagem denotativa (significante/significado) constitui o seu plano expressivo (significante), ao qual corresponde um novo conteúdo (significado). Temos entre os níveis denotativos e conotativos uma relação dialética de dependência e independência mútuas. Se o denotativo é mais estável, o conotativo caracteriza-se pela instabilidade, variando conforme as faixas, grupos, categorias e classes sociais do remetente e do destinatário da mensagem, isto é, segundo o ideológico, que conforme temos insistido, é indissociável da análise do texto literário.

Nessa perspectiva, concordamos com Henri Lefèbvre, para quem as funções da linguagem de Jakobson (acrescentamos: Riffaterre) remete necessariamente a análise para o que definimos como contexto situacional da co-

municação:

> "As funções da linguagem, determinadas segundo R. Jakobson, põem muito bem as perguntas: Quem? A quem? Para quem? O quê? Para quê? Por quê? Como?"Quem fala? A quem se dirige aquele que fala? De que maneira estabelece o laço e a comunicação? Do que fala? O que diz? Quem visa ele ao falar? Como se arranja ele para o compreenderem?" Ora, estas interrogações ficam sem resposta no caso de não sair da mensagem linguística. O linguista que se apóia no postulado da imanência, declarará que as respostas são translinguísticas. Nós afirmamos, uma vez mais, que perguntas e respostas se situam nos confins da pura forma linguística na relação concreta entre essa forma e o conteúdo social" (41).

Logo, da análise formal (em nosso caso, análise dos fatores constitutivos da mensagem), no interior da escrita, torna-se necessário, então, como temos insistido, uma correlação simultânea com os elementos do contexto histórico-cultural que a produziram, isto é, a função social da linguagem como produto da práxis social (42). Torna-se necessário, pois, evocar continuamente o fator social da codificação estilística dentre os fatores constitutivos da organização da mensagem para caracterização dos efeitos da escrita sobre o leitor, dentro da dinâmica comunicacional da escrita. Meto

---

(41) Lefèbvre, Henri - A Linguagem e a Sociedade. Lisboa. Ulisséia, s.d., p. 283.

(42) Henri Lefèbvre define esquematicamente as seguintes funções da linguagem na sociedade: "a) racio

dologicamente, então, aplicaremos aos textos de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos um método estilístico-sociológico (43), dentro da função social da literatura: a literatura como comunicação, voltada para a própria realidade que a produziu.

---

nal: como parte central do campo semântico global e do conjunto dos campos semiológicos; b) cumulativa: como tesouro, depósito, fundo comum da experiência adquirida permitindo a acumulação; c) situacional: "expressão" das situações individuais e coletivas (Op. Cit., p. 301). Essas funções constituem marcas de práxis coletiva que condiciona a codificação e descodificação da mensagem, correlacionando-se dialeticamente com os fatores constitutivos da comunicação para que se dê resposta às questões acima assinaladas.

(43) Afirma Antônio Cândido que Erich Auerbach procurou fundir "os processos estilísticos com os métodos histórico-sociológicos para investigar os fato da literatura", em Mimesis. "Foi a propósito de tentivas semelhantes que Otto Maria Carpeaux alud a um método sintético, a que chamou "Estilístico-sociológico", na Introdução da sua magnífica História da Literatura Ocidental. Tal método, cujo aperfeiçoamento será de certo uma das tarefas desta segunda metade do século, no campo dos estudos literários, permitirá levar o ponto de vista sintético à intimidade da interpretação, desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos, que ainda serve atualmente para suprir a carência de critérios adequados. Veremos, então, provavelmente que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra" (Literatura e Sociedade. 3a. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1973, pp. 14-15).

III. REPRESENTAÇÃO E PARTICIPAÇÃO: A DINÂMICA DO CONCRETO NOS ROMANCES DE CARLOS DE OLIVEIRA E GRACILIANO RAMOS.

1. SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE: O PROCESSO DIALÓGICO DO SUJEITO.

O processo de elaboração da escrita nos romances de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira coloca-nos diante de uma posição semelhante do sujeito dos procedimentos enunciativos em relação às situações diegéticas problemáticas de cada romance. A codificação estilística intensifica ideologicamente as suas respostas, inserindo-as num contexto analítico, onde as marcas de subjetividade desse sujeito são confrontadas com a objetividade da situação de que participa (1).

Os direcionamentos expressivos nos romances de primeira pessoa de Graciliano Ramos, vêm predominantemente através de seus narradores-protagonistas João Valério (Caetés), Paulo Honório (São Bernardo) e Luiz da Silva (Angústia). Já em Vidas Secas, como em cada um dos romances revistos de Carlos de Oliveira, temos um narrador que restringe a sua onisciência para evidenciar as marcas subjetivas de vá-

---

(1) Na análise da escrita, encontramos, como observamos anteriormente, um sujeito da enunciação correlato ao do conhecimento. Enfatizamos, aqui, o fato de ser justamente "na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito do"ego" (Benveniste, Émile Problemas de Linguística Geral. São Paulo, Ed. Nacional/USP, 1976, p. 286). E, em relação às "velhas antinomias do "eu" e do "outro", do indivíduo e da sociedade", elas não se justificam, pois que "é ilegítimo e errôneo reduzir a um só termo original, quer esse termo único seja o eu, que deveria estar instalado na sua própria consciência para abrir-se então à do "próximo", ou seja, ao contrário, a sociedade, que preexistiria como totalidade ao indivíduo e da

rias personagens.

As personagens são construídas segundo os atributos a elas predicados pela escrita, visando a uma adequação perfeita entre psicologia/expressão. Caetés, romance de estréia de Graciliano Ramos, traz-nos uma escrita estabelecida segundo as características psicológicas da personagem João Valério:

> "Voltei-me. Tornava a contemplar Luísa, oculto por detrás das cortinas, enlevado, enquanto lá dentro as conversações zumbiam.
> - Joguem uma partida de xadrez, pediu o Dr. Liberato. Vamos apreciar isso.
> Adrião sentou-se à mesa pequena, sob o lustre, e começou a dispor as peças no tabuleiro; Nazaré defronte dele, estendeu-lhe as maõs fechadas, a sortear as cores:
> - Peão de dama, hem?
> Lá estava, grande e loura, correndo os dedos pelo teclado, indiferente e esquecida, como se, em vez de me achar ali, trincando um cigarro, eu me conservasse arredio, num quarto de pensão, compondo crônicas para a Semana ou sonhando com o bergantim de D. Pêro.
> Via-a e os desejos acordavam " (pp. 72-73).

---

qual este só se teria destacado à medida que adquirisse a consciência de si mesmo. É numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade" (Idem, Ibidem, p. 287). De forma análoga confrontamos dialeticamente a subjetividade dos processos de enunciação de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos com a objetividade do contexto situacional no qual se efetiva a comunicação linguística.

Temos, no exemplo, as duas linhas diretivas que presidem à organização da diegese de Caetés. A primeira, objetiva, mostra-nos os fatos que ocorrem no exterior de João Valério e são fixados por sua consciência, enquanto a segunda ocupa-se com os que são interiores a ela. De um lado, a gratuidade da situação, contexto rompido estilísticamente, de outro, pela dramatização da consciência da personagem. O contraste contextual da sobreposição das duas linhas narrativas estabelece simbologia orgânica entre o jogo de xadrez e as peças do triângulo amoroso que começa a ser configurado.As volições de João Valério ficam, dessa forma, realçadas para a percepção do leitor, pela objetividade referencial do jogo. A linguagem do narrador-protagonista organiza-se, em seu direcionamento expressivo, com seus indicadores de primeira pessoa realçados pelo coloquial. Ocorre, então, um compromisso entre a subjetividade do direcionamento expressivo da enunciação do discurso e a objetividade de sua própria situação comunicativa, tipificada pela fala coloquial. Logo, verifica-se um compromisso com dados referenciais historicamente delimitados que impregnam a própria escrita, experiência continuamente renovada, por Graciliano Ramos em seus romances subsequentes, o que nos permite estabelecer um verdadeiro diálogo entre subjetividade e objetividade na práxis de sua escrita.

Se em Caetés a expressão reduz-se por se restringir à mediania de Valério, em São Bernardo torna-se

vigorosa na perspectiva de paulo Honório. O romance terá a marca do mediador. Toda a seleção, desde o vocabulário até à estruturação diegética será impregnada por sua orientação reificadora: o sentido de apropriação dos bens materiais e espirituais, que são reduzidos a seus aspectos meramente quantitativos (2). Dessa forma, coisificadas, Paulo Honório vê a paisagens e as personagens- simples projeções, entendemos de sua ideologia pragmática Por isso é altamente significativa a única situação em que a natureza não é vista em termos de cifras, quando o narrador recorda o seu retorno à propriedade, de posse da mulher conquistada:

> "Casou-nos o padre Silvestre, na Capela de S. Bernardo, diante do altar de S. Pedro. Estávamos em fins de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma" (p. 83).

O direcionamento emotivo evolui do "eu" para o "nós", procedimento estilístico estabelecido retroativamente por recorrência aos capítulos anteriores quando o direcionamento da mensagem revelava a obsessão do "eu". E o

---

(2) Luiz Costa Lima ("A Reificação de Paulo Honório". In Por Que Literatura? Petrópolis, Vozes, 1969, pp 49-

narrador-protagonista o faz de forma aparentemente não consciente, traído pelo sentido da comunhão da situação. Temos, igualmente, um segundo procedimento estilístico, pela apresentação lírica da natureza, quando antes era transformada em cifras, o que reforça o contexto "lírico" por oposição ao "reificado". A situação, além disso, marca a metade do romance e o ponto máximo do desenvolvimento da fazenda São Bernardo, que a partir dessa situação, do casamento do proprietário (problema de herança), começa a desagregar-se, como o sistema de valores da personagem-narradora. Não obstante o lírico-descritivo, veja-se o caráter da seleção paradigmática, com termos dispostos sintagmaticamente de forma pragmática, com conexões que suprimem o supérfluo. Temos o "poético" através de linguagem despojada, onde duas orientações opostas se identificam (as de Paulo Honório e Madalena). O procedimento estilístico, além disso, realça

---

-70), com base nos estudos de Lucien Goldman sobre a reificação, colocou o conceito como central na organização de São Bernardo: "... a profundeza, bem como a tragédia de Paulo Honório, têm as suas raízes na reificação da vida e dos valores estabelecidos pelo seu afã de posse de São Bernardo. É este o elemento que constitui o eixo de orientação do romance. Por ele, Paulo Honório "seleciona" da vida e do mundo os seus aspectos meramente quantitativos ou reduzíveis à quantidade" (p. 53). Antonio Cândido (Ficção e Confissão. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 26) já assinalara anteriormente que temos no romance uma "ética, uma estética e até uma metafísica" do ganho, que é transformado numa"verdadeira ascese, em questão definitiva de vida ou morte", com o narrador-protagonista tudo reduzindo a cifras.

a tensão subsequente dePaulo Honório e a objetividade da situação, já que a personagem conduz-se por padrões culturais de dominação social que as circustâncias não mais comportavam. A curta efusão lírica (3) será rompida pelo discurso pragmático do narrador, o que a deixa com maior destaque. Dois capítulos mais adiante, encontraremos o sentido de seu destaque: o amor por Madalena, que a partir deste ponto vai perturbar o fluxo linear da narrativa. Esse último procedimento será desenvolvido no romance seguinte, Angústia, como adequação linguística ao frustrado Luíz da Silva.

Em Caetés o manejo da linguagem ainda era comportado, como a personagem Valério, tudo nos encaminhando para a mediania de uma sociedade estática. Já em São Bernardo a linguagem torna-se mais direta e pragmaticamente objetiva, como a personalidade de Paulo Honório. O registro da fala do narrador de Angústia é o mais confessional dos três, o mais subjetivo, o que nos traz uma codificação estilística mais elaborada no senti

---

(3) A partir desse ponto, torna-se frequente a representação da consciência da personagem e, através dela, de sua subjetividade, Na dialética subjetividade/objetividade, perturba-se a linearidade narrativa pseudo-onisciente do narrador-protagonista,marcadamente, como observa João Luiz Lafetá, "quando começa a ser representado o tempo da enunciação,o instante em que Paulo Honório escreve. O belíssimo capítulo dezenove, colocado no centro do romance, embaralha de fato consciência e realidade, memória e presente, objetividade e subjetividade" (O Mundo à Revelia". In São Bernardo. 27a. ed. Rio de Janeiro, Record, 1977, p. 196).

do do direcionamento expressivo da mensagem (4). Dessa forma, mesmo na situação narrativa do assassínio de Julião Tavares, intensamente preparada pelo narrador e em que poderia ocorrer apenas a descrição dos fatos exteriores à sua consciência, temos a inserção estilística de sua emotividade, o que o leva a buscar a razão do ato em seus recalques, sentindo-o como um processo de libertação:

> "Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se enclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alégria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória do Mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe

---

(4) Antônio Cândido assinala que "Em Angústia o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria.
O diálogo por exemplo, que antes era o principal instrumento na arquitetura das cenas (chegando a parecer excessivo em Caetés e, pelo menos, abundante em São Bernardo), se reduz a pouco. A narrativa rompe amarras com mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista"(Ficção e Comfissão, p. 46).

> da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava". (pp. 201-202).

A rapidez da narração, faz com que o crime seja apresentado de forma resumida. Mas a evocação comparativa da infância ("silenciosos como os das onças de José Baía"), e uma reflexão ("Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente"), perturba o fluxo linear, retardando a ação, criando "suspense" e dando profundidade ao relato. A fundamentação psico-sociológica que se segue ("A obsessão ia desaparecer ... fumaça"), intensifica por rompimento contextual as reflexões de Luís da Silva, rompidas por sua vez pelo modo narrativo ("Julião Tavares estrebuchava"). A predominância da representação da consciência da personagem é evidente. Poderíamos ter dessa forma uma narrativa mais estática, mas tal não ocorre, por aparecerem essas formas representativas simultaneamente insertas ao fio do discurso narrativo (5). Como as oscilações narração/representação em movimento contínuo, temos a consciência exasperada de Luíz da Silva. A subjetividade dessa personagem é produto objetivo de sua práxis social. Os padrões de auto-avaliação ele os busca nos valores culturais de uma ordem so-

---

(5) A distinção narração/representação é análoga à dizer/mostrar dos estudos de foco narrativo. Referimos a Norman Friedman (Rossum-Guyon, F. V. - "Point de Vue ou Perspectiva Narrative". In Poétique 4. Paris, Seuil, 1970, pp. 481-482).

cial de características feudais, patriarcal (onde um criminoso, como José Baía, seria digno de admiração), que se desagrega e não mais corresponde às transformações sociais do presente da escrita. Entre a subjetividade da personagem e a objetividade da situação, estabelece-se, não obstante, uma tensão, que vai indicar à sua consciência o sentido anti-social de sua ação (e que seria"normal" no passado).

Vidas Secas apresenta-nos uma perfeita associação entre os indicadores de terceira e primeira pessoas (6). O narrador, embora possa ter a certa liberdade no discurso desenvolvido numa perspectiva exterior à personagem, limita-se, não obstante, dialogicamente, à perspectiva interior das personagens, nos capítulos dedicados a cada uma delas. A linguagem, objetiva, seca, direta, aparece adequada ao meio natural, como as personagens. As palavras, quando na perspectiva da personagens, surgem igualmente como produto desse meio natural, diretamente, com pouca elaboração social, aproximando-se da onomatopéia. Aproxima-se,assim, do ruído,

---

(6) Pierre Guiraud esclarece-nos a importância dos indicadores no estabelecimento das relações entre o enunciado e os processos de enunciação: "Parmi ces indicateurs ou embrayeurs se placent les pronoms personnels, les démonstratifs, les temps et modes du verbe, les types de discours directs, indirects libres pour lesquels certaines langues possèdent une flexion qui leur permet de marquer le verbe selon que le prédicat est donné comme vrai, fictif,

com poder comunicativo reduzido, necessitando da mímica para poderem significar algo para o ouvinte. Mas o narrador não a apresenta e sim o seu discurso onisciente, que procura se restringir à perspectiva das personagens, como no indireto livre do capítulo "Cadeia":

> "Ouviu o falatório desconexo do bêbedo, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia por que ele não sabe falar direito?
> Que mal fazia a brutalidade dele?" (p. 78).

O discurso direto é incorporado pelo indireto livre (o sintagma "sim senhor", de Fabiano). Constitui um procedimento estilístico que rompe com o discurso do narrador e possibilita ao leitor a atribuição das interrogativas à perspectiva da personagem. O contexto da oralidade é ainda realçado pelos indicadores verbais("me

---

rapporté, etc...
Bref, tout message se définit d'une part en fonction de son contenu par référénce au code lexical et grammatical; d'autre part en fonction de l'acte de parole (ou d'écriture), c'est-à-dire des sujets parlants et des circonstances dans lesquelles ils parlent.
On a un temps et un lieu de la parole, un temps et un lieu de l'énoncé. Et celle relation se complique dans la mesure où le sujet parlant fait parler celui dont il parle, et où il introduit un énoncé à l'intérieur de son énoncé" (Essais de Stylistique. Paris, Klincksieck, 1969, p. 67).

te-se", "sabe"), que oscilam do imperfeito para o presente (7). A emotividade da personagem, explicitada pela voz do narrador ("irou-se") é estilísticamente realçada pelas reflexões de Fabiano em terceira pessoa, quando a diegese deixa previsivel a primeira (personagem solitária, preocupada com sua sobrevivência). O mesmo ocorre no discurso direto das personagens de Vidas Secas: parcos, curtos e com direcionamento predominantemente fático ou apelativo, nas comunicações um pouco mais extensas. O emotivo permanece sobretudo ao nível da interjeições, com expressão breve e um teor comunicacional primário. O discurso direto pode ser igualmente incorporado pelo indireto livre, como verificamos no mesmo capítulo:

> "O que desejava ... Ah! Esquecia-se".
>
> (p. 79)
>
> "Se pudesse ... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas".
>
> (p. 79)

Temos aqui procedimentos estilísticos semelhantes ao anterior. Após a inserção do direto no indi-

---

(7) A utilização do tempo, em correlação com os indicadores pronominais, propicia uma oscilação contínua da mensagem, esclarecendo-a. A respeito do emprego estilístico do tempo deve-se apontar o ensaio "Le Système des Temps", de Pierre Guiraud (Essais de Stylistique, pp. 141-149).

reto livre, a fala do narrador, por adesão, poderia ser própria da personagem. O problema das vidas secas, como pode ser depreendido, além de psico-social também é de comunicação. São raros os indicadores pronominais ou verbais de primeira pessoa que propiciariam uma escrita mais reflexiva, a par da emotividade. Tal função seria então assumida pelo narrador, realçando eficazmente a escrita por deixar adequada a palavra à perspectiva das personagens, o que torna o direcionamento predominantemente emotivo, extraordinariamente sintético, em oposição ao transbordamento emotivo que verificamos em Luís da Silva, de Angústia.

Os romances de Carlos de Oliveira apresentam processo de adequação personagem/expressão semelhante ao de Vidas Secas, com a diferença de que as personagens são mais desenvolvidas. Melhor: podemos afirmar que temos nesse romance de Graciliano Ramos um ponto de partida do ficcionista português quanto ao tratamento estético do direcionamento emotivo. Este, além disso, intensifica-se em cada nova edição de seus romances (8). Vamos verificá-lo então em situações que lembram as anteriormente descritivas. O registro ambí

---

(8) Não obstante o grande "salto" no desenvolvimento estilístico de Carlos de Oliveira nas reedições de seus romances, devemos assinalar um outro, mais contínuo, que vai da publicação de Casa na Duna (1943) e Uma Abelha na Chuva (1953). Alexandre

guo da voz entre o sujeito da enunciação e o do enunciado que encontramos em Vidas Secas, será desenvolvido na obra de Carlos de Oliveira, a partir das edições revistas, como já podemos notar na terceira edição de Pequenos Burgueses, quando são reduzidas as distâncias entre o sujeito que fala (o narrador, no caso) e o objeto de que fala (os fatos narrados). Vejam-se distantes:

> "aquele rasto, que poderia ter sido deixado por um pé humano ou pela pata de qualquer bicho desconhecido, é dum jornaleiro arrastando-se dos campos; mais adiante, um lavrador remediado deixou a pegada das suas botas sólidas e cardadas; e há o andar espaçado, seguro, dos homens calmos, a marcha oscilante dos velhos e dos bêbados, o tropear rajado dos mendigos com pegadas indefinidas de pés que mal se levantam". (2a. ed., pp. 5-6)

e aproximados, pelo registro ambíguo da voz, entre o sujeito da enunciação (narrador que conta o fato) e o sujeito do enunciado (a personagem Raimundo, que divaga na procura de sua pretendida mula):

> "Ali, por exemplo, um pé de dedos monstruosos ou a pata dalgum bicho desconhecido? não, senhor,

---

Pinheiro Torres, confrontando os dois romances assinalou que o último, em relação ao primeiro, elimina "um certo tipo de redundância estilística", caminhando do "explícito para o implícito" ("A Tetralogia da Gândara de Carlos de Oliveira". In: Romance: O Mundo em Equação. Lisboa, Portugália, 1967, pp. 260-261).

> um jornaleiro no regresso dos campos com as alfaias às costas e ali? as botas cardadas dum lavrador remediado. E assim sucessivamente. Sabe distinguiro andar pausado, regular, dos homens calmos, um pouco colérico, sempre miúdo e apressado, o oscilar dos velhos, dos bêbados, dos tímidos, a lentidão dos mendigos e arrastar os pés, a marca assustadiça dum coelho do mato que se afoitou no caminho perigoso dos homens". (3a. ed., p. 8)

Note-se que após a revisão o discurso transpõe na palavra do sujeito que fala, as hesitações daquele sobre quem fala. O contexto dialógico narrador/personagem que contrasta com as marcas explícitas que o circunscrevem é introduzido pela interrogativa. O narrador restringe sua onisciência à perspectiva de Raimundo, auxiliando-o no desvendamento das marcas. Este, inclusive, valer-se-á do engaste da oralidade "não senhor", nesta passagem como em outras, como ocorre com grande frequência em Graciliano Ramos, quando incorpora o direto no indireto livre, especialmente em Vidas Secas. O dialogismo é semelhante ao anterior. A proximidade do sujeito da enunciação (pólo objetivo em relação à personagem) contamina-se em parte de sua subjetividade, justamente para melhor realçar o objetivo (o discurso com maior distanciamento que circunscreve tais situações). Esse procedimento, ao curso das reedições, efetiva-se também em Uma Abelha na Chuva e, com frequência menor, em Casa na

Duna. É deste último romance a cena em que Hilário, filho de Mariano Paulo, vai agredir Basílio, numa situação narrativa semelhante à do assassinato de Julião Tavares por Luís da Silva (Angústia). Só que aqui o sentido da brevidade é maior pela disciplina facultada pelo discurso onisciente:

> "Hilário, perto deles, tenta ganhar coragem para o afastar da rapariga. Como? Ora, pegar-lhe por um braço: põe-te a andar ou levas das que os cães enjeitam. Talvez não. S. Pedro, a égua à desfilada, Firmino, o Catrouxo, são maus antecedentes. O baile entontece-o. Figuras desfeitas pelo movimento, cabelos de mulher no ar. Meia dúzia de cálices de aguardente antes de sair de casa. Tudo escuro, agressivo: jornaleiros, música, poeira. Basílio e Guilhermina deixam de dançar. Vê-os de braço dado atravessar o arraial e segue-os. Sabe para o que vão. Agora ou nunca. As gargalhadas da rapariga, o passado que explode, a amargura tão funda que se torna selvagem? Que impotância tem isso? Bate com ferocidade. É simples, afinal. A pedra, bem segura na mão, rasga-lhe os dedos, mas atinge duas ou três vezes a cabeça de Basílio e o outro, quando cai, é um mar de sangue. O baile desfaz-se".
> (4a. ed., pp. 177-178)

As interrogativas do narrador rompem com o contexto discursivo anterior, motivando uma resposta da personagem; ao fim do discurso direto, novamente a escri

ta introduz o indireto, circunscrevendo dessa forma, o dialogismo. O sujeito da enunciação sintetiza em poucas palavras o estado psicológico de Hilário ("o passado que explode, a amargura tão funda que se torna selvagem?"), interrogando-o como a provocar-lhe para uma definição. O resumo é eficaz, já que o seu conteúdo era conhecido do leitor, pela diegese anterior do romance.

Tais procedimentos, com o discurso indireto envolvendo e condicionando os direcionamentos emotivos da fala da personagem, possibilitam maior fundamentação de sua ação, buscando as suas motivações mais profundas, como na seguinte passagem de Uma Abelha na Chuva, quando, ao transportar o corpo do Ruivo para o mar, Marcelo foge de Mestre Antônio, oleiro cego que lhe prometera a filha (Clara) em casamento, em troca do assassínio de seu amante (Ruivo). Entretanto, a personagem, em sua fuga, desespera-se mais ainda pela tempestade e busca proteção:

> "A chuva fazia da cova onde ele tombara um poço transbordante. Ou saía dali ou morria afogago. Marinhou pelo declive, fincando as mãos na areia, na urze rala, até ao bordo da cratera; esfarrapou as calças, o casaco; o gorro de lã voou-lhe; que hei-de eu fazer no meio disto, senão voltar atrás? os relâmpagos permitiam-lhe o regresso sobre o próprio rasto, mas tinha de apressar-se, porque o dilúvio ia alisando a praia, destruindo os indícios das pegadas. Um

> bicho acossado que foge, mestre, mestre, o instinto de conservação, o resíduo do sonho, Clara, Clara. Até que a luz providencial lhe mostrou o cego alapado no sopé da duna. Não viu o corpo do ruivo que o mestre agasalhava com o seu próprio corpo. O capote do velho, desdobrado, ondulante de vento, parecia uma ave enorme e trêmula que a tempestade despenhara na praia".
> (5a. ed., pp. 142-143)

O narrador incorpora a fala de Marcelo ("que hei-de eu fazer no meio disto, senão voltar atrás?", "mestre,mestre", "Clara, Clara"), selecionando de forma concisa, para realçar a sua onisciência. Ao mesmo tempo, possibilita-lhe maior elaboração estética da mensagem, que só um relativo distanciamento da personagem poderia permitir: a sequência da grande nitidez plástica(9) altamente dinâmica pelas rápidas tomadas cênicas da situação e a construção de imagens literárias, como a da "luz providencial" que lhe mostra o"cego". É no homem cego que Marcelo encontra o seu refúgio, quando se vê impulsionado por forças naturais que não domina, um contato semelhante ao que o velho oleiro busca no corpo do Ruivo.

A adequação linguística à linguagem das personagens ganha grande elaboração estética em Carlos de Oli

---

(9) A plasticidade da sequência foi estudada por Baptista Bastos (O Filme e o Realismo. Lisboa, Arcádia, 1962) que a classifica de cinematográfica.

veira, embora de menor frequência pela predominância da onisciência. Vamos verificá-la numa situação simbólica de Pequenos Burgueses (10), semelhante ao jogo de xadrez em casa de Adrião Teixeira, de Caetés:

> "El Medeiros tiene la banca. Faço-me com quatro trunfos bajos e le peço una carta. El cabron me dá el duque de paus. Bien puderas pregá-lo en la testa ou talvez já no precises. Merda, mierda, merda. Estes tipos me julgam impasible. Pablo Florez pierde sin pestanejar. Por amor de Diós, de Déus, de Deus, quien pensam ustedes que soy eu? Um buda, um tipo de metal com niervos de acero? Faço el posible e el imposible por parcerlo. Verdad. Es una buena, bona boa- máscara para el resto, las mujeres, los negócios, pero cansa. El duque de paus. No tienes una cartita mais desgraciada, hijo de la puta, para este hombre de hierro que pierde como se não fuera nada com ele? Una cartita sin ninguna, niguma, nenhuma pinta, una cartita blanca,

---

(10) Na situação arrativa do jogo de cartas, de Pequenos Burgueses, temos a impossibilidade de as personagens isolarem, segundo afirma Maria Aparecida Santilli, seu ser "lúdico", de seu ser "oficial". A trapaça que aí ocorre, presta-se para que se estabeleça uma "simbologia de lentes em que a figuração do microcosmos, da vida lúdica, se amplia na projeção sobre o macrocosmos, da vida ofocial, como uma mesma imagem. A infração das regras do jogo, pela trapaça, reflete a transgressão das normas do jogo oficial e o escamoteio se escamoteia para resguardar o êxito da posse do dinheiro, pela salvaguarda da impunidade, aqui e lá" (Arte e Representação da Realidade no Romance Portugues Contemporâneo. Tese de Livre-Docência, policopiada. São Paulo, F. F. L. C. H. da USP., 1975, p. 181).

> que es lo que a Pablo Florez le gusta mais para dar la ideia perfeita de una estátua de piedra? E ahora, agora, calma. Estes desabafos interiores son la descompresión necessária, pero no los deixes transparecer. Eso. Indiferente, los ojos quietos como dos lagos helados, los comparou assim cierta noche de verão, verão?, se dice verão?, una chica, se dice chica?, se dice dice?, bien, dos lagos helados, pero hás-de llorar mucho en tu vida, la nieve se fundirá en lágrimas, passión, amor, acrescentou la cigana, e serás le nuestra raza otra vez. Yo lo soy por dentro e eso precisamente me levou a esta máscara sem emoção. a este autodomínio, bravo, me ocorre agora mejor, melor, melhor el português, a este rosto talhado na vieja madera de la experiência". (4a. ed., pp. 83-84).

O desabafo interior é de Pablo Florez, personagem cuja experiência está justamente no sentido de tolher qualquer forma de comunicação que pudesse girar ao nível do "ser". Estamos, na diegese, diante de uma mesa de jogo, onde os contextos estilísticos criados pelas situações narrativas de cada interlocutor, alternam-se, intensificados, para a percepção do leitor, pela ausência de sinais gráficos que tradicionalmente indicam a mudança de fala; o discurso indireto do narrador também aparece, mas discretamente. E o direcionamento emotivo de cada personagem não só nos revela mais profundamente a consciência de cada uma, como, ao mesmo tempo, o exterior de umas através da visão das outras, instituindo-

-se, pela multiplicidade das vozes na sequência dos direcionamentos, o clima da chamada polifonia narrativa (11).

Há no segmento uma tensão estilística entre as palavras do idioma espanhol, ou português-espanhol, e do português que a personagem procura dominar. As marcas linguísticas de distanciamento de Pablo Florez da espontaneidade do idioma pátrio, aproximando-se do português (para si, uma língua exterior), mostra-nos de forma eloquente a adequação da linguagem ao estado psicológico da personagem. Ela atinge o autodomínio interior (equilíbrio instável) à medida que domina o português.

A brevidade da escrita de Carlos de Oliveira permite um confronto mais evidente entre a subjetividade da personagem e a objetividade da situação. Em Graciliano Ramos, tal acontece com menor obsessão de confrontação imediata, embora nos dois romancistas fiquem perfeitamente configuradas as causas das volições das personagens.

A subjetividade da personagem é, dessa forma, por sua identificação social, objetiva, independendo de sua consciência; ao mesmo tempo, é através da personagem que se manifesta o objetivo, isto é, subjetivamente.

---

(11) A polifonia é definida por Mikhail Bakhtine como "la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distincts" (Op. Cit., p. 32), que, em Carlos de Oliveira, produz o efeito de maior objeti-

Assim o direcionamento emotivo da linguagem não se mostra "puramente" individual ou social. As personagens são modeladas e modelam o objetivo, com o qual entram em tensão e a sua própria linguagem em boa medida as revela nessa dinâmica como em um Pablo Florez (Pequenos Burgueses) ou Paulo Honório (São Bernardo). Nesse sentido, as confrontações objetivo/subjetivo mostram-se altamente eficazes nas situações narrativas mediadas em primeira pessoa ou em terceira. Estabelece-se, então, uma espécie de dialogismo, conforme temos insistido, onde o objetivo contamina-se de subjetividade e vice-versa, não obstante seja atribuído um peso maior para os fatores objetivos.

Os processos de enunciação indicam-nos procedimentos estruturais semelhantes pela organização de tais tensões segundo a sua ótica ideológica de narradores equivalentes. O sujeito da enunciação opera tendo em conta a relatividade do sistema simbólico que organiza em cada romance, ou, como em Carlos de Oliveira, ainda em cada nova revisão. O objetivo subjetivado (a perspectiva das personagens) é sempre relativo, historicamente situado. O contexto que as circunscreve em face da limitação do ponto de vista do narrador é ponderável, mas não chega ao determinismo redutor, capaz de transformá-las num seu mero "reflexo" passivo. Ao contrário, insistimos, ela produz e é produzida, seja pela sua ação

---

dade, pela confrontação, pelo leitor, das várias subjetividades das personagens.

no plano diegético, seja, correlativamente, pela absorção da linguagem social que transforma segundo os seus impulsos ideológicos. E isso será válido para o direcionamento emotivo explícito ou implícito tanto ao nível do enunciado quanto dos processos de enunciação que o torna eficaz, esteticamente significativo, capaz de sensibilizar o leitor através de sua práxis artística (12).

A codificação estilística do direcionamento emotivo da mensagem leva-nos enfim à concepção artística, onde a escrita é entendida como um processo de organização da realidade literária em que o sujeito mostra a sua subjetividade num processo dialógico de auto-reconhecimento, isto é, de superação dialética de seu subjetivismo, intensificando esteticamente a linguagem para efetivar a sua maneira de pensar a realidade. Assim, na

---

(12) A práxis artística de um escritor possibilita a realização do escritor pela concretização no objeto estético de uma determinada carência. É, sob esse aspecto, uma atividade necessária do ponto de vista individual e coletivo, como considera, Antônio Cândido: "(...) as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois (...) elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica. (...) O seu caráter mais peculiar, do ponto de vista sociológico, com importante consequências no terreno estético, consiste na possibilidade que apresentam, mais que outros setores da cultura, de realização individual" (Literatura e Sociedade. p. 70).

criação artística dos dois escritores, essa objetivação ideológica do sujeito dos processos de enunciação que anseia por mostra-se objetivo (afastando-se da "falsa consciência") deve pautar-se referencialmente pelas "leis" psico-sócio-econômicas, cujo sistema simbólico é incorporado pela escrita em seus elementos mais significativos (13). Mas não é só: essa atividades dialética da práxis da escrita, porque os direcionamentos da mensagem são simultâneos, efetiva-se em todos eles, desde um nível mais implícito de um discurso mais indicial até o explícito metalinguístico, como iremos verificar mais adiante.

---

(13) Empregamos o conceito de ideologia na escrita dos ficcionistas estudados como formas (representações) próprias de uma práxis social objetiva, conforme assinalamos anteriormente. Apresenta, como tal, acrescentamos, em face de uma situação social, aspectos"verdadeiros" ou "falsos". Não obstante, Max Horkheimer considera que "El nombre de ideología debería reservarse a lo antitético respecto de la verdad: al saber que es inconsciente de su dependencia, la cual sin embargo históricamente ya se ha vuelto visible; a la opinión que se rebaja a mera apariencia ante el conocimiento más progresivo" ("Ideologia y Acción". In Lenk, Kurt - El Concepto de Ideologia. Buenos Aires, 1974, Amorrortu, p. 271). Entretanto, consideramos que o "verdadeiro", o é apenas numa situação delimitada historicamente, sendo continuamente reformulado ou superado pela práxis social. Por isso, preferimos falar em ideologia em geral, destacando o que a práxis destacar como "falsa consciência",isto é, como "falso" em oposição ao"verdadeiro".

2. REALIDADE E ELABORAÇÃO ESTÉTICA: O PROCESSO DE CONCREÇÃO DA ESCRITA.

O processo de organização do real textual em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira faz-se, como pode ser depreendido do capítulo anterior, segundo a concepção de práxis social. Não o praticismo entendido como atividade oposta à teoria, mas como um momento onde o "operar", o "fazer", somam-se ao "existir", um processo ativo, dinâmico (subjetivo e objetivo), onde o sujeito da enunciação procura superar a sua própria subjetividade, para conhecer o real em sua essência. Dessa forma, os ficcionistas, através da prática da escrita de cada romance, ou ainda das revisões (Carlos de Oliveira), direcionam a mensagem para o referente, através de procedimentos estilísticos que visam a captar, na singularidade de cada situação narrativa, o processo dinâmico de desenvolvimento da própria realidade (1).

O ponto de partida para o direcionamento depende da perspectiva narrativa adotada pelo sujeito da enunciação, seja diretamente na terceira pessoa ou indiretamente através de suas personagens. Logo, a posição é extremamente variável, dependendo de cada situação narrativa. Entretanto, pela parcialidade do enfoque, encontramos, ligado ao pólo subjetivo, ao nível da enuncia

---

(1) A orientação do narrador para o referente não é, assim, abstrata, mas histórica, conforme assinala Rui Mourão: "A estilização pela palavra, aqui, é ato extremamente sério no sentido de que não pretende ser mero fenômeno isolado, antes busca se inserir no processo global da realidade, como concretização que se constitui em elemento válido para a

ção ou do enenciado, de forma orgânica e em tensão contínua, o contexto. A mediania que percorre o processo enunciativo da escrita de Caetés, não obstante, possibilita a caracterização de uma prática alienada da personagem. Assim, João Valério encontra dificuldades em escrever o seu romance sobre os índios caetés:

> "A dificuldade era apanhar os portugueses que tinham escapado ao naufrágio, amarrá-los, levá-los para a taba e preparar um banquete de carne humana. Trabalhei danadamente, e o resultado foi medíocre. Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago. De indivíduos das minhas relações o que tem parecença moral com antropófago é o Miranda, mas o Miranda é inteligente, não serve para caeté. Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há. Dos xucurus não resta vestígio; os da Lagoa espalharam-se, misturaram-se".
> (pp. 118-119)

Com a práxis do narrador-protagonista no plano da diegese, ele consegue finalmente discernir em sua pessoa os atributos dos selvagens:

---

compreensão de determinado período histórico" (Estruturas. Belo Horizonte, Tendência, 1969, p. 171).

"Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caetê! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caetê de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto,um caetê. Estes desejos excessivos que desaparecem bruscamente ... Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquiva, um romance que não posso acabar ... O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá, da pensão para o Bacurau, da Semana para a casa de Vitorino, aos domingos pelos arrabaldes; e depois dias extensos de preguiça e tédio passados no quarto, aborrecimentos sem motivo que me atiram para a cama, embrutecido e pesado... Esta inteligência confusa, pronta a receber sem exame o que lhe impingem... A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora,torcendo as mãos com angústia ... Explosões súbitas de dor teatral, logo substituídas por indiferença completa ... Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco ..."

"Um caetê, sem dúvida. O Pinheiro é um santo, e eu às vêzes me rio dele, dou razão a Nazaré,que é canalha. Guardo um ódio feroz ao Neves, um ódio irracional, e dissimulo, falo com ele: a falsidade do índio. E um dia me vingarei, se puder. Passo horas escutando as histórias de Nicolau Varejão, chego a convencer-me de que

> são verdades, gosto de ouvi-las. Agradam-me os desregramentos da imaginação. Um caeté".
> (pp. 237-238)

O livro que João Valério escreve sobre os índios caetés serve de recurso estrutural analógico para a construção do romance, pelo sujeito da enunciação. O paralelo simbólico é estabelecido de acordo com a ideologia da personagem, que procura definir o índio através da "falsa consciência" do colonizador europeu, onde caeté é apenas sinônimo de antropofagia, brutalidade, salvajaria, falsidade, etc. João Valério apenas consegue apreendê-las quando através de sua prática subjetiva e objetiva, menos no plano do romance que pretendia escrever e mais no da diegese de Caetés, estabelece, pela sua voz narrativa, uma adesão estreita com o índio. Passa, então, em sua perspectiva, a viver com os canibais . Abandona a prática literária e insere-se na realidade referencial: principia devorando Adrião e, temos na sua vida, a de um caeté, um cidadão respeitável de Palmeira dos Índios.

O contexto mais objetivamente narrativo do primeiro fragmaento rompe-se pela maior reflexividade do sujeito do enunciado nos dois seguintes, quando introjeta os seus hábitos na prática que seria dos caetés.Sai de um estado de indefinição para um estado de definição, que atinge não apenas o nível da história, mas também o da escrita, quando se vê com "Admiração exagerada às

coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo os adjetivos de enfeite, que depois risco ...", definição que se opõe ao contexto anterior ("Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago"), que, dessa forma, a realça.

Temos, assim, o estabelecimento, pelo narrador-protagonista, de um objeto que considera real, ele-próprio, que dessa forma, como um reflexo de sua prática social, autoconcretiza-se num caeté. Há entretanto, muito de estático nessa perspectiva, isto é, uma pseudo-concreticidade desse objeto. O sujeito do enunciado desconsidera, nesse paralelismo simbólico, as condições histórico-sociais dos índios caetés, o sentido ritual de seu canibalismo, a sua solidariedade grupal, etc., com a sua inserção em outro contexto e através de uma visão distorcida. O sujeito da enunciação parece ter consciência dessas limitações, pois que através de seu narrador-personagem procura corrigir a imprecisão, após um largo contexto onde explicitava as semelhanças, ao assinalar, agora, as diferenças ("Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes"), que reitera mais adiante:

> "Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté".
> (p. 239)

Entretanto, o procedimento não é suficiente pois que o paralelismo simbólico serviu de recurso estrutural para a construção do romance. Não basta assinalar as diferenças num plano historicista, quando as semelhanças estruturam o real-textual. A incorporação do passado é válida, mas segundo um critério orgânico, essencial, de historicidade e não de um mau relacionamento histórico, que o sujeito da enunciação procura desculpar, implicitamente. Para uma escrita realmente dinâmica, a nosso ver, falta essa historicidade (2) e acabamos por ter, na perspectiva do sujeito do enunciado, efetivamente o de forma não-convincente, uma variante, atualizada no século XX, do modo de vida dos caetés. Não obstante, se abstrairmos o paralelismo, o direcionamento referencial é coerente para a caracterização de uma situação concreta: a consciência real da personagem está de acordo com a situação histórico-social de que participa; procura fugir do aspecto fenomênico da realidade, definindo as suas causas; parte de uma visão parcial para caracterizar o sentido de uma práxis social que poderia, em suas linhas básicas, ser atribuída a outras personagens. Tal orientação encontramos igualmente nos demais romances de Graciliano Ramos, onde conseguiu uma elaboração estilística mais eficaz do que a de Caetés.

---

(2) A historicidade não vem de uma simples recorrência analógica, mas da incorporação de elementos históricos essenciais e que deverão motivar o objeto criado, o texto, como uma práxis ativa do sujeito

A visão analítica de João Valério ganha maior profundidade em Paulo Honório (São Bernardo) que quantifica em termos de lucro todos os dados referenciais que nos apresenta, segundo a consciência falsa do fenomenismo (3). A intriga desenvolve-se, nessa perspectiva, de forma vertiginosa até o capítulo X. A horizontalidade narrativa, advinda de processos de nivelamento, ao associar objetos referenciais ao nível do fenômeno, de acordo com sua ideologia pragmática, perturba-se, a partir do Capítulo XVII (Casamento). O recurso é estilisticamente realçado por tal nivelamento, propiciando ao narrador a marcação da verticalidade essencial do fenômeno, (e daí as correlações contextuais com fenômenos equivalentes, em termos de essencialidades), o que permite ao leitor, vê-lo,de forma eficaz, em sua dinâmica, em sua transformação. Assim, Paulo Honório fundamenta a sua própria vida:

---

da enunciação. A analogia, aqui, ao não correlacionar essencialmente os elementos que associa, é procedimento"casual" como diria Georg Lukács, que pretende constituir-se em "monumentalidade social" (Problemas Del Realismo. México-Buenos-Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 176).

(3) Na perspectiva do fenomenismo, temos uma conexão aparente entre os objetos, pela dissociação entre essência e fenômeno, o que leva o sujeito do enunciado a um praticismo unilateral na diegese. O fenomenismo constitui uma tendência pragmática, própria de ideologias tecnocráticas, voltada para a descrição, de forma exclusiva do aspecto fenomênico da realidade. O conhecimento científico e filosófico, entendemos, consiste em se apreender a essên-

"Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos ... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.

A molecoreba de Mestre Caetano arrasta-se por aí, lambuzada, faminta. A Rosa, com a barriga quebrada de tanto parir, trabalha em casa, trabalha no campo e trabalha na cama. O marido é cada vez mais molambo. E os moradores que me restam são uns cambembes como ele.

Para ser franco, que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além . Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraça da profissão nos distanciou.

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes." (p. 167)

---

cia de um fenômeno, ou seja, colocar em relêvo os fatores determinantes que ligam fenômenos diversos a estruturas totais. Entre essência e fenômeno há correlação e não coincidência, como o quer a falsa consciência do fenomenismo, correlação, vale dizer, que propicia a existência do conhecimento científico e filosófico.

A escrita estabelece uma tensão entre os fenômenos objetivos (Madalena, trabalhadores) e a subjetividade de Paulo Honório, levando-o à consciência de sua essência social (4). Esta é obviamente de domínio referencial (profissão) e será realçada pelas imagens distorcidas do fim do segmento (intensificação da distorção da realidade acusada pelo discurso analítico-reflexivo). A tensão fenômeno/reflexão da personagem (normalmente estabelecida pelos indicadores de primeira/terceira pessoas - o que contextualmente ocorre aqui) é destacada pela introdução da primeira do plural, impossibilidade que a reificação de Paulo Honório não permite (comunhão em relação a Madalena e aos trabalhadores), conduzindo-o à fusão no referencial, alienando-se de sua essência humana. A redução é aparente, pois que, não obstante o seu mimetismo, a escrita indica que a personagem se conscientizou da essência do fenômeno. O sentido do concreto, como se vê, não está na superfície, na fotografia da realidade, mas na busca de sua

---

(4) Carlos Nelson Coutinho afirma que Paulo Honório ao adquirir "uma rigorosa consciência de sua condição e de sua problemática (consciência que é a determinante direta do que o jovem Lukács chama de "conversão", isto é, da descoberta da inutilidade de seus esforços anteriores)" eleva-se, segundo as palavras do narrador-protagonista, acima de sua própria classe, o que o condena a viver "na solidão e no egoísmo" ("Graciliano Ramos". In Literatura e Humanismo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, p. 157).

essência, que a própria práxis da escrita desvenda (5).

A percepção particular da realidade de Paulo Honório, restringem-se ainda mais em Luiz da Silva (Angústia), que, num movimento que o próprio Graciliano Ramos definiu como de "parafuso", acumula pela memória impressões da realidade, para depois unificá-las num mesmo objeto:

> "Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vêzes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a D. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém só me pareceram censuráveis no começo das nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo."
> (pp. 78-79)

---

(5) Logo, o processo de conhecimento, nessa perspectiva, vem da experiência do sujeito. Nessa perspectiva, Fernando Alves Cristóvão coloca as personagens de Graciliano Ramos evoluindo (pela práxis, segundo entendemos) de um estado de "natura" para o de "cultura": "Pelo conhecimento da experiência,

Das percepções fragmentárias chega à total, que só se configura plenamente quando vê a totalidade em funcionamento: a "máquina" que experimentou. As reflexões só serão possíveis após essa práxis do sujeito do enunciado. A metáfora("máquina") cristaliza a organização metonímica das partes ("nádegas, coxas,olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura,admiração a D. Mercedes"), de forma estilisticamente eficaz por ser procedimento estético sintético em meio ao contexto analítico em que se insere (6); entretanto, o todo não é a somatória das partes, pois que "os pedaços não combinavam bem; davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada", mas um processo em espiral que, além das relações entre as partes, é criação do sujeito e possui em sua perspectiva, uma estrutura que define sua função ("máquina"). Em seguida, intuitivamente vê esse objeto em correlação com a totalidade dos fatos

---

e não pela transmissão dum saber não vivido, é que as personagens rejeitam a ordem de valores que consideram alienada e alienante. A percepção das realidades da Natureza e das relações humanas e a consciência psicológica da verdade interna dos seus sentimentos e ações levaram as personagens a mudar o critério do saber que antes as guiava, de forma a compreenderem-se melhor e situaram-se no mundo em condições de cultura" (Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar. Brasília, Ed. de Brasília/INL, 1975. p. 289).

(6) A"organização metonímica" da escrita é aqui aplicação da teoria de Jakobson ("Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia". In Op. Cit., pp. 34-62), segundo o qual as operações linguísticas de caráter metonímico desenvolvem-se no eixo combina-

ele ligados (7), o que lhe permite os juízos "preguiçosa, ingrata, leviana", antes mesmo de destacar os fatos que deram motivo a esses julgamentos. A reflexão é realçada pela série de atributos de caráter ético "negativo" creditados à personagem e que se opõem aos "positivos" do contexto anterior (estes, contrariamente, mais de ordem física). Além disso, temos aí uma frase nominal, própria da oralidade, que se destaca por esses motivos já assinalados e pela extensão da linguagem discursiva, analítica, da situação narrativa.

A singularidade do narrador em Vidas Secas em relação aos romances anteriores está em seguir as personagens, aderindo criticamente a elas para melhor definir o objeto em processo de criação. O procedimento traz grande economia narrativa e permite definir a contradição de um objeto com os outros e na dinâmica interna de cada um,

---

ção-contexto, em oposição às do eixo seleção-substituição, próprias da metáfora. A contiguidade das partes, referencialmente, forma um todo no contexto do segmento analisado, realçado pela imprevisibilidade relativa da metáfora em contexto metonímico (ainda por seu "sintetismo" em oposição ao "analítico" da metonímia).

(7) Temos, efetivamente, objetos históricos concretos e sentimentos objetivamente relacionados a eles, não sendo possível qualquer especulação transcendental, como reconheceu Nelly Novaes Coelho, já que em Graciliano Ramos" o que temos é o mundo objetivo visto através do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações"("Solidão e Luta em Graciliano Ramos". In Tempo, Solidão e Morte. São Paulo, C.E.C., 1964, p.28)

numa mesma situação do discurso. À noção de totalização (8), temos então a vinculação da de contradição, que o narrador de Vidas Secas procura enfatizar:

> " -Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas

---

(8) O conceito de totalidade nos romances de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira que estamos desenvolvendo é indissociável da práxis do sujeito da enunciação. Assim qualquer objeto ou estrutura por ele criado, atende a suas necessidades humanas e funcionais. Lucien Goldmann o aplica na crítica literária na perspectiva de Georg Lukács: "Es una discusión muy antiga. En la época moderna se continúa desde Pascal y Descartes: es la discusión entre la dialéctica y el positivismo. Si el todo - la structura, el organismo, el grupo social, la totalidad relativa - es más que la suma de las partes, resulta ilusorio pensar que se pueda llegar a comprenderlo a partir del estudio de sus elementos constitutivos, cualquiera que fuere la técnica empleada en la investigación. A la inversa, es evidente que tampoco podemos conformamos con el estudio del todo, ya que éste sólo existe como conjunto de las partes que comprende y de las relaciones que las unen.
En rigor, nuestra investigación siempre há consistido en una permanente oscilación entre el conjunto y las partes, una oscilación mediante la cual el investigador intentaba elaborar um modelo al que luego comparaba con los elementos, para regresar en seguida al conjunto y precisarlo y volver a los elementos, y así sucessivamente ..." ("La Sociologia y la Literatura: Situación Actual y Problemas de Método. In Goldmann, L. et alii - Sociología de la Creación Literaria. Buenos Aires, Nueva Vi

como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha - e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o

---

sión, 1971, pp. 35-36). Karel Kosik dinamiza o conceito denominando-o uma "totalidade concreta, que antes de tudo significa que cada fenômeno pode ser compreendido como momento do todo. Um fenômeno social é um fato histórico na medida em que é examinado como momento de um determinado todo; desempenha, portanto, uma função dupla, a única capaz de dele fazer efetivamente um fato histórico: de um lado, definir a si mesmo, e de outro, definir o todo; ser ao mesmo tempo produtor e produto; ser revelador e ao mesmo tempo decifrar a si mesmo; conquistar o próprio significado autêntico e ao mesmo tempo conferir um sentido a algo mais. Esta recíproca conexão e mediação da partee do todo significam a um só tempo; os fatos isolados são abstrações, são momentos artificiosamente separados do todo, os quais só quando inseridos no todo correspondente adquirem verdade e concreticidade. Do memsmo modo, o todo de que não foram diferenciados e determinados os momentos é um todo abstrato e vazio" (Op. Cit., pp.40--41).

patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro". (pp. 58-50)
(...)

"Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos.

Benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.
- Um homem, Fabiano.
Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro.
Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia."
(p. 65)

Fabiano mostra-se contraditório ao se definir entre "homem" e "bicho". O narrador explicita a sua interioridade, fundamentando a sua fala, restrito à perspectiva da personagem (9). Os resumos são econômicos deixando breve a escrita. Além da tensão "homem"/"bicho" temos entre "bicho"/"cabra", aspectos contraditórios que o definem: por isso oscila entre um conceito e ou-

(9) Álvaro Lins, por recorrência a São Bernardo, analisa a situação das personagens reduzidas a bicho, como Fabiano, destacando Paulo Honório na explicação

tro, no que é acompanhado pela práxis do sujeito da enunciação na escrita. O movimento espiral da escrita verifica essas contradições do objeto quanto à sua própria fundamentação e a relação que estabelece com as demais personagens que aparecem na situação narrativa e que, na correlação estabelecida (objetos: Fabiano/"brancos"), deixa-o reduzido a cabra.

A práxis da personagem, que o narrador acompanha, não propicia a ela outra alternativa senão continuar um "cabra", apesar de suas volições sem uma prática concreta, isto é, sonho, evasão da situação objetiva. Realçando a diferença de perspectiva entre o discurso direto e indireto, temos um procedimento estilístico particularmente realçado pela escrita: a fala de Fabiano ao invés de direcionamento emotivo explícito é explicitamente apelativa, como que querendo fixar os seus próprios pensamentos, melhor desenvolvidos pelo

---

do que o sujeito da enunciação sustenta a respeito dos homens, no seguinte fragmento do romance: "Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como Padilha bichos do mato, como Casemiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns nos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha,e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus" ("Valores e Misérias das Vidas Secas." In Os Mortos de Sobrecasaca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 147-148).

narrador. Um direcionamento emotivo poderia evidenciar que ele quer expressar uma idéia, ato que considera perigoso. A fala então virá de fora para dentro, como uma ordem, que ele deve ouvir e acatar.

Nos romances de Carlos de Oliveira a práxis do sujeito da enunciação efetiva-se sobretudo de forma dialógica com as personagens, no enunciado. No processo de criação da realidade, dessa forma, ele não permanece neutro, aparentemente contemplando o que constrói, mas participa aativamente, marcadamente em Pequenos Burgueses e Uma Abelha na Chuva. Em Casa na Duna, em muitos trechos da sintagmática narrativa, faz valer, não obstante, a sua onisciência, concretizando os fatos, de forma resumida, nas correlações que eles essencialmente mantêm entre si, com o que nos afastamos, nessas situações, da dinâmica da escrita dialógica:

> "A estrada continuou a rolar pela gândara, de lugarejo a lugarejo, as distâncias ficavam mais curtas. A exploração ia começar a fundo. Os armazéns, o comércio de Corgos e, através deles, os grandes negociantes e industriais das cidades, lançavam pela estrada nova as furgonetas, os camiões de carga. O que antes se fazia a custo era agora uma expansão fácil. A vila comia Corrocovo com comodidade: a comodidade dos motores e dos pneumáticos de importação. Uma gigantesca engrenagem de interesses invadia duma vez para sempre o areeiro dos campo-

> neses; Ford, Rockefeller, Shell, Renault, equipavam Corgos para aquela marcha; e Corgos, na Companhia da gente poderosa doutras regiões, assentava os pés com segurança na gândara indefésa." (pp. 160-161)

O narrador mostra o fenômeno, a construção das novas estradas, sua gênese (interesses contrários aos da gândara) e desenvolvimento, consequência (miséria), de forma concisa e vertiginosa. Uma invasão que não possibilita qualquer defesa aos gandareses em geral e a Mariano Paulo em particular, que permanecem ao nível técnico de produção inferior, com um sistema de vida menos competitivo. A obsessão por fundamentação é tanta que o narrador vai buscar a gênese do fenômeno, nomeando as empresas estrangeiras que o motivam, o que constitui um procedimento estilístico eficaz, despertando a atenção do leitor. Até então toda a nomeação de objetos possuía recorrência tradicional no gênero de prosa de ficçaõ, com caráter de denúncia da situação sócio-econômica que motiva os processos de enunciação mais implícito na diegese . A ruptura desse contexto faz-se pela explicitação referencial do objeto, num procedimento que é próprio do jornalismo, incorporado esteticamente pela escrita. O leitor, então, é levado a entender que a escrita não está tratando de ficção, mas da própria realidade. O segmento será ainda mais realçado pelo fato de que é este o único momento em que tal procedimento estilístico ocorre

no romance (10).

Tais procedimentos da escrita de Carlos de Oliveira tornam possível uma correlação mais imediata entre esses fatores objetivos e a decadência de casa na duna, de Mariano Paulo. O rompimento dos padrões literários por procedimentos tradicionalmente alheios à literatura ocorre igualmente quando Mariano Paulo, à maneira de um balanço, próprio de sua práxis social de fazendeiro, faz um resumo de sua situação, através de alíneas (pp. 149-151), na seguinte ordem: "a) finanças"; "b) aspecto familiar";"c) lado sentimental" e um "d) para terminar", onde focaliza o problema de seu sucessor na fazenda. A escrita reificada (11) e equilibrada, de "falsa consciência", da personagem será desmascarada pelo desenvolvimento econômico-social que ela desconhece, explicitado pelo narrador na passagem anteriormente citada.

---

(10) Fernando Mendonça sublinhou o sentido de profundidade que obedece à construção de Casa na Duna, pois que "O problema social e econômico surge em Casa na Duna na sua verdadeira dimensão: a dimensão que provoca os desajustes que não florescem apenas à superfície, mas tem raízes numa contingência mais profunda e inevitável - a produção e a industrialização em moldes que anulam os esquemas estabelecidos" ("O Romance Neo-Realista". In O Romance Português Contemporâneo. Assis, F.F.C.L., 1966, p. 112).

(11) A ideologia da personagem reifica a própria escrita, que adquire o estatuto de um balanço comercial, onde são nivelados os valores existenciais aos de uso, preço e troca, como se fossem mercado

A participação do narrador através da incorporação do discurso direto pelo indireto livre já se evidencia em Casa na Duna, mas o dialogismo como uma espécie de outro "eu" do sujeito do enunciado surge com todo seu vigor nos outros dois romances, quando o sujeito da enunciação efetiva a sua práxis através de uma adesão crítica, mas estreita, às personagens, para melhor esclarecê-las (como em Vidas Secas), ou mesmo para testá-las como no capítulo XXVII de Pequenos Burgueses:

> "Tanta névoa no ar.
> Um frasco de perfume, senhora, Parte-se ...
> Tenho medo.
> E corta-se uma veia.
> Quando ele estiver ao pé.
> Para salvar?
> Sim.
> Ou deixá-la morrer. Duvido desse auxílio.
> Tanta poeira. Será do baile?
> Parte-se um frasco de perfume ...
> Eu sei. E corta-se uma veia.
> Fácil portanto.
> Meu Deus.
> Não se ponha a rezar.
> Meu Deus, meu Deus.
> Deixe o rosário em paz. A sua morte resolvia uma série de problemas. A ele, já se vê, mas também a si.

---

rias. A redução existencial à economia vem da "influência cada vez mais unilateral do sector económico sobre a sociedade global (e)tende, bem entendido, para além da supressão de toda consciência dos valores supra-individuais no interior da vida económica, a enfraquecer a presença e a acção destes

> Talvez.
> E então? Sabe onde tem os perfumes, não sabe? Entre na casa de banho e feche-se lá dentro. Para sempre.
> Sem ele estar ao pé, não posso.
> Não pode ... Ainda agarrada a ilusões. Os banhos. O especialista. Como se ele alguma vez se lembrasse de a levar a Lisboa ou o especialista fizesse milagres.
> Tanta lágrima. Nos meus olhos?
> Repare nesta sala, senhora. Nesta gente a dançar, a beber. À superfície, parecem felizes. E, contudo, flutuam apenas. Num sonho, numa nuvem. Lá no fundo, cada um espera o milagre. São milagres demais, porque é muita gente.
> Nenhuma esperança?
> O frasco. O frasco de perfume. (pp. 167-168)

O capítulo desenvolve-se com os discursos diretos da personagem (D. Lúcia) e seu outro "eu", representado pela adesão do narrador, que ao provocá-la para o suicídio vai objetivando a sua situação, de forma a eliminar-lhe toda a ilusão. Temos então simultaneamente em tensão os fatores subjetivo e objetivo da personagem, que permitem uma visão dinâmica da situação, deixando-a mais próxima do leitor pela dramatização. Não temos aqui

---

valores na vida social e, sobretudo, a reduzir a sua autenticidade ao estatuto da falsa consciência, da pura subjectividade, e até da conversa. Descrito em vários estudos notáveis, este é o fenómeno da reificação" (Goldmann Lucien - A Criação Cultural na Sociedade Moderna. Lisboa, Presença, 1972, p. 104).

um"reflexo" da realidade, mas a criação de uma situação narrativa coerente e, enquanto tal, verossímil. O procedimento, já anteriormente observável,por exemplo, na construção do fazendeiro-escritor Paulo Honório (São Bernardo), intensifica-se nas revisões e refundições de Carlos de Oliveira, onde o realismo é visto em termos de funcionalidade informativa, capaz de sensibilizar o leitor pela coerência e eficácia do produto construído. A dialogação,além disso, mostra-se um procedimento estilístico que rompe com a superficialidade do fenômeno, buscando as raízes mais profundas da ação da personagem, na própria dinamicidade de seu desenvolvimento paulatino. A definição concreta e relacional do fenômeno ocorre também por explicitação, quando se contextualiza a fala da personagem, como na projeção do significado do sonho de Raimundo (Pequenos Burgueses) para toda a realidade:

> "Querem ver que tomou os freios nos dentes?, tomou mesmo, já não a seguro, meu Deus, destribei-me, saltaram-me as rédeas da mão, começo a escorregar do selim, a escorregar ainda mais, socorro, caio, e cai, isto é, acorda num mundo entardecido, sem éguas nem felicidade." (p. 15)

Se no primeiro segmento de Pequenos Burgueses tivemos através do dialogismo o concurso da função apelativa ao nível do enunciado (o questionamento da personagem) para concretizar o próprio referente, aqui a con-

cretização do sonho de Raimundo faz-se pela apresentação da volição que motiva toda a ação no seu interior("Querem ver ... caio") e exterior ("cai") e que entrará em contraste com o distanciamento crítico do narrador ("isto é ... felicidade"). A tensão (subjetivo/objetivo)é nivelada pela escrita em um único período (realce por rompimento do padrão tradicional da pontuação) como partes de uma mesma realidade interna e externa à personagem, associadas estreitamente, com o "mundo entardecido" a condicionar a queda da personagem (12).

---

(12) Fiama Hasse Pais Brandão vê, nessas situações, apenas o ângulo subjetivo, quando afirma que "a constante apropriação por parte de todas as personagens da 1a. pessoa narrativa, a mutação permanente entre o discurso directo e oindirecto - narração cria uma extensão indiferenciada de consciências, como primeira instância da narrativa (ou do real). A assunção da 1a. pessoa não é o centrismo tradicional da personagem no contexto, mas um sintoma de que a extensão a considerar é a da consciência. O narrador, aqui prospector de paisagens e da cenografia vila/mesa/fumo, é o mesmo "eu" de cada personagem. Propõe-se a instância comum de consciência como dado absoluto da informação da narrativa ou perspectiva" ("Nexos sobre a Obra de Carlos de Oliveira". In Colóquio-Letras, nº 26. Lisboa, C. Gulbenkian, julho/1975, p. 65). Entendemos ser o próprio segmento acima,ilustrativo, ao estabelecer o primado do contexto, na situação de correlação com a consciência da personagem. Em outras situações de Pequenos Burgueses ou de Uma Abelha na Chuva o sentido contextual ou é mais imediato como no exemplo, ou mais mediato, mas sempre presente como pólo dominante da diegese, como ocorre nos romances de Graciliano Ramos. O contexto, nessa perspectiva, sempre delimita ou circunscreve situações de predominância subjetiva, justamente para estabelecer uma tensão mais eficaz (subjetivo-objetivo) ou, ainda, para realçar o contexto (organização "metonímica" da escrita, como vimos) por via indicial. Logo,a consciência, nesses direcionamentos emotivos, deve ser creditada apenas à personagem e não ao sujeito da enunciação.

A adesão, para melhor explicitação, ocorre com as personagens anônimas do coro popular que percorrem os romances de Carlos de Oliveira. Em Uma Abelha na Chuva é ele, com a participação do narrador que incorpora o discurso direto das personagens que vai julgar o procedimento, de Álvaro Silvestre:

> "Na manhã seguinte, com o largo da aldeia coalhado de povo, os comentários fervilhavam. Grande novidade: Álvaro Silvestre é que dera a notícia do namoro ao cego, do namoro e do resto, porque o ruivo e a rapariga, enfim, tinham-se adiantado, mas que diabo era lá com eles ou não era? O Silvestre apanhara-os no palheiro da olaria, sexta de madrugada, é boa, que terá o Silvestre ido fazer à olaria a essa hora?, apanhara-os com a boca na botija e depois ..."
> (p. 185)

Esse procedimento cria a ilusão de neutralidade do narrador, que justapõe ao seu discurso as falas de personagens anônimas. As perguntas e respostas vão definindo a razão do assassinato de forma a inseri-lo num contexto explicativo, que entretanto não chega às raízes profundas do procedimento do delator. O leitor, que já as conhece, irá então completar as informações, verificando que a população não chega, por sua conduta alienada, à essência do fenômeno: o sentido social da delação.

A unidade da práxis do sujeito da enunciação, apesar das variantes situacionais e contextuais em Gra-

ciliano Ramos e Carlos de Oliveira, efetiva-se através de uma organização textual, de caráter marcadamente metonímico, isto é, no sentido de Jakobson, através de um predomínio de articulações linguísticas do eixo de combinação-contexto sobre as do eixo de seleção-substituição. O contexto, pelas relações de contiguidade que organizam a escrita, será o elemento que nos dará o sentido da totalidade pretendida pela escrita dos ficcionistas. Essa práxis dos processos de enunciação nos indica igualmente marcada convergência entre os romances analisados.

A convergência deixará determinados procedimentos com elevado índice de previsibilidade contextual, o que irá propiciar, em oposição, estímulos estilísticos mais eficazes. Os elementos ou estruturas linguísticas previsíveis, não-marcados, levam a escrita próxima de um presumível "grau zero" de efeitos sobre a atenção do leitor, nivelamento que realça os procedimentos estilísticos, para configurar, dessa forma, uma referencialidade dinâmica da mensagem. Nessas oscilações estilísticas, do elemento estilisticamente marcado ao não-marcado, não obstante, tudo se comporta dentro da gramaticalidade da língua. São os próprios narradores-personagens de Graciliano Ramos que explicitamente defendem essa gramaticalidade, que é levada à prática, pelos processos enunciativos. Carlos de Oliveira, não obstante, pratica-a em seus romances, sem a explicitar. Não temos,entretanto, a gramatiquice da língua estereo

tipada; ao contrário, uma língua viva, dinâmica, como os próprios fatos apresentados. Temos, enfim, uma concepção estrutural da linguagem, que leva os escritores a uma utilização concreta do código linguístico, para uma comunicação mais eficaz (13). Trata-se, então,de verificarmos a adequação do código para uma percepção mais completa do concreto referencial, elemento essencial para a determinação do sentido em uma escrita de dominância referencial ou semiológica, matéria que desenvolveremos quando da análise do direcionamento da mensagem para o código, quando estudaremos a elaboração estilística desse fator constitutivo da comunicação.

O sujeito da enunciação nos romances de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira orienta-se, como vimos, para um referente que a codificação estilística dinamiza, estabelecendo uma práxis do sujeito da enunciação em espiral. O ritmo desse processo incorpora momentos isolados da diegese, como homologamente ocorre na realidade referencial, que entram em correlação com a totalida

---

(13) A utilização concreta do código linguístico faz-se através da aproximação correlata do sistema de expectativas do leitor implícito, que participa da estruturação do texto,e o do leitor real que o descodifica após a sua organização. Nessa preocupação do sujeito da enunciação, temos em boa medida o sentido da evolução dos procedimentos estilísticos que vai de Caetés a Vidas Secas em Graciliano Ramos, e daí as contínuas revisões e refundições dos romances de Carlos de Oliveira, como veremos mais adiante.

de concreta, com ela interagindo contraditoriamente (14). Nesse movimento, então, os fenômenos, em suas essências, elucidam-se mutuamente, no todo correlativo e em contínuo desenvolvimento que estabelecem. Esse o sentido do concreto que preside à organização da direção referencial da mensagem nos romances analisados e que aproxima as produções dos dois ficcionistas. Para que tal sentido de concreção fosse possível, tornou-se necessário um sujeito da enunciação ativo, criador, que para além da fotografia da realidade, estabelecesse a sua dimensão vertical, agindo teórico-praticamente, criando e, dessa forma, sendo criado dinamicamente pela escrita. Escrita semelhante, nos dois romancistas, a despeito das distâncias de espaço e tempo (maior, se considerarmos as reedições como estamos fazendo), o que nos indica em cada romance analisado um sujeito da enunciação ideologicamente motivado para um mesmo sentido de elaboração concreta da escrita.

---

(14) Em face da eficácia dessa codificação estilística entre sujeito/objeto, estabelece-se uma verdadeira "tensão crítica" entre prpersonagem/sociedade. Alfredo Bosi, por referência a Graciliano Ramos, assinalou que, nesse sentido, o ficcionista "representa, em termos de romance moderno brasileiro, o ponto mais alto da tensão entre o eu do escritor e a sociedade que o formou" (História Concisa da Literatura Brasileira. 2a. ed. São Paulo, Cultrix, 1974, pp. 450-451).

3. CONVENÇÃO E ESTEREOTIPIA: O PROCESSO DE SUPERAÇÃO DA FATICIDADE.

O realce da mensagem em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira efetiva-se também pela elaboração estilística do contato comunicativo nos direcionamentos de caráter fático. Para que o codificador imponha à atenção do leitor o seu modo de pensar a realidade, é necessário que provoque, mantenha e corte a comunicação, valorizando ou não certas partes da mensagem. A própria práxis do sujeito da enunciação, em seu sentido mais pragmático, mais valorativo, condiciona esse processo de codificação estilística, trazendo à escrita os estereótipos, que ela procura desmistificar, no que eles têm de falsa objetividade (1).

A escrita, pelo processo de enunciação, estabelece contato com o leitor utilizando-se das formas literárias convencionais (2). Abre-se então o canal de comunicação, quando são confirmadas na escrita as expectativas do receptor da mensagem. É uma forma de redun-

---

(1) "El estereotipo no es una categoría correspondiente al nível lógico del pensamiento, sino al pragmático, una categoría que viene referida, en suma, a la actividad humana. Los estereotipos sólo surgen, pues, cuando están en juego valoraciones relacionadas com la actividad humana, en situaciones y contextos en los que lo que se compromete no son sólo las funciones cognitivas del hombre, sino también sus sentimientos, su voluntad, etc." (Schaff, Adam - Ensayos sobre Filosofia del Lenguaje. Barcelona, Ariel, 1973, p. 141).

(2) As formas convencionais estão aqui no sentido de "tout fait de style perçu également comme caractéristique d'une tradition, ou d'une doctrine

dância necessária, para uma veiculação mais eficaz da própria mensagem que deverá ser rompida por procedimentos estilísticos imprevisíveis em relação a essa expectativa convencional. A adequação do código às expectativas do receptor como se depreende é uma forma de conexão escritor-leitor, implícita da escrita (3).

---

esthétique, ou d'une langue spéciale (littéraire, poétique, style de genre, mètre, etc.) (Michael Riffaterre, Op. Cit., p. 182). Enquanto um fato de estilo qualquer depende apenas do contexto, que pode nivelá-lo, ou realçá-lo, as formas literárias convencionais, possuem, além disso, um valor intrínseco, pois, tal qual o clichê, funcionam como um empréstimo, uma alusão, uma citação. Em nossa época, essas formas têm sido acusadas de restringir a originalidade da escrita por representarem um estado da língua anterior ao contexto. É importante, sob esse aspecto, entretanto, assinalar, em contrário, que é nas formas convencionais que qualquer literatura nova vai buscar seus recursos, como um reservatório. Além disso, é necessário ponderar que essas formas em contexto não convencional sempre chamam a atenção, constituindo-se num sistema de estilo muito vivo e fecundo. Por isso, "il serait utile de ne plus les négliger a priori. Il faut insister sur leurs deux niveaux: ce style, ornemental, est aussi capable d'expressivité fonctionelle et n'empêche pas le poéte d'effleurer une corde secrète. Les conventions littéraires ne sont pas plus condamnables ni plus arbitraires que les lois que régissent un language; en fait, ces règles, cette rhétorique ne sont pas un artifice, mais une grammaire, et il ne dépendent que du poéte d'utilizer le conventionnel avec naturel, ou conventionnelement" (Idem, Ibidem, p. 202).

(3) A mensagem é elaborada pelo codificador com elemetos extraídos de seu sistema de expectativas, tendo em conta, segundo já assinalamos, um leitor implícito que participa desse processo. A descodificação pelo receptor real, que poderá corresponder mais, ou menos, ao implícito, será estabelecida com elementos extraídos de um outro sistema de expectativas. Para que se estabeleça o fluxo de comunicação, isto é, para que a mensagem seja realmente significativa, é necessário que os sistemas de expectativas do emissor e do receptor se entrecruzem.

O leitor, quando inicia a descodificação textual, tem seu sistema de expectativas voltado para certas marcas que identificam a produção como estética, isto é, certos padrões que situem a escrita dentro do gênero prosa de ficção. E o leitor implícito de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira, que participa do processo de organizaçaõ da escrita, permanece dentro da concepção representativa da arte, como pode ser depreendido dos capítulos anteriores. Temos, assim, a codificação do texto oscilando entre as formas convencionais e suas rupturas, através de procedimentos estilísticos, desde o início dos romances. Caetés propicia este contato diretamente:

> "Adrião, arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não encontrava assunto para conversar.
> Luísa quis mostrar-me uma passagem no livro que lia.
> Curvou-se. Não me contive e dei-lhe dois beijos

Quanto maior for a redundância, maiores serão os pontos de contato, mais previsíveis as informações. Os componentes do sistema de expectativas, como já sabemos, são ideológicos, com valores estéticos, éticos, filosóficos, etc.- isto é, culturais, que podem ou não ser confirmados ou rompidos. Na adequação linguística às expectativas do leitor (adequação sempre incompleta pelas diferenças indivi - duais), dessa forma, a escrita estará estabelecendo um contato com o seu descodificador, condição necessária para que a comunicação se efetive.

> no cachaço. Ela ergueu-se, indignada:
> - O senhor é doido? Que ousadia é essa? Eu ... Não pôde continuar. Dos olhos, que deitavam faíscas, saltaram lágrimas. Desesperadamente perturbado, gaguejei tremendo:
> - Perdoe, minha senhora. Foi uma doidice."
> (p. 25)

O leitor motiva-se para o desenvolvimento da intriga, o tradicional triangulo amoroso, que já conece (forma presente em qualquer sistema de expectativas de um leitor médio), restando saber como ele se atualiza no romance que lê (4). O contato não fornece informações novas, estas virão com o desenvolvimento da diegese. O narrador vai trazer o seu depoimento, vai contar a sua história, como é comum ocorrer na literatura de ficção. Esse depoimento individual, ao nível do enunciado nas narrativas de primeira pessoa, é aparentemente o oposto ao do narrador de São Bernardo (Paulo Honório):

---

(4) Na atualização, podemos ter o mecanismo de renovação da forma literária tradicional. Há estilisticamente redundância nos elementos homólogos, perfeitamente nivelados, para maior contraste dos elementos diferentes. Em Caetés, o contraste, na organização do triângulo amoroso, vem por associação de um caráter edipiano nas relações de João Valério com Adrião e Luísa. O recurso, embora não seja inovador, realça o procedimento literário tradicional, por sua baixa frequência. Lamberto Puccinelli, vincula o complexo de Édipo às relações típicas da família patriarcal, onde "um indivíduo se encontra em situação que é o prolongamento da situação familiar e que enseja o surgimento das relações afetivas familiares" (Graciliano Ramos -Relações entre Ficção e Realidade. São Paulo, Quíron/ /MEC, 1975, p. 35).

"Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.
Dirigi-me a alguns amigos, quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.". (p. 7)

O procedimento, inédito para um leitor tradicional, serve apenas para destacar a confissão que se efetiva a partir do capítulo seguinte. O primeiro contato com o leitor através da metalinguagem, propicia à escrita a exploração estética da pretensa inabilidade literária do narrador. Destaca-se, então, para a apreensão do leitor, tendo como contexto os inícios tradicionais em prosa de ficção, do tipo "era uma vez", as observações do narrador-personagem. O que era estímulo, para a atenção do descodificador, com a leitura torna-se previsível, isto é, contexto, para o procedimento estilístico do capítulo seguinte, quando irá se opor a esse narrador-personagem do primeiro capítulo, de caráter reificante, que coisificava tudo o que aparecesse em sua perspectiva, o problemático narrador-escritor, que escreve para confessar-se. O confessionalismo do narrador in-

tensifica-se em Angústia:

> "Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios." (p. 19)

O princípio é típico das narrativas psicológicas, com o que se realiza um contato eficaz com o leitor de forma a garantir sua atenção para os fatos que motivaram o seu adoecimento, definidos ambiguamente como "visões" que se "misturam à realidade". Um afastamento dessa tendência confessional, mas igualmente dentro de esquemas tradicionais, temos no começo de Vidas Secas:

> "Na planície avermelhada os juàzeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados, e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juàzeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala." (p.45)

O contato com os hábitos e gostos do leitor aqui se faz igualmente com expediente estilístico do gênero "era uma vez", onde o discurso onisciente oscila da paisagem (vista no que interessa às personagens) ao

humano, integrando-os relacionalmente no contexto situacional da escrita. O contato com o leitor é realçado pelo tema literário das "secas", conhecido do leitor brasileiro como marca de ficção regionalista, o que o leva a atualizar no processo de descodificação toda a problemática relativa ao tema, armazenada pela sua própria memória. Na escrita de Carlos de Oliveira, centrada na região da Gândara (5), expedientes tradicionais de contato, similares aos de Vidas Secas, são utilizados. Sob esse aspecto, parece-nos que o ponto de contato da escrita dos dois ficcionistas efetiva-se entre Vidas Secas e Casa na Duna, ocorrendo depois, em Carlos de Oliveira, cronologicamente, de forma gradativa, um maior distanciamento do procedimento convencional, com o narrador eclipsando-se aos poucos em favor da perspectiva das personagens, seja em cada romance, seja em suas reedições ou refundições. Em Casa na Duna, temos uma visão da região, para depois se introduzir a personagem:

> "Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres.

---

(5) Alexandre Pinheiro Torres definiu os romances de Carlos de Oliveira como que formando uma "tetralogia da Gândara", pelos vínculos que apresentam, não apenas por desenvolverem-se na mesma região, mas também por apresentarem problemática semelhante, com personagens saltando de um romance para outro (Op. Cit., pp. 252-253).

> Ao fundo dum desses sítios, há uma pequena lagoa que o calor em julho seca. A aldeia chama-se Corrocovo e a lagoa é um poço grande. Quando a água se escoa, o fundo gretado está coberto de bunho. As mulheres ceifam-no ao sol, e entrançam esteiras que vão vender às feiras da vila de Corgos. Mariano Paulo, o filho e os amigos caçam ali os patos bravos, quando ..."
> (p. 7)

Esse recurso convencional da literatura é atualizado na edição refundida de Pequenos Burgueses, pela adesão do narrador, que restringe a sua onisciência à personagem Raimundo da Mula em uma atitude simbólica de olhar o chão para uma decifração objetiva da identidade dos caminhantes. A personagem-sujeito, entretanto, só será nomeada no capítulo seguinte:

> "Nos começos do estio, uma destas veredas da gândara é um enovelado fiar e desfiar de pègadas. Não faltam sinais de pés descalços, tamancos, cascos, ferraduras, na poeira grossa e ainda úmida das últimas chuvas da primavera. O calor, contudo, aperta dia a dia, o chão começa a esboroar-se e há-de criar o pó amarelado e solto de agosto. Então, adeus pègadas. Não é preciso vento, basta o sopro dum pássaro para as levar. Por agora, a humidade molda -as e conserva-as. Nada que se compare a um atalho quase barrento de abril ou maio, longe disso, mas também, não se pode exigir tanto em julho, que demais a mais principiou bastante quente.

Marcha devagar, bordejando sobre a perna coxa. Os rastos fervilham à sua volta ..." (p. 7)

A situação narrativa é equivalente à de Vidas Secas, pois que a personagem aparece caminhando diante de uma paisagem, com a qual relaciona-se estreitamente. A perspectiva do narrador restringe-se ainda mais em Uma Abelha na Chuva, quando segue de fora o caminhar da personagem Álvaro Silvestre sem nomeá-la (como no romance anterior, só há nomeação no segundo capítulo):

"Pelaas cinco horas duma tarde invernosa de outubro, certo viajante entrou em Corgos, à pé, depois da árdua jornada que o trouxera da aldeia do Montouro, por maus caminhos, ao pavimento calcetado e seguro da vila: um homem gordo, baixo, de passo molengão; vestia uma samarra com gola de raposa; chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; a camisa apertada, sem garvata, não desfazia no esmero geral isível em tudo, das mãos limpas à barba bem escanhoada; é certo que as botas de meio cano vinham de todo enlameadas, mas via-se que não era hábito do viajante andar por barrocais; preocupava-o a terriça, batia os pés com impaciência no empedrado. Tinha o seu quê de invulgar, o peso do tronco roliço arqueava-lhe as pernas e fazia-o bambolear como os patos. Dava a impressão de aluir a cada passo. Não era certamente grande caminhante, a respiração al-

> terosa dificultava-lhe a marcha, mas galgara com coragem duas léguas de barrancos, lama e invernia. Grave assunto o trouxera decerto, penando nos atalhos gandereses, por aquele tempo desabrido." (pp. 7-8)

Do geral da situação narrativa ao particular da personagem, o sujeito da enunciação satisfaz, nesses princípios de romances, à expectativa do leitor que espera encontrar uma "história", numa ambiência determinada, o que efetivamente ocorre. Dessa forma, é motivado a prosseguir na leitura, abrindo de forma mais decidida, pelos estímulos nesse sentido codificados na escrita, o seu canal de comunicação, para saber qual é a "história" que envolve Mariano Paulo, filho e amigos (Casa na Duna), quem é a personagem (e qual a sua "história") que caminha decifrando rastros (Pequenos Burgueses) e quem é a personagem estranha (e, igualmente, qual a sua"história") que o narrador vê à distância (Uma Abelha na Chuva).

A utilização dessas formas convencionais introduz-nos no problema da intertextualidade, isto é,o texto como resultado de outros textos, através de um trabalho poético de absorção e transformação, presente em qualquer organização da escrita. A proximidade Graciliano Ramos- Carlos de Oliveira é, nesse sentido, maior, pelo código ideológico comum, que condiciona uma ativação análoga dos códigos técnico-formais, levando-os a aceitar ou a rejeitar certos procedimentos estilísticos da tradição literária. Há

pois um espaço textual múltiplo, presente igualmente na memória do leitor que será utulizado para um contato eficaz emissor-receptor. Tais marcas, como verificamos no início dos romances estudados, persistem por toda a escrita, permitindo-nos falar de uma espécie de "gramática" do gênero prosa de ficção que preside à organização do texto. Da mesma forma que os segmentos linguísticos, não ocorrem casos de "agramaticalismos literários" ao nível da escrita, mas uma atualização dinâmica da forma representativa, que se torna mais eficaz de romance para romance de Carlos de Oliviera e também de edição para edição), pela supressão de marcas explícitas e gastas e introdução de marcas homólogas que devem ser procuradas implicitamente por um leitor mais participativo. Em Graciliano Ramos, o contato com o sistema de expectativas do leitor, superficialmente, é maior em Caetés, que nos remete a formas do realismo à Eça de Queirós (6), mas com maior profundidade, pelo questionamento simultâneo do código tradicional, em São Bernardo, quando o narrador coloca em evidência o convencionalismo literário, justamente para estabelecer um melhor contato com o leitor. Angústia, onde a metalinguagem do narrador é menos frequente, mas so

---

(6) Em Caetés o narrador situa-se ideologicamente muito próximo do realismo oitocentista. As semelhanças desse romance com a obra de Eça de Queiróz, em particular, têm sido frequentemente apontadas pela crítica. Rolando Morel Pinto, a título de exemplo, desce ao detalhe da organização da escrita, quando comprova a semelhança da utilização da técnica impressionista pelos dois ficcionistas. Confrontando uma descrição de cenário de O Primo Basílio com outra de Caetés, o crítico verifica que ocorre "por coincidên

bretudo Vidas Secas, conforme assinalamos, mostra-nos procedimentos de contato que serão retomados pelo ficcionista português, atualizando-os em cada reedição de suas obras, em face da necessidade de um público mais atual, que pede maior participação, abrindo, dessa maneira, seu canal de comunicação, para as formas menos previsíveis do gênero.

A representação concreta do real pretendida pela escrita dos ficcionistas deixa, por outro lado, essas formas convencionais dentro do plano fenomênico, através do qual manifesta-se e ao mesmo tempo se esconde, a própria realidade. Tal proximidade fenomênica torna possível o surgimento de formas estereotipadas, o que efetivamente ocorre nos romances, analisados pelo comportamento fático das personagens (7).

A falsa objetividade dessa representação é questionada pelo narrador, que marca estilisticamente o di-

---

cia, os mesmos elementos de composição de ambos os quadros, numa estrutura rítmica semelhante, marcada por idênticos sinais de pontuação" "Graciliano Ramos -Autor e Ator. Assis, F.F.C.L., 1962, p. 49).

(7) A conduta estereotipada das personagens condiciona o aparecimento correlativo de formas fáticas, quando a escrita é organizada em sua perspectiva. Há uma reciprocidade entre o estereótipo e a ideologia como falsa consciência. A ideologia motiva as personagens a se conduzirem de forma mais ou menos previsível quando colocadas nas diversas situações sociais da diegese; um comportamento, diríamos, ritual, fático. "La realidad social objetiva que condiciona nuestro conocimiento está constituída no solo por grupos humanos definidos, unidos por rela-

recionamento fático da linguagem, criando o efeito de alienação ou reificação das personagens para, em seguida, caracterizar a pseudoconcreticidade de seus valores. Particularmente significativa é a passagem de Vidas Secas em que Fabiano procura imitar o Seu Tomás da Bolandeira:

" "Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?
Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:
- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.
Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia".
(p.70)

---

ciones recíprocas definidas y con intereses comunes definidos; está constituida también por las opiniones que expresan esos intereses y modelan en forma de ideología los estereotipos sociales y, en consecuencia, las actitudes y los comportamientos reales de los hombres", assinala Adam Schaff ("La objectividad del Conocimiento a la Luz de la Sociologia del Conocimiento y del Análisis del Lenguaje". In Verón, Eliseo (org.) - El Proceso Ideológico. 2a. ed. Buenos Aires, Tiempo Conte poraneo, 1973, p. 49). Encontramos, nessas situações, em termos de comunicação, um verdadeiro ruído, rumor em geral, que é o significado de phátis em grego. O etnologista Malinowski designava como fáticas as formas rituais que serviam para estabelecer contato entre os membros de tribos primitivas, com valor comunicativo, mas com informação tendente a zero. Por extensão, consideramos como tendentes ao nível fático toda e qualquer conduta estereotipada, previsível em face de determinados estímulos. Trata-se de uma resposta ideológica automática e, como tal, advém de uma

O direcionamento fático da fala de Fabiano é realçado por vir circunscrito em contexto marcadamente referencial. As expressões explicativas "Isto é" e "Quer dizer" procuram estabelecer contato, pela abertura de seu canal de comunicação em relação ao soldado amarelo; ao mesmo tempo, a informação que seria negativa não podia ser transmitida. Temos então a própria situação condicionando o surgimento da faticidade, fato reforçado pela circunstância de Fabiano não dominar o código da língua a um nível informativo. Além disso, a evocação do seu Tomás da Bolandeira faz com que Fabiano selecione elos de comunicação que considera dignos de respeito, de forma correlata à consideração que manifestava em relação à autoridade. Daí a sucessão de partículas "nobres", que relacionariam objetos "importantes", mas que ele não domina: "E", "enfim", "contato", "etc.", "conforme", enumeradas sem conteúdo referencial. Trata-se de uma forma ritual de respeito da personagem em relação ao soldado, que a escrita irá desenvolver como falsa.

A estereotipia ao estabelecer contato com o leitor através de suas formas padronizadas, traz-nos ainda uma forma de conhecimento não vivenciado pelas personagens, um cotidiano alienado que só uma práxis so

---

falsa consciência do sujeito. Linguisticamente, os automatismos cristalizam-se nos clichês, provérbios etc., reveladores de uma atitude alienada que marca o cotidiano, principalmente nas sociedades mais estáticas ou conservadoras.

cial autêntica de cada uma poderia levar a uma conscientização de seu problema (8). E isso efetivamente ocorre com muitas delas: João Valério (Caetés), concentra nos selvagens uma série de atributos da alienação(ignorância, ociosidade, falsiddde, etc.), sem entretanto buscar as raízes dessa atributação, o que não lhe permite conscientização mais clara; Paulo Honório (São Bernardo) tem consciência, ao final, da reificação; Luís da Silva (Angústia), liberta-se através do crime; Fabiano (Vidas Secas) resiste e depois foge, conscientizando-se do significado de sua atitude; Mariano Paulo (Casa na Duna) coloca fogo em sua propriedade para triunfar sobre o "destino"; Raimundo da Mula (Pequenos Burgueses),conscientiza-se da impossibilidade de materialização de seu sonho: possuir uma mula; e o Dr. Neto (Uma Abelha na Chuva) analisa a alienação das personagens do romance e, dessa forma, conscientiza-se do fenômeno através de sua prática social.

Uma forma de grande eficácia estilística de desmascaramento do comportamento estereotipado, acrítico, das personagens pelo sujeito da enunciação é a

---

(8) "El estereotipo no viene asociado únicamente a la palavra, sin la que no puede nacer ni subsistir; también debe su influencia a la desaparición, en la consciencia de los hombres, de la frontera entre estereotipo y concepto" (Adam Schaff - Ensayos sobre Filosofia del Lenguaje. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 150-151). A práxis da escrita de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira procurando questionar todas as formas de falsa consciência ou

própria distorção da realidade, representada na escrita, o que permite vê-la nas correlações entre essência e fenômeno. Paulo Honório (São Bernardo) ao conscientizar-se de sua práxis alienada, vê-se como ela, deformado:

> "Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.
> E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte!
> A desconfiança é também consequência da profissão.
> Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens.
> E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.
> Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.
> Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas."
> (p. 167)

A realidade fenomênica, superficial, tende ao nível fático, ritual, inautêntico: é necessário ir além do simples contato com as formas altamente previsíveis do sistema de expectativas de um leitor contemporâneo, isto é, torna-se necessário desfigurar, como assinala o dr. Neto (Uma Abelha na Chuva):

---

falsa objetividade, como temos visto até aqui, coloca a objetividade do estereótipo em termos de aparência de realidade, creditada à perspectiva do sujeito do enunciado e não do sujeito da enunciação.

"O reflexo trêmulo das chamas batia-lhes no rosto e desfigurava-os: os olhos do padre muito mais encovados, a cana do nariz mais torta e luzidia; as bochechas da D. Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndita sensualidade nos lábios de D. Maria dos Prazeres; a palidez de Álvaro Silvestre a resvalar num amarelo de cidra e idiota.
A D. Cláudia,não; incorruptível, pura, a mesma; não lhe toca o lume (nem a sombra) que os deforma e se ela, alma de mel translúcido, escapa ao sortilégio é que a alma dos outros não têm a mesma transparência.
À primeira vista, o gosto da razão científica tão arreigado no seu espírito não se coadunava bem com deduções desta natureza. No entanto, pensando melhor, tais juízos partiam de argumentos consistentes: os tiques psicológicos e morais de cada um, por exemplo. Conhecia-os como as suas mãos, de modo que podia deduzir o seguinte sem se atraiçoar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros; todos eles fabricam fel; abelhas cegas, obcecadas." (pp. 179-180)

A própria eficácia do direcionamento referencial, sua apresentação de forma concreta, pede esse tipo de codificação estilística, por propiciar um aprofundamento no automatismo tendente ao nível fático do cotidiano (9).

---

(9) "A alienação da cotidianidade reflete-se na consciência, ora como posição acrítica, ora como sentimento do absurdo. Para que o homem possa descobrir a verdade da cotidianidade alienada, deve conseguir dela se desligar, liberá-la da familiaridade, exercer sobre ela uma "violencia". Em qual sociedade e em qual mundo os homens têm de "transformar-se" em percevejos, cães ou macacos, para

Situações semelhantes às citadas são a distorção da apresentação de Fabiano (Vidas Secas), reduzido a bicho, no capítulo "Fabiano"; o delírio de Luís da Silva (Angústia), a redução de João Valério (Caetés) a um "caeté"; a metamorfose da carrinha da polícia política a perceve jo no capítulo XXIII de Pequenos Burgueses etc., enfim, todos os procedimentos estilísticos da escrita que ao nível do enunciado ou dos processos de enunciação revelam uma violência contra a cotidianidade alienada. Obviamente, tais atitudes de narradores ou personagens não mudam a realidade, mas atestam uma posição semelhante à dos ficcionistas diante da norma estereotipada, desmistificando, nos processos de enunciação, a pseudobjetividade fenomênica do cotidiano.

---

que o seu aspecto real possa exprimir-se adequadamente? Sob quais metáforas e similitudes "forçadas" têm de ser representados o homem e o seu mundo para que os homens vejam a própria face e conheçam o próprio mundo? A nosso ver um dos princípios essenciais da arte moderna - poesia, teatro, artes plásticas e cinema - é a "violência" exercida sobre a cotidianidade, a destruição da pseudoconcreticidade.
A representação da verdade da realidade humana é justamente considerada como algo distinto dessa mesma realidade e, portanto, não nos pode tranquilizar. A verdade da realidade não pode ser apenas representada ao homem, tem de ser praticada pelo próprio homem. O homem quer viver na autenticidade, quer realizar a autenticidade" (Kosik, Karel - Op. Cit., p. 78).

A práxis alienada traz as concepções estereotipadas das personagens que se critalizam linguisticamente no lugar-comum, no clichê ou na forma mais valorizada pela práxis social alienada, os provérbios. Os provérbios surgem quando estão em jogo valorizações relacionadas com a atividade das personagens. Não temos neles apenas uma forma petrificada de direcionamento referencial, de caráter fático, com o que se entrecruzam na escrita os sistemas de expectativas ideológicos e tecno-formais do emissor e receptor, mas simultaneamente acréscimos emotivos, valorativos, que visam a impressionar o destinatário, pela mística de objetividade, ganhando a sua atenção. Estamos efetivamente no campo da ideologia como falsa consciência (10). Vamos, então verificar a fala de D. Violante (Uma Abelha

---

(10) E esta, dentro das premissas ideológicas neo-realistas, deve ser questionada, mesmo que a contundência chegue ao "sarcasmo". Este, em certos momentos do texto, vem da tensão subjetivo/objetivo ao nível da diegese e não como acréscimo emotivo creditado apenas à subjetividade do sujeito da enunciação, como pretende António José Saraiva, quando, a propósito do Neo-Realismo, afirma que "os escritores deste grupo não conseguem desfazer-se da marca tradicional do universitário coimbrão, mais dominado pela ideologia do que pela experiência e pelo conhecimento real do País, o que inevitavelmente conduzirá a um sentimento de frustração, que procura, aliás, resgatar-se pelo sarcasmo, como é patente na obra de um dos romancistas do grupo, Carlos de Oliveira" (História da Literatura Portuguesa. 11a. ed. Lisboa, Europa-América, 1972, p. 261).

na Chuva) no capítulo VIII, que a expressa através dos adágios. A personagem, amante do padre Abel, passa por sua "irmã", sendo caracterizada como um "adagiário vivo" (p. 53), ironicamente, pelo narrador (a ironia aqui, é um processo de desmistificação do comportamento alienado):

> "Quando Deus queria do norte chovia". (p. 53)
> "Quando Deus quer, até os cegos vêem." (p. 53)
> "Se as orações dos cães chegassem ao céu choviam ossos." (p. 55)
> "Noiva serôdia, nem miolo nem côdea." (p. 56)

O dr. Neto vai caracterizar a alienação dessa personagem, através da distorção citada acima, quando a vê de bochechas inchadas, "como se tivesse a boca cheia de ar" (p. 179). O capítulo VIII desse romance desenvolve-se através de formas estereotipadas, não apenas na perspectiva de D. Violante, mas também de padre Abel quando a ela se dirige ("não julgueis segundo as aparências"(p. 55). No desenvolvimento alegórico convencional do sacerdote como pastor -(p. 56), com o que se insurge contra a amante,temos igualmente formas estereotipadas,como também ao restabelecer no final, faticamente, a comunicação, através de um provérbio ("boda e mortalha, no céu se talha"-p. 57). Situação estilística semelhante, com grande frequência de provérbios, encontramos no capítulo XXIX de São Bernardo. Paulo Honório, tendo por base

a falsa objetividade dos provérbios, num acesso de ciúmes, procura caracterizar a pretensa infidelidade de Madalena:

> "Padre Silvestre passou por S. Bernardo - e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalo amarrado também come. A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor.
> Às vêzes o bom senso me puxava as orelhas:
> - Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça." (pp. 135-136)

Os processos enunciativos do narrador-protagonista apóiam-se organicamente, na escrita, nos clichês ou provérbios populares, pseudoverdades codificadas e que definem pela falsa consciência pragmática o sentido da ação. Não há uma lógica reflexiva, mas adesão a um comportamento ritual. A mudança de conduta no final do segmento, o sentido de ponderação, faz-se também pelos estímulos ideológicos da cultura. Seu procedimento, como todo o sistema de valores que o sustenta é estereotipado e nada tem de objetivo: é apriorístico como as estruturas linguísticas que utiliza. Temos então uma ideologia fundada em estereótipos, forma correlativa à de fazendeiro reificado. A orientação de objetividade da escrita faz com que eles sejam desmistificados, como o serão pela própria personagem Paulo Honório, que se conscientizará da situação alienada. O procedimento da escrita é,

assim, destrutivo, porque desacredita as atitudes estereotipadas, que não são apenas das personagens, mas também do leitor, questionando sua ideologia, cristalizada nos estereótipos, que definem a parte mais petrificada de seu sistema de expectativas. Assim, a identificação por contato, no processo da leitura, propiciará uma ruptura estilística eficaz, quando da desmistificação da objetividade das formas estereotipadas. Da mesma forma, Luís da Silva (Angústia) desacreditará um dito ideológico:

> "Bem-aventurados os que tem sede de justiça. Esta coisa repetida, dava-me fúrias de cachorro doido. Para que agarrar-se a sombras? Um juiz de direito bocejando, fatigado; o promotor declamando a acusação e afastando-se dos autos, que não tinha lido; o advogado, que poderia ser Julião Tavares, soluçando a defesa, e apelando para os sentimentos religiosos dos jurados; oito sujeitos cochilando, chateados e comprometidos a absolver ou condenar a ré." (p. 189)

A impossibilidade da justiça divina e a da sociedade é indicada pela escrita, pela contradição do estereótipo com a imunidade de D. Albertina, Julião Tavares e Marina, contraste reforçado pela ironia da situação. Os provérbios de origem religiosa são igualmente muito frequentes em Carlos de Oliveira e em suas produções, como nas de Graciliano Ramos, encontramos procedimentos eficazes para ganhar a atenção do leitor com um sistema de

expectativaainda impregnado de religiosidade:

> "O delegado perde. Perde e perderá. Deus ainda escreve direito por linhas tortas." (p. 67)

O tema-arquétipo da "justiça divina" é evocado por Marciano (Pequenos Burgueses), no interior da personagem. É um processo mimético de realismo psicológico. Por outro lado, os clichês possibilitam um contato com o leitor, que pode compartilhar do mesmo sistema de valores das personagens, sendo questionada a sua ideologia quando o clichê é desmistificado ao curso da escrita.

Os clichês miméticos, de responsabilidade exclusiva das personagens, aparecem em sua perspectiva; quando o sujeito da enunciação os incorpora, o fará criticamente (11). A escrita, ao incorporar essas fórmulas-clichês, sintetiza economicamente os valores ideológicos que vai questionar, como neste caso, onde representa o condicionamento da vida de Álvaro Silvestre (Uma Abelha na Chuva):

---

(11) "L'écrivant qui emploie le clichê mimétique craint que le lecteur ne fasse une confusion: il ne faut surtout pas que celui-ci l'accuse d'avoir inconsciement employé ces clichés que justement il prête à ses perssonages. L'auteur est alors amené à baliser son texte, à tracer une démarcation entre son style à lui et les clichés mimétiques" (Michael Riffaterre, Op. Cit., pp. 176-177).

> "... pois a miséria é isto, seguir por um caminho escalavrado, de terra em terra, de porta em porta, a roer a côdea das esmolas, mais dura do que um chifre, a dormir por amor de Deus nos palheiros do gado, quando se não fica ao léu, pelos atalhos." (p. 117)

A acumulação traz-nos o sistema de condicionamentos da educação da personagem, a definir o seu caráter. Os valores ideológicos são assimilados por frases feitas e têm sua eficácia na receptividade estereotipada, acrítica, de puro contato, de Álvaro Silvestre, que agora, ritualmente, os repete. Mas seu comportamento será questionado pelo processo de enunciação, que o situa num plano de tensão, em face das situações vivenciais adversas. E o leitor, na medida em que seu sistema de expectativas possuir as características do de Álvaro Silvestre, irá se identificar acriticamente, por simples contato com a escrita estereotipada. Então, no desmistificamento do estereótipo, podemos ter, para si, um processo de desautomatização, que pode levá-lo à conscientização.

O clichê atualizado na própria escrita (quando "dormir por amor de Deus" é associado a "palheiros de gado" (12), não destrói o teor evocativo do clichê, presen

---

(12) Esse comentário irônico da escrita atualiza o clichê, deslocando-o de um macrocontexto religioso para as difíceis condições existenciais das personagens. Pela substituição, impõem-se ao leitor

te na memória do leitor, pelo contraste. Dessa forma a atualização é imprevisível em relação ao previsível da forma estereotipada. Esse processo estilístico de atualização do clichê acaba por desintegrar a forma estereotipada, sem perdê-la como referência (13), justamente para melhor opor-se a ela. Assim, quando o público-leitor pe de originalidade, como acontece em nossos dias, esta virá sem a ilusão de que a sociedade pressuponha tal abertura.

---

o elemento renovador e o renovado, e tal como pode dera Riffaterre: "alors que le fait de style original est un nouveau venu avec son contexte, le cliché est rattaché au macrocontexte où il parut frappant pour la première fois; il fonctionne donc comme une citation, comme une référence à un certain niveau social, à certaines manifestations de culture. L'orientation stylistique résulte dès lors de la différence entre le niveau du cliché et celui de son nouveau contexte; si le cliché est d'origine littéraire, il va rehausser le style dont il fait maintenant partie; s'il est d'origine populaire, du type menteur comme un arracheur de dents, bête comme chou, par exemple, il peut lui ajouter une touche de verdeur réaliste etc." (Michael Riffaterre, Op. Cit., pp. 170-171).

(13) "Qu'on prenne garde toutefois que le renouvellement du cliché ne detruit pas ce dernier. Quel que soit le type de renouvellement, in n'est jamais si total qu'on ne puisse reconnaître le cliché primitif, le reconstituer, et l'opposer par la pensée à la variante qu'en offre le texte. C'est dans les limites d'un modèle que le renouvellement est perçu, c'est de l'écart par rapport à ce modèle qu'il tire son efficacité. Car ce n'est pas en ôtant au cliché se qu'il a de stéréotypé qu'il rend au procédé de style sa fraîcher: le renouvellement presuppose au contraire le maintien du stéréotype comme pôle d'opposition par rapport auquel la modification d'un ou plusiers éleménts fera un violent contraste. Si l'on préfère la terminologie structuraliste, on dira que le renouvellement n'est pas seulement, comme l'alliance de mots, un cas d'imprevisibilité dans la séquence verbale, mais bien d'imprevisibilité contraire à cette previsibilité extrême qu'offre

A escrita de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira quando questiona o estereótipo, por extensão, o faz simultaneamente em relação à ideologia alienada que o motiva. O processo de destruição desses valores petrificados é igualmente ideológico, só que procura apoiar-se num sistema de valores reconhecido, científico, dinâmico, e que se afirma através da práxis do sujeito da enunciação (14). Para tanto, as formas convencionais, o lugar-comum, os clichês de toda a sorte, que aparecem na escrita, propiciam um contato com o leitor, a partir do qual a escrita mina as suas bases. Temos uma práxis do sujeito da enunciação que fustiga as formas estereotipadas, sem perdê-las de vista, para que o processo comunicacional se efetive plenamente. O direcionamento fático da mensagem, como se depreende, sofreu na prosa de ficção desses escritores, marcada elaboração estética, ultrapassando a simples reprodução foto-

---

le déjà vu, le rebattu. Or tout effet de style ayant pour cause la présence, dans de contexte, d'un élément imprevisible, il saute aux yeux que l'effet de choc ainsi obtenu sera plus prévisible" (Michael Riffaterre, Op. Cit., pp.167-168).

(14) "A la tesis que enfrenta fundamentalmente la ciencia y la ideología, oponemos una tesis que admite no solo la relación entre las proposiciones de la ciencia y de la ideología sino también - en ciertos casos - su identidad. Esto, a causa del papel del lenguaje, que nos es tan solo medio de transmisión de los condicionamientos sociales del conocimiento, sino también el soporte ... de los conceptos y de los estereotipos que componen cada ideología" (Schaff, Adam - "La Objectividad del Conocimiento a la Luz de la Sociología del Conocimiento y del Análisis de Lenguaje". In Op. Cit., PP. 75-76).

gráfica da realidade. Muito mais do que isso, a faticidade da mensagem, é fator de grande operacionalidade da inflexão ideológica, que fundamenta a codificação estilística do texto. Ao mesmo tempo, os ficcionistas estudados, revelam o conhecimento de que os indivíduos são conformados dentro de uma situação cultural que lhes fornece correlativamente uma linguagem tão estática quanto os padrões culturais. Os automatismos dessa sociedade, cristalizados em formas estereotipadas, conservadoras, funcionam, nessa perspectiva, como veículo de seu próprio processo de superação pela eficaz codificação estilística da escrita. Por outro lado, permanecendo o contato, a escrita, em seu desenvolvimento progressivo, apresenta uma ideologia mais atrativa do sujeito da enunciação, enquanto destrói a alienada. Sua atitude, não obstante, é ideológica e procura, além disso, situar-se como científica: se a primeira (a alienada) é meramente ideológica, nesta última só a práxis do sujeito da enunciação poderá discernir dinamicamente as correlações que se estabelecem entre ciência e ideologia. As relações entre esses dois aspectos são estreitos na escrita de Carlos de Oliveira e de Graciliano Ramos, pelos procedimentos estilísticos que procuram criar um texto, homologamente, tão concreto e dinâmico como a própria realidade que quer representar.

4. METALINGUAGEM E TRABALHO ARTÍSTICO: O PROCESSO DE ADEQUAÇÃO DO CÓDIGO AO LEITOR.

A atualização do código na escrita é estabelecida de forma a se evitar a obscuridade, permitindo, nas faixas de redundância/informação do processo de comunicação, uma descodificação com um melhor rendimento possível. Trata-se de um trabalho implícito que, não obstante, pode ser estilisticamente marcado por sua explicitação, quando a mensagem verifica se emissor e receptor estão utilizando um mesmo código (1).

O direcionamento da mensagem para o código da escrita de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira obedece à orientação de fazer funcionar de maneira correta a linguagem, para uma maior eficácia comunicativa. É o mesmo sentido de objetividade, que encontramos nos capítulos anteriores deste trabalho, a motivar a escrita na elaboração estilística deste fator inalienável da comunicação. Tal atitude é explícita em Graciliano Ramos, através das reflexões de seus narradores, práxis artística que pode ser comprovada em seu "fazer" poético, tornando o leitor, com seu sistema de expectativas, um elemento ativo e participante da própria elaboração do texto. A participação será tanto maior conforme a intensificação da elaboração estética da mensagem. Carlos de Oliveira igualmente se insere nessa perspectiva de maior intensificação estética em suas

---

(1) Como o código constitui "uma classificação preestabelecida de significantes, operada a partir de mensagens já conhecidas ou decifradas por esse meio, e que permite decifrar novas mensagens, desconhecidas

reedições, permanecendo nas mesmas coordenadas básicas do trabalho poético do ficcionista brasileiro. Nessas produções, como em Vidas Secas, o narrador introjetando-se nas personagens com sua onisciência restrita (restringe-se dialogicamente à perspectiva das personagens) e reflexiva, torna bastante tensa a escrita (correlativamente à história), procedimento semelhante ao que se efetiva de forma explícita entre o narrador-personagem e o narrador-escritor de cada romance de primeira pessoa.

A codificação estilística do direcionamento da mensagem para o código encontra sua maior realização em São Bernardo (2), onde Paulo Honório procura fazer do leitor um seu igual, dando-lhe a chave do código que utiliza. Aí já encontramos a obsessão fundamental da escrita dos

---

ou não reconhecidas", através da "decifração, isto é, por meio do código, os sinais da mensagem desconhecida carregam-se de significações. Revelam os significados. A sobreposição intelectual da mensagem e do código (conjunto formal) é indispensável para que apareçam claramente os significados, para aproximar valores e sentidos" (Lefebvre, Henri - Op. Cit.,(pp. 269-270). Assim, a explicitação desse trabalho é uma forma de se enfatizar a mensagem.

(2) A evidência dessa metalinguagem motivou o ensaio de Regina Zilberman que, nessa perspectiva, conclui: "São Bernardo não aponta apenas para o objeto do conhecimento - qual seja, a realidade exterior social/interior individual - mas ele dá conta da própria revelação do procedimento gnoseológico e o seu modo de transmissão. Sendo assim, o fato de que o texto aparece como metaliteratura significa de um lado que ele vai mais adiante que a sua classificação como denúncia de aspectos da sociedade à qual pertence seu criador; de outro, significa que ele dá conta de seu próprio nascimento dentro desta sociedade, como produção que está inserida num processo

dois ficcionistas: uma concepção estrutural da linguagem, que se atualiza em uma gramaticalidade rigorosa e em sôli da organização literária (3), código de segundo nível correlativo ao primeiro (linguístico), sem que se reduza a ele (4).

O sentido da gramaticalidade rigorosa da escrita é evidente logo no início de São Bernardo, quando Paulo Honório distribui as tarefas, sendo uma delas, a de João Nogueira, a quem competia "a pontuação, ortografia e a sintaxe" (p.7). E, nessa perspectiva, todos os narradores de Graciliano Ramos vão se referir exaustivamente à gramática, postulando uma escrita que fosse bastante efi-

---

comunicativo também de ordem social e na aquisição/ transmissão de saber, elemento que alça o indivíduo da submissão à natureza para a instauração do mundo cultural e humano" (São Bernardo e os Processos da Comunicação. Porto Alegre, Movimento, 1975, p.61).

(3) A respeito das relações entre contexto e gramaticalidade, Fernando Alves Cristóvão assinala o seguinte: "Se a carência de relações contextuais revela uma tendência para abolir a hierarquia vigente entre as unidades linguísticas e para as reduzir a unidades dum só nível, ou o da classe dos valores significativos (a palavra), ou o dos valores distintivos (o fonema), a persistência e desenvolvimento dessas relações conduz, em contrapartida, a uma gramaticalidade bem afirmada no texto" (Op. Cit., p.175).

(4) "O papel das metalinguagens é de falar da linguagem. Em contrapartida, a tarefa da literatura, enquanto linguagem de conotação, não é falar da linguagem - é servir-se desta, para falar de outra coisa. Bem entendido, trata-se de um falar de outra-coisa-que-não-a-linguagem voltando-se para a mensagem" (Merquior, José Guilherme - Formalismo e Tradição Moderna. Rio de Janeiro, Forense, 1974, p.120).

caz na comunicação, pelo uso correto da linguagem. Um correto, entretanto, vivo na consciência coletiva do povo, que o mesmo Paulo Honório não encontra na escrita estereotipada de um Gondim ("-Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!" p.8). Essa oralidade vai marcar todo o discurso de Graciliano Ramos como o de Carlos de Oliveira (5). Seja uma oralidade simplesmente transposta, mimética, seja o que é estilisticamente mais significativo, a oralidade reelaborada esteticamente. Nesse sentido, o processo de elaboração da escrita, organizando estilisticamente a oralidade, através de estruturas gramaticais, dentro de uma concepção funcional da linguagem, desenvolve-se de acordo com o código que o liga ao ser social do sujeito da enunciação. A escrita assim, será veículo eficaz entre destinador e o destinatário, que são tão submetidos quanto a própria realidade, ao dinamismo dos processos de evolução (6).

---

(5) A despeito do uso comum da oralidade entre os ficcionistas, temos no caráter extremamente agressivo da seleção paradigmática de Graciliano Ramos um indicador particular de sua escrita, procedimento que não encontramos em Carlos de Oliveira. Rolando Morel Pinto, nessa perspectiva, realizou estudo sobre esse caráter de seleção de palavras na obra de Graciliano Ramos (Op. Cit., pp. 13-38).

(6) "Gracias a la gramática, se logra introducir todo lo que es variable y particular de cada situación en los elementos más estables de la lengua, en los esquemas abstractos que representan generalizaciones de estereotipos dinámicos. Paradojalmente son justamente esos medios tradicionales, fijos, los que ofrecen a las palabras la posibilidad de variar

Vejamos então esse trabalho artístico, a "oficina do escritor", tendo em conta os recursos estilísticos que ele obtém, seguindo os níveis gramaticais, com os quais pretende estabelecer a concreção de sua prosa.

A elaboração textual caracteriza-se como um processo que faz parte da própria realidade em que se situa, seja através da escrita histórica e socialmente considerada, seja através da criação de uma situação comunicacional concreta. Na configuração dos objetos, procura então uma adequação da mensagem ao código do receptor. Para tanto, o processo enunciativo vale-se da função cumulativa da linguagem, definida por Henri Lefèbvre e referida anteriormente, que é precisamente a de conservar e acumular os ensinamentos da experiência, função, pois, de caráter histórico e social. Nesse processo, é fundamental a ótica de seu sujeito, motivado ideologicamente pelo sentido de concreção. Assim, a par do caráter metonímico do texto, surge com grande frequência relativa o substantivo, em especial o concreto, pela ânsia de nomeação do processo. Entretanto, o fato, como temos defendido, só é concreto se dinamizado, visto nas correlações essenciais e contraditórias que estabelece com a realidade, isto é, na ação de um sobre outro, nos estados e qualidades que os identifi-

---

su contenido - haciéndolas entrar en relación con otras palabras -, y que hacen posible la comprensión de todo lo que es nuevo y específico en cada circunstancia" (Slama-Cazacu, Tatiana - Lenguaje y Contexto. Barcelona-México, Grijalbo, 1970, p. 248).

cam ou excluem. A abstração é indissociável desse objeto nomeado: o concreto leva à abstração e vice-versa, como em Luís da Silva (Angústia):

> "Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, Dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada." (pp.20-21)

Os objetos nomeados "dinheiro e propriedades" motivam a ação que o sujeito do enunciado abstrai do estímulo. Em seguida os objetos que vê ou são projetados visualmente por sua memória em níveis de abstração crescente ("Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos") são restritos a "diretor e secretário", procedimento que destaca a redução por abstração de suas qualidades comuns a um "bando de vermes", concreção plural que se projeta singularmente no objeto nomeado Julião Tavares (após a indefinição intensificadora "coisa amarela, gorda e mole"). Os objetos, com tais oscilações, são apresentados em relação estreita com os códigos sociais (político, econômico, social) a que se vinculam, constituindo-se em uma mensagem da sociedade, apreendida pelo leitor (7).

---

(7) "A mensagem da sociedade é dupla: o texto oferecido aos nossos olhos (a paisagem, a cidade) e a lingua-

A metalinguagem do narrador-protagonista questiona esses códigos que lhe servem de referência (linguagem objeto), quando os reduz a um "bando de vermes". O comentário é estabelecido com distanciamento crítico, possibilitando eficácia informativa em relação ao conhecimento da sociedade representada. Esses mesmos movimentos da escrita contribuem para a fundamentação da prosa de Carlos de Oliveira, estabelecendo uma diegese com objetos próprios do sistema de expectativas do leitor, codificados aí em palavras de fácil apreensão. Em Pequenos Burgueses, por exemplo, no capítulo XXXII, a personagem Raimundo, numa mistura de realidade e magia (8), vai encontrar o bruxo, que poderia concretizar a sua obsessão de possuir uma mula, já morto

---

gem, o texto verbal" (Lefèbvre, Henri - Op. Cit., p. 268). Para o leitor, diante de um texto literário, entendemos que esses dois aspectos correlacionam-se dinamicamente na escrita. Henri Lefèbvre vai ainda mais longe, nessas correlações entre linguagem e sociedade: "Para decifrar uma mensagem concreta (um texto social) é indispensável o apelo às palavras da linguagem. Não podemos passar sem elas. Em relação aos campos sensíveis (semiológicos), a linguagem da sociedade considerada desempenha já o papel de uma metalinguagem. Mas só pode desempenhar esse pepel no conhecimento, se foi utilizada de forma crítica, com a distanciação conveniente" (Idem, Ibidem, p.272).

(8) Temos, nesse capítulo, o real através de Raimundo da Mula, perspectiva que se encontra impregnada de pensamento mágico (comum ao homem do campo em Portugal, ou, mesmo, no Brasil). A criação artística alarga-se, então, em seu "ralismo", conceito que nesse sentido poderia mostrar-se elástico ou vago. Entretanto, a escrita, continua a justificar-se historicamente no contexto e na situação do discurso, apresentando, ainda, uma práxis concreta da personagem. Nessa perspectiva, como assinala Ernst Fischer "A

e em estado de putrefação. Mesmo numa situação mágica, essa dinâmica do substantivo é altamente eficaz:

> "Já se vê bem no interior da cabana, tão bem que fica de súbito imóvel, a dureza da perna ganha-lhe o resto do corpo, torna-lhe a língua de pau, deixa-o incapaz de falar, de fazer um gesto, e não é para menos, o bruxo ali está em cima da caruma, sim, mas apodrecido, coberto de formigas, sardaniscas, minhocas, moscas e outra bicharada que fervilha no pus." (p.199)

A reação da personagem (espanto), motiva o sistema de expectativas do leitor (atualiza que ela se encontra diante de um fato extraordinário), voltando, dessa forma, sua atenção para uma decifração mais acurada do texto. Do implícito do pattern de comportamento social, caminha-se, ao curso da leitura, para o explícito, que fundamenta a situação. Introduzindo a tensão reação da personagem/fundamentação da reação, encontramos os intensificadores da oralidade "tão bem que" e "não é para me-

---

nova e mais ampla realidade é determinada, em parte, pelo ponto de vista individual e social do artista. É a soma de todas as relações entre o sujeito e o objeto, envolve não só o passado como o futuro, não só os acontecimentos objetivos como as experiências subjetivas, os sonhos, pressentimentos, emoções e fantasias" (A Necessidade da Arte. 5a.ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p.123).

nos" e o engaste "sim", semelhantes, estilisticamente, ao "reparando-se bem", de Luís da Silva, de quando se segue paulatinamente a visão da personagem. A nomeação dos objetivos deixa a situação com a clareza visual que simplifica a descodificação do leitor na definição do fenômeno. A apresentação indireta cria certa indefinição, dada por "dureza", concretizando-se a seguir em "língua de pau". E a ação é fundamentada no plano sintagmático pela sucessão de concretos, que funda a reação da personagem e se nivela enumerativamente com a "bicharada no pus" (indefinição de "bicharada" resolvida por "que fervilha no pus").

O trabalho linguístico, embora tenhamos a intercalação de elementos da oralidade, efetiva-se dentro do critério de correção gramatical. Certos procedimentos não-tradicionais da escrita, como no segmento-exemplo, a pontuação, são eficazes justamente por isso: realce por ruptura de um contexto nivelado. Ao mesmo tempo, temos correlativamente uma apresentação rigorosa de objetos, que, conforme os padrões linguísticos, associam-se na mensagem segundo a práxis social que os enformou. E, como tal, são de domínio do sistema de expectativas do leitor, permitindo um seu questionamento paulatino, quando dos estímulos estilísticos. Ocorre assim uma adequação do código ao sistema de expectativas do leitor (expectativas próprias de nossa cultura, vale dizer), propiciando a ele uma decifração efetiva e o levando, ao curso da leitura, a buscar a fundamentação da situação. Logo, temos aí, ao nível da escri

ta, uma atividade de caráter metalinguístico em relação ao texto social que se nos descortina. O distanciamento crítico aqui, como na maioria das situações dos romances analisados, é curto, mas suficiente para habituar o leitor a enraizar os fatos (mensagem do texto social) que observa.

A dinamização dos contextos estilísticos de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira pela oralidade, com conexões que permitem seguir o movimento paulatino da diegese, como nos exemplos anteriores, é de alta frequência. Significativas são as estruturas binárias de grande frequência nos contextos não-marcados, mais concentradas no ficcionista português do que no brasileiro. Num mesmo capítulo de Pequenos Burgueses, seguem-se:

" O calor, contudo, aperta dia a dia..."
(p.7)
"...palmilhou léguas e léguas de caminhos..."
(p.8)
"Detém-se de quando em quando..."
(p.8)
"Endireita-se pouco a pouco..."
(p.10)

Em Vidas Secas, temos:

"Pouco a pouco a zanga se transferiu"
(p.92)
"Mexia-se de longe em longe..."
(p.108)
"De quando em quando estes se mexiam..."
(p.117)

As estruturas binárias nivelam, pela repetição, o movimento representado, mostrando-nos uma atividade que se projeta no tempo com economia de escrita. Não nos trazem em si uma polaridade capaz de intensificar contraditoriamente a atenção do leitor, mas uma espécie de pausa, propiciada pela redundância. Esse trabalho estilístico do código linguístico traz-nos ainda o efeito de sucessividade, próprio do "mimetismo" da representação do texto social a que se vincula.

O adjetivo, não obstante seja objeto de procedimentos estilísticos muito frequentes nas literaturas portuguesa e brasileira, é utilizado com parcimônia, o que o deixa mais eficaz por sua relativa imprevisibilidade. Com ele afirma-se a subjetividade do sujeito da enunciação, em associações substantivo-adjetivo do caráter analítico. Veja-se um exemplo em Casa na Duna, onde Hilário procura afirmar-se, chicoteando uma égua, sendo depois reprovado por um coro popular, que aparece em algumas situações dos romances de Carlos de Oliveira, emitindo juízos para os fatos apresentados na escrita. Após a fundamentação popular, a cena desfaz-se:

> "Os curiosos dispersavam, esqueciam o rapaz medroso e a égua chicoteada." (p.90)

As várias personagens populares reduzem-se à sua qualidade ("curiosos") e a qualificação do adjetivo e particípio faz-se com substantivo de base que a aceita

plenamente. O procedimento estilístico deve-se ao fato de "chicoteada", qualidade que pressupõe atividade, opor-se a "medroso", quando ainda, pelo discurso anterior, sabe-se que o medroso é quem agiu, chicoteando a égua, o que dará maior tensão à informação. O caráter metonímico do "curiosos" substantiva este adjetivo de forma a configurar bem nítida, do ponto de vista qualitativo e quantitativo, a parcela da opinião pública no ato de testemunhar a cena.

Os narradores de Graciliano Ramos têm consciência da eficácia e dos problemas da utilização dos adjetivos. João Valério (Caetés) pretendia um naufrágio de seus caetés "cheio de adjetivos enérgicos" (p.62), Luís da Silva (Angústia) reduz a mensagem a adjetivos, assinalando: "É o que sei fazer, alinhar os adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda" (p.58). Na escrita de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira, efetivamente encontramos um cuidado especial em relação ao uso do adjetivo. Este deve ser funcional e não se constituir numa forma de "bordado", como também os advérbios (9) que

---

(9) "El adverbio tiene, indudablemente, puntos de contacto con el adjetivo: esto se manifiesta, de modo particular, en los llamados adverbios de modo. Dichos adverbios equivalen, dentro de su categoría, a los adjetivos calificativos dentro de la suya. En ambos casos se trata de formas léxicas en número indefinido o ilimitado, mientras que los demás adverbios o los adjetivos determinativos o pronominales están formados por un número limitado de formas que contienen las gramáticas. Finalmente, los adjetivos no calificativos son pronominales de la misma manera que los adverbios que no son de modo son, en su

devem ser suprimidos, segundo João Valério (Caetés):

> "Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um cabloco, cortei dois advérbios - e passei meia hora com a pena suspensa." (p.39)

A redução adverbial, seguindo a orientação da escrita de Graciliano Ramos, efetiva-se de forma acentuada nas reedições de Carlos de Oliveira, possibilitando, pela sua pouca previsibilidade contextual, o seu aproveitamento para efeitos de estilo, como ocorreu em Pequenos Burgueses:

> "Os meus problemas, uns por cima dos outros, sobem mais alto do que o Caramulo. Os filhos, por exemplo. Não os posso esquecer, é preciso manter as aparências por eles. Algum tempo ainda, mas não muito (muito, de maneira nenhuma), porque aguentar já eu aguentei o que podia. Felizmente, Cilinha está quase a casar." (p.41)

A acumulação adverbial é, aqui, procedimento que nos revela, neste segmento típico de realismo psicológico, a obsessão e, ao mesmo tempo, a limitação do procedimento do Major à cadeia causal decisiva para o rumo dos fatos em foco. Essa acumulação tende a nivelar o efeito do advérbio, e isto só não acontece graças ao contraste de advérbios expressos através de construções próprias do

---

mayoría, de carácter más o menos pronominal. Se ha dicho, además, que del mismo modo que el adjetivo es el complemento intrínseco del substantivo, el adverbio lo es del verbo (marcha lenta - marcha lentamente)" (Pons, J. Roca - Introducción a la Gramática. 2a. ed. Barcelona, Teide, 1972, p.314).

cotidiano popular (e de certa forma consagradas em termos literários) e os advérbios que vão romper com esse código já estabelecido de escrita: "por exemplo" e a introdução do parêntesis, circunscrevendo os outros. Esse procedimento estilístico é, não obstante, pouco frequente.

A elevada frequência dos verbos ao associar os fatos da escrita nivela os contextos não-marcados. Mais ainda quando aparecem em estruturas paralelísticas, seja ao nível morfológico, sintático ou conceitual. Eis como decorre esta passagem de Uma Abelha na Chuva, em que a escrita apresenta a personagem que irá sendo caracterizada em sua ação, para depois, bem mais adiante, de forma explícita, identificá-la:

> "O homem cruzou a praça devagar, entrou no Café Atlântico e sacudiu as botas com cuidado no capacho de arame. Sentou-se, pediu um brandy e engoliu-o dum trago." (p.8)

A sucessão de verbos de ação, quase todos em posição inicial na oração, sucessivamente, dois dissílabos e um trissílabo (e estes últimos de terceira conjugação) e a sequência de terminações paralelas (ou/ou, iu/ou, iu/iu) são fatores de nivelamento contextual. Neste capítulo, o primeiro do romance, há uma série gestual cujo protagonista só iremos determinar no capítulo seguinte, como também a razão de sua ação (Álvaro Silvestre, lavrador e comerciante, com um problema de consciência que o leva ao desespero). Por isso, teremos, até a escrita pro-

curar as origens dessa situação da personagem, uma leitura muito rápida, onde tudo é de fácil descodificação para o leitor, com frases curtas e cadenciadas pelos verbos que se sucedem, realçando, assim, os contrastes que serão estabelecidos no segundo capítulo, quando não ocorrem tais procedimentos.

Note-se ainda no segmento a sucessão paratáxica com omissão de partículas e outros elos de ligação (aparece apenas o "e" ao final de cada período, imperceptível), procedimento de grande frequência em Graciliano Ramos, como nesta passagem de Vidas Secas:

> "Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. Em seguida acocorou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim". (p.53)

As relações contextuais sendo sempre importantes fazem com que as partes se integrem, mesmo quando faltam os elos habituais (10). As frases sucedem-se em per-

---

(10) A valorização do contexto, realçado estilisticamente pela supressão dos elos habituais, leva ainda a um realce correlativo de seus constituintes, precisando o sentido de cada um dos substantivos, adjetivos e verbos que normalmente são mais polissêmicos, "atrayendo uno de sus significados consagrados y eligiendo, entre sus matices el que corresponde a las necesidades del momento" (Cazacu - Slama - T. Op. Cit., p.291). Todas as palavras e categorias gramaticais

feita ordem, onde as partículas de ligação são supridas pelas relações de contiguidade na sucessão das palavras. Esse contexto é intensificado pelo efeito de compartimentação devido ao ritmo curto, que, como no exemplo anterior de Carlos de Oliveira, traz, pela alta frequência do procedimento, economia de escrita. Além disso, temos ainda nos dois segmentos, pela compartimentação, clareza e a possibilidade de supressão de elementos facilmente subentendíveis. A metalinguagem de Luís da Silva (Angústia) é esclarecedora dessa orientação da escrita: "'Proletários, uni-vos'. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía" (...) "Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispenso as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim" (p.175). Assim, mesmo em seu delírio, o narrador-protagonista não abdica da marcação curta do ritmo (11), como

---

submetem-se a esse processo, "inclusive las que podríam ser consideradas más bien monosémicas: por ejemplo los adjetivos numerales y algunos pronombres... o bien las proposiciones y las conjunciones que, por expresar solamente relaciones, únicamente reciben su determinación precisa en el contexto" (Idem, Ibidem, p.291). Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos suprimem, então, em favor da polissemia, esses elementos estilisticamente menos ambíguos e mais "neutros".

(11) "Los medios fónicos como el ritmo y la entonación son suplidos en el lenguaje escrito por procedimientos de orden gráfico, como la puntuación o, en

Carlos de Oliveira, nos sonhos de Raimundo (Pequenos Burgueses):

> "Salva-se mestre Horácio, ou morre?, salva-se, nas minhas mãos tem de se salvar, muito obrigado, queres saber agora de que sofre o bicho?, quero sim senhor, e acreditas na minha palavra?, sim senhor acredito, pois sofre de fome e não esbugalhes os olhos porque é assim mesmo, fome. Mestre Horácio acertou outra vez. O sustento duma cavalgadura nos tempos que vão correndo..." (p.134)

O narrador estabelece um diálogo interior sem as marcas convencionais das mudanças de elocução, que, entretanto, ficam evidentes através dos indicadores verbais e do rigor da disposição das palavras na sintagmática narrativa. Intensificando essas marcas, temos a expressão da oralidade "sim senhor", que marca a fala de Raimundo desde o início do romance. Mestre Horácio, ferreiro, além disso, na perspectiva de Raimundo, era figura respeitabilíssima (associação ferreiro/mula), cuja palavra deveria ser critério de verdade. O procedimento é eficaz no senti

---

los textos impresos, la compaginación, por ejemplo. Los intervalos entre los parágrafos, los espacios sugestivos entre los capítulos, los guiones o los paréntesis - indicaciones de que se interrumpe la idea sin abandonarla -, los dos puntos - que serían la transcripción gráfica de una entonación demostrativa -, los puntos - que separan y, repetidos con frecuencia, dan aspecto estático -, las comas - que crean relaciones y un movimiento más vivo-, he aquí algunos de los medios, débiles sin embargo, de que se sirve el lenguaje escrito para reemplazar la riqueza y, a la vez, la economía del lenguaje oral" (Cazacu - Slama - T. Op. Cit., p.259).

do da busca da verdade da situação apresentada na diegese, onde a observação do narrador contextualiza a da personagem (Mestre Horácio), numa metalinguagem que se efetiva com relativo distanciamento crítico da linguagem objeto, o "texto social" que as personagens procuram interpretar com memor distância (12). Os verbos repetem-se, na variação alternada da elocução (nivelamento na repetição; contraste na alteração da terminação), contribuindo para a adequação do código na comunicação entre as personagens e, por extensão, entre o sujeito da enunciação e o leitor. A marca da fala de Raimundo ("sim senhor"), conforme assinalamos anteriormente, aparece com elevada frequência em todos os narradores de Graciliano Ramos, como em Vidas

---

(12) Estabelece-se, então, entre a fundamentação de Mestre Horácio e a do narrador, isto é, entre a linguagem objeto e metalinguagem, uma aproximação, com a primeira contida na segunda, condição que Alfred Tarski considera essencial para um critério semântico da verdade. Assim, "si nos interesa la noción de verdad aplicada a oraciones, no de nuestro lenguaje-objeto originario sino de su metalenguaje, este último se convierte automaticamente en el lenguaje objeto de nuestra discusión; y para definir la verdad para este lenguaje, debemos ir a un nuevo metalenguaje, a un metalenguaje, por así decir, de un nivel superior (...) Por conseguiente, toda oración que figure en el lenguaje-objeto también debe figurar en el metalenguaje; en otras palabras, el metalenguaje debe contener al lenguaje-objeto como parte de él" (La Concepción Semántica de la Verdad y Los Fundamentos de la Semántica. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, p.27).

Secas, sobretudo quando o narrador segue, incorporando os pensamento de Fabiano, pela adesão à sua perspectiva, estabelecendo uma comunicação mais próxima do leitor e com pouco distanciamento crítico:

> "Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se". (p.78)

O contexto com alta frequência verbal é rompido pelo sintagma nominal de concordância ("sim senhor"), que aproxima, pela onisciência, a voz da personagem das palavras do narrador, estabelecendo-se uma ambiguidade para a determinação da elocução. O contraste é intensificado por esse nivelamento, que torna os verbos altamente previsíveis nos processos de descodificação.

Por outro lado, as oposições semânticas verbais, pela sua frequência, constituem um procedimento previsível e com maior nivelamento à medida que caminhamos na leitura. Assim, verbos mais ativos sucedem-se aos de caráter mais receptivo, para perseguir uma linha de verticalidade na configuração da ação, como no seguinte fragmento de Pequenos Burgueses:

> "Desvia os olhos e prossegue. Ao meio dia, calculado pelo sol, porque não ouve nenhum sino, mergulha na bocarra. A solidão, agora, tem outra natureza. Espessa, coagulada, como o próprio dia. Descansa um bocado à sombra duma figueira brava".
> (p.197)

Entre os verbos ativos "desvia" e "mergulha", o receptivo "ouve" (explica a ação) encaixa-se. E entre esses três e "descansa", engendra-se o enraizamento da situação do segmento com o verbo "tem" como veículo. E dessa dimensão horizontal para a vertical, registram-se os procedimentos estilísticos: a associação menos intensível "meio dia"/"sol"/"sino" (previsível na personagem Raimundo, dada a frequência de suas andanças pelas estradas e por ser associação de domínio geral, próxima das expectativas do leitor) e a comparação que vai fundo na escrita: "solidão"/"dia". A eficácia da codificação verbal reside dessa forma em seu nivelamento, o que permite destacar com maior realce os demais procedimentos estilísticos.

A práxis da escrita nos dois ficcionistas funda-se nas relações contextuais dos objetos que cria. Por isso, estilisticamente significativo, conforme já assinalamos anteriormente, será a presença (efeito máximo de nivelamento) ou ausência (contraste) das partículas que deveriam servir de elo de ligação entre eles. No contexto não-marcado, seu nivelamento possibilita a concatenação lógica das palavras com um mínimo de esforço pelo leitor; entretanto, essa economia, em termos de eficácia, solicita as rupturas, que também ocorrem nesse nível. Dessa forma, em Uma Abelha na Chuva, quando a escrita se interioriza na personagem dr. Neto, para mostrar os reflexos do desfecho dramático do romance, nesta personagem que funciona como uma espécie de consciência crítica em face dos

acidentes aí historiados, teremos um exemplo significativo do procedimento estético:

> "De regresso a casa, ao entrar no quintal, começou a chover e ele acolheu-se às ramagens da laranjeira velha. Uma noite longínqua, o rosto aflito; o bibe de riscado, o senhor Inspector, as rosas, o diabo do pé; o chocalho terrível da água nos pulmões." (p.189)

A interiorização da personagem torna-se mais realçada à atenção do leitor, pelo rompimento do contexto com elos de ligação (preposição), o que propicia a enumeração das sensações da personagem, que se somam, destacando a apresentação final, a seguir-se do trecho em foco, do simbolismo da abelha na chuva, que é descodificado por antecipação, já que a escrita vem desenvolvendo a metáfora desde o início do romance. A supressão das partículas ao invés de possibilitar ligações mais frouxas, ao contrário, reforça as correlações contextuais. Significativa ainda é a supressão de conjunções, apesar de a história desenvolver-se paulatinamente como é frequente na escrita dos dois escritores, com um efeito semelhante ao anterior. Mais ainda, se esse rompimento do pattern for intensificado cumulativamente pela supressão de advérbios, além dessas conjunções, mais especificamente as temporais ou aditivas, como no delírio de Luís da Silva (Angústia):

> "O dono da bodega, triste, fincava os cotovelos no balcão engordurado. As crianças faziam voltas em redor da barca de terra e varas. A rapariga pintada de vermelho espalhava um cheiro esquisito. O engraxate escutava histórias de capoeiras. O homem acaboclado cruzava os braços, mostrando bíceps enormes. O mendigo estirava a perna entrapada e ensanguentada. As moscas dormiam, e o mendigo, com a muleta esquecida, bebia cachaça e ria." (p.236)

A compartimentação é adequação do código à situação psicológica da personagem, no processo de fragmentação que leva ao delírio. A significação de cada período, aparentemente estanque, é contextual e justificada, no processo da descodificação do leitor, por critério retroativo. Observe-se, o trecho seguinte, quando o Tendeiro, personagem de Casa na Duna, que havia descoberto um tesouro, viu-se roubado por seu empregador, o Miranda, reagindo violentamente:

> "O Tendeiro deitou um olhar turvo ao homem que o roubava, com o à-vontade que se via, passando a mão na fazenda lustrosa do guarda-pó. Os trabalhadores andavam para o fundo da propriedade. Sumiram-se. Os pinhais, a aldeia, o céu, desapareceram. Ficou apenas à sua frente o pescoço gordo do Miranda. O pescoço engordou mais, e mais, e mais." (p.117)

A ausência de conjunções na enumeração "Sumiram-se. Os pinhais, a aldeia, o céu, desapareceram" dá relevo ao fato de todo o ambiente ir-se eclipsando à interpo-

sição do jogo metonímico com que se fecha o assoberbamento do espoliador ao espoliado. A supressão dos conectivos contribui, por essa adequação do código, para sensibilizar o leitor. Da mesma forma, após o eclipse, ocorre um contraste contextual pelo excesso de conectivos acompanhando e intensificando o advérbio reiterado ("mais, e mais, e mais"), seguindo a perspectiva da personagem que vai agir sobre o objeto destacado.

A escrita de Gracialiano Ramos e de Carlos de Oliveira, como se vê, visando à construção de um objeto estético com rigor artístico, tem por base uma gramaticalidade acentuada. Para tanto, dinamiza a gramática, dentro de uma concepção estrutural da linguagem. E esse procedimento de adequação do código ao sistema de expectativas do leitor, partindo dos menores níveis gramaticais, atinge correlativamente a própria organização da frase, que,para isso, deve seguir basicamente os procedimentos da oralidade, com elaboração estética (13). Os próprios

---

(13) Encontramos aqui os elementos dinâmicos que motivam, como vimos, a organização da escrita dos ficcionistas analisados. As palavras são atualizadas no plano sintagmático de formas diversas, ocasionando efeitos igualmente diversos para o leitor, em especial, através das numerosas elipses que estudamos, o que deixa a escrita mais implícita e com maior capacidade de sugerir.

narradores de Graciliano Ramos têm consciência dessa organização, como Paulo Honório (São Bernardo):

> "João Nogueira queria o romance em língua de Camões,com períodos formados de trás para diante." (p.7)

A atitude de João Nogueira é condenada, pois que o narrador pretende uma organização verbal facilmente descodificável. Procura então uma linguagem viva, não arcaizante, direta, concisa e objetiva, apreendida dinamicamente, em relações estruturais sistemáticas (14), Os períodos não devem ser "chinfrins" (São Bernardo, p.11),mas dispostos contextualmente segundo uma sólida estruturação, quer nos elementos linguísticos que os enformam, quer nas correlações que mantêm com os demais. É o sentido de uma comunicação concreta, que se efetiva através de todos os direcionamentos da mensagem, inclusive na adequação que a escrita procura estabelecer entre os códigos do

---

(14) A gramaticalidade serve de contexto para tal dinamismo, enquadrando elementos novos, gradativamente, propiciando, além disso, uma adequação do código ao leitor. Constitui-se, por isso, num procedimento econômico, tanto nos processos de codificação quanto nos de descodificação. "La gramática desempeña un papel inmenso, primero realizando una economía del tiempo y de la energía necesarios para la organización de la expresión: ofrece esquemas de organización - en los cuales la expresión puede ser vertida casi automáticamente y de aquí, al mismo tiempo, pueden fácilmente transparentarse las relaciones que el receptor debe asir (...) Los esquemas abstractos de la gramática representan medios regulares de expresión ofrecidos por la larga experiencia social, adquiridos por cada persona de manera

escritor e do leitor, para uma comunicação estética mais eficaz.

As revisões e refundições de Carlos de Oliveira aprimoram essa adequação do código, ao curso das reedições. Ao mesmo tempo, constituem um processo que visa a envolver o leitor através de uma participação ativa na descodificação do texto. Preferimos, por isso, abordá-las mais adiante, quando analisaremos o direcionamento da mensagem para o receptor e a participação desse elemento da comunicação na organização da escrita dos ficcionistas estudados.

---

empírica e por reglas intencionadamente aprendidas; su uso está fundado, en primer término, sobre la capacidad de síntesis, sobre la construcción de ciertos sistemas de reacciones, sobre cadenas de reflejos condicionados, en el interior de las cuales una forma arrastra a la otra" (Cazacu-Slama - T. Op. Cit., p.247).

5. ADESÃO E PARTICIPAÇÃO: O PROCESSO APELATIVO DA ESCRITA.

A codificação estilística efetiva-se, conforme vimos, nos direcionamentos da mensagem estudados nos capítulos anteriores, através de formas redundantes (contextuais) e informativas (ruptura do contexto) (1). Quanto mais informativa for a intensificação estilística, maior esforço interpretativo provoca no leitor. É nesse sentido de uma práxis realmente dinâmica do receptor que entendemos a elaboração estética do direcionamento da mensagem para o destinatário, apelando à sua participação efetiva, nos textos de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira (2). Entretanto, o leitor implícito criado pela própria escrita (3), não encontra um equi-

---

(1) Às observações anteriores de Umberto Eco e de Michael Riffaterre a respeito das formas previsíveis e imprevisíveis que se impõem à atenção do leitor, acrescentamos aqui as de Robert Escarpit: "La redondance comme l'entropie de tel ou tel élement du texte se définissent par référence à un contexte qui, pris au sens large, peut être une situation historique commune à l'auteur et au lecteur, mais qui, dès que la trace est laissée à elle-même, c'est-à-dire dès que le contact direct, extra-textuel, entre l'auteur et le lecteur est rompu, se réduit à un contexte stricto sensu, c'est-à-dire à l'entourage linquistique de chaque occurence porteuse d'entropie. Cet entourage, bien entendu, est très différent selon qu'il s'agit d'un essai, d'un récit, d'une description ou d'un poème" (L'Écrit et la Communication. Paris, P.U.F., 1973, p. 64).

(2) O trabalho do leitor realiza-se através de um interagir contextual, onde os elementos significativos interagem através de redundâncias e ambiguidades sucessivas que os remetem a determinado significado e daí a outros significados diferentes dentro de uma rede de escolhas possíveis.

(3) Robert Escarpit fala de um "público-interlocutor", semelhante ao que consideramos "leitor implícito", observando que "Uma obra é funcional quando existe coincidência entre o público-interlocutor e o pú

valente referencial de caráter restrito, (ao contrário, o número de leitores cresceu - vejam-se as reedições sucessivas), embora restrinja-se (a codificação estilística, acentua-se)progressivamente ao curso das reedições de Carlos de Oliveira. Permanece, não obstante, dentro das coordenadas ideológicas do Neo-Realismo de uma escrita engajada, tornando o leitor real (através de seu sistema de expectativas que é próprio também do leitor implícito), um participante ativo do processo de elaboração da escrita, da mesma forma que o de Graciliano Ramos (4).

O romance é visto, então, como um meio de intervir na realidade. Não através de procedimentos de caráter jornalístico, ao nível do fenômeno, que deixaria o leitor passivo, mas através do texto literário

---

blico a que a obra é dirigida pela publicação" (Sociologia da Literatura. Lisboa, Arcádia, 1969, p. 167). A participação desse "público teórico" é obviamente anônima. Não obstante, "Este público é também um meio social ao qual o escritor pertence e que lhe impõe um certo número de determinações" e, dessa forma, "os laços mais estreitos que encadeiam o escritor ao seu público possível são a comunidade de cultura, a comunidade das evidências e a comunidade da língua" (Idem, Ibidem, p. 168-169).

(4) Uma pesquisa de campo a se fazer à maneira do ILTAM (Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse), que é dirigido por Robert Escarpit, poderia revelar concretamente as influências dos leitores e da crítica na obra dos ficcionistas,particularmente em relação às revisões e refundições drásticas de Carlos de Oliveira. Antônio Cândido, assinala que "Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena

que possibilita a ultrapassagem de motivações imediatas das ações, atingindo as suas fundamentações mais profundas. Os próprios narradores de Graciliano Ramos, através da metalinguagem, indicam-nos esse caminho. Referem-se ao jornalismo como atividade superficial, quando não venal, mostrando as suas contradições. O romance, ao contrário, é atividade séria e deve ser objeto de um trabalho responsável. João Valério (Caetés) já nos mostrava essa diferença:

> "Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte.
> (...)
> Vou quase todas as noites à redação da Semana. Não para escrever, é claro, julgo inconveniente escrever. Limito-me a dar, quando é necessário, algum conselho ao Pinheiro. Há uns verbos que ele estraga, uns pronomes que atrapalha. Escorregaduras sem importância: na Semana de qualquer maneira que estejam então bem."
> (p. 234)

Paulo Honório (São Bernardo) caracteriza a venalidade de um Gondim ou Costa Brito, ao mesmo tempo que se entrega seriamente à realização de seu romance. Luís

---

consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é a definição dele próprio. Quando se diz que escrever é im-

da Silva (Angústia), mostra-nos sua atividade jornalística como passiva e distorcida, segundo os interesses dominantes da conjuntura histórica. O romance, ao contrário, indica-nos uma prática que visa a comprometer o leitor pela sua participação, deslocando-o da posição de objeto, para a de sujeito, para com isso, através de uma descodificação ativa, levá-lo a superar a alienação que também é sua e não apenas de domínio ficcional.

A participação ativa do receptor é também assegurada em Graciliano Ramos pelas mudanças que introduz na organização de cada romance, em todos os níveis de organização da escrita, tanto dentro dos procedimentos estilísticos internos a cada romance, como cronologicamente, de um para outro deles. Tal orientação é semelhante em Carlos de Oliveira, onde o processo se intensifica pelas inovações (às vêzes drásticas) a que o autor submete os seus romances em cada nova edição (5).

---

prescindível ao verdadeiro escritor, isto quer dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos" (Literatura e Sociedade, pp. 75-76).

(5) Temos, assim, intensificada a recepção da mensagem. Se ela normalmente exige um certo esforço, normalmente desapercebido, nos textos analisados, em face da codificação estilística, acentua-se essa atividade. Aqui, como em outros pontos, os ficcionistas evidenciam conhecer os mecanismos para uma descodificação realmente ativa e dinâmica, enfatizando o fato de que se na leitura a escrita constitui um "continuum", em relação à "comprensión implica "saltos": el sentido no se descubre a

A razão desses procedimentos é não permitir que o receptor se acostume com uma determinada forma, pela sua previsibilidade. A adesão do leitor é necessária para que a comunicação se efetive, mas ideologicamente a escrita dos escritores estudados pede mais: a sua participação, deslocando-o da posição de mero consumidor para a de "concriador" da mensagem leliterária. Entretanto, como já afirmamos anteriormente, a escrita, orientando-se ideologicamente para um público não restrito, vale-se de uma periodicidade marcada, de caráter macrocontextual. Ao jogar com os estados de expectativa desse leitor implícito, estabelece o seu grau de participação, nas oscilações entre as formas previsíveis (nivelamento) e imprevisíveis (realce), destacando assim a re-

---

continuación del desarrollo completo de la linea fónica, sino bruscamente por una toma de conciencia de las relaciones. La manera como leemos, cómo comprendemos lo que leemos, prueba que no ocurre observando fielmente una cadena en que cada anillo viene a agregar algo; el contrario, saltamos los anillos menos importantes o que ocupan un lugar menos importante en la recepción, suplimos las elipsis, completamos: y justamente son esos saltos los que permiten poner en evidencia el sentido (...) Comprender el signo refiriéndose a la situación en que se encuentra es sorprender el nuevo valor, que no es debido al agregado de algo más a la palabra, sino a que se supera el plano del léxico y se sorprende las relaciones, las oposiciones, las jerarquizaciones de los signos, que se los relacionó con las distaxias, o sea que se captó la organización de la expresión superando la simple yuxtaposición unidimensional" (Cazacu-Slama, T. - Op. Cit., pp. 265-266).

cepção da mensagem (6). Como se vê, a própria codificação estilística da mensagem é implicitamente de caráter apelativo, pois prepara o leitor, através das faixas de redundância/informação, para uma percepção mais completa. Na escrita analisada, realçando a presença desse elemento da comunicação (receptor), temos ainda um processo de elaboração da mensagem que, conforme vimos, motivado à participação. São, nesse sentido, implicitamente apelativos, ao nível da enunciação, os procedimentos estilísticos da escrita estudados nos capítulos anteriores, sempre tendentes a agir sobre a atenção do leitor.

---

(6) A participação, de forma correlata, efetiva-se ao nível do leitor real pela sua "predisposição" ao descodificar a escrita, segundo Robert Escarpit: "L'acte de lecture reproduit dans ses grandes lignes l'acte d'écriture, mais le lecteur n'a pas de projet. Il a une prédisposition. Elle lui vient de sa formation scolaire, de ses expériences de lectures antérieures, de son information, mais surtout de sa problématique personnelle. Le psychologique est ici intimement lié au social. La problématique selon laquelle le lecteur décode le livre et accomplit l'oeuvre en ce qui le concerne, est consciente ou subconsciente, formulée ou informulée, mais elle est toujours individuelle. La démarche du lecteur se déroule simultanément sur deux plans: d'une part celui de la pensée conceptuelle et de l'imagination objective, socialisées toutes deux, d'autre part celui du rêve, de la hautise, de la frustration, les uns et les autres traduisant sa liberté dans une situation que le livre ramène à une experience particulière. La grande différence entre le lecteur et l'écrivain est que pour ce dernier le psychologique se situe avant la formulation de l'oeuvre et se trouve donc presque entièrement hors, alors que pour le premier c'est un des éléments essentiels de sa prédisposition quand il aborde l'oeuvre et qu'il fait partie du processus. On comprend donc qu'un équilibre - adéquation ou opposition - doit s'établir entre la prédisposition d'une part et la proposition de ce produit social qu'est le livre" (Le Littéraire et le Social. Paris, Flammarion, 1970, p. 31).

Verificaremos, neste momento, a codificação estilística nos direcionamentos apelativos diretos do enunciado, que suscitam uma reação do interlocutor, do tipo:

"Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai".

A expressão, com direcionamento apelativo explícito é de Vidas Secas (p. 45), quando Fabiano pretende uma reação do filho mais velho, o que não ocorre. Ao nível estilístico, tal procedimento aparece nas situações cênicas, com frequência semelhante ao direcionamento expressivo, o que é perfeitamente "normal" nos diálogos que se estabelecem. Temos, então, um contexto nivelado, que solicita pouca atenção do leitor. Entretanto, a intensificação estilística ocorre nessas situações quando o discurso direto é incorporado pelo indireto livre, propiciando o dialogismo narrador/personagem que estudamos no capítulo 1, como na seguinte passagem de Vidas Secas:

> "Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais."
> (pp. 62-63)

A ambiguidade da pergunta e da resposta, se atribuída ao narrador ou à personagem prende a atenção

do leitor, em especial um leitor mais afeito às marcas tradicionais de mudança de elocução. Efeito semelhante, com maior intensificação estilística e portanto, com um leitor implícito mais restrito, encontramos de forma abundante em Carlos de Oliveira. Vejamos, como exemplo, a situação narrativa de Pequenos Burgueses que envolve o Major e sua esposa, D. Lúcia:

> "D. Lúcia, D. Lúcia, que te hei-de eu fazer? Não compreendes que no relento da cama uma mulher de certa idade, com as miudezas muito gastas, o fluxo mestrual a estiar, exala um odor enjoativo capaz de retrair o maior garanhão? Bem sei que te lavas, escarolas, perfumas, escovas os cabelos, mas isso é pro fora e a velhice está lá dentro, onde não chegam os teus cremes nem os teus sabonetes. Queres que te diga tudo cara a cara, te explique tintim por tintim a náusea insidiosa, o pântano da nossa cama, sobretudo desde que dormi com Rosário a primeira vez? E a minha ternura, D. Lúcia, que farei eu dela para te falar assim, que farei do nó na garganta quando te vejo às voltas com os frisadores, as loções, as cintas, os papelotes? É verdade, fui eu que te fumei até o fim como fumo este cigarro. Com mais exatidão, nunca se fuma um cigarro até ao fim. Aí está o que tu és, a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro. Por muito que me custe pensá-lo. "
> (pp. 30-31)

Êste é o terceiro parágrafo do capítulo IV do romance. Os dois parágrafos precedentes, apresentando

relação de similaridade com antecedentes e subsequentes, é marcado pelo discurso indireto, facilmente descodificável pelo leitor do que o direto do trecho transcrito. Neste, há mudança brusca de perspectiva narrativa da escrita, sem figurarem aí os traços indicativos convencionais da elocução. O Major dirige-se à esposa interiormente, possibilitando uma elocução em segunda pessoa em relação a uma personagem que não se encontra presente. A repetição apelativa do sintagma D. Lúcia, personagem que o leitor não conhece e em posição inicial, é eficaz, por tais procedimentos, para o introduzir com toda a atenção no drama existencial do casal. O sintagma repete-se com grande frequência e dentro dessas mesmas características em todo o capítulo, no plano da história, desde a saída do marido de casa à sua chegada à casa da amante.

A função apelativa ao nível do enunciado estilisticamente marcado realça, dessa forma, a prática alienada da personagem, ao mesmo tempo que aprofunda a percepção do leitor. A escrita, então, para intensificar essa participação, deve eliminar as faixas de redundância que que não forem funcionais (isto é, elementos previsíveis necessários ao texto), deixando implícito o facilmente descodificável. Essa orientação ideológica torna possível que se fale de um verdadeiro processo da implicitação da escrita nos romances de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira (7). Vamos segui-lo, tendo por base as reedi-

(7) Maria Aparecida Santilli, a propósito das reedições

ções de Carlos de Oliveira e comparando com Graciliano Ramos.

A escrita volta-se mais para os fatos apreensíveis na imediaticidade da comunicação pelos processos sensoriais. Assim, nas revisões, Carlos de Oliveira introduz novos procedimentos estilísticos que possibilitam outros contrastes contextuais. Tome-se então este exemplo de Casa na Duna, na primeira edição:

> "os homens levantavam punhos ameaçadores." (p. 17)

e confronte-se com a quarta:

> "Havia enxadas no ar, insultos, punhos ameaçadores." (p. 19)

---

da Uma Abelha na Chuva, ressaltou essa orientação do narrador de eliminar as faixas de redundância para uma participação mais ativa do leitor nos processos de descodificação: "As revisões de Carlos de Oliveira registram, no entanto, o empenho em eliminar todo pormenor ocioso, liberando o discurso narrativo de quaisquer espécies de redundância: o narrador de Uma Abelha na Chuva esquiva-se, progressivamente, a interferências no palco dos incidentes, evitando "dizer" qualquer coisa sobre o que acaba de "mostrar pelos recursos da dramatização". E ficam desta forma, mais preservadas para o leitor as oportunidades de digerir a leitura sob os efeitos estimulantes de solicitação que lhe desperta a obra, desafiando-o a um desempenho sempre mais dinâmico na descodificação da mensagem romanesca" "Carlos de Oliveira - Uma Abelha na Chuva". In Língua e Literatura, 3. São Paulo, FFLCH/USP, 1974, p. 345).

Na quarta edição, há o contraste que registra o procedimento estilístico pela intercalação do efeito auditivo entre visuais. Devido a esse contraste, o segmento torna-se mais eficaz para o leitor apreender, em intensidade, a situação de Mariano Paulo e seus servidores diante da população revoltada de Corrocovo. A informação é amplificada pela concentração das forças implícitas da ameaça. A mesma intercalação é procedimento frequente em Graciliano Ramos, como neste fragmento de São Bernardo:

> "Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela." (p. 160)

O sentido do conciso é maior nas reedições de Carlos de Oliveira, mas semelhante nas primeiras edições da década de 1940. O visualismo, intercalado com efeitos auditivos, propicia um caráter cênico mais concreto, colocando o leitor em meio à diegese, tal como quando estamos diante de uma projeção cinematográfica sonora (8). O receptor, assim, em meio a imagens e sons,

---

(8) A impressão de realidade torna-se aqui, como no cinema, mais sensível, efeito obtido pela associação do som à imagem. Marcel Martin assinala que "o som, que faz parte integrante da essência do cinema, aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não somente material mas estética, da imagem acha-se literalmente duplicada: o espectador encontra com efeito a polivalência sensí

aproxima-se da representação. A mediação de Paulo Honório humaniza a escrita ("A porta gemia"), transferindo ao objeto um atributo de sua situação psicológica. E o leitor apercebe-se desse sentido, correlacionando o sintagma para o contexto situacional da personagem protagonista.

A maior concentração de efeitos também é obtida pela supressão do pormenor descritivo. Em Casa na Duna, [5] em sua segunda edição, encontramos:

> "A terra guardava tesoiros escondidos aos soldados de Napoleão. Panelas de libras nas paredes, barras de oiro soterradas no chão dos matos." (p. 105)

cujos termos grifados foram suprimidos na terceira edição:

---

vel do mundo real, esta compenetração de todos os registros perceptíveis que nos impõe a presença indivisavel do mundo, que vejo perfeitamente expressa por Faulkner: 'É por isso que ele fica ali fora, sob a mesma janela, a pregar e a serrar este inviolável caixote. Ali onde ela é obrigada a vê-lo. Ali onde cada porção de ar que ela respira está cheia de suas marteladas, do ranger de sua serra...'". (A Linguagem Cinematográfica. Belo Horizonte, Itatiaia, 1963, p. 98). Tais procedimentos explicitados por Faulkner (As I Lay Dying. Trad. francesa: Tandis que J'Agonise. Paris, Gallimard, 1934 p. 19, citado por Marcel Martin), que nos permitem falar em uma "linguagem cinematográfica", são frequentes em toda a estética neo-realista, em particular da norte-americana (além das produções de Faulkner, nas de Hemingway, Dos Passos, Steinbeck etc.).

"A terra guardava tesoiros escondidos aos soldados de Napoleão. Barras de oiro, jóias, libras soterradas".
(p. 147)

Os sintagmas nominais rompem com o contexto verbal, ressaltando os "tesoiros", em si, sem as circunstâncias das primeiras versões e com verbos implícitos do período anterior, o que estreita o relacionamento entre eles, apresentando uma aparente solução para os males da Gândara.

A orientação da escrita em Caetés é de cortar advérbios, segundo o narrador-protagonista João Valério (Caetés, p. 39), com o que a atenção do leitor concentra-se nos objetos enumerados, buscando a correlação entre eles, muito frequentes no "picadinho" da escrita do ficcionista brasileiro (9).

A orientação da escrita de concentração de efeitos que propicia a implicitação, afirma-se, como se vê, nas novas edições de Carlos de Oliveira. Além dos procedimentos assinalados, ocorre sistematicamente a

---

(9) Othon Moacyr Garcia assinala que o estilo "picadinho" (phrase coupée) torna mais fácil a sua apreensão pelo leitor, já que ele "apreende prontamente o enunciado de cada unidade nas pausas que se intercalam" (Comunicação em Prosa Moderna. 2a. ed. Rio de Janeiro, Getúlio Vargas, 1971, p. 89).

redução de segmentos narrativos relativos a personagens secundárias, que afastavam o leitor dos fatos essenciais da escrita. Em Casa na Duna a participação da cria da Palmira e seu marido é reduzida a uma terça parte: o capítulo XV, que tratava exclusivamente de seus problemas, nas duas primeiras edições, é suprimido a partir da terceira, pois que o essencial desse romance é a desagregação de uma família patriarcal, devido a condicionamentos econômicos, ficando implícita a extensão do drama por que passavam. Em Pequenos Burgueses, a mesma redução acontece em relação ao delegado Paulo e Maria da Luz, quando elimina, na terceira edição, a própria nomeação da primeira personagem, restando apenas o designativo de sua condição ("Delegado") e a conduta de um bacharel interesseiro em sua estreita relação com as demais personagens do romance; o mesmo ocorre com Maria da Luz, criada, filha de Raimundo da Mula, passando a figurar apenas no relacionamento com o pai. Em Uma Abelha na Chuva, é significativa a redução narrativa com relação ao dr. Neto e sua namorada D. Cláudia. Exemplo dessa orientação de economia narrativa, para maior participação do leitor, neste último romance:

> "A meio do serão, chega d. Cláudia. Professora há quase vinte anos no Montouro, ia entrando agora pelos quarenta anos de vida, pálida e medrosa. Dava a aula diária e metia-se em casa de volta com romances." (3a. ed., p. 59)

Com a supressão, restou:

177

> "A meio do serão, chegou d. Cláudia, pálida e medrosa. Dava a aula diária e metia-se em casa." (4a. ed., p. 59)

O explícito torna-se implícito contextualmente, para o leitor ir descodificando aos poucos. A caracterização psicológica torna-se mais apreensível. Esse tipo de redução que ocorre com elevada frequência, em todas as reedições, implica também numa atualização dos fatos apresentados pela escrita, pois a ocupação de uma mulher, d. Cláudia, que se isola em casa, não iria ficar apenas no enlevo dos "folhetins do século", com toda a conotação de inofensiva para a atividade de leitura de "romances". A escrita, através da redução de tais contextos não-marcados, como o são os segmentos explícitos e didáticos ou circunstanciais, destaca a expressão caracterizadora "pálida e medrosa", ficando momentaneamente escamoteada a atitude da personagem em sua casa.

Em Graciliano Ramos, nos romances de primeira pessoa, não aparece essa dispersão, pela eficácia de suas personagens-narradoras ao subordinar inteiramente a história à sua perspectiva. Vidas Secas apresenta um trabalho estilístico igualmente eficaz, em capítulos mais ou menos estanques, com o narrador usando de forma restrita de sua onisciência, seguindo em cada um deles, um mem

bro do grupo ou às vezes mais, sempre em perfeita correlação. Tal procedimento, como já analisamos no capítulo 2 é semelhante ao das edições revistas do ficcionista português.

Exemplo partularmente significativo de segmentos narrativos demasiado explicativos, é o seguinte da segunda edição de Pequenos Burgueses:

> "Começava já a pegar no sono quando um tropel longínquo o despertou de novo. Arrepiou-se como se tivesse recebido um golpe frio; soergueu-se sobre os cotovelos, ficou a ouvir ansiosamente. O galope distante ecoava cada vez mais nítido, vindo do sul, de lá dos pinhais e do silêncio, reboando por entre as ramarias, alarmando a quietude das moitas e dos tranços. Raimundo ficou à espera, excitado, até que entreviu como um relâmpago cavalo e cavaleiro, vinte metros a sua frente, no caminho poeirento. Foi um segundo apenas e acabou por perde-los de vista, para além das árvores, dos silvedos amontoados e soturnos. Mas teve ainda tempo de reconhecer o Major cavalgando na sua égua baia e veloz. Raimundo fixa demoradamente a nuvem baixa de poeira, coçando a cabeça, pensativo. Uma égua daquelas caramba! Um assombro assim, nas suas mãos, apertada entre os joelhos, à rédea solta pelas estradas livres e infindáveis."
> (pp. 8-9)

Os termos grifados (grifo nosso) foram suprimi

dos na terceira edição, pois tendem a explicar demasiadamente a situação narrativa, desviando a atenção do leitor do efeito básico pretendido pela escrita, que é mostrar a aparição da égua, objeto que vai fundo na aspiração da personagem, cujo maior desejo é possuir esse animal. Na revisão, o parágrafo ficou mais dinâmico, com contrastes contextuais bruscos entre o contexto da situação narrativa da primeira pessoa e o da terceira, com a presentificação do segmento pela mudança temporal, o que nos coloca bem próximos da cena e das personagens. E o discurso interior ficará circunscrito pelo exterior:

> "Pegaria logo no sono se não fosse um tropel alertá-lo, assim, soergueu-se nos cotovelos e ficou a ouvir. O galope vem dos lados da Fonterrada, aproxima-se cada vez mais. Espera, xcitado, e por fim entrevê a montada, o cavaleiro vinte metros à sua frente no atalho que deixou há pouco, um segundo apenas, perco logo a aparição por trás duns montões de silvas, mas basta para reconhecer o Major cavalgando a sua égua baia, quem me dera a mim, à rédea solta, bem apertada entre os joelhos, sumiu-se, um novelo baixo de poeira enreda-se pelos pinhais, boa viagem." (3a. ed., pp. 11-12)

Na variante da edição revista, a aparição antes perdida em meio a segmentos explicativos e pormenores descritivos, torna-se evidente. A concisão, o ritmo curto,

a alternância rápida e curta da perspectiva narrativa, mostra-nos a brevidade da aparição, que, no entanto, se nos áfigura bem funda, nos anseios de Raimundo da Mula. O texto agora é, além disso, mais preciso: antes tínhamos "cavalo" em contradição com"égua", poucas linhas abaixo, que foi substituído por"montada", definida depois no que era realmente: "égua"; antes tínhamos o galope vindo"do Sul" que pode ser de qualquer lado e nada explica pois o leitor não sabe onde se está, depois "Fonterrada", que, presume-se, seja um único lugar e daí por diante.

Assim, eliminando segmentos e pormenores que perturbavam a revelação do anseio básico da personagem, a escrita conseguiu maior nivelamento do contexto não-marcado; de outro lado, reduzindo os pormenores explicativos desses anseios, deixou-os menos explícitos, o que requer certa atenção do leitor, realçando-os, efeito este intensificado, por contraste, pelo nivelamento informativo macrocontextual.

Tal oscilação brusca de perspectiva, nós não encontramos em Graciliano Ramos, mas o processo é semelhante ao da incorporação do direto no indireto livre, para maior concentração de efeitos. Consequência desse mesmo processo de implicitação do discurso narrativo pela escrita é a supressão das construções indiretas, explicativas de pormenores ou características do discur

so direto. Confronte-se o texto abaixo da segunda edição de Pequenos Burgueses, com o da terceira, a seguir, para verificar como se revela:

"- Essa coisa do Major com a costureira ainda continua. D. Idalina?
- E há-de continuar, até que ele descubra o que se está passando ...
Fazia uma pausa, a aguçar a ansiosidade do grupo. E as outras esticavam o pescoço, sumiam a voz, no jeito de quem fareja escândalo:
- Então? Alguma novidade?
D. Idalina retardava a revelação:
- Imaginem lá! E, pr'a mim, não é outra coisa senão castigo de Deus ...
- O quê? perguntaram ao mesmo tempo as amigas impacientes.
E ela, segura agora da atenção de todas, desvendou por fim o mistério, deixando cair as palavras calculadas e terminantes:
- Pois não sabem? O raio da rapariga deixa sair o Major e mete o Delegado em casa.
- Oh! fez a mulher do Cardoso dos "Armazéns". Pode lá ser!
- Digo-lhe eu, D. Beatriz. Moro em frente da rapariga e já o vi entrar lá, à surrelfa. E há mais quem tenha visto, fique sabendo.
Estavam boquiabertas. Fosse outro homem e o caso não era para espantar. Mas o Dr. Albertino, o Delegado ... Pois se o Major queria casá-lo com a filha, pois se havia já namoro!
- Santo nome, disse ainda a Cardoso, que pouca vergonha. Sempre é o futuro sogro, senhoras.
D. Idalina ficava na dela :
- É o que eu digo. Castigo do céu.

Puxou o lenço, passou-o na ponta do nariz:
- O Major pregou-a a D. Lúcia, o Delegado prega-lhe a ele. Cá se fazem, cá se pagam.
Uma do grupo rematou judiciosamente, entre o riso de outras:
- Não vejo grande mal nisso. Como o Delegado casa com a Cilinha, fica tudo em família!

(2a. ed., pp. 32-33)

Após a apresentação dos fatos que envolvem a situação de quatro personagens (Major, D. Lúcia, Rosário e o Delegado), a escrita procura relacioná-la com o sentido moral, introduzindo o coro popular, cujo caráter (vox populi) será mais evidente se através de personagens anônimas, como aparecem na edição revista:

"- Essa coisa com a costureira continua?
- Continua, mas ...
Esticam o pescoço e, de cabeças muito juntas, baixam a voz:
- Alguma novidade?
A revelação um pouco retardada:
- Bem, talvez.
Impaciência.
- O que, senhora?
E por fim a revelação do mistério em palavras dosadas, gota a gota:
- Pois não sabem?
- Não.
- É muito simples.
Uma pausa mais, antes de entrar a fundo:
- A rapariga deixa sair o Major e mete o Dele em casa.

- Santo Deus.
- Digo-lhe eu. Moro em frente dela e já o vi entrar. Aliás, há mais quem tenha visto. Boquiabertas,
- Com outro homem não havia razão para espantos, mas com o Delegado, senhoras é o cúmulo.

- Exatamente. Anda a enganar o futuro sogro.
- O Major pregou-a à D. Lúcia, e o Delegado prega-lha a ele.
- E então, que mal há nisso? O Delegado casa com a Cilinha e fica tudo em família."

(3a. ed., pp. 33-35)

As expressões indiretas introdutórias do discurso direto como as que nomeiam ou explicitam os interlocutores da cena, desviam nossa atenção para personagens que não vão ter nenhuma outra função estrutural no romance. Com a supressão dessas expressões, o efeito macrocontextual de nivelamento proporcionado pelos recursos coloquiais será maior. E a própria participação das personagens anônimas num comportamento altamente previsível que conota em nosso macrocontexto cultural "mulher faladeira", irá contribuir para esse nivelamento. A ruptura virá ao final do segmento pelas informações imprevisíveis e o ajuizamento irônico da situação, por personagens que não supúnhamos capazes de tal ilação. Isto ocorre através da síntese da situação introduzida pela repetição paralelística das expressões "O Major pregou-a à D. Lúcia"/"o Delegado prega-lhe a ele", que vão estabelecer um contraste com os segmentos da fala coloquial

que as precedem, por estes não apresentarem estruturas paralelas, e introduzindo um novo contexto (nivelado pela própria repetição). Esse contexto vai ser moralmente respaldado, de forma irônica, na sequência da escrita, dentro da estrutura familiar, por onde os fatos teriam livre circulação.

Verifica-se, então, nas revisões de Carlos de Otiveira, o contínuo desenvolvimento do processo de implicitação da escrita, com maior concetração de efeitos, de edição para edição, para melhor sensibilizar um público que continuamente incorpora novos hábitos de leitura (10). A atitude ideológica, reafirmamos, seme-

---

(10) Na perspectiva desse público sempre renovado, a escrita torna-se estilisticamente mais elaborada. Segundo Carlos Reis "com Uma Abelha na Chuva, o neo-realismo atingiu uma fase que talvez não seja despropositado qualificar de adulta, sobretudo se tivermos em conta as características desses outros romances a que anteriormente nos referíamos sob a designação de neo-realismo primordialmente "documental". Justamente porque integrado nessa fase de maturidade, um romance como Uma Abelha na Chuva não pode deixar de recorrer a códigos narrativos relativamente elaborados, os quais, exigindo por sua vez uma lúcida operação de descodificação, não existem enquanto inconsequentes artifícios técnico-formais, mas antes como necessidades morfológicas que (...) são plenamente justificadas pelas características específicas da diegese narrada" ("O Tempo em Dois Romances de Carlos de Oliveira". In Biblos, vol. II, Coimbra, Faculdade de Letras, 1975, p. 92). A observação tem por referência a edição revista do romance. Entretanto, os procedimentos estilísticos que o crítico vê em Uma Abelha na Chuva encontram-se, de forma mais enfática, em Pequenos Burgueses e, mesmo Casa na Duna, os apresenta de forma mais tímida nos capítulos finais de sua sintagmática narrativa. Por tais razões e pelo fato de o ficcionista revisar sistematicamente seus romances a cada nova edição, preferimos considerar como estilisticamente significativa a própria escrita de Carlos de Oliveira, em processo contínuo de atualização artística.

lhante à de Graciliano Ramos, que em cada romance busca novas formas. Se o leitor implícito de Carlos de Oliveira condiciona um público-leitor numericamente mais restrito, é porque a situação concreta da comunicação literária também mudou, demandando uma escrita com maior sentido de brevidade e uma adequação redundância/informação mais eficaz em relação ao público de nossos dias, mais restrito e ao mesmo tempo mais participante. Temos, então, em trinta anos de amadurecimento literário do escritor, uma correspondência correlata nas alterações progressivas do sistema de expectativas estéticas do receptor, o que leva, segundo vimos, a mensagem a flexionar-se num contínuo reajustamento comunicativo.

A escrita de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira ao postular-se como produção para uma comunicação objetiva, pretende simultaneamente uma descodificação ativa, dinâmica, concreta, como os objetos que cria. O objeto criado só se constitui como tal enquanto instrumento de comunicação. A imposição ideológica que é a própria codificação estilística estabelece então um texto, dentro da função social da literatura: um produto voltado dialeticamente para a sociedade que a produziu (11).

---

(11) "A arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o "Eu" a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. Mesmo um grande artista didático como Brecht, não se serve apenas da razão e da argumentação: serve-se também do sentimento e da sugestão. Não se limita a colocar o seu público em face da obra de arte: permite-lhe igualmente entrar nela". Fischer, Ernst - Op. Cit., p. 19. O grifo final é nosso).

IV. CONCLUSÃO.

Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira evidenciam, então, uma práxis análoga na elaboração de seus romances: criam um objeto estético concreto, polivalente segundo a própria realidade que representa, revelando-nos os dois ficcionistas, enquanto personalidades literárias, como sujeitos ativos. Aproxima-os a ideologia, isto é, um modo semelhante de pensar a realidade, o que nos permitiu a caracterização de procedimentos estilísticos equivalentes. Carlos de Oliveira, cronologicamente posterior ao escritor brasileiro, efetivamente permanece, como vimos, nas coordenadas estilísticas já observáveis em Graciliano Ramos, desenvolvendo-as marcadamente nas reedições de seus romances.

A codificação estilística de cada um dos fatores da comunicação mostrou-nos uma escrita dinâmica. Não se trata apenas de representar a realidade, mas também e correlativamente, de buscar uma ativação do processo comunicativo, seja pelo concurso eficaz do sujeito emissor, seja pela dinâmica da descodificação do sujeito receptor. Representação e participação concretas é o que a escrita procura estabelecer, dentro da apresentação/representação artísticas, a envolver dialeticamente na narrativa o narrador, a personagem e o leitor.

A análise dos processos enunciativos que nos remetem ao emissor indicou-nos aproximação dialógica entre os sujeitos da enunciação e do enunciado. É a orientação ideológica de superação da subjetividade a motivar

a escrita: a onisciência do primeiro restringe-se à perspectiva da personagem, ao aderir criticamente a sua práxis. Tal procedimento afirma-se nas reedições de Carlos de Oliveira, onde a atividade participativa do leitor intensifica-se, deixando-o assim bastante próximo do emissor quanto da personagem pela dramatização estabelecida. O dialogismo assim é mais estreito e integral. Por outro lado, o direcionamento para o sujeito do enunciado é realçado pela adequação personagem/expressão que impregna a escrita das características psico-sociais do sujeito do enunciado, justamente para melhor desmascarar a sua subjetividade nos processos de enunciação, através da confrontação contextual. O processo é ativo: na superação da subjetividade, auto-objetivam-se na escrita os sujeitos da enunciação e do enunciado. Mais ainda: como na escrita temos uma situação narrativa que é referencialmente do sujeito receptor, pela sua participação ativa, temos o desmascaramento de sua subjetividade, pelo concurso de sua práxis ativa nos processos de descodificação.

O subjetivismo, entretanto, revela-se para a escrita tão questionável quanto à falsa objetividade, que reduz os objetos apresentados pelo direcionamento referencial da mensagem, ao fenomenismo. O fator contextual da comunicação, para tanto, é estilisticamente codificado de forma a possibilitar a captação dos objetos em funcionamento, nas correlações dinâmicas com a totali

dade concreta do texto. Temos, então, uma situação narrativa homóloga a situações da realidade referencial: o fenômeno em movimentos simultâneos e reversíveis, correlacionando-se em termos de essencialidade com outros. Configuram nesses movimentos em espiral a totalidade contextual que tudo incorpora contraditoriamente deixando os objetos em equilíbrio instável. O procedimento envolve o próprio leitor, enredando-o dinamicamente através da apresentação/representação desses elementos referenciais.

A captação da atenção do receptor da comunicação efetiva-se através das formas convencionais, redundância necessária, de caráter contextual. A alta previsibilidade dessas formas, pelo efeito de nivelamento, realça, por contraste, a imprevisibilidade dos estímulos estilísticos. Tais rupturas mantêm sempre em perspectiva o elemento contextual de base, o que dimensiona dialeticamente a amplitude do efeito. Encontramo-nos, pela incorporação dessa tradição literária, dentro da dinâmica da intertextualidade, com as formas próprias da memória do emissor e do receptor sempre presentes. A interação dessas formas revelou-se em processo paulatino de transformação, pois que o desenvolvimento dos recursos literários dos ficcionistas analisados, como ocorre em relação aos fatos gramaticais, são gradativos. Ao nível do enunciado, o sentido de representação concreta da realidade faz com que a práxis da personagem encontre cristalização linguística nas formas estereotipadas em geral e no

provérbio em particular. A falsa objetividade desses clichês é colocada, pela codificação estilística, em evidência: o sujeito da enunciação os mantém assim sempre em perspectiva justamente para um questionamento mais eficaz. É o processo de desmascaramento da pseudoconcreticidade do estereótipo, correlativo à ideologia alienada que o impregna. Ao se destruir estilisticamente o estereótipo, a escrita motiva a atenção do leitor, procurando mudar sua atitude, pois que de mero consumidor ele deve constituir-se em sujeito, pela descodificação ativa do texto, que também é seu. Desfigura-se, assim, na dinâmica de um contato estreito entre escritor e público, a ideologia que serve de fundo ritual, para um contato ainda mais solidário, pela coparticipação no texto, substituindo, nessa práxis, uma ideologia passiva de falsa consciência por outra, mais crítica e mais ajustada à nossa situação histórico-cultural.

A participação do leitor é assegurada igualmente pela adequação do código que a escrita procura estabelecer entre emissor e receptor, para uma descodificação com um melhor rendimento possível. Esse fator inalienável da comunicação é atualizado na escrita pelo critério gramatical, isto é, um critério de se fazer funcionar de maneira correta a linguagem. O procedimento respalda-se assim no fato de a escrita constituir-se num produto de uma práxis histórico-social comum a escritor e leitor, envolvendo e, em boa medida, equacionando, o sistema de

expectativas de cada um. Temos assim na própria codificação a participação do receptor, cujo sistema de expectativas será considerado na elaboração da mensagem estética. A intensificação estilística partindo, então, dos menores níveis gramaticais, atingirá, de forma correlata, à propria organização da frase e do romance. Entretanto, esse código deve ser continuamente renovado, segundo a escrita, tornando-se necessária a conscientização do mesmo para melhor desenvolvê-lo. Esse o sentido da metalinguagem do sujeito da enunciação ou do enunciado nos romances analisados, a nos propiciar a chave do código utilizado. Pela metalinguagem, o processo, ao deixar o nível implícito, aproxima o leitor da escrita pela explicitação. A correlação é dialética: na tensão implícito/explícito temos a "oficina do escritor" dos ficcionistas estudados, capacitando-nos criticamente a entender a sua práxis artística.

Todos os fatores da comunicação concorrem assim para provocar, pelos procedimentos estilísticos, um maior esforço interpretativo do leitor. O leitor constitui igualmente um fator básico da organização da mensagem, conforme vimos, um elemento a dinamizar continuamente a escrita analisada. Quanto mais informativa for a intensificação estilística, maior será o esforço interpretativo e a participação do leitor. As faixas de redundância, não obstante, nivelam o contexto não marcado, permitindo, além do realce, por contraste em relação às fai-

xas informativas (estímulo estilístico), uma previsibilidade operacional. Se ocorre em Carlos de Oliveira um progressivo estreitamento das possibilidades virtuais de penetração no grande público em face da supressão ou restrição da redundância nas revisões e refundições, isto se deve às mudanças da situação comunicacional, após trinta anos de práxis artística, já que o público não é o mesmo. Não obstante, o público agora se amplia, entendemos, pela aproximação que logra estabelecer entre leitor implícito e real, tal como ocorreu com Graciliano Ramos. Temos presentemente no conjunto das produções de Carlos de Oliveira, um ritmo ascendente nas reedições: ganha-se público e não se restringe a dimensão crítica da escrita. Melhor ainda: o processo se intensifica em Carlos de Oliveira, como a continuar as coordenadas de estilo já desenvolvidas pelo escritor brasileiro em face de um público que pede maior participação. As diferenças evidenciáveis são de ordem quantitativa e não qualitativa na elaboração estilística de uma escrita que acreditamos exemplar do melhor neo-realismo em Portugal e no Brasil. Ela permanece motivada, agora como antes, pelo sentido do concreto tanto em termos de representação dinâmica quanto de descodificação ativa. Por isso, atualmente em Carlos de Oliveira como ontem em Graciliano Ramos, motiva-a estilisticamente no sentido de sensibilizar mais e sempre o leitor, habilitando-o a fazer as suas descobertas, a "criar" o seu texto.

A inserção de novos procedimentos estilísticos mostra-se paulatina em Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. A inovação é eficaz, justamente por ter sempre em perspectiva, nos contextos não-marcados, a tradição literária que incorpora, estabelecendo-se assim, entre as formas contextuais e sua ruptura, um debate eminentemente crítico.

Tal gradação, que exclui rupturas estilísticas sem correlação contextual eficaz (o rompimento do pattern obedece a um critério de funcionalidade comunicativa), é uma das características fundamentais do desenvolvimento da escrita dos ficcionistas estudados. Sujeito e objeto questionam-se, dentro da tensão de dizer, numa organização reflexiva, dialógica, onde o sentido de responsabilidade histórica do primeiro leva-o à pesquisa, à crítica, à autocrítica. Se a polivalência textual é maior nas reedições de Carlos de Oliveira, reafirmamos, ela, entretanto, não exclui as formas estéticas que o leitor acumulou por endoculturação. Ao contrário, com o procedimento, o leitor, também paulatinamente, vai alargando sua consciência real, cuja opacidade será continuamente vencida pela sua práxis na escrita, sempre dentro dos limites, é verdade, de sua consciência possível.

Nas raízes ideológicas da escrita, fica evidente, então, que a realidade não deve apenas ser neutramente representada, mas propiciar a práxis do sujeito (codi

ficador e descodificador). Se no plano da história o sujeito não modifica o mundo, no plano da escrita, entretanto, muda a sua posição diante dele. E o leitor, na dinâmica de sua práxis, ao tomar consciência de suas aspirações afetivas, intelectuais e práticas, sofre, pela escrita, um questionamento da passividade que lhe foi imposta pela sociedade tecnocrática, o que o impede de ser um simples consumidor cultural.

Não se trata, como se depreende, de simplesmente negar a sociedade, pois que assim, afastando-se do consumo cultural, veríamos estabelecer um hiato entre indivíduo e sociedade, orientação ideológica que levaria a escrita ao romantismo e à evasão. Se a descontinuidade é uma característica de nossa época (este é o traço básico da modernidade), ela, na escrita de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, é incorporada dialeticamente à continuidade da tradição artística. Estabelece-se assim um compromisso dinâmico entre sujeito/sociedade, no próprio momento histórico em que se efetiva a comunicação estética.

Temos fundamentalmente uma concepção polivalente e crítica da literatura, onde o ideológico ao se objetivar na escrita, através da codificação estilística, permite o seu uso por um leitor ativo. Um objeto estético concreto, como pretendem os ficcionistas, capaz de desmistificar a subjetividade ou a falsa objetividade, mas também

um objeto para uma comunicação concreta, de acordo com a função social da arte: a arte como comunicação, diálogo, entre emissor e receptor. Um objeto estético concreto homologamente à realidade que pretende descortinar, voltado para um público-leitor representativo de uma cultura popular autêntica.

V. BIBLIOGRAFIA.

1. Bibliografia de Carlos de Oliveira.

- Casa na Duna, romance.
  - 1ª e 2ª ed. Coimbra, Coimbra ed., 1943 e 1944.
  - 3ª ed., revista. Lisboa, Portugália, 1964.
  - 4ª ed., revista. Lisboa, D. Quixote, 1970.
- Alcatéia, romance. 1ª e 2ª ed. Coimbra, ed., 1944 e 1945.
- Pequenos Burgueses, romance.
  - 1ª e 2ª ed. Coimbra, Coimbra, Ed., 1948 e 1952.
  - 3ª, 4ª e 5ª ed. refundidas.Lisboa, D. Quixote,1970, 1972, 1973.
- Uma Abelha na Chuva, romance.
  - 1ª ed, Coimbra, Coimbra, Ed., 1953.
  - 2ª ed, Lisboa, Ulisséia, 1960.
  - 3ª ed. Lisboa, Portugália, 1963.
  - 4ª e 5ª ed. Lisboa, D. Quixote, 1969 e 1971.
- O Aprendiz de Feiticeiro, prosa.
  - 1ª ed, Lisboa, D. Quixote, 1971.
  - 2ª ed. Lisboa, Seara Nova, 1974.
- Turismo, poemas. Coimbra, Novo Cancioneiro, 1942.
- Mãe Pobre, poemas. Coimbra, Coimbra Ed., 1945.
- Colheita Perdida, poemas. Coimbra, Coleção Galo, 1948.
- Descida aos Infernos, poemas. Porto, Portucale, 1949.
- Terra de Harmonia, poemas. Lisboa, Centro Bibliográfico, 1950.
- Cantata, poemas. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1960.
- Poesias (1945-1960). Lisboa, Portugália, 1962.
- Sobre o lado Esquerdo (1961-1962), poemas.
  - 1ª ed, Iniciativas Ediatoriais, 1968.
  - 2ª ed. Lisboa, D. Quixote, 1969.
- Micropaisagem (1963-1965), poemas.

- 1ª, 2ª e 3ª ed. Lisboa, D. Quixote, 1968, 1969 e 1969.
- Entre Duas Memórias, poemas. Lisboa, D. Quixote, 1971.

2. Bibliografia sobre Carlos de Oliveira.

BACELAR, Armando - "Uma Abelha na Chuva, romance de Carlos de Oliveira". In Vértice, XIV vol. Coimbra, 1954, pp. 379-381.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Nexos sobre a Obra de Carlos de Oliveira - I". In Colóquio Letras, nº 26. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 54-66.
- "Nexos sobre a Obra de Çarlos de Oliveira - II". In Colóquio Letras, nº 29. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 35-43.

COELHO, Eduardo do Prado - "Carlos de Oliveira: a Génese Difícil da Harmónia". In A Palavra sobre a Palavra. Porto, Portucalense, 1972, pp. 105-131.
- "Carlos de Oliveira: a Atração Vocabular". In Idem pp. 133-158.

DIONÍSIO, Eduarda - "Pequenos Burgueses". In Seara Nova, nº 1498. Lisboa, 1970, pp. 271-274.

DIONÍSIO, Mário - "Prefácio". In Casa na Duna. 3ª ed. 1964, pp. 7-42.
- "Pequenos Burgueses". In Vértice, VII vol. Coimbra, 1949, pp. 174-176.

FAFE, José Fernandes - "Carlos de Oliveira 'Anti-Keinesista'". In Gazeta Musical e de Todas as Artes, nº 121. Lisboa, 1961, pp. 234-235.

NOGUEIRA, Franco - "Carlos de Oliveira". In Jornal de Crítica Literária. Lisboa, Portugália, 1954, pp. 145-174.

REIS, Carlos - "O Tempo em Dois Romances de Carlos de Oliveira". In Biblos, vol. LI, Coimbra, Faculdade de Letras, 1975, pp. 79-92.

SANTILLI, Maria Aparecida - "Carlos de Oliveira - Uma Abelha na Chuva". In Língua e Literatura, 3. São Paulo, FFLCH/USP., 1974, pp. 345-348.
- Arte e Representação da Realidade no Romance Português Contemporâneo. Tese de Livre-Docência, policopiada, São Paulo, FFLCH/USP., 1975.

SIMÕES, João Gaspar - "Carlos de Oliveira". In Crítica II. Lisboa, Delfos, 1961, pp. 329-348.

TORRES, Alexandre Pinheiro - "A Tetralogia da Gândara". In Romance: o Mundo em Equação. Lisboa, Portugália, 1967, pp. 249-265.

VIEIRA, Yara Frateschi - "Uma Abelha na Chuva: Procedimentos Retóricos de sua Narrativa". In Alfa, nº 16. Marília, FFCL., 1970, pp. 233-255.

3. Bibliografia sobre o Neo-Realismo Português.

BACELAR, Armando - "A Arte e o Público". In Vértice, III vol. Coimbra, 1946, pp. 187-191.
- "Sobre o Neo-Realismo". In Idem. XXIII vol., 1963, pp. 350-366.

BASTOS, Baptista - O Filme e o Realismo. Lisboa, Arcádia, 1962.

CABRAL, Antônio -"Realismo e Anti-Realismo na Literatura". In Seara Nova, nº 1534. Lisboa, 1973, pp. 17-21.

COCHOFEL, J. J., TORRES, A. P. e COELHO, E. P. - "Um Realismo sem Margens". In Seara Nova, nº 1425. Lisboa, 1964, pp. 214-216.

COELHO, Eduardo do Prado - A Palavra sobre a Palavra. Porto, Portucalense, 1972.
- O Reino do Flutuante. Lisboa, Ed. 70, 1972.

CRUZ, Gastão - "Alguns Problemas do Realismo". In Vida Literária e Artística. Lisboa, jul./1963, pp. 17 e 24.
- "Ainda Alguns Problemas do Realismo". In Idem, Jul./1963, pp. 17-19.

DIONÍSIO, Mário - "A Literatura e o Momento Político". In Seara Nova. Lisboa, nº 1000-1007,1946, pp. 206-207.

FAFE, José Fernandes - "Pequenos Problemas do Neo-Realismo". In Vida Literária e Artística. Lisboa, ag./1963, pp. 17 e 24.

FERREIRA, José Gomes - "José Gomes Ferreira: 'O Neo-Realismo é o maior Movimento Literário de nossa Época'". In Seara Nova, nº 1403, 1962, pp. 206-207.

FERREIRA, Vergílio - "Arte Aristocrática e Arte Democrática". In Vértice. Coimbra, 1945, pp. 41-46.
- "Do Equívoco sobre Arte Dirigida e Outros Equívocos". In Seara Nova, nº 1090, 1948, pp. 118-120.

MATOS, Nelson de - A Leitura e a Crítica. Lisboa, Estampa, 1971.

MENDONÇA, Fernando- O Romance Português Contemporâneo. Assis, F.F.C.L., 1966.

MONTEIRO, Adolfo Casais - O Romance e seus Problemas. Lisboa, C.E.B., 1950.

NAMORA, Fernando - "Prefácio". In Casa de Malta. Lisboa, Europa-América, 1970.

NAMORADO, Egídio - "Situação do Neo-Realismo". In Vértice, XXII vol. Coimbra, 1962, pp. 89-92.
- "Arte e Realidade Social". In Idem, XXIII vol., 1963, pp. 456-460.

OLIVEIRA, José Osório de - Visão Incompleta de Meio Século de Literatura Portuguesa. Lisboa, Portugália, 1950.
- "Arte e Compromisso". In Ocidente, mar./1968, pp. 109-127.

RIBAS, Tomás - "O Neo-Realismo e o Romance Português de Tal Tendência". In Estrada Larga. Porto, 1968.

RODRIGUES, Urbano Tavares - Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura. Lisboa, Ulisséia, 1966.

SACRAMENTO, Mário - Há uma Estética Neo-Realista? Lisboa, D. Quixote, 1968. Xerox

SARAIVA, A. J. e LOPES, O. - História da Literatura Portu-

quesa. 6ª ed. Porto, Porto Ed., 1971.

SARAIVA, Antônio José - História da Literatura Portuguesa. Lisboa, Europa-América, 1972.

SERRÃO, Joel - "A Novelística Social da Década de 40 - Esboço de Problematização". In Colóquio Letras, nº 9. Lisboa, 1972, pp. 25-31.
- "Sobre Pensamento e Ação". In Seara Nova, nº 1000 - -1007, 1946, pp. 206-207.

SOARES, Rodrigo - Por um Novo Humanismo. Porto, Portugália, 1947.

TORRES, Alexandre Pinheiro - Romance: O Mundo em Equação. Lisboa, Portugália, 1967.
- Poesia: um Programa para o Concreto. Lisboa, Ulisséia, 1968.
- "A Propósito do Neo-Realismo". In Vida Literária e Artística. Lisboa, [illegible]. ab./1963, pp. 17, 20 e 22.
- "A Discussão sobre o Neo-Realismo Continua Aberta". In Seara Nova, nº 1446. Lisboa, 1966, p. 120.

4. Bibliografia de Graciliano Ramos.

- Caetés, romance.
  - 1ª ed. Rio de Janeiro, Schmidt, 1933.
  - 8ª ed. São Paulo, Martins, 1969.
- São Bernardo, romance.
  - 1ª ed. Rio de Janeiro, Ariel, 1934.
  - 8ª ed. São Paulo, Martins, 1967.
- Angústia, romance.
  - 1ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.
  - 13ª ed. São Paulo, Martins, 1971.
- Vidas Secas, romance.
  - 1ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
  - 22ª ed. São Paulo, Martins, 1969.
- Alexandre e outros heróis, contos. 4ª ed. São Paulo, Martins, 1968.
- Insônia, contos. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olym-

pio, 1953.
- Infância, memórias. 9ª ed. São Paulo, Martins, 1972.
- Mémórias do Cárcere. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1969, 2 vols.
- Viagem, memórias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
- Viventes dos Alagoas, crônica regional. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1967.
- Linhas Tortas, crônicas. São Paulo, Martins, 1962.

5. Bibliografia sobre Graciliano Ramos.

AMADO, Jorge - "Graciliano Ramos". In Suplemento de Litera - tura. São Paulo, O Estado de São Paulo, 7/jan./1961.

ANSELMO, Manuel - "Graciliano Ramos e a Angústia". In: Família Literária Luso-Brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

BOSI, Alfredo - "Graciliano Ramos". In História Concisa da Literatura Brasileira. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1974, pp. 450-455.

BRASIL, Assis - Graciliano Ramos. Rio de Janeiro,Simões,1969.

CANDIDO, Antônio - Ficção e Confissão. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- "Os Bichos do Subterrâneo". In: Tese e Antítese. São Paulo, Nacional, 1964, pp. 95-118.
- "Graciliano Ramos". São Paulo, Agir, 1961.

CARPEAUX, Otto Maria - "Visão de Graciliano". In Angústia, 13ª ed. São Paulo, Martins, 1971.

CASTELLO, José Aderaldo - "Aspectos da Formação e da Obra de Graciliano Ramos". In: Homens e Intenções. São Paulo C. E.C., 1960, pp. 3-30.

COELHO, Nelly Novaes - "Solidão e Luta em Graciliano Ramos". In: Tempo Solidão e Morte. São Paulo, C.E.C., 1964, pp. 27-40.

COUTINHO, Carlos Nelson - "Uma Análise Estrutural dos Romances de Graciliano Ramos". In: Revista da Civilização

Brasileira. nº 5 e 6, mar./1966.
- "Graciliano Ramos". In Literatura e Humanismo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, pp. 139-190.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves - Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar. Brasília, Ed. Brasília /I.N.L., 1975.

FARIA, Octávio - "Graciliano Ramos e o Sentido do Humano". In Infância. 9ª ed. São Paulo, Martins, 1972.

FREIXEIRO, Fábio - "O Estilo Indireto Livre em Graciliano Ramos". In Da Razão à Emoção - II. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971, pp. . 102-114.

HOMENAGEM A GRACILIANO RAMOS, diversos autores. Rio de Janeiro, Alba, 1943.

LAFETÁ, João Luiz - "O Mundo à Revelia". In São Bernardo. 27ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1977, pp. 173-197.

LIMA, Luiz Costa - "A Reificação de Paulo Honório". In Por Que Literatura. Petrópolis, Vozes, 1969, pp. 49-70.

LINS, Álvaro - "Valores e Misérias de Vidas Secas. In Os Mortos de Sobrecasaca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 144-169.

MARTINS, Wilson - "Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor". In Caetés. 8ª ed. São Paulo, Martins, 1969.

MELO FRANCO, Afonso Arinos - "Três Romancistas". In Idéia e Tempo. São Paulo, Cultura Moderna, 1939, pp. 35-39.

MONTENEGRO, Olívio - O Romance Brasileiro. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.

MOURÃO, Rui - Estruturas. Belo Horizonte, Tendência, 1969.

PINTO, Rolando Morel - Graciliano Ramos. Autor e Ator. Assis, F.F.C.L., 1962.

PUCCINELLI, Lamberto - Graciliano Ramos. São Paulo, Quíron, 1975.

SANT'ANA, Affonso R. - "Vidas Secas". In Análise Estrutural de Romances Brasileiros. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 153-179.

SIMÕES, João Gaspar - Caderno de um Romancista. Lisboa, Francisco Franco, 1942.

SODRÉ, Nelson Werneck - "Memórias do Cárcere". In Memórias do Cárcere. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1969.

TATI, Miécio - "Graciliano Ramos". In Estudos e Notas Críticas. Rio de Janeiro, I.N.L., 1958, pp. 105-173.

ZILBERMAN, Regina - São Bernardo e os Processos de Comunicação. Porto Alegre, Movimento, 1975.

6. Bibliografia sobre Estilística.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel - "A Estilística". In Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1968, pp. 563-595.

AUERBACH, Erich - Mimesis. São Paulo, Perspectiva, 1971.

ARRIVÉ, M., CHEVALIER, J. C. et alii - Langue Française. nº3 ("La Stylistique"). Paris, Larousse, set./1969.

BALLY, Charles - Traité de Stylistique Française. Paris, Klincksieck, 1951.

CAMARA, J. Mattoso - Contribuição à Estilística Portuguesa. Rio de Janeiro, Simões, 1953.

CASTAGNINO, Raul H. - El Análisis Literário. Introducción Metodológica a uma Estilística Integral. Buenos Aires, Nova, 1955.

CRESSOT, Marcel - Le Style et ses Techniques. 6ª ed. Paris, P.U.F., 1969.

CROCE, Benedetto - Estética come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale. 5ª ed. Bari, Laterza, 1946.

DELAS, D. e FILLIOLET, J. - Linguistique et Poétique. Paris, Larousse, 1973.

ECO, Umberto - "A Mensagem Estética" e "A Mensagem Persuasiva". In A Estrutura Ausente. São Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 51-82.

- As Formas do Conteúdo. São Paulo, Perspectiva, 1974.

ENKVIST, Nils Erik, SPENCER, John e GREGORY, Michael J. - Linguística e Estilo. São Paulo, Cultrix, 1970.

FONTANIER, Pierre - Les Figures du Discours . Paris, Flammarion, 1968.

GRANGER, G. G. - Filosofia do Estilo. São Paulo, Perspectiva, 1954.

GUERRA DA CAL, Ernesto - Lengua Y Estilo de Eça de Queiroz. Coimbra, Por ordem da Universidade, 1974.

GUIRAUD, Pierre - A Estilística. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

- Les Caractères Statistiques du Vocabulaire. Paris, P.U.F., 1954.

- Problèmes et Méthodes de La Statistique Linguistique. Paris, Larousse, 1968.

- Essais de Stylistique. Paris, Klincksieck, 1969.

GUIRAUD, P. e KUENTZ, P. - La Stylistique. Paris, Klincksieck, 1970.

HATZFELD, Helmut - Bibliografia Crítica de La Nueva Estilística. Madrid, Gredos, 1955.

JAKOBSON, Roman - Linguística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1969.

LAPA, Manuel Rodrigues - Estilística da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1970.

LIMA, Luiz Costa - "A Estilística e seus Dilemas". In Estruturalismo e Teoria da Literatura. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 79-138.

MULLER, Charles - Initiation à la Statistique Linguistique. Paris, Larousse, 1968.

MURRY, J. Middleton - El Estilo Literário. México-Buenos Aires, F.C.E., 1956.

POULET, Georges - Les Chemins Actuels de La Critique. Paris, Plon, 1967.

RIFFATERRE, Michel - Essais de Stylistique Structurale. Paris, Flammarion, 1971.

SPITZER, Leo - Linguística e História Literária. Madrid, Gredos, 1955.
- "Les Études de Style et les Différents Pays". In Langue et Littérature. Paris, Les Belles Letres, 1969.
- Études de Style. Paris, Gallimard, 1970.

ULLMAN, Stephen - Lenguaje Y Estilo. Madrid, Aguilar, 1968.

VOSSLER, Karl - Filosofia del Lenguaje. Madrid, C.S.I.C., 1940.

7. Bibliografia Geral.

BAKHTINE, Mikhail - La Poétique de Dostoiévski. Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland - O Grau Zero da Escritura. São Paulo, Cultrix, 1971.

BENVENISTE, Émile - Problemas da Linguística Geral. São Paulo, Ed. Nacional/USP., 1976.

CÂNDIDO, Antônio - Literatura e Sociedade. 3ª ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1973.

COUTINHO, Carlos Nelson - Literatura e Humanismo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

ESCARPIT, Robert - Sociologia da Literatura. Lisboa, Arcádia, 1969.
- Le Littéraire et le Social. Paris, Flammarion, 1970.
- L'Écrit et la Communication. Paris, P.U.F., 1973.

FISCHER, Ernst - A Necessidade da Arte. 5ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

GARCIA, Othon M. - Comunicação em Prosa Moderna. 2ª ed. Rio de Janeiro, Getúlio Vargas, 1971.

GENETTE, Gérard et alii - "Fronteiras da Narrativa". In Análise Estrutural da Narrativa. Vol. Coletivo. Petrópolis, Vozes, 1971, pp. 257-275.

GOLDMANN, Lucien - Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- A Criação Cultural na Sociedade Moderna. Lisboa, Presença, 1972.

GOLDMANN, L. et alii - Sociologia de la Creación Literária. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

HAMBURGER, Kate - A Lógica da Criação Literária. São Paulo, Perspectiva, 1975.

KAYSER, Wolfgang - "Qui Raconte le Roman?". In Poétique 4. Paris, Seuil, 1970.

KOSIK, Karel - Dialética do Concreto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

LEFEBVE, Maurice-Jean - Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra, Almedina, 1975.

LEFEBVRE, Henri - A Linguagem e a Sociedade. Lisboa, Ulisséia, s.d.

LENK, Kurt (org.) - El Concepto de Ideología. Buenos Aires, Amorrortu, 1974.

LEPSCHY, Giúlio C. - A Linguística Estrutural. São Paulo, Perspectiva, 1971.

LIMA, Luiz C. - A Metamorfose do Silêncio. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974.

LÚKACS, Georg - A Teoria do Romance. Lisboa, Presença, s.d.
- Realismo e Existencialismo. Lisboa, Arcádia, s.d.
- Realismo Crítico Hoje. Brasília, Coordenada-Editora de Brasília, 1969.
- Problemas del Realismo. México-Buenos Aires, F.C.E., 1966.

LÚKACS, G., ADORNO, T.,W.,JAKOBSON, R.,FISCHER, E. e BARTHES, R. - Polemica sobre Realismo. 2ª ed. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

MARTIN, Marcel - A Linguagem Cinematográfica. Belo Horizonte, Itatiaia, 1963.

MERQUIOR, José Guilherme - Formalismo e Tradição Moderna. Rio de Janeiro, Forense, 1974.

PONS, J. Roca - Introducción a la Gramática. 2ª ed. Barcelona, Teide, 1972.

ROSSUM-GUYON, F. V. - "Point de Vue ou Perspective Narrative". In Poétique 4. Paris, Seuil, 1970.

SANGUINETI, Edoardo - Ideologia e Linguagem. Porto, Portucalense, 1972.

SCHAFF, Adam - Ensayos sobre Filosofia del Lenguaje. Barcelona, Ariel, 1973.

SLAMA-CAZACU, Tatiana - Lenguaje y Contexto. Barcelona-México, Grijalbo, 1970.

TARSKI, Alfred - La Concepción Semántica de la Verdad y los Fundamentos de la Semántica. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

VERÓN, Eliseo (Org.) - El Proceso Ideológico. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971.

ZÉRAFFA, Michel - Roman et Societé. Paris, P.U.F., 1971.