

Benjamin Abdala Junior

O PROCESSO DE FUNDAMENTAÇÃO DA ESCRITURA
NOS ROMANCES DE CARLOS DE OLIVEIRA

Orientadora: Professora Doutora Maria
Aparecida de Campos Brando Santilli

Dissertação de mestrado 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 1973

À Profa. Dra. Maria Aparecida Santilli.
Ao escritor Carlos de Oliveira.

À Maria Alice, Najla, Lígia
e Benjaminzinho.

Ao Benjamin e Neli.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Jacinto do Prado Coelho

Ao Instituto de Alta Cultura e

À Direção-Geral de Assuntos Culturais do Ministério de
Educação Nacional, de Portugal

ÍNDICE

I. APRESENTAÇÃO	pág. 5
II. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: AS CORRENTES DA ESTILÍSTICA	9
1. A Estilística da língua	10
2. A Estilística da fala	17
3. A Estilística contextual	31
III. O PROCESSO DE FUNDAMENTAÇÃO DA ESCRITURA NOS ROMANCES DE CARLOS DE OLIVEIRA	40
1. O modelo informacional da escritura de Carlos de Oliveira	41
2. A codificação estilística ao nível das palavras.	50
2.1. Substância e concreção da linguagem	53
2.2. Oralidade: transposição e elaboração estética	66
3. A eficácia da codificação estilística nas reedições. Realçamento e nivelamento de efeitos	75
3.1. O processo de implicitação da escritura ...	77
3.2. A técnica do discurso direto e indireto na alteração do <u>pattern</u> estilístico	92
4. Convenção e clichê: o processo de fundamentação escritural em função dos registros populares ...	101
5. Do fenômeno à sua essência: a causalidade na elaboração da escritura	110
IV. CONCLUSÃO	118
V. BIBLIOGRAFIA	122
1. Bibliografia de Carlos de Oliveira	123
2. Bibliografia sobre Carlos de Oliveira e o Neo-Realismo português	123
3. Bibliografia sobre Estilística	126
4. Bibliografia Geral	128

I. APRESENTAÇÃO

A prosa de ficção em Portugal sofreu, a partir do início da década de 1940, uma evolução pelos caminhos do movimento neo-realista, através do qual processos de comunicação estética integraram o romance português no plano mais amplo das coordenadas típicas de toda a literatura dessa época. Em suas primeiras tentativas, os observadores ou críticos literários e os próprios ficcionistas viram as influências do romance norte-americano, do brasileiro, ou mesmo do francês ou do russo, cujas propostas haviam de ser gradativamente assimiladas, aclimatando-se às condições locais específicas de Portugal.

O Neo-Realismo português, no processo de ajuste às especificidades nacionais, sem prejuízo dessas influências, partiu da tradição literária do país, em especial do Realismo oitocentista. Constituiu-se, em relação a este, uma nova proposta de caráter humanista, onde a literatura deveria enfocar a realidade portuguesa sob outra perspectiva, mais otimista, no sentido de que, ao mostrar as iniquidades sociais, encontrasse o caminho de sua própria superação, tendo por princípio a crença no processo histórico.

E, podemos verificar que essa corrente literária prossegue seu curso que vem desde a publicação em Portugal de um primeiro romance, Gaibéus, de Alves Redol, em 1940, até aos 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 constituiu o veículo adequado para comunicar aquilo que, para eles, se apresentava como urgente e imprescindível a emendar, na realidade portuguesa a que estavam ligados.

Toma vulto, nesse sentido, a obra de Carlos de Oliveira, em face de seu domínio dos meios formais de expressão. Herdeira da tradição novelística de seu país, Carlos de Oliveira procurou vincular-la, então, às técnicas mais atuais e pertinentes do romance contemporâneo em geral. Entretanto, como o próprio domínio do código literário de comunicação constitui-se um processo, esse escritor, ao curso de quase trinta anos de produção artística, mostrou ter submetido a sua obra a revisões e refundições, para a e-

ficácia da comunicação, pelo contínuo absorver de novos hábitos e criação de diferentes expectativas, com que atingir a esfera de a apreensão e fruição estética do destinatário. E, na ficção de Carlos de Oliveira, o estudioso de um estilo de informação estética dessa grande corrente literária de nossos dias, irá encontrar as coordenadas mais significativas por que ela se guiou.

Objetiva esta dissertação mostrar como nos romances de Car los de Oliveira, a escritura, através de codificação estilística eficaz, vai orientar a atenção do leitor para a sua própria funda mentação. Assim, através de procedimentos estilísticos, a tensão informacional da escritura, oscilando entre a causa e o efeito dos fatos que propõe, irá buscar as suas raízes, que estarão vinculad as à estrutura sócio-econômico-cultural, da qual o texto literár io é um referente estético.

Toda a obra ficcional de Carlos de Oliveira é atravessada por essa orientação escritural, cujo estilo, para nós, a particulariz a em sua estrutura informacional, através de variantes que encont ramos em cada segmento narrativo analisado. E será, precisamente, através da codificação estilística em seus vários níveis contextua is, que chegaremos a esse elemento fundamental para a caracter ização da prosa de ficção do escritor português, enquanto objet o de comunicação estética.

Tomamos, dessa forma, a obra romanesca a ser analisada, na sua totalidade, entendendo que, a partir das sucessivas revisões a que tem sido submetida em cada nova iniciativa editorial, a sua estrutura de informação é um recorrente, alterando-se a linha de eficácia da codificação estilística em função de um público-leit or que adquire novos hábitos estéticos e do próprio domínio de outras técnicas narrativas por parte do Escritor.

Precede a análise, um inventário sucinto de propostas das vár ias correntes da Estilística, através do qual pretendemos chegar à justificativa do método em que, afinal, acabamos por fundament ar nosso estudo. Este incorpora elementos dos enfoques tradicionais da Estilística da língua, expressiva, de raízes saussureanas e da Estilística da fala, de origem idealista e de caráter marcadamente crítico, reorganizando e aferindo, então, os dados numa base contextual, que organiza cada segmento da escritura conforme

determinada estrutura de informação estética, que orienta a atenção do leitor, como pretende Michael Riffaterre.

A análise procurará verificar, então, os procedimentos estilísticos que orientariam a atenção do leitor, do plano fenomenológico para o das leis que regem o processo de desenvolvimento da realidade que o texto procura representar. Assim, estudaremos esses procedimentos ao nível da palavra, verificando a tensão informativa que eles estabelecem entre si no plano sintagmático, conduzindo o leitor na apreensão da escritura em sua fundamentação, que se constitui num modelo informacional. A seguir, analisaremos a codificação estilística ao curso das reedições, verificando a sua eficácia no sentido de revelar-nos essa estrutura de informação estética. Depois, em tal perspectiva de enraizamento informacional, o estudo das formas literárias convencionais e do clichê, em procedimentos estilísticos nos quais podem manter relações contextuais de grande carga expressiva e que relacionalmente podem situar-se como critério de "verdade" codificada e já cristalizada nessas formas estereotipadas pelos grupos sociais, que a escritura procura representar. Por fim, estudaremos o processo de construção da escritura, através de razões infraestruturais, que marcam cada segmento. Teremos, dessa forma, em cada nível de nossa análise, a codificação estilística com que a escritura procura levar o leitor à apreensão e fundamentação dos fatos que ela própria propõe.

Finalmente, por se organizar em um mesmo conjunto textual, esses romances constroem-se numa mesma ambiência técnico-física, com uma substância semelhante no plano do significante, que nos mostra as coordenadas estilísticas mais significativas por que se orientou a obra ficcional de Carlos de Oliveira e ainda poderá oferecer-nos elementos para confrontos com as do Neo-Realismo brasileiro, em estudos futuros que pretendemos desenvolver dentro desta linha de pesquisa, dos quais o atual é uma primeira etapa.

II. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: AS CORRENTES DA ESTILÍSTICA

A Estilística contemporânea apresenta um quadro de múltiplas orientações metodológicas, oscilando desde as orientações mais impressionistas até ao mais anquilosado formalismo. No curso histórico do surgimento dessas várias tendências e na análise de cada uma delas, iremos buscar e definir o método para a análise da prosa de ficção de Carlos de Oliveira.

De princípio, guia-nos o empenho de alcançar no exame dos métodos de análise estilística, o critério de objetividade e integralidade capaz de levar à compreensão do que a prosa do Escritor possui de essencial enquanto veículo de comunicação estética. Entendemos que o objeto estético se vincula dialeticamente à realidade como um seu referente e nela é que vai encontrar a sua legitimação.

Três grandes orientações norteiam os estudos de estilo: a Estilística da língua, estreitamente associada aos estudos linguísticos de base saussureana; a Estilística da fala ou literária, ou ainda crítica estilística que estuda a linguagem como criação artística e a linguagem literária como criação individual, e a Estilística contextual, mais recente, que se beneficia dessas duas primeiras concepções encaminhando-se para uma visão estrutural de estilo.

1. A Estilística da língua

A Estilística da língua, também conhecida como Estilística da expressão, estuda os diferentes meios que a língua dispõe para expressar o pensamento. Esses meios de expressão podem ser de ordem expressiva, propriamente dito, ou impressiva, estando associados à noção de variantes estilísticas. Todas essas noções já se acham implícitas em Charles Bally, discípulo de Ferdinand de Saussure, - e foram desenvolvidas por seus sucessores nesta linha de pesquisa.

Charles Bally, dessa forma, é ponto de partida em nosso percurso-discurso para estabelecer as bases do método. Nas suas obras fundamentais (1), identifica estilo como uma cadeia de elementos afetivos, sendo objeto da Estilística o estudo do

"valeur affective des faits du language organisé et l'action réciproque des faits expressifs qui concurent à former le système des

(1) Bally, Charles - Précis de Stylistique, Genève, Eggeman, 1905, e Traité de Stylistique Française, Heidelberg-Winter, 1921.

moyens d'expression d'une langage". (2)

Embora a linguagem seja conjunto dos meios de expressão simultâneos ao pensamento, o codificador, ao concretizar em palavras o seu pensamento, irá acrescentar elementos afetivos que refletem o seu "eu" e as forças sociais ao qual está submetido. Para Bally, seria, assim, função da Estilística examinar os caracteres afetivos, estudar os meios pelos quais a linguagem os expressa e analisar o sistema expressivo total, do qual os caracteres são partes.

Essa Estilística de Bally já nos traz a orientação objetiva da linguística para os estudos estilísticos, embora demasiado presos a ela.

De Saussure nos vem, através de Bally, a teoria do signo linguístico e a sua concepção de que o indivíduo, como ente linguístico, se expressa a base de signos, o que tornará mais tarde possível a extensão dos conceitos de "significante" e "significado" da língua para a fala, através de seus seguidores.

Charles Bally, embora percebesse que a matéria-prima da expressão tanto literária como vulgar fosse a fala, ao estabelecer as zonas de aplicação da nova ciência, limitou a ação da mesma, fechando a ela a possibilidade do estudo da fala literária. Suas análises, entretanto, pela objetividade de critérios, abriu caminho para a Estilística literária a partir de observações sobre a língua comum, falada e espontânea.

O conceito de afetividade logo afigurou-se para o próprio Bally como muito estreito. Então ele o substituiu para o de expressividade. Numerosos outros trabalhos mesmo nos dias de hoje prosseguem, procurando completar, dentro da orientação traçada por Bally, essa estilística da língua de raízes saussureanas. Surgem numerosas monografias de detalhe, que ao longo das divisões tradicionais da gramática, já estão se constituindo disciplinas distintas como a fonética, a morfologia, a sintaxe e a semântica da expressividade. Assim temos, interessante síntese dessas disciplinas por Pierre Guiraud (3): a fonoestilística, que se baseia na noção de variantes estilísticas, na medida em que a língua dispõe de certos elementos fônicos, que podem ser utilizados para fins estilísticos.

(2) Idem - Traité de Stylistique Française, p. 16.

(3) Idem - A Estilística, S. Paulo, Mestre Jou, 1970.

As variantes fonostilísticas, classificadas por Bally, são suscetíveis de efeitos naturais: acento, prolongamento, redobramento, onomatopéia, aliteração, harmonia e os efeitos por evocação: acentos de classe, de província, de profissão, pronúncia arcaica, infantil, estrangeira, etc.

Trubetzkoy estabelece a pronúncia inconsciente e espontânea e a artificial e consciente, valores, respectivamente expressivos (variações relacionadas ao temperamento e ao comportamento espontâneo do indivíduo falante) e impressivos (variações fonéticas com vistas a uma impressão particular sobre o ouvinte).

A repartição dos sons, seu choque procurado ou evitado, sua repetição musical ou cacofônica e seu valor simbólico correspondem à estilística da expressão.

A Morfoestilística, ainda não convenientemente desenvolvida, mas no âmbito de estudo, por exemplo, dos diminutivos e aumentativos de valor afetivo, o uso de sufixos, o rendimento estilístico da derivação, o emprego das categorias gramaticais etc...). Já a sintaxe e a semântica da expressão alcançou, dentro dessa orientação, grande desenvolvimento. A sintaxe da expressão, na perspectiva da sintaxe pura, seu valor nocional, mas também do valor psicológico do emprego de modos e tempos verbais. Entram aqui, observações gramaticais sobre a oração simples e composta, a justaposição, composição, o paralelismo, os encadeamentos, as rupturas e, de um modo geral, as figuras de construção identificadas pela antiga retórica.

A Semântica da expressão constitui-se, de acordo com os preceitos dessa corrente de estudos estilísticos, na principal fonte da expressividade. O vocabulário tem sido bastante estudado e Le Traité de Stylistique de Bally é sobretudo um estudo do léxico. Na semântica colocam-se como problemas: os efeitos naturais, que correspondem à fonética e à morfologia da expressão, onde palavras foneticamente motivadas devem vincular som e sentido e os efeitos de evocação, onde cada palavra pertence a um estado de língua particular. Há línguas de classes e de ambientes (camponesas, provinciais), de profissões (médica, administrativa, da gíria etc.), de gêneros (científica, literária, poética etc), e os tons (familiar, comum etc.). Cada uma evoca, segundo Bally, sentimentos e atitudes mentais ou sociais particulares. E, finalmente, as

figuras ou mudança de sentido que se constituem também em importante fonte para essa Estilística. Estuda-se nesse particular o rendimento expressivo das figuras.

A Estilística da expressão situa-se, conforme assinalamos, no plano da língua, com vistas a um estudo do valor estilístico dos meios de expressão. Esta última, expressiva ou impressiva, tem nos efeitos naturais ou evocativos sua fonte de estilo, pressuposta a existência de variantes estilísticas, de uma pluralidade de formas capazes de exprimir um mesmo conceito, permitindo assim a seleção pelo usuário.

Ao lado desses meios de expressão gramaticais, alinham-se evidentemente outros, extragramaticais como a descrição, narração, "to poi", formas do verso etc.

Aqui o plano da escolha dos meios de expressão é mais amplo ou mais livre que em qualquer lugar. Por exemplo, a escolha do romance, do teatro ou soneto para a comunicação de uma mesma idéia de fine o valor expressivo da obra.

Bally e a maioria de seus sucessores estudam a expressão a partir da língua, mas também é possível fazê-lo a partir das categorias do pensamento, uma classificação não mais semântica, mas onomatológica. Essa Estilística da expressividade caracteriza-se ainda por enfoques demasiadamente presos a interesse da língua e menor interesse literário. Nas análises, os textos literários funcionam mais como depósitos de exemplos de fenômenos linguísticos. Contudo sua contribuição para um estudo estilístico será pertinente e altamente produtivo se reavaliarmos os seus resultados, dentro de cada campo, unificando-os e organizando-os de forma a nos propiciar uma análise integral do estilo literário.

Marcel Cressot

Entre esses sucessores, destaca-se Marcel Cressot, que desenvolveu estudos referentes ao estilo dos escritores, juntamente com outros pesquisadores, sob o influxo de Charles Bruneau, na Universidade da Sorbonne.

Em seu livro Le Style et ses Techniques (4) Marcel Cressot considera toda exteriorização do pensamento, seja pela fala ou pela escrita, uma comunicação, onde além de uma intenção há o dese-

(4) 6a. ed., (refundida e aumentada), Paris, P.U.F., 1969.

jo de impressionar o destinatário. Por isso é que diante do material que oferece o sistema geral da língua, a escolha é feita, não somente seguindo a consciência que supomos que a tenha o destinatário enunciado. O fato estilístico é pois de ordem linguística, psicológica e social. E, em função dessa realidade será tarefa fundamental da análise estilística interpretar a escolha feita pelo autor em todos os compartimentos da língua com o objetivo de assegurar à sua comunicação o máximo de eficiência.

O estilo assim, além de fato expressivo, deve ser um fato estético, para conseguir a adesão do destinatário com vista à comunicação que o autor quer transmitir:

"Pour nous", diz Cressot, "l'oeuvre littéraire n'est pas autre chose qu'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". (5)

E, em oposição a Bally, assinalou:
"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". (6)

Marcel Cressot, abordando o método de análise estilística, assinala que os pontos de partida para a análise podem variar, pois que o objetivo é único, e sempre implicará em vários níveis de análise. Assim, podemos estudar os meios de expressão de um indivíduo, de um grupo ou de uma época. O indivíduo, quando faz sua escolha no material fornecido pela língua, está influenciado pela sensibilidade linguística de seu grupo, de sua época; e a reação aí é dialética entre indivíduo e grupo. Podemos, igualmente, partir do fato linguístico, procurar a atenção à qual ele está associado, buscar as razões profundas que justificam essa associação e assinalar outros fatos equivalentes.

Prosseguindo, o autor de Le style et ses Techniques, diz que a análise estilística deve basear-se dentro do que é normal no estilo:

"La stylistique ne saurait se cantonner dans l'étude de brillants exceptions ou de stupéfiantes excentricités. L'étude des cas normaux se justifie autant et davantage que celle des cas pathologiques". (7)

(5) Ob. Cit. p.3

(6) Idem, Ibidem, p.3.

(7) Idem, Ibidem, p.6.

O domínio da estilística confina o de outras disciplinas como assinalamos atrás, na síntese elaborada pelo estudioso, dentro dessa linha de pesquisa, Pierre Guiraud. Não obstante, Cressot amplia o campo: a fonética (sons, articulações, entonação são suscetíveis de repercussões afetivas); a lexicologia; a gramática normativa (que, segundo o autor, nos permitiria notar o desvio e apreciar sua oportunidade); a gramática histórica (que é em suma a história de escolhas sucessivas); a linguística geral; a psicologia e a sociologia; a estética e mesmo a antiga retórica. Essas diferentes contribuições, poderão ser de valia desde que coordenadas em uma síntese criadora: determinação das relações qualitativas e quantitativas entre a expressão e o sentimento expressado numa circunstância dada.

Marcel Cressot assinala que o método que seguiu na sua obra analisada pode ser proveitoso ao pesquisador do estilo. Aí encontramos um estudo das palavras no seu complexo estrutural, no que contamos com o auxílio de todas as disciplinas acima mencionadas. E, na perspectiva desse método, torna-se importante, ao analista, além do mais, sólida informação em matéria de história literária e história da língua, para saber qual a situação literária e linguística no momento em que a obra foi escrita; cada época e seus hábitos e gostos.

No estudo gramatical, não se deve levar em consideração as anomalias que se encontrar, mas compreender o grau de importância e sensibilidade que o autor dá a seu estilo por uma certa escolha no domínio sintático. Contudo, tanto na gramática como no vocabulário, não se deve permanecer nesses aspectos em si, mas buscar as fórmulas novas que o escritor analisado utiliza.

Cabem aqui as observações ao método de Cressot: e a unidade desses níveis estilísticos? Ele não a concretiza em seu livro síntese. E a noção de escolha em relação a uma norma não estabelecida? E, se estabelecida, gramatical, será pertinente em todas as situações e contextos?

Pierre Guiraud

Um último nome representativo - e de posições mais extremadas - dessa Estilística anti-idealista francesa é o de Pierre Guiraud, que vai levar tal anti-idealismo aos extremos da estatísti-

ca. Seu método, desde que começou a ser aplicado, suscitou uma série de desconfianças. Não obstante, as estatísticas lexicológicas têm constituído o principal suporte do método estilo-estatístico, pois que a frequência das palavras num autor seria não-somente um dos elementos mais característicos da sua visão e do seu estilo, mas também aquele fator mediante o qual ele atua mais poderosamente sobre a sensibilidade do leitor e sobre a língua.

Os principais estudos teóricos e de aplicação do método devem-se a Pierre Guiraud e Charles Muller. Dentre as informações mais valiosas que tais estatísticas proporcionam ao crítico destacam-se o conhecimento das palavras-temas e das palavras-chaves de um autor ou texto.

O método estatístico visaria a propiciar um entendimento mais exato do texto literário. Contudo tal método é visto com desconfiança por linguistas e críticos literários. Por ser meramente quantitativo, não conseguiria penetrar em aspectos mais sutis do fenómeno estilístico, como a plurissignificação, alusões, efeitos rítmicos, valor e influência de contextos etc. Em contrapartida, Guiraud procura argumentar que, em sendo o estilo, como o conceituam Bally, Valéry e Spitzer, o que o último assinalou como "an individual stylistic deviation from the general norm" e a estatística, a "ciência dos desvios", esta última teria metodologia que permitiria observar, medir e interpretar os desvios da norma linguística. Aqui se põe o problema da conceituação de norma linguística, depois a de desvio estilístico, que se complica ainda mais quando estudos mais recentes indicam a função do contexto como determinante do processo estilístico.

Instrumento ainda primário, parece-nos, como afirmamos acima, que a estatística não serviria para análises mais sutis. Contudo, no estudo do vocabulário, em especial, ela pode ser de grande utilidade. Segundo afirma Stephen Ullman (8) os métodos estatísticos inspirados na teoria da informação e auxiliados por computadores e letrônicos já foram bastante úteis à Semântica em vários estudos. Mas é esse mesmo estudioso que assinala:

"é de temer, no entanto que sejam relativamente poucos os linguistas capazes de seguir as operações matemáticas envolvidas nestas pesquisas, enquanto que, por outro lado, os especialistas da estatística podem nem sempre ter uma compreensão ade-

(8) Ullman, S. - Semântica, uma Introdução à Ciência do Significado, Lisboa, Calouste-Gulbenkian, 1970, p.529.

quada dos problemas filológicos." (9)

Podemos acrescentar: se essas observações são válidas para a linguística, mais ainda para a função estilística das palavras, quando qualquer quantificação de dados só é pertinente em relação ao contexto estilístico, altamente variável ao curso da leitura de um texto literário.

2. A Estilística da fala

Esta estilística, de caráter idealista, originou-se pela influência do linguista idealista alemão Karl Vossler (1872-1949) e do pensamento estético do filósofo italiano Benedetto Croce. Liga-se a uma reação contra o positivismo racionalista do século XIX.

Karl Vossler é continuador de toda uma tradição germânica do século passado, que teve como ponto de partida W.von Humboldt, na sua célebre distinção entre trabalho e energia, ou seja, a linguagem como instrumento passivo da coletividade e ato criador do indivíduo. Essas concepções foram retomadas por Wundt (1832-1920) e Hugo Schuchardt (1842-1927) para os quais a linguagem é criação individual, generalizada pela coletividade, que a adota, e submetida às leis da psicologia e da sociologia. Vossler, continuando-a, nega-se a ver nos fatos em si, relações de causa e efeito entre os fenômenos considerados isoladamente - princípio do positivismo racionalista - mas busca uma ordem superior, o espírito no qual os fenômenos isolados teriam significação.

Esses pontos-de-vista foram confirmados e reforçados no início do século pelo êxito do movimento antipositivista e anti-racionalista expresso no intuicionismo de Bergson e nas doutrinas estéticas de Croce.

Definindo a arte como intuição-expressão, Croce vê, na linguagem, ato espiritual e criador em oposição às teorias intelectualistas e logicistas que concebiam a linguagem como expressão de fantasia. E, identificando a Estética com a Linguística, pois segundo o teórico italiano as expressões da linguagem não podem ser interpretadas, apreciadas e julgadas senão como expressões de poe

(9) Ob.Cit., p.530.

sia, afastando-se da objetividade pretendida pela "langue" saussureana.

Entretanto, Vossler reconhece ainda outra dimensão para a linguagem: a de instrumento de permuta de idéias. Daí ser criação teórico-prática em vez de ter teórica, isto é: uma criação condicionada por necessidades empíricas, ou seja, evolução, em vez da criação pura, onde aquilo que desenvolve já não é a arte, mas a técnica.

Vossler em oposição à corrente da Estilística expressiva, preceitua que é a Estilística que fundamenta toda a Linguística. Cabe aqui assinalar que o romanista alemão nunca fez análises de fragmentos linguísticos ou estilísticos, mas do conjunto da personalidade criadora de um autor ou época literária.

Logo, em oposição ao que verificamos na Estilística da expressão de Bally e sucessores, em que o determinante no estilo da língua é o conteúdo expressivo, para Croce e Vossler apresenta-se na mesma função o poder de fantasia e do gosto. A peculiaridade dessa escola idealista reside no fato de interpretar o sistema linguístico pessoal de um autor como expressão de sua personalidade.

Leo Spitzer e a Estilística como descrição fenomenológica da linguagem do escritor.

Leo Spitzer, sob relativa influência de Karl Vossler, foi um dos primeiros a conceber, no início do século, uma crítica baseada na busca dos caracteres estilísticos do texto, através do que nele havia de originalidade.

As concepções de Spitzer surgiram como reação ao ensino filológico e literário positivista, visando ao estudo da obra em si, no seu estado de repouso:

"Cependant les cours de linguistique française de mon grand maître Meyer-Lübke ne me donnaient aucune idée de ce qu'était le peuple français ni de la francéité de son langage; on y voyait le a latin se changer en e français (pater, père); on voyait un nouveau système de déclinaisons sortir du néant; les six cas latins étaient réduits à deux, puis à un. (...) Beaucoup de faits, au total, beaucoup de rigueur dans la manière de les établir; mais pour les idées générales qui sous-tendaient ces faits, tout restait dans le vague. (...) En référence à une forme française donnée, Meyer-Lübke citait des formes de vieux portugais, de bergamasque et de macédo-roumain modernes, d'allemand, de celtique, de paléo-latin; mais em quoi cet enseignement pou-

vait-il refléter l'homme français sensuel, spirituel, discipliné, vieux probablement d'un millénaire? On le laissait dans l'ombre, tandis qu'on parlait de sa langue; à vrai dire le français n'était pas le langage des Français, mais un agglomérat d'évolutions sans lien, isolées, accidentelles, privées de significations". (10)

Esse francês, conforme assinalou Spitzer, não seria a língua dos franceses, mas um conglomerado desconexo e sem sentido. A obra de arte, nessa ambiência, era igualmente utilizada para problemas que lhe eram estranhos.

Em 1911, quando Spitzer lançou seu estudo sobre Rabelais, estava influenciado por Freud, não conhecendo ainda as teorias de Croce e Vossler e essa influência vai persistir até 1925. É esse psiquismo que o faz divergir da origem estética de todas as transformações gerais da língua de Croce e Vossler. E, através da Estilística, Spitzer vai lançar base de aproximação entre a linguística e a literatura. Essa estilística, de orientação substancialmente psicologista, procura determinar o que Spitzer considerou como a vivência especial, a vibração da sensibilidade, a disposição da alma que se refletem nas palavras, nas imagens, nas construções sintáticas de qualquer texto literário.

O estilo, dessa forma, deve ser conceituado como escolha entre diversas possibilidades expressivas e em termos de desvio da norma linguística. E a análise estilística é imanente à obra, tendo como ponto de partida o pormenor linguístico.

"Ce que l'étude du langage rabelaisien a montré, l'analyse littéraire pourrait le confirmer: il ne saurait en être autrement, puisque le langage n'est que la cristallisation externe d'une forme intérieure, ou pour utiliser une autre métaphore: le sang de la création poétique est partout le même, que nous attaquions l'organisme au niveau du "langage" ou des "idées", du "récit" ou de la "composition". A ce propos j'aurais pu commencer l'analyse par la composition relativement lâche des livres de Rabelais, et passer de là à ses idées, ses récits, son langage. Puisque j'étais linguiste, j'ai pris le point de vue du langage pour retrouver l'unité de l'ensemble". (11)

Assim, o analista de estilo deve partir de pormenores, para chegar ao centro da obra, seu etymon espiritual, princípio gerador e configurador, que nos remete por sua vez ao psiquismo do criador. Contudo, para verificar a validade do etymon intuído é neces-

(10) Spitzer, Leo - Études de Style, Paris, Gallimard, 1970, pp. 46-47.

(11) Idem, Ibidem, p.60

sário voltar aos aspectos particulares da obra, associando assim a dedução após a indução, em movimento cíclico. Dessa forma a estilística spitzeriana apresenta-se como uma descrição fenomenológica, buscando o "mistério" do processo criador e a "psique" do artista. Esse duplo caráter da Estilística como descrição fenomenológica e seu psicologismo é contraditório. E é o próprio mestre austríaco que o reconhece, criticando esse psicologismo em seus últimos escritos. (12)

Enkvist, no seu livro Linguística e Estilo (13) observa que tanto esse idealismo vossleriano, pelo qual Spitzer é influenciado, como a neolinguística italiana, inspirada em Croce, não fornecem teoria simplificada de estilo e um método de análise estilística em termos de conceitos linguísticos rigorosos. Assim, voltando a Spitzer:

"Pourquoi tant insister sur la impossibilité de proposer au lecteur un mode d'analyse qui pourrait être appliquée, pas à pas, aux oeuvres d'art? C'est que le premier pas, dont tous les autres dépendraient, ne peut pas être prévu; il doit toujours avoir déjà été fait. C'est la conscience qu'on vient d'être frappé par un détail et que ce détail entretient un rapport fondamental avec l'oeuvre; c'est-à-dire qu'on a fait une "observation" qui est le point de départ d'une théorie; ou qu'on a été amené à poser une question, qui demande une réponse." (14)

O método de Spitzer não é anticientífico, mas pode numa análise linguística rigorosa permanecer fragmentário, correndo o risco de perder o equilíbrio e a proporção por via de introspecção excessiva. É imprescindível, entretanto, para uma análise rigorosa, associar o seu mentalismo intuitivo à observação sistemática e a definição de variâncias e invariâncias que fundamentam tanto a linguística neogramática como a estrutural.

Em síntese, como pondera Pierre Guiraud no seu livro A Estilística (15), o método de Spitzer estaria consubstanciado nos seguintes pontos:

"1. A crítica é imanente à obra - A estilística deve tomar a obra de arte concreta como ponto de partida, e não qualquer ponto de vista apriorístico exterior à obra... A crítica de-

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

(13) Enkvist, N. Spencer J. e Gregory, M.J. - Linguística e Estilo, São Paulo, Cultrix, 1970, p.22.

(14) Études de Style, p. 67.

(15) Ob. cit., pp. 109-112.

ve continuar sendo imanente à obra de arte e extrair dela suas próprias categorias.

Aí se reconhece a influência de Bergson e de Croce: toda obra é única como manifestação e não pode ser medida em relação a qualquer outra.

2. Toda obra constitui um todo, em cujo centro se encontra o espírito do seu criador, o qual é o princípio de coesão interna da obra.

O referido princípio de coesão interna constitui o que Spitzer denomina seu "étymon espiritual", o "denominador comum" de todos os detalhes da obra que os motiva e os explica.

3. Todo detalhe deve permitir que penetremos no centro da obra, já que esta constitui um todo, no qual cada detalhe está motivado e integrado. Uma vez no centro, teremos uma visão do conjunto dos detalhes. Um pormenor convenientemente assinalado nos dará a chave da obra, e mais tarde poderemos verificar que esse étymon explica o conjunto de tudo o que conhecemos e observamos da obra.

4. Penetra-se na obra mediante uma intuição - mas essa intuição é verificada por observações e deduções -, por meio de um movimento de ida e volta, do centro a periferia da obra.

Essas intuições iniciais constituem um ato de fé: "são o resultado da experiência, do talento e da fé".

É uma espécie de "estalo" mental, a informar-nos de que estamos no bom caminho.

5. A obra assim reconstruída está integrada num conjunto.

Cada "sistema solar" constituído pelas diferentes obras pertence a um sistema mais vasto. Há um denominador comum para o conjunto de uma mesma época e de um mesmo país. O espírito de um autor reflete o espírito da sua nação.

Nesse ponto Spitzer coincide com Vossler.

6. Esse estudo é estilístico: toma seu ponto de partida num rasgo da língua - Isto, porém, é arbitrário; poderíamos da mesma forma partir de qualquer outro caráter da obra.

Muitas vezes, porém, Spitzer abandona rapidamente esse ponto de partida linguístico; e é bem larga a ponte que lança entre a linguística e a história literária.

7. O traço característico constitui um desvio estilístico individual, um modo de falar particular, que se afasta do uso normal. Todo afastamento da norma da linguagem reflete um afastamento em qualquer outro domínio.

8. A estilística deve ser uma crítica de simpatia, no sentido vulgar e no sentido bergsoniano da palavra. A obra constitui um todo que deve ser captado em sua totalidade e por dentro, o que supõe uma completa simpatia com a obra e seu criador."

Essa Estilística literária definida por Spitzer formou escola, com as designações de "new stylistics" ou "stylistic criticism", em especial nos Estados Unidos, com grande número de pesquisas e estudos. Destacam-se entre os pesquisadores dessa linha: Damaso Alonso, Amado Alonso, Spierri e Hatzfeld.

Enquanto Dámaso Alonso, baseado na importância relativa da afetividade, imaginação e inteligência pretende estabelecer uma tipologia, Spierri procura atrás da forma a atitude fundamental do escritor em face da vida, determinando certos arquétipos existenciais.

Um discípulo de Spierri é Lucien Goldman, que concebe tipologia das visões do mundo, como reflexo de situações sociais, económicas e estéticas.

Os estilos de época e as relações entre arte e forma literária foram desenvolvidos por Hatzfeld.

A conceituação de estilo para essa corrente, apesar das diferenças encontráveis como veremos em Dámaso Alonso, hoje, muito mais do que antes, é bastante ampla, formada no conjunto das múltiplas tendências que se interinfluenciam e encontram sua legitimidade e explicação.

Nesse conjunto correrá o "sangue da criação poética", como disse Spitzer no trecho atrás transcrito, quer tomemos como ponto de partida a linguagem, quer as idéias, o enredo, ou a composição. Essa proposta de Spitzer será desenvolvida, e levada ao plano da análise descritiva rigorosa, por um seu polemista, Michael Riffaterre, que estudaremos mais adiante.

(A proposta estilística da escola espanhola. (16)

Em La poesia de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, entendemos o teórico mais significativo nos estudos estilísticos em língua espanhola, partindo dos tradicionais conceitos de "forma" e "fundo", afirma que eles não podem ser entendidos separadamente:

(16) Serviram de base para a elaboração deste tópico as seguintes obras:

Aguiar e Silva, V.M. - Teoria Literária, Coimbra, Almedina, 1970.

Alonso, Dámaso - Poesia Espanhola. Ensaio de Limites Estilísticos, Rio de Janeiro, I.N.L., 1960.

Bousoño, Carlos - La Poesía de Vicente Aleixandre, Madrid, Gredos, 1956.

a obra literária é o seu ponto de encontro. Nada deve ser desprezado, para a compreensão da mesma: formas, conceitos, traços biográficos do autor, analisados verticalmente, aspectos psicológicos etc. A primeira coisa que deve fazer o crítico é oferecer-nos a visão do mundo do poeta e a conjugação entre psicologia e realidade. Mas não reside aí a importância da abordagem crítica. Está, sim, nos elementos substanciais que caracterizam o mundo poético do escritor, onde Bousoño vai descobrir, então, o uso inédito ou a invenção de novos tipos de imagens ou de desconhecidos processos criadores e técnicos, através dos quais se manifesta a ruptura com as escolas poéticas tradicionais.

Esses estudos vai Bousoño utilizar, mais tarde, na obra fundamental da Estilística espanhola, a Teoría de la expresión poética, para o êxito da qual concorreram sua sólida preparação linguística e filológica, a histórica - no terreno social e no das artes e no da literatura, em especial -, sua formação estética, a amplíssima cultura geral enfim. E, além de crítico, também o fato de Bousoño ser poeta, como muitos outros de sua geração.

A teoría de la expresión poética, mostra-nos a clara filiação do pensamento crítico do autor às doutrinas críticas e estilísticas de Dámaso Alonso. Este, iniciador da moderna escola da Estilística, tomou uma orientação estruturalista, conforme pondera Julio Garcia Morejón em "La Crítica Estilística de Carlos Bousoño":

"Es una lástima que cuantos hoy en Brasil se dedican a divulgar los descubrimientos de la crítica literária estructuralista de nuestros días se hayan olvidado o hayan desconocido las contribuciones de Dámaso Alonso en esta dirección. Porque antes del ilustre Roland Barthes y de los integrantes de su círculo de inquietudes, los discípulos de don Ramón Menéndez Pidal ya hacían en España crítica estructural. E iban mucho más allá del derribo, descomposición de los últimos investigadores de esta escuela. Porque no se quedaban en ese juego de arquitectura de andamios, como diría don Miguel de Unamuno.

-
- (16) - Teoría de la Expresión Poética, 2a. ed. Madrid, Gredos, 1956.
 Morejón, Julio Garcia. - Límites de La Estilística. El Idearium Crítico de Dámaso Alonso, Assis, F.F.C.L., 1961.
 - "La Crítica Estilística de Carlos Bousoño", in Antología de Textos Críticos, São Paulo, U.S.P. 1969.

Con un hondo conocimiento de los fenómenos lingüísticos en general - no se olvide que la crítica literaria estructuralista de nuestros días tiene su punto de arranque en las doctrinas del Cours de linguistique générale, de Saussure -, de la historia de la cultura, de la filosofía y del arte, en general, los discípulos españoles y extranjeros de Menéndez Pidal supieron siempre buscar caminos nuevos para el abordaje crítico de la obra literaria a través de análisis que no dejan de ser estructurales. (...) El estructuralismo es el procedimiento que conduce a interpretar la obra literaria como un sistema de signos. "La existencia del signo, en todos los niveles, reposa sobre el enlace de la forma y el sentido", ha escrito Gerard Genette a respecto del estructuralismo y de la crítica literaria. Ya veremos como muchos años antes Dámaso Alonso, ampliando la significación de los términos inventados por Saussure, ha dicho que la obra de arte literaria es un signo complejo integrado por la suma de diferentes signos parciales en que un significado se plasma en un significante. (...) En este sentido de ensanche de los métodos de aproximación a la obra literaria Carlos Bousoño es, también, un crítico estructuralista". (17)

Crítica estrutural nesse sentido, fizeram também, muitos anos antes, Leo Spitzer, Amado Alonso e Helmut Hatzfeld, entre outros. Carlos Bousoño é, pois, também, um crítico de tendência estruturalista: seu livro resulta em ser análise estrutural de diferentes mundos poéticos, de onde extrai uma série de definições válidas para a teoria geral da poesia.

Dámaso Alonso distingue três graus de conhecimento da obra literária: o do leitor, o do crítico e o científico. Ao primeiro conhecimento da obra poética, o do leitor, ele o define de imediato, partindo em seguida para a análise formalista de suas conceituações:

"O primeiro conhecimento da obra poética, portanto, é do leitor, e consiste numa intuição totalizadora, que, iluminada pela leitura, vem reproduzir, diríamos, a intuição totalizadora que deu origem à obra, isto é, a de seu autor. Esse conhecimento intuitivo que adquire o leitor de uma obra literária é imediato, e tanto mais puro quanto menos elementos estranhos se hajam interposto entre ambas as intuições" (...) "Semelhante conhecimento... tem de característico o ser intrascendente: fixa-se ou se completa na relação do leitor com a obra, tem como fim primordial o deleite, e ao deleite termina". (18)

O segundo grau de conhecimento é o do leitor excepcional, o crítico. Nesse tópico do livro o erudito espanhol analisa igualmente as funções da crítica.

(17) Ob. cit., p. XI-XIII.

(18) Ob. cit., pp. 29-30.

"... este conhecimento segundo se diferencia também do primeiro, do peculiar do leitor, em que transcende da mera relação da obra e se converte numa pedagogia: o crítico avalia a obra, e seu juízo é guia dos leitores. Não pode haver crítica sem uma intensa capacidade expressiva. Dissemos já que a intuição estética é, em si, inefável: o crítico, portanto, expressa-a criativamente, poeticamente" (...) "Nele (crítico) predomina visivelmente a capacidade de síntese sobre a vontade de análise, o artístico sobre o científico". (19)

O terceiro grau do conhecimento, o do conhecimento científico, Dámaso Alonso coloca-o na perspectiva do futuro:

"... todo filosofar sobre "Ciencia da Literatura" é pensar sobre o futuro; seus termos, portanto, são até agora, qual deverá ser o verdadeiro objeto da "Ciencia da Literatura", quais deverão ser seus métodos etc. De presente, a "Ciência da Literatura" é simplesmente um desejo". (20)

A obra literária para o erudito espanhol, segundo princípio de Croce, é unívoca e com leis internas, cuja compreensão totalizadora não é possível através da metodologia científica. Cientificamente é possível, porém:

"a sistematização indutiva de certas categorias genéricas e normas (com valor que, mutatis, mutandis, pode aproximar-se da "lei" físico-natural) (...) "Partimos, assim, para um conhecimento científico do fato poético, Quixotes conscientes de antemão de nossa derrota. Muitos fenômenos temos de analisar, muitas normas poderemos induzir. Não penetraremos no mistério. Mas podemos, isto sim, limitá-lo, extrair da confusão de sua atmosfera muitos fatos que podem ser estudados cientificamente". (21)

Dámaso Alonso segue um caminho crítico, partindo de um ponto-de-vista intuitivo e, através da análise de todos os possíveis procedimentos expressivos pretende determinar o núcleo central e insubstituível da emoção artística e chegar a descobrir o "mistério" que engendra o fenômeno da comunicação. Procura, assim, captar a unicidade da obra literária, através da análise do estilo, o que caracteriza a individualidade de uma obra ou de um autor. Diz Alonso, em síntese:

"Cremos, 1^o) que o objeto da Estilística é a totalidade dos elementos significativos da linguagem (conceituais, afetivos, imaginativos); 2^o) que esse estudo é especialmente fér

(19) Ob. Cit., p.153.

(20) Idem, Ibidem, p. 314 - n.15.

(21) Idem, Ibidem, pp. 302-303.

til na obra literária; 3º) que a fala literária e a corrente são só graus de uma mesma coisa". (22)

Assim fica patente sua discordância com relação à proposta de Charles Bally - a de aplicar um processo único para análise de quaisquer obras, pois para cada estilo deverá haver uma indagação estilística singular, sempre distinta, sempre nova quando se passa de um a outro.

Essas preocupações de Dámaso Alonso e os resultados de sua investigação influenciaram Carlos Bousoño. Este indica num primeiro lance, aproximação da obra, de modo afetivo, para depois lançar-se à análise de sua estrutura, encaminhando-se para a tarefa crítica pelo caminho intuitivo, buscando os processos que conduziram o poeta a provocar no leitor tal emoção, porque poesia é comunicação.

A teoria de Carlos Bousoño apóia-se na constatação de que as sondagens analíticas sobre as zonas mais eficazes do poema, levariam a notar que a emoção lírica gerava-se sempre por uma substituição realizada sobre a língua. E dá ênfase ao termo "comunicação", porque parece o mais adequado para dar nome a esta coincidência entre autor e leitor, no modo de percepção de um significado. É, assim, porque Bousoño vai entender poesia como comunicação. Para ele - diversamente de Croce e Alonso - comunicação se circunscreve ao que se estabelece através de um conhecimento intuitivo comunicado através dos processos peculiares dos chamados poetas e em virtude de uma substituição que se opera na linguagem. Esta substituição é o postulado central da Teoria de la expresión poética. Sem esta modificação não se produziria a individualização e unicidade do conteúdo expressivo da fala. A língua, entendida como depósito de materiais à maneira saussureana, ou como sistema estático, é incapaz de individualização poética.

Em toda poesia - entenda-se modificação da língua, sentido muito mais amplo que o saussureano - existe um modificante, um modificado, um substituinte e um substituído:

"Denomino sustituyente a aquella palavra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un modificante aprisiona una significación que llamaremos individualizada. El sustituyente encierra, por tanto, la intuición mis-

(22) Ob. Cit., pp. 302-303.

ma del poeta y es la única expresión practicamente exacta de la realidad psicológica imaginada. (...) Doy, a su vez, el nombre de modificado a esa palabra o sintagma que denominamos "sustituyente" en cuanto que, privada del modificante en cuestión, esto es, en cuanto que en general fuera del poema, resultaría continente de una significación genérica. Por su parte, el sustituído es para mí la expresión genérica o analítica de la "lengua" que se corresponde con la expresión individualizada o sintética de la poesía, de la poesía, del sustituyente. El sustituído arrastra solamente, pues, el concepto correlativo a la intuición del artista; toma así una mínima parte de esa realidad interior". (23)

Dámaso Alonso, adotando os termos saussureanos de "significante" e "significado", assinalou a relação entre eles, do ponto-de-vista da "parole", conduzindo-nos da forma interior à exterior e vice-versa, delineando-nos coordenadas válidas para o entendimento da fala literária. Carlos Bousoño aprofunda-se ainda mais nas reflexões sobre "significante" e "significado", forma "exterior" e "interior", ordenando os conceitos atrás emitidos, da seguinte forma:

Substituente = Modificante + Modificado

Modificado = Substituente - Modificante

A primeira lei poética, enunciada por Bousoño, reside no fato, já assinalado, de que em toda a descarga poética se verifica uma substituição realizada sobre a língua. A partir daí o crítico procura comprovar o que denomina tipologia estrutural, onde se examinaria a estrutura da poesia, mostrando a unidade substancial de todos os seus recursos, enquanto que todos eles impliquem numa substituição: todos têm no essencial idêntica textura (modificante, modificado, substituente e substituído) e idêntica finalidade: afetar, mudar a significação das palavras.

Bousoño divide os procedimentos estilísticos em três zonas genéricas: afetiva, sensorial e sintética, desenvolvendo os elementos imaginativos, afetivos e conceituais que Alonso assinalara em seu livro Poesia Española. Mas, enquanto o elemento conceitual pretende ordenação lógica dos elementos da obra, em Bousoño o sintético é mais complexo, pois pretende sintetizar a visão da realidade anímica em toda sua complexidade. Procurando desenvolver o sintético, o crítico tenta explicá-lo na prática, descobrindo a estrutura

(23) Ob. Cit., pp. 66-67.

e função do que denominou "deslocamentos qualificativos" e "signos de indício".

Dessa forma, com os versos de Lorca:

"el debil trino amarillo
del canario."

exemplifica deslocamento qualificativo.

O substituído que procura evitar seria "El trino del canario amarillo". Procura assim deslocar o qualificativo. E o faz ante um substituinte ("trino amarillo"). O elemento modificante (constituído da conexão plumagem amarela dos canários e sua voz), atua sobre o constituinte. O sintagma "trino amarillo" é a sintetização.

De grande interesse é o estudo da imagem tradicional, da imagem visionária e da visão. A imagem tradicional tem, segundo Bousoño, caráter racionalista, porque nos elementos de comparação da metáfora o plano comparativo de ordem real possui correspondência lógica com o irreal. A imagem visionária é irracionalista e se processa ou existe tanto na fala poética como na vulgar - "un pajarillo es como un arco iris". A visão é procedimento de tipo afetivo, produz-se na consciência emotiva e sentimental do poeta, o que deixa suas produções um tanto obscuras.

Ao estudo do símbolo dedica Bousoño cerca de cinquenta páginas da Teoria, enquadrada no plano dos fenômenos visionários: seria um fenômeno visionário continuado. Importante nestas considerações são aquelas acerca do símbolo bissêmico (simultaneidade semântica que em poesia adquire às vezes uma palavra carregada de dois significados), que acentua o caráter sintético da poesia, já que abrevia e reduz a expressão, ao mesmo tempo que intensifica ou dá nova carga ao significado e, por conseguinte, à emoção.

Quanto às deficiências da preceptiva tradicional - assinala Bousoño - uma residiria no fato de ter ignorado as superposições, principalmente as situacionais, frequentes em todas as literaturas, antigas e modernas. Há vários tipos de superposição: situacional, especial, significacional, mas o Estilisticista analisa detalhadamente a temporal. Bousoño em nenhum momento nega, entretanto, os postulados da preceptiva tradicional, apenas re toma-os, aprofundando-os e abrindo novos caminhos. Suas teorias

são sempre abertas, com vista talvez a contribuir para a construção de uma futura ciência da literatura, com critérios metodológicos integrais e objetivos.

Merece registro especial sua proposição de "ruptura do sistema", isto é, de quebra da norma, do clichê, dessas formas expressivas ou da fala que vem desde séculos arraigadas na consciência linguística do homem. Deduziu Bousño que um dos elementos mais surpreendentes da comunicação lírica de nossos dias é precisamente a ruptura do sistema.

Bousño indica mais duas leis poéticas. A primeira afirma que a poesia seria comunicação estabelecida com palavras de um conhecimento de índole muito especial: o conhecimento de um conteúdo psíquico tal como é, ou seja, de um conteúdo psíquico como um todo particular, como síntese intuitiva, única, do conceitual - sen social-afetivo. O trabalho poético consistiria em "modificar a língua". A segunda lei é a do assentamento, sem a qual é impossível fechar o círculo da comunicação; ela estabelece que o leitor seria autor do poema tanto como o próprio poeta. Duas são as formas desse assentamento: extrínseca e intrínseca. Diz Bousño:

"La poesía se rige por dos leyes: una primera ley que llamá**ba**mos intrínseca (individuación o sintetización de las expresiones) y otra ley a la que denominá**ba**mos extrínseca (asentimiento del lector al contenido propuesto por el poeta). (...) "Por ser el "assentamiento" una ley del poema, quien va a escribir un poema ha de tenerla en consideración desde un principio, ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un co-autor, alguien a quien esencialmente se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anédocta, sino algo substancial de ella. El arte está configurado para los demás hombres, y en consecuencia por los demás hombres: es social desde su raiz, desde la nebulosa confusa y muda que gira confinada en la mente solitaria del poeta que quiere expresarse". (24)

Bousño assenta o conceito de que a verossimilhança da arte serve para expressar a possibilidade da vida, e chega à conclusão de que toda poética de época, tácita ou explícita, faz-se em relação à lei do assentamento.

(24) Ob. Cit., p. 353.

Os processos que determinam as preferências temáticas de cada época, objetivação e subjetivação do tema e os diferentes tipos de língua em função dessa lei e as preferências no gênero literário, conduzem o estilisticista à explicação do conceito histórico de originalidade nas diferentes idades literárias. E a obra conclui com esse capítulo sobre a historicidade da poesia, que encerra com o axioma: a poesia é algo relativo ... e toda poesia é histórica.

Bousoño, dessa forma, enquadra a criação literária nas leis universais do desenvolvimento, - como relativa e histórica. O poeta é um ser histórico, a cuja individualidade convergem as forças sociais e culturais que o transformam em uma espécie de catalizador das aspirações criadoras de todo um povo, num processo que é normalmente inconsciente. O poeta semelha, então, um radar, como diria Garcia Morejón:

"que capta todas las ondas que se sitúan en un amplio círculo de comunicación, pero que, a su vez, depurando y quintaesenciando o estilizando esos contenidos, los lanza nuevamente al aire hacia los millones de receptores que están dispuestos -hé aquí la ley del "assentamiento" - a recibir el mensaje".
(25)

O método de Leo Spitzer e o de Dámaso Alonso, os mais significativos desta orientação idealista, embora perseguindo uma análise rigorosa da estrutura linguística do texto, têm seus fundamentos em indagações estilísticas de caráter intuitivo, traço que foi reconhecido pelos dois críticos, os quais procuram na recorrência sistemática ao texto, objetivar mais a análise. Quanto ao discípulo de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño é notável o desenvolvimento que imprimiu às investigações do mestre, numa posição similar à de Erich Auerbach, em relação a Spitzer, reintroduzindo e enfatizando na Estilística o "eu social" do escritor, como um dos fatores fundamentais na determinação do seu estilo.

Essas considerações não só são pertinentes, como fundamentais, segundo entendemos, para qualquer estudo de Estilística e se nos afiguram como importantes as contribuições teóricas e práticas dos dois estilisticistas e serão de grande valia para a natureza do estudo a que nos propomos.

(25) Idem, "La Crítica Estilística de Carlos Bousoño", pp. XLIII-XLIV.

3. A Estilística contextual

O linguista inglês John Firth, seguido de A. McIntosh e M.A. K. Halliday, verificando que a Linguística oferece hoje instrumentos de considerável precisão, fez dela a base de suas teorizações para os estudos do estilo.

A preocupação desses pesquisadores conhecidos como "Grupo de Londres", residiu em torno do conceito de contexto e situação. Já em 1950, escrevia John Firth:

"um conceito-chave na técnica do grupo de Londres é o conceito de contexto de situação. A frase contexto de situação foi primeiro usada amplamente na Inglaterra por Malinovski (...). O conceito de situação de Malinovski é uma pequena parte do processo social que pode ser considerada à parte e na qual o evento linguístico é central e faz toda a diferença, tal como a bem recebida ordem do sargento no pátio de exercícios: "descansar!" O contexto de situação para Malinovski é uma série ordenada de eventos considerados in rebus.

Minha opinião era, e é ainda, que "contexto de situação" é mais bem usado como uma construção esquemática apropriada para aplicar-se aos eventos da linguagem, e que é um grupo de categorias correlacionadas, num nível diferente das categorias gramaticais, mas da mesma natureza abstrata. Um contexto de situação para trabalho linguístico põe em relação as seguintes características:

A. As características salientes de participantes: pessoas, personalidades

(i) A ação verbal dos participantes

(ii) A ação não-verbal dos participantes

B. Os objetos relevantes

C. O efeito da ação verbal." (26)

O contexto de situação do texto literário, tal como foi entendido por Firth, como um enunciado que faz parte de um complexo processo social, precisaria ser evocado de tempo em tempo, quando qualquer exame sério de um texto literário estiver sendo feito. Tal contexto de circunstâncias pessoais, sociais, linguísticas, literárias e ideológicas poderia ser definido como cultural - e a contextualização pretendida seria igualmente cultural. Essa contextualização cultural faz-se assim, necessária para o entendimento estilístico de um texto, quer seja ele antigo ou moderno. Enkvist, discípulo de Firth, centrando no aspecto básico

(26) Enkvist, N. - Spencer, J. e Gregory, M.J. - Ob. cit., pp. 115-116.

da investigação estilística a linguística aplicada, procura os processos que possam conduzir a uma visão prática do estilo e a um método de análise estilística. Nesse sentido define o estilo:

"o estilo de um texto é uma função do conjunto de razões (ratios) entre as frequências dos seus ítems fonológicos, gramaticais e léxicos e as frequências de ítems correspondentes em uma norma contextualmente relacionada." (27)

Essa "frequência contextual" é buscada na comparação dos "ítems linguísticos" passados, adquiridos desde a infância do leitor, que se transformam em expectativas, probabilidades que se realizam ou não no texto literário.

Com tais conceituações, esses estilisticistas londrinos procuram a autonomia do estudo de estilo, afastando-o de ser um subdepartamento da análise linguística:

"Estilo é o conjunto (aggregate) de frequências de ítems linguísticos em dois sentidos diferentes. Primeiro, estilo é o resultado de mais de um ítem linguístico. Por exemplo, uma dada palavra num texto adquire significação estilística por justaposição a outras palavras. Portanto, estatísticas não contextualizadas de ítems únicos não têm importância estilística. Textos mais longos do que uma sentença estão implicados ao menos na norma. Em segundo lugar, o estudo do estilo não se deve restringir a observações fonológicas, morfológicas, léxicas ou sintáticas; deve ser edificado com base em observações feitas em vários níveis (...). Medir o estilo de uma passagem, as frequências dos seus ítems linguísticos de níveis diferentes devem-se comparar com os traços correspondentes em outro texto ou conjunto de textos que se considere como uma norma e que tenha uma relação contextual definida com essa passagem." (28)

A observação de Enkvist é bastante importante e igualmente válida para comparação estilística do estilo de um mesmo grupo literário, sem ficarmos presos a uma norma mais geral (e menos suscetível de análise rigorosa), dentro dos padrões adquiridos por endoculturação.

Prosseguindo, assinala o linguista que podem ser estabelecidas várias relações contextuais. Alguns desses contextos podem ser definidos em termos linguísticos, formais, outros envolvem providência, período e gêneros literários. Outros ainda envolvem

(27) Ob. cit., p. 43.

(28) Idem, Ibidem, pp.44-45.

contextos de situação, que incluam o falante, o ouvinte e suas relações e ambiência. E, esquematicamente, precisa um pouco mais esses contextos:

"Contexto textual

plano linguístico

Contexto fonético (qualidade da voz, velocidade da fala etc.)

Contexto fonológico

Contexto morfológico

Contexto sintático (incluindo-se extensão e complexidade da sentença)

Contexto léxico

pontuação, emprego das 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." (29)

Um estudo completo de estilo deve ser construído sobre o exame de textos que tenham várias relações contextuais inter cruzadas, pois que estilo é ligação entre contexto e forma linguística.

Enkvist procura precisar a investigação estilística com as complicações, registrando que, dessa metodologia, ressentimo-nos da ausência de material de toda ordem e precisamos, ainda, confiar na experiência ou sensibilidade do analista para o enfoque estilístico. O ideal seria, como assinala o autor do Ensaio, ter

em mãos computadores para determinar as frequências de ítems linguísticos numa determinada constelação de contextos. Pode-se, não obstante, determinar a previsibilidade dos ítems linguísticos, através de um grupo de informantes - o número de palpites certos ou de expectativas realizadas ou não, dá-nos os graus de previsibilidade relativa dos ítems conjeturados. Importante será distinguir as escolhas gramaticais, não-estilísticas e escolhas estilísticas, além da questão dos fatores contextuais (que obviamente condicionam certas escolhas). É evidente que, para essa pesquisa junto a informantes é necessário trabalho sistemático, onde se leve em consideração os dois aspectos acima mencionados, bem como a educação, experiência e capacidade linguística de tais informantes.

O ensaísta assinala, também, a importância de definirmos, em cada agrupamento de ítems linguísticos, os marcadores de estilo, isto é, os ítems linguísticos pouco ou muito frequentes num grupo de contextos. Assim, os elementos que não sejam marcadores de estilo, são estilisticamente neutros e a finalidade da análise estilística fica sendo o inventário de marcadores de estilo e a verificação de sua extensão contextual. Preferimos colocar essas observações de Enkvist sob outro ângulo. Pode-se depreender de suas afirmações que os marcadores de estilo estabelecem contexto e que estes serão rompidos, acrescentamos, por procedimentos estilísticos, que não serão absolutamente neutros como pretende. É claro que nossas observações adicionam múltiplas dificuldades a qualquer tentativa de quantificação ou computação do estudo de estilo.

Apesar da riqueza desse método, ele, além disso, está preso à noção de norma estilística, embora ela seja escolhida a ter relação contextual significativa com o texto cujo estilo estamos estudando. Ela termina por ser determinada de forma bastante arbitrária, pois Enkvist assinala que ela deva ser estabelecida em nível adequado, nem muito alto (por exemplo, ao definir a norma em termos de língua total), pois que perderemos os detalhes mais significativos; nem muito baixo, pois que aí "deixaremos de ver a floresta por causa das árvores".

E, finalmente, Enkvist faz observação importante para nossa definição metodológica: a de que um dos elos fracos, provavelmente o

mais fraco, de sua abordagem é o da análise de contexto sóciofísico, deixando aberta a questão e aceitando contribuições que possam desenvolvê-la para além do que definiu muito bem em um nível:

"A despeito das restrições auto-impostas que revolucionaram a Linguística, não devemos perder de vista o fato de que homens, mulheres e crianças usam a língua para propósitos sociais e numa ambiência sóciofísica. A menos que esse contexto sóciofísico seja admitido a algum nível da análise linguística, correremos o risco de ignorar um aspecto crucial da comunicação linguística." (30)

O enfoque estilístico sugerido no livro em questão, envolve, portanto, leituras iniciais, situação dos textos, descrição pormenorizada de sua linguagem, contextualização (intra e extratextual), comparações feitas com outros textos examinados do mesmo modo. Respostas pessoais e

"normas impressionisticamente determinadas interagem com a descrição linguística amplamente objetiva no processo do estudo estilístico. Isso não propõe 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 nos textos literários". (31)

O estudo do estilo, envolve, dessa forma, o desenvolvimento e a explicação progressivos de uma resposta que resulta de uma concentração básica no exame do complexo de traços estilísticos particulares ou mais gerais. Embora de investigação meticulosa, os pesquisadores ingleses não conseguiram, entretanto, substituir a noção de norma pela de contexto, ao mesmo tempo que atribuem de masiado valor a aspectos quantitativos dos dados estilísticos da obra. Aproximaram-se bastante da atual visão estrutural do estilo, que poderia dar unicidade e organicidade aos vários níveis de contextualização que nos sugerem.

Definindo o método: por uma Estilística Estrutural

Michael Riffaterre, estilisticista norte-americano, associou a noção de contexto à de estrutura procurando desenvolver a Estilís

(30) Ob. cit., p. 72.

(31) Idem, Ibidem, pp. 118 a 120.

tica como ciência dos efeitos literários. A aproximação existente entre língua e estilo é óbvia; por isso a linguística estrutural deve ser usada para a descrição objetiva dos fatos estilísticos. Mas é importante observar que:

"La stylistique étudie, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisées pour imposer au decodeur la façon de penser de l'encodeur, c'est-à-dire qu'elle étudie l'acte de communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du lecteur et comme forçant l'attention du destinataire. Bref, elle étudie le rendement linguistique lorsqu'il s'agit de transmettre une forte charge d'information". (32)

Os traços estilísticos distinguem-se dos linguísticos, pois propiciam a ênfase do autor sobre a mensagem, sem alterações semânticas, assegurando maior eficiência na decodificação por parte do leitor. Assim um linguista procura todos os traços do discurso, enquanto o analista do estilo vão interessar aqueles que transmitem as intenções, os propósitos mais conscientes do autor, o que não significa, observa Riffaterre, que a consciência do autor esteja em todos os tratos do discurso. A observação da crítica francesa sobre o método de Riffaterre, de que ele só consideraria o aspecto consciente para a determinação do estilo, (33) é, assim, sem fundamento.

Os fatores inconscientes estão na cultura de um povo e poderão ser detectados, a nosso ver, pelo critério objetivo do elemento básico do método de Riffaterre: o texto visto da perspectiva dos leitores:

"... l'objet de l'analyse du style est l'illusion que le texte crée dans l'esprit du lecteur. Cette illusion n'est évident pas imagination pure ou fantaisie gratuite: elle est conditionnée par les structures du texte et par la mythologie ou ideologie de la génération et la classe sociale du lecteur". (34)

(32) Riffaterre, Michael - Essais de Stylistique Structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 143.

(33) "Enfim, 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 receuteur? n'y aurait-il style que là où le lecteur appréhende consciemment un effet stylistique? Comme le remarque si pertinemment G.G. Granger, "on risque 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, septembre, 1969, p. 94.

(34) Ob. cit., p. 49.

Dáí porque suas propostas de contextualizações mais amplas, mesmo extralinguísticas, entendemos, poderão ser preciosas em favor da objetividade da análise, quando feita com propósitos críticos, como no nosso caso. Quanto a essa intenção de objetividade parece-nos que Riffaterre tem reservas com a crítica literária impressionista, desde suas polêmicas com Spitzer, na medida em que prefere permanecer ao nível descritivo dos efeitos estilísticos.

É também importante como contribuição de Riffaterre sua concepção de contexto, com a qual substitui a noção de "norma" linguística. Sendo essencial para o estudo estilístico a consciência de normas e desvios, esta consciência resultará de sua expressão no contexto, concebido como padrão (pattern) rompido por um elemento imprevisível. O contexto assim concebido será de natureza variável, limitado pela percepção do leitor, renovando-se na progressão de decodificação. O contexto figura como fundo e o efeito estilístico como um contraste a ele, num conjunto bipolar (contexto/procedimento estilístico). Há um contexto interior (micro-contexto) e outro exterior (macrocontexto) ao procedimento estilístico. O primeiro cria a oposição que constitui o procedimento estilístico propriamente dito; o segundo intensifica-o, mais, ou menos. Dessa forma, concorrem no estilo todos os elementos do enunciado estético, dando-lhe a estrutura.

Definindo o método:

Tendo por baliza a análise objetiva e integral da mensagem estética da prosa de ficção de Carlos de Oliveira, orientamo-nos em nosso trabalho de pesquisa estilística, para um estudo contextual, entendendo a matéria narrativa como a organização de um complexo comunicacional onde nos são colocados vários níveis da realidade, seja o do sistema de expectativas em que os signos remetem o leitor, seja o dos significantes denotados e conotados, seja o técnico-físico que constitui o significante. Todos esses níveis, entendemos, só poderão ser compreendidos no seu interagir contextual que associará dialeticamente o objeto textual ao seu contexto cultural, através de determinada estrutura de comunicação. Tal estrutura será necessariamente homóloga a todos os níveis de mensagem estética e definida, como o faz Michael Riffa-

terre, em termos de oposições e diferenças que originarão uma tensão informativa bipolar do texto analisado. Assim, da linguística estrutural nos vem uma noção básica para o estudo literário: a de previsibilidade/imprevisibilidade que estudaremos em relação ao agregado de cada ítem estilístico, que desloca a atenção do leitor para o essencial da mensagem estética de toda a obra analisada: a tensão informacional que estrutura um determinado estilo de informação.

O estudo que fizemos das várias correntes da Estilística indica-nos a parcialidade de seus enfoques para a análise que vise compreensão integral de uma estrutura de estilo, na medida em que se dispersam em minúcias de significação mais de ordem linguística, menos de ordem estilística, ou em que estabelecem contextualizações demasiado largas ou estreitas pela ausência de uma visão estrutural de estilo. Serão, no entanto, bastante úteis para o estudo de certos níveis da matéria informacional, pela integração de seus resultados numa perspectiva estrutural, onde o pormenor será visto no seu complexo estilístico, no diagrama estrutural que preside a todas as partes.

Orientamo-nos pelos instrumentos teóricos propiciados pela linguística e pela teoria da informação que são o fundamento da Estilística Estrutural de Michael Riffaterre. A tal fundamento agregaremos os dos métodos tradicionais de análise estilística que serão de grande utilidade operacional, conforme já assinalamos, para complementar em suas lacunas no esforço o do estilístico do Essais de Stylistique Structurale que procura estabelecer uma ciência da Estilística.

A análise a que vamos proceder será produto de nossa leitura e pretende determinar o estilo de informação estética nos romances de Carlos de Oliveira, percebido nos seus vários níveis contextuais e terá no próprio texto de análise e na coerência de nossas contextualizações o seu critério de objetividade.

Nas estruturas retórico-formais do estilo, buscaremos a sua codificação que entendemos ser estabelecida de maneira consciente e inconsciente pelo ser social que é o escritor. Tais recursos estilísticos poderão ser recebidos de forma consciente ou não pelo leitor, dependendo do seu sistema de expectativas. Por

isso pretendemos estabelecer em nossa percepção ao texto, um agregado de níveis contextuais como pretende Enkvist na sua Estilística contextual. Pretendemos ainda que essa codificação estilística seja não apenas detectada, conforme propõe o método de Riffaterre, mas relacionada, surpreendida nos seus vínculos com recursos destinados a atingir determinadas faixas de público-leitor, os quais adquirem significado estilístico em dada situação cultural. Para tanto, conforme o estímulo textual, deverão ser convocados os recursos suplementares das ciências humanas e sociais, na tarefa de interpretação.

Por isso, entendemos que, para qualquer estudo estilístico, essas estruturas retórico-formais só se justificarão se vinculadas à semântica ideológica e sociológica que as fundamenta. Através do estudo estilístico, chegaremos à própria concepção da realidade do codificador estético, enquanto ser social, à sua cosmovisão que ultrapassa os limites do "eu-íntimo", por absorver todos os elementos culturais de determinada sociedade. Entendemos, assim, que, para uma análise de intenção objetiva e integral devemos incorporar à estrutura formal, sincrônica, a outra face, a diacrônica, que dará dimensão e significado à obra literária. De valia, também, serão os processos das contextualizações estilísticas de caráter não-formalista de Erich Auerbach vinculando estilo/concepção de realidade e o de Carlos Bousoño, com sua concepção do "eu-social" do escritor como fundamento do estilo.

**III. O PROCESSO DE FUNDAMENTAÇÃO DA ESCRITURA
NOS ROMANCES DE CARLOS DE OLIVEIRA**

**1. O MODELO INFORMACIONAL DA ESCRITURA
DE CARLOS DE OLIVEIRA**

A leitura (35) de qualquer dos romances de Carlos de Oliveira, seja nas primeiras edições, seja nas edições revistas ou refundidas, coloca-nos diante de um mesmo processo da escritura (36), que organiza seu mundo ficcional, interligado, como um todo, ao universo referencial dos pequenos-burgueses de uma região areenta e marítima de Portugal Centro-Oeste: a Gândara dos Pinhais. Cumpre-nos ver qual o elemento fundamental que atravessa tal processo.

X Tomemos um segmento narrativo, como outro qualquer dos romances a serem analisados. Seja de Pequenos Burgueses, romance onde a escritura, através de sua estrutura de informação estética (37) vai procurar desenvolver como sendo uma contradição desejo/realidade a situação das personagens dessa categoria social: X

"D.Lúcia, D.Lúcia, que te hei-de-fazer? Não compreendes que no relento da cama, uma mulher de certa idade, com as miude-

(35) Assim, embora o presente estudo não possa, pois, valer-se das impressões prévias de arquiteiros ao nível daquelas sobre as quais Michael Riffaterre montou sua análise sobre "Les Chats", de Baudelaire (Cf. Michael Riffaterre, Ob. Cit. p. 328, em virtude das razões inevitáveis que advêm do pioneirismo das pesquisas como a nossa, prestar-se-á, de qualquer forma, a desempenhar, para futuros pesquisadores, a mesma função daqueles sobre os quais se baseou a do referido analista.

(36) Tomamos aqui escritura para designar contínuo escrito, onde o escritor (codificador) vai, enquanto ser social (consciente e in consciente), assumir o procedimento literário, pressionado por determinantes sócio-econômico-culturais. Esse contínuo escrito presume ainda a participação de um leitor implicitamente suposto pelo codificador, para a sua comunicação estética.

Por isso, ao tomar estilo como processo que revela ao leitor determinado sistema escritural, pelo qual o escritor efetiva no ato artístico um ponto-de-vista através do código literário que cobre a própria realidade referencial, entendemos como pertinente o estudo de tal processo, por corresponder ao requisito de eficácia estilística, visto ser através de uma comunicação assim estruturada, que a mensagem estética da escritura irá configurar-se para de terminada percepção nossa.

(37) A estrutura de informação estética deve ser entendida como um modelo invariante que percorre cada segmento do texto de Carlos de Oliveira, apreensível através de variantes. Com função semântica, representa a organização do plano narrativo, em consonância com determinada concepção sobre a realidade. Assim, estamos tomando o texto como elemento objetivo de comunicação, codificado pelo "eu social" do escritor, onde podemos encontrar os vários processos de representação da realidade.

zas muito gastas, o fluxo menstrual 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 por 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 pantano 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 as 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 exactidão, nunca se fuma um cigarro até o fim. Aí está o que tu és, a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro. Por muito que me custe pensá-lo."

(P.B., 3a. ed., pp.26-27) (38)

Este é o terceiro paragrafo do capítulo IV de Pequenos Burgueses. Os dois parágrafos precedentes, apresentando relações de similaridade com antecedentes e subsequentes é marcado pelo discurso direto tradicional da literatura, código mais facilmente de codificável pelo leitor do que o do trecho transcrito. Neste, há mudança brusca de perspectiva narrativa da escritura, sem figurarem aí os traços indicativos convencionais de substituição de um sujeito falante, por outro. O contraste do trecho com relação aos antecedentes por não estar incorporado ao código literário do leitor, vai exigir, da parte deste, maior atenção. Mas não é só: tal procedimento estilístico é acentuado logo ao início desse parágrafo, por uma série de outros que, com sua acumulação, vai obrigar-nos a uma atenção ainda maior: o diálogo interior do Major (de segunda pessoa, não usual), a mudança temporal dos verbos e a repetição apostrófica do sintagma "D.Lúcia" — de que o leitor ainda não tivera conhecimento — em posição inicial. A própria pergunta, por tudo isso, ganha grande eficácia para introduzir-nos no drama existencial do Major e sua esposa D.Lúcia (39).

(38) Pela necessidade de referir repetidas vezes as obras do Autor, adotamos as seguintes abreviaturas: A. - Alcatéia, A.C. - Uma Abelha na Chuva, C.D. - Casa na Duna, P.B. - Pequenos Burgueses.

(39) Assim, seguindo o desenvolvimento da linha narrativa, conforme uma progressão vetorial, haverá a formação de um contexto com determinada faixa de previsibilidade que será rompido por um elemento imprevisível, o qual causará um efeito de surpresa no leitor. Essa concepção de contexto como vetor, deve, no entanto, ser completada pelo conceito de retroação, como indica Michael Riffaterre, pois "le sens et la valeur de certains faits de style déjà déchiffrés sont modifiés rétrospectivement par ce que le

Temos, assim, uma série de procedimentos estilísticos, envolvendo o que denominamos microcontexto e macrocontexto (40), que irão estabelecer para a percepção do leitor, um contexto especializado (o definido pelo parágrafo transcrito, de caráter macrocontextual). Esse macrocontexto é introduzido por um procedimento estilístico (a repetição contígua e paralela do sintagma "D. Lúcia"), que se constitui num rompimento do pattern microcontextual, dentro de nosso contexto memorial que segue a escritura desde o início do romance, onde não ocorrem tais repetições. Tal procedimento será igualmente realçado por nosso macrocontexto cultural (sistema de expectativas dado por nosso processo de aculturação, desde as nossas primeiras leituras de obras literárias). Com esse expediente, a escritura dá relevo às perguntas igualmente inusitadas (a ausência dos traços con-

lecteur découvre à mesure qu'il progresse dans la lecture. Tel mot répété, par exemple, est mis en relief du fait de la répétition: il fait contraste avec les mots de son contexte qui ne sont pas marqués comme lui par une relation d'identité avec un "prototype". Mais ce prototype lui-même (la première occurrence du mot), s'il n'avait pas été remarqué d'abord ou l'avait été pour d'autres raisons, s'impose à nouveau au lecteur et souvent avec une valorisation différente. Tout au long de ce vecteur s'entasseront information, formes e mémoire des séquences précédentes. Plus le pattern est clairement dessiné, plus fort sera le contraste (par exemple un contexte narratif avec des verbes au passé préparant un contraste avec un présent historique isolé; une série de phrases périodiques et rhétoriques amenant un contraste avec une séquence de phrases breves, nominales, avec asyndète).

On peut ajouter deux corollaires à cette définition. En premier lieu, le contexte stylistique a une extension étroitement limitée, limitée par la mémoire de ce qu'on vient de lire, limitée par la perception de ce que l'on est actuellement en train de lire; le contexte suit, pour ainsi dire, le lecteur, couvrant toutes les séquences du discours. (...) En second lieu, on peut observer un chevauchement des unités stylistiques: si nous définissons ces unités comme contexte + procédé stylistique, il peut se produire que le procédé stylistique établisse un nouveau pattern et devienne ainsi le point de départ d'un contexte qui est le premier élément d'une nouvelle unité stylistique" (Ob. cit., pp. 58-60). A tal princípio de retroação da memória do leitor incorpora-se naturalmente o seu sistema de expectativas, propiciado por suas experiências anteriores dentro desse campo.

Importante neste momento é precisar um pouco mais essa noção de contexto estilístico. Ela vem a substituir a de norma linguística. Assim, cada procedimento de estilo (desvio, ruptura), possuirá um contexto concreto, determinado. "L'hypothèse que le contexte joue le rôle de norme et que le style est créé par une déviation à partir de lui", assinala Riffaterre, "est fructueuse. Si dans le système de relations style-norme, nous posons le pôle norme comme universel (ce serait le cas de la norme linguistique), nous ne pourrions comprendre comment une déviation peut être un procédé stylisti-

vencionais do discurso direto, conforme assinalamos que, por acumulação desses dois procedimentos, ressaltam a constatação da situação em que se encontra a personagem D. Lúcia. Evidenciada tal situação, a escritura vai fundamentá-la, dentro da perspectiva do Major, passando do plano exterior, para o interior de sua esposa. E a situação do casal tornar-se-á mais dramática, prosseguindo a leitura, pela introdução de uma nova situação técnico-física, a que o Major mantém com sua amante Rosário, introduzida em tom confessional dado por expressões coloquiais binárias ("cara a cara" e "tintim por tintim") que precedem o significado mais profundo de suas relações com a esposa (enraizamento através das expressões próprias da literalidade: "náusea insidiosa" e "pântano de nossa cama"). Assim, após configurar a situação em que se encontra o relacionamento do Major com a esposa, a escritura, sempre na perspectiva do marido, aponta, desta vez, para outra causa, que se soma à primeira, dada pelo envelhecimento da esposa. Em seguida, a escritura apresenta novo questionamento que é repetição das primeiras, para a nova fundamentação que será capaz de definir o sentido mais profundo de todo esse parágrafo: "É verdade, fui eu que te fumei até o fim como fumo este cigarro. Com mais exactidão, nunca se fuma um cigarro até o fim. Aí está o que tu és, a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro". A causalidade da situação de D. Lúcia em relação ao Major, é realça-

que dans certains cas et dans d'autres non. Car si la variation par rapport à la norme générale est constante, alors l'effet lui aussi doit être constant. (...) "Il ne nous serait pas possible de comprendre qu'une unité linguistique dont le rôle dans un certain système de relation est purement fonctionnel peut devenir ailleurs un procédé stylistique; non plus qu'un procédé stylistique usé, devenu un cliché sans effet, puisse être rajeuni et recouvrer expressivité sur un fond de discours ordinaire; pas plus finalement que les styles dépouillés comme celui de Voltaire, qui ne semblent pas se différencier des formes les plus simples de l'usage quotidien, puissent avoir des caractères distinctifs. La variabilité de l'effet d'une anomalie constante s'explique au contraire immédiatement si le pôle d'opposition varie en même temps; et ce pôle varie par définition si c'est le contexte" (Ob. Cit., pp. 55-56).

(40) 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). Esse 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, di

da aos olhos do leitor pelo desdobramento metafórico do fumo a apagar-se, que acumula procedimentos estilísticos: "fui eu que te fumei até o fim" é microcontexto para o contraste "nunca se fuma um cigarro até o fim" (ruptura na negação da ação), intensificados pelo macrocontexto de caráter dissertativo representado, ao nível do período, pelas expressões "É verdade" e "Com mais exactidão". Além desse procedimento há, na fundamentação, um outro: a comparação da esposa a "cigarro", depois reduzida, nesse processo de limitá-la ao menor valor passível de ser representado, a "pirisca".¹ Todo o parágrafo, vincula-se dessa maneira à variante da estrutura informacional de uma escritura que se fundamenta: a variante necessidade viciosa, condicionando a conduta da personagem em relação à mulher e à amante, que organiza todo o parágrafo.

Entre cada segmento do discurso interior do Major podemos verificar relações de similaridades com outros, de diferentes parágrafos desse capítulos de Pequenos Burgueses; entretanto, cada novo segmento será variável em relação ao anterior, pois que, enquanto similares aos anteriores por numerosos elementos recorrentes, apresentarão também contrastes devido a outros procedimentos estilísticos. Nesse sentido, teremos o desenvolvimento da mesma metáfora do cigarro. Por essa recorrência, a escritura precedente constituir-se-á em contexto para novos procedimentos de estilo:

"Cá vou para Corgos, D.Lúcia, preciso de Rosário como preciso de cigarro na boca, um vício, e nem por sombras tenciono perdê-la. Também nela haverá um dia o teu cheiro desolado e pútrido, é a vida, mas então eu terei partido, compreendes?"

(P.B. 3a. ed., p. 28)

ferenciando-se o macrocontextual pelo fato de não possuir elementos idênticos repetidos. "La différence entre macrocontexte et microcontexte", assinala Riffaterre, "c'est que le premier présente une séquence de variants tous réalisés dans le texte, et dont l'isomorphisme s'impose irrésistiblement au lecteur. Tandis que dans le second cas l'isomorphisme est perçu par une seule comparaison entre deux variants seulement" (Ob. 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 do que o microcontexto à noção corrente de contexto. Quanto aos problemas de limites, a questão que se coloca será a seguinte: "Où s'arrête 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 réac

"Cá vou para Corgos, D.Lúcia" pela repetição situacional torna-se no capítulo, dessa forma, o índice da fala do Major, que se faz gradativamente previsível na memória do leitor. A variante aqui é a mesma, só que aparece mais apreensível, como toda a escritura: sempre em processo de precisão. Tivemos antes "fui eu que te fumei até ao fim como fumo este cigarro", depois "preciso de Rosário como preciso de cigarro na boca": se antes há constatação de fatos, depois ocorre a sua necessidade (contraste), que é explicitada pela decodificação realizada pelo processo escritural ("vício"); se antes encontramos "odor enjoativo", agora, será "cheiro... um pouco pútrido", onde, a par da similaridade "cheiro"/"odor", haverá o contraste "enjoativo"/"pútrido" (efeito: "enjoativo"; causa: "pútrido").

Verifica-se assim, através dos procedimentos estilísticos sucessivos, maior precisão da escritura, que busca as suas raízes, ao invés da pura constatação dos efeitos. A decodificação do figurado pela própria escritura é o processo final a que ela pode chegar a isto acontece nos segmentos analisados quando define a necessidade como vício, conforme vimos, e quando, finalmente, identifica a corrupção fatal dos elementos com a "vida", concepção que na obra ficcional de Carlos de Oliveira é atribuída aos peque

tions du lecteur, le point de départ de cette perception du context 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 dernière occurrence 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 ce point de vue, le microcontexte peut être relativement long: même une répétition, par exemple, peut former le constituant immédiat d'un procédé stylistique; plus le pattern se répétera avant d'être rompu, plus l'effet de rupture sera fort.

B) Il convient bien entendu de distinguer: 1º la répétition en tant que procédé stylistique, autrement dit, une structure génératrice de contraste, fondée sur le retour périodique ou non périodique d'un élément (par exemple une terminaison verbale); 2º La répétition en tant que microcontexte; 3º La répétition de procédés stylistiques, autrement dit, le retour des memes structures stylistiques avec des contenus différents, ce qui relève de la terminologie floue, du métalangage normatif de la critique littéraire traditionnelle.

nos burgueses. (41)

Essa amostragem, conforme iremos verificar em vários níveis de análise estilística nos próximos capítulos, será pertinente para toda a prosa de ficção de Carlos de Oliveira: a tensão informacional entre a causa e o efeito, orientando a nossa atenção para a fundamentação da escritura dos quatro romances. Dos polos de tensão, o determinante do processo é o da causalidade, que se delineia pela direção da escritura às origens de cada fato que nos propõe. Tal desenvolvimento, conquanto reversível em certos momentos, tem, devido a essa causalidade, na irreversibilidade o seu polo determinante da apresentação espaço-temporal. Esse universo, causal e irreversível, como nos segmentos narrativos de amostragem, caminha por isso, para a desagregação, como fatos da "vida".

Assim, através da codificação estilística, chegaremos às variantes estruturais de cada romance objeto de nosso estudo. Os romances constituem entre si uma unidade textual que é o campo desta pesquisa para a determinação de sua estrutura de informação estética, que orienta o texto como veículo de comunicação(42) por apresentarem um mesmo modelo informacional, isto é, o de uma

C) J'emploie (ici et ailleurs) le verbe préparer. Je veux dire par-là un contexte créant progressivement les conditions d'apparition du procédé stylistique (par exemple, dans une période, un rythme libre préparant une clause 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).

(41) A tensão informativa, assim, dentro de cada variante estrutural, vai levar a linha narrativa dos romances a um ponto extremo de improbabilidade, voltando em seguida ao seu oposto, de extrema probabilidade. Umberto Eco assinala que uma mensagem estética "para ser talhada em toda a sua força de suspensão "aberta" ... tem de se apoiar em faixas de redundância", pois em caso contrário, com uma mensagem totalmente ambígua, haveria o perigo de se "confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se à pura desordem". "Uma ambiguidade produtiva", dessa forma, "é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes" (A Estrutura Ausente, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 53).

(42) A estrutura informacional constitui-se, assim, num modelo,

escritura que se fundamenta, tão logo esta nos tenha apresentado um fato e, conforme dissemos, se impõe ao leitor a partir da eficácia da sua codificação estilística, nas variantes que estabelece no plano narrativo, as quais, por sua vez, mantêm relações internas homólogas para com a sua forma abstrata fundamental (estrutura) (43). Tais procedimentos estilísticos deslocam nossa atenção ora para as origens, ora para as consequências dos fatos ficcionais, numa tensão contínua, que irá se constituir na dinâmica informacional do texto analisado, estabelecendo, em cada segmento narrativo, as suas razões, os seus fundamentos.

codificado estilisticamente em cada segmento narrativo, conforme a progressão vetorial de nossa leitura, associando seus constituintes informacionais binários, quer apareçam de forma contígua, ou mais distante, ou mesmo dispersos, mas presentes em nossa memória.

(43) Convém assinalar neste ponto que essas variantes que nos remetem à estrutura de informação estética, são tangíveis e estilisticamente codificadas pela lei da perceptividade, que Riffaterre estende às estruturas: "J'avance donc que la loi de perceptibilité s'tend aux structures. Non pas à l'invariant, qui est un modèle abstrait, mais aux variants. Si nous ne les percevions pas, nous ne pourrions construire le modèle. Notre décodage doit être contrôlé de sorte à nous faire percevoir les segments du texte qui actualisent les variants: les percevoir non seulement comme stylistiquement marqués mais les percevoir pour ce qu'ils sont, dans la fonction de variants, les percevoir comme des corrélatés de quelque chose d'autre" (Ob. Cit. pp. 284-285).

2. A CODIFICAÇÃO ESTILÍSTICA AO NÍVEL DAS PALAVRAS

O contexto estilisticamente não-marcado na prosa de ficção de Carlos de Oliveira caracteriza-se pela frequência constante de determinados itens linguísticos, que o deixarão com elevado índice de previsibilidade. Tal previsibilidade tornará mais drástica a oposição quando do processo estilístico, o que vai colocar o seu estudo descritivo como pertinente, porque o conjunto da mensagem participa efetivamente do estilo, embora sejam seus efeitos os que especificamente nos dará a sua estrutura, perceptível pela eficácia do contraste, que limita a liberdade de decodificação do leitor (44). Assim, orientados em torno da estrutura de informação de uma escritura que se fundamenta e revelando-a ao leitor, teremos a frequência previsível de palavras que passaremos a estudar através da descrição linguística, a qual terá significado estilístico na recorrência contextual, onde estabelecerá, para a percepção do leitor, uma alta ou baixa previsibilidade de cada item linguístico (45).

(44) É justamente nesse controle da decodificação que iremos encontrar grande especificidade do estilo de Carlos de Oliveira. Por isso, uma análise de estilo "fondée sur les seuls traits pertinents doit être centrée sur ce mécanisme fondamental. Au stade descriptif, nous serons amenée à appliquer la théorie de l'information avec une insistance particulière portée sur les processus du codage. Au stade heuristique, notre tâche est de recueillir les faits à analyser, particulièrement les éléments qui limitent la liberté de perception dans le processus de décodage" (Ob. Cit., pp. 36-37. O grifo é de Riffaterre).

(45) As categorias gramaticais serão estudadas como peças constitutivas da escritura, que adquirem significação estilística no plano sintagmático, no sistema de relações que irá estabelecer com os demais elementos textuais. A "norma" gramatical, assim, será substituída pelo conceito de contexto (previsibilidade) e seu "desvio", pelo de ruptura contextual (imprevisibilidade), que constituem o procedimento estilístico, conforme conceitua Michael Riffaterre (Ob. Cit., pp. 55-57).

Procuraremos determinar o valor funcional dessas categorias em relação à estrutura de informação estética. Partiremos dos estímulos (procedimento estilístico), descrevendo-os segundo a terminologia gramatical. Depois, classificaremos os elementos em função de sua semelhança, suas relações de dependência, substituibilidade e distribuição.

Dessa forma, quanto maior for a previsibilidade, mais os contextos não marcados serão nivelados estilisticamente em relação a um presumível "grau zero" de expressividade (46), o que trará, por consequência, um maior realce do procedimento estilístico. De outro lado, quando um determinado procedimento estilístico for se repetindo, então teremos um novo contexto, pois que os efeitos tenderão ao nivelamento (47).

(46) Usamos a palavra expressividade no sentido de efeito ou de eficácia. Tomando, dentro da orientação metodológica de Michael Riffaterre, o conceito de estilo sempre associado ao de processo, afastamo-nos evidentemente de ligar o conceito de expressividade ao de clareza ou exatidão estilística, sentido este muito difundido.

(47) Orienta a nossa análise, conforme assinalamos, a utilização de Estilística como estudo dos elementos do enunciado linguístico, que são utilizados para impor a maneira de pensar do codificador, enquanto ser social (consciente e inconsciente). Importante, então, será analisar, como pretendemos, o rendimento linguístico na transmissão da mensagem estética ao decodificador, não como produção de uma cadeia verbal, mas como elemento que traz a marca do codificador e que chama a atenção do leitor. "La stylistique", conceitua Riffaterre, "sera une linguistique des effets du message, du rendement de l'acte de communication, de la fonction de contrainte qu'elle exerce sur notre attention" (Ob. Cit., p. 146).

Partimos neste capítulo, então, da idéia de que através da análise linguística poderemos ter todos os fatos, que deverão encontrar a sua relação na estrutura de informação estética. Aí "les composants stylistiquement neutres du texte et ses composants stylistiquement actives sont liées entre elles de la même façon que les poles marqués et non marqués de n'importe quelle opposition. La seule solution pour l'analyste, c'est d'observer les faits et les réorganiser autrement au lieu de classer en "élément normal" et "anormal". C'est en considérant la nature du phénomène poétique que nous trouverons la perspective pertinente (Idem, Ibidem, p. 325).

2.1. SUBSTÂNCIA E CONCREÇÃO DA LINGUAGEM

A obra de Carlos de Oliveira apresenta processo escritural com elevada frequência de determinados ítems linguísticos que em prestam objetividade e precisão, ao nos representar determinada situação técnico-física em que se encontra a narrativa e procura, tanto no domínio das palavras, no plano paradigmático, mas principalmente no sintagmático, no sistema de relações que irá estabelecer com outras palavras, a sua eficácia na comunicação ao leitor.

O substantivo concreto, iniciando nossa descrição, constituiu-se num ingrediente linguístico de grande frequência (48) no processo escritural analisado, matizando o contexto onde se desenvolve o procedimento estilístico. Nesses contextos não-marcados o nivelamento de efeitos torna-se maior devido ao fato de tais substantivos virem quase sempre acompanhados ou por artigo definido, ou por adjetivo, num todo substantivo-adjetivo, igualmente de significação precisa.

Tais relações no plano sintagmático que se repetem continuamente em cada romance, deixam a escritura de fácil decodificação para o leitor, como, por exemplo, ocorre em outro segmento de Pequenos Burgueses. No capítulo XXXII, a personagem picaresca Raimundo da Mula, numa mistura de realidade e magia, vai encontrar o bruxo que poderia concretizar a sua obsessão de possuir uma mula já morto e em estado de putrefação. Entretanto, mesmo numa atmosfera mágica, os substantivos concretos contribuirão para um relato objetivo da situação, com grande frequência contextual:

"Já se vê 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.B., 3a. ed., p. 191)

(48) A frequência das palavras não é tomada no sentido de frequência real, quantitativa, mas aparente, já que a frequência varia para a percepção do leitor, segundo o termo recorrente, pois que uma palavra que nos chama a atenção é percebida mais rapidamente do que uma simplesmente repetida.

A escritura nos apresenta primeiro a reação da personagem para depois explicitar a sua razão, apresentação indireta que se alterna com a direta desde o início de Pequenos Burgueses, o que também ocorre nos outros romances analisados. Essa apresentação da consequência para depois definir a sua causa ocorre sistematicamente nas situações mais significativas de cada um desses romances. Entretanto a carga informacional de tal procedimento diminui em razão de sua própria frequência. A tensão informativa no segmento é mantida, como dissemos, entre a reação da personagem: "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 a fundamentação dessa situação: "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 ferve vilha no pus". Introduzindo cada um dos polos encontramos os sintagmas intensificadores da oralidade: "tão bem que" e "não é para menos". Importante no segmento é a sua clareza visual para a apreensão do leitor, dada pelos substantivos concretos, de significação definida, que vêm desde o início do romance. Daí por que será importante para a própria apreensão do concreto, certa indefinição de sentido ao nível do contexto das palavras, o que ocorre em cada um dos polos informacionais com "dureza" e "outra bicharada", indefinição que será resolvida no plano sintagmático pela sucessão de substantivos concretos. "Outra bicharada", destaca-se do contexto de abstratos, para em seguida ser definida por "que ferve vilha no pus". Dessa forma, pela eficácia dos procedimentos estilísticos que deixarão bem nítida a sucessão de concretos, o leitor conseguirá perceber convenientemente as imagens que a escritura comunica.

Outra amostra, onde o nivelamento contextual de concretos realça o procedimento de estilo, pelo surgimento de um imprevisível abstrato (pattern/ruptura), pode ser notada em Casa na Duna, primeiro romance de Carlos de Oliveira, onde se vê a decadência de uma propriedade rural em face do próprio desenvolvimento tecnológico. Uma das personagens, Hilário, é o filho do proprietário e se debate com problemas de valores, procurando adequar-se à própria agressividade de seu meio:

"Hilário encosta-se ao coreto. Quer saber quanto pesa a co-
ragem. Uma situação nova para ele, que sempre fugiu a tudo,
a vida, aos próprios sonhos. Lá custar, custa. Um suor miú-
do corre-lhe na espinha e gela-o. Treme a cada olhar que lhe
deitam. Cerca-o a festa, o mundo rude dos bêbados, do cio,
caldeado num pobre temor religioso. A ternura não existe de
graça, é preciso consegui-la a força, magoar, bater".

(C.D., 3a. ed., p. 206)

A escritura procura concretizar sintagmaticamente os sub-
stantivos abstratos "coragem" e "ternura", expediente para projetar
o efeito de sua imprevisibilidade, já que, conforme afirmamos, na
escritura de Carlos de Oliveira há o predomínio absoluto de con-
cretos, para o polo informacional que procura definir o significa-
do da situação da personagem, também realçado pela expressão voli-
tiva da oralidade "Lá custar, custa" que rompe com o contexto que
a precede, de caráter explicativo. O espaçamento entre abstratos
normalmente, nos textos analisados, será bem maior do que no seg-
mento-exemplo, por isso de grande imprevisibilidade para a apre-
ensão do leitor.

Nesta linha de procedimento estilístico em que o estilo é
marcado pelo critério de ruptura e a marca dos elementos é a pre-
cisão, o artigo, de larga frequência, observável a todo o momento
nos textos analisados é o definido, na constituição do pattern, en-
quanto a ocorrência do indefinido desviará para si a atenção do
leitor, será, então, a ruptura. Mas o indefinido que pode gerar o
efeito de vago ou de mistério ao leitor, será compensado por um e-
lemento posterior que não só elimina todo espectro de dúvida, co-
mo deita ênfase sobre a nitidez que o conjunto expressional visa
atingir. Veja-se como pode ocorrer, neste trecho da mesma obra
atrás utilizada:

"Os camponeses espalharam-se na quinta e o trabalho começa-
va na madrugada ainda cinzenta. Um vulto subia a rampa.
Era Firmino."

(C.D., 3a. ed., p. 119)

A tensão informacional entre o deslocamento dos trabalhado-
res e a sua razão, o trabalho, é reforçada pela ação de um traba-
lhador a que a escritura particulariza, Firmino. A intensificação
neste caso, é promovida em primeiro lugar pelo rompimento do pat-
tern textual caracterizado pelo efeito de precisão dos elementos,
substantivos concretos e artigos definidos ("os camponeses", "na
quinta", "o trabalho", "na madrugada") que precedem o contraste

pelo indefinido ("um vulto"). Esse recurso de acentuar gradativamente a exatidão e a justeza das coisas que os substantivos designam, contribui assim, no plano do microcontexto, para o gradual delineamento exato do universo romanesco.

Esse caráter incisivo do pattern, na escritura de Carlos de Oliveira, encontra sua rede de sustentação no desempenho solídario ao adjetivo, na polarização causa-efeito.

O adjetivo, não obstante seja na literatura tradicional fonte abundante para processos estilísticos, na escritura de Carlos de Oliveira caracteriza-se pela parcimônia.

Entre os romances, sua maior frequência está em Alcatéia. Uma Abelha na Chuva e a edição refundida de Pequenos Burgueses está em posição intermediária. Em Casa na Duna, a frequência é a mais baixa. Em razão desse pequeno índice de previsibilidade de adjetivos, quando eles ocorrerem constituirão elemento de pertinência na apreensão do procedimento estilístico da escritura. Contudo, o nivelamento estabelecido pela maior frequência de substantivos preposicionados no discurso não-marcado linguisticamente equivalente ao adjetivo no plano paradigmático, que os substituem, deixa-os com baixa frequência, o que poderá significar um eficaz procedimento de estilo, quando de suas ocorrências. Mas não é só: quando aparecem os adjetivos, estes ou ainda vêm empregados substantivamente, ou, então, acompanhados por substantivos que os aceitam plenamente e em construções de fraco poder contrastante em relação ao microcontexto que estabelecem. Veja-se um exemplo de Casa na Duna, onde novamente a personagem Hilário procura afirmar-se, desta vez 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 pela escritura. Após a fundamentação popular, a cena desfaz-se:

"Os curiosos dispersaram, esqueciam o rapaz medroso e a égua chicoteada."

(C.D. 3a. ed., p.125)

O motivo do comportamento das pessoas é realçado por adjetivo/particípio passado de função adjetiva, que possuem como microcontexto, substantivos da mesma área semântica ("rapaz"/"égua") e palavras ("medroso"/"chicoteado") de caráter adjetivo que acei

tam plenamente o seu substantivo de base. 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 de "curiosos", no polo do efeito, 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.

Em Alcatéia, romance ainda não revisado, encontramos o adjetivo, ou o particípio de função adjetiva, colaborando ativamente, através de processos estilísticos. Nas descrições animadoras da natureza, rompendo, por sua acumulação, drasticamente com os contextos precedentes onde quase não apareciam, fazem-se no processo estilístico, elementos funcionais no processo de concreção:

"A lua chegou de súbito ao cume das últimas penedias e a luz desolada escorreu pelas montanhas. A neblina ficou visível no rés da planície, entre o fumo vago e rasteiro, os pinheiros quedaram, frios. Ao norte e a oeste a neve do luar escorrega va das vertentes gigantescas sobre a areia silenciosa das gandaras. E a noite branca arrepiou a planície."

(A., 2a. ed., p.47)

A caracterização animadora da noite fria é estabelecida com a participação dos adjetivos e será o oxímoro "noite branca", de grande efeito plástico para sintetizar essa situação, procedimento estilístico eficaz para introduzir o efeito que é o esfriamento da planície. E a eficácia do inusitado oxímoro será maior, pelo fato de se constituir no sujeito que determinará o clímax da ação no espetáculo da paisagem. Essa expressividade caracterizada por uma formulação que permite a apreensão imediata da comunicação, entra em contraste contextual com os despojados contextos precedentes, ficando clara a marca da literalidade do discurso, pelos traços líricos oscilando em torno do fio narrativo mas a ele não se integrando perfeitamente, o que só acabará por ocorrer na perspectiva dos romances seguintes, na das novas edições e refundições, e se poderá ver depois, então, pela funcionalidade do elemento visual, plástico, na economia relacional da escritura de Uma Abelha na Chuva (ou também de Pequenos Burgueses), no contexto dos sonhos e devaneios, ou da realidade mágica das personagens, que procuram afastar-se das situações concretas, caso da heroína desta sequência:

"... e o clarão da lanterna cai sobre o cocheiro ruivo; de perfil, parece uma moeda de ouro contra a noite. Viu-o saltar da boléia e, cada vez mais doirado, meter o ombro à charrete atolada. Um homem assim poderia quebrar para sempre o gelo de meu quarto. Mas não. Lá ia ele, nítido e luminoso, deitar a cabeça de fogo na enxerga piolhosa duma camponesa qualquer."

(A.C., 4a. ed., p.90)

A escritura, através de D. Maria dos Prazeres, desenvolve a imagem de "cocheiro" (homem ativo) e de "ruivo", com toda a sua plasticidade, e, como consequência, o juízo da senhora Silvestre que adentra a fundo nos seus próprios problemas. Após o devaneio, dois adjetivos ("nítido" e "luminoso") definem as imagens anteriores e são sintetizados relacionalmente pelo sintagma "cabeça de fogo", que, por sua vez, vai entrar em contraste com outro adjetivo (microcontexto: "cabeça"/"enxerga"; contraste: "de fogo"/"piolhosa"), na codificação do juízo aristocrático da fidalga, de acordo com a realidade social de cada qual das personagens. E, assim, graças à congregação de funções da palavra adjetiva às de outras classes, conforme vimos, na determinação do processo estilístico, ganham relevo os polos tensionais (quarto de gelo) de Maria dos Prazeres ou enxerga piolhosa duma camponesa qualquer x cocheiro ruivo, doirado, nítido, luminoso).

Por outro lado, também as palavras adverbiais que constituíam frequência constante apenas como fator de espaçamento entre os processos estilísticos, nas revisões tiveram sensível redução dessa função nos contextos estilísticos não-marcados, o que possibilitou maior concentração de efeitos pela aproximação dos contrastes, para melhor sensibilizar o leitor. Além disso o processo escritural irá valer-se do advérbio para efeitos de estilo, como ocorreu sistematicamente na terceira edição de Pequenos Burgueses. Observe-se esta passagem em que o Major, pai de Cilinha reflexiona:

"Os meus problemas, uns por cima dos outros, sobem mais 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 aguntei o que podia. Felizmente, Cilinha está para casar."

(P.B., 3a. ed., p.37)

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 cau

sal 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 cotidiano popular (e de certa forma consagradas em termos literários) e os advérbios que vão romper com esse código já estabelecido da escritura: "por exemplo" e a introdução do parêntesis, circunscrevendo os outros.

A estrutura aparece no segmento através de sua variante problemas/busca de suas razões e, após esse enraizamento escritural, ainda um advérbio final ("felizmente"), que, sendo o único a introduzir um período (contraste, por colocação), apresentará uma das soluções, que a escritura já fundamentou como possível anteriormente.

A função adverbial, no processo estilístico, mostra-se, no texto, pelo efeito de projetar os níveis exatos, precisos, de intensificação em determinada circunstancialidade.

A elevada frequência dos verbos ao associar os fatos escriturais, como veículo das substâncias, constante em todo processo escritural, por si só não teria significação estilística, não fosse sua apresentação principalmente nos contextos não-marcados, nivelando-os para eficazes procedimentos de estilo como nas estruturas paralelísticas, seja ao nível morfológico, sintático ou conceitual, em torno de cada polo de informação pelo qual a escritura se fundamenta. Eis como decorre esta passagem de Uma Abelha na Chuva, em que a escritura apresenta a personagem que irá sendo caracterizada por sua prática em relação ao seu meio, 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".

(A.C., 4a. ed. 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. Nesse capítulo, o primeiro de Uma Abelha na Chuva, há uma série gestual cujo protagonista só iremos determinar no capítulo seguinte, como também a razão de sua ação, (Álvaro Silvestre, la-

vrador e comerciante, com um problema de consciência que o leva ao desespero). Por isso, teremos, até a escritura procurar as origens dessa situação da personagem, uma leitura muito rápida, onde tudo é de fácil decodificação para o leitor, com frases curtas e cadenciadas pelos verbos que se sucedem realçando, assim, os contrastes do segundo capítulo.

Esses verbos dinâmicos substituem os de alocação como introdutores do diálogo. Por tal processo evita-se o monótono vaivém do "ele disse", "ela respondeu" etc., o que permite a restrição da ação ao essencial, não desviando, dessa forma, a atenção do leitor para o facilmente subentendível.

Também em Alcatéia, romance onde a escritura nos relata os condicionamentos que estabelece o banditismo como forma de autodefesa, logo no início do processo escritural de Carlos de Oliveira, temos o ponto de partida desse processo:

" - Fui a casa de Lourenção matá-lo.

Pereira nestremeceu, o velho ergueu os olhos devagar:

- Quem dera!

Leandro emborcou o copo, passou as costas da mão pela boca e tornou a afirmar, apontando o cacete ensanguentado:

- Matei-o!"

(A., 1a. ed., p.7)

O discurso direto, logo no início, sem nenhum segmento introdutório e, depois, verbos de ação, apesar da redundância do "tornou a afirmar", é o que se observa; na ação de Leandro, a consequência cujas raízes sociológicas serão definidas, logo em seguida - uma apresentação indireta que realça a ação em consequência da qual o romance vai ser desenvolvido.

O efeito desse processo nos romances analisados é de maior nivelamento dos contextos não-marcados, para maior realce dos procedimentos estilísticos que diretamente nos conduzem às variantes estruturais. Pela concentração, esse processo redutivo encontra sua expressão mais acabada em certos momentos de Pequenos Burgueses ou de Uma Abelha na Chuva, com supressão de qualquer verbo introdutório, como seja o caso, neste último romance (Capítulo XXXIII), onde o discurso direto alterna-se entre as personagens não nomeadas expressamente. Às vezes, a supressão de traços indicativos da mudança de interlocutor culmina pela ausência de travessões, aspas etc., marcas tradicionais da introdução do discurso direto:

"Tanta névoa no ar.
Um frasco de perfume, senhora. Parte-se...
Tenho medo.
E corta-se uma veia."

(P.B., 3a. ed., p. 159)

Desaparecem por completo as expressões introdutórias, mesmo as marcas tradicionais, percebendo-se o diálogo através dos registros verbais entre a primeira e a terceira pessoa e o recurso gráfico da apresentação, que, dessa forma, fará parte do processo escritural. Temos aí todo um capítulo a desenvolver-se assim: no diálogo interior, entre D.Lúcia e quem?, o efeito pelo recurso inusitado, terá maior teor expressivo que o de um simples monólogo em tal situação. A duração desse processo escritural vai anulando o seu efeito com a leitura, mas o contraste que estabelece com o capítulo antecedente e o subsequente vai dar-lhe realce, Aparecendo o mesmo recurso noutros capítulos, a marcação estilística será maior pelo espaçamento de macrocontextos com outras características.

O mesmo processo pode ter apresentação diferente, na própria obra agora citada:

"Salva-se, mestre Horácio, ou morre?, salva-se, nas minhas mãos tem de se salvar, ainda bem, 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 de uma cavalgadura nos tempos que vão correndo..."

(P.B., 4a. ed., p.126)

A origem do problema da égua, examinada por mestre Horácio - ferreiro, que na perspectiva da obsessão da personagem Raimundo da Mula da qual já falamos, era figura respeitabilíssima (associação ferreiro/mula), cuja palavra deveria ser critério de verdade -, é explicitada pela própria escritura, através de Raimundo da Mula e nesses diálogos interiores temos uma renovação do estilo indireto livre, com os verbos repetindo-se, na variação alternada de pessoa (nivelamento na repetição; contraste na alteração da terminação), servindo-se de microcontexto e contraste ("queres"/"quero"; "acreditas"/"acredito"), ainda intensificados pela repetição do sintagma "sim senhor", clarificando a situação de subserviência de Raimundo da Mula em relação a mestre Horácio, no jogo das duas vozes que marcam os polos de causa e efeito.

Em função da dinâmica e fundamentação da ação, verbos ativos sucedem-se aos de caráter mais estático, para perseguir uma linha de verticalidade na configuração da ação:

"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.B., 3a. ed., p. 189)

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" (possui) como veículo. E dessa dimensão horizontal para a vertical, registram-se os procedimentos estilísticos: a associação menos intensível "meio-dia"/"sol"/"sino" porque previsível na personagem Raimundo da Mula, dada a frequência de suas andanças pelas estradas e por ser associação de domínio geral e a comparação que vai fundo: "solidão"/"dia". As oposições semânticas verbais pela sua frequência desde o início da escritura, deixam o verbo dentro do contexto não-marcado e com maior nivelamento à medida que prosseguimos na leitura.

E esse fato repete-se com outros aspectos da flexão verbal, seja de tempo ou de modo, que permitem à escritura dirigir-se para as suas origens, as quais mergulham num fundo sociológico. As flexões nominais dos verbos são igualmente uma constante desses contextos, especialmente o infinito preposicionado do cotidiano oral português, o que deixa, em tais contextos não-marcados, grande dinamicidade da ação, que, pela acumulação, tende igualmente ao nivelamento, aproximando a substância do seu veículo associador. Veja-se em Casa na Duna como ocorre nesta passagem, onde o proprietário Mariano Paulo reflete sobre as palavras do Dr. Seabra, que lhe observara a miséria da região:

"Mariano Paulo meditava nas palavras do amigo. As culpas da pobreza que alastrava em Corrocovo não eram dele. Evidentemente. Via-se lutando também para manter a quinta, calculava os prejuízos daquele ano desastroso."

(C.D., 3a. ed., p.104)

Em torno do eixo variante pobreza/não responsabilidade de Mariano Paulo, após a frase nominal, "evidentemente", que afasta a personagem de ser o causador da miséria, temos o segmento "via

se lutando também para manter a quinta" que nos traz uma ação compacta (nivelamento semântico das palavras pela ação das formas nominais) a destacar uma variação temporal (contraste), dando relevo ao polo da não-responsabilidade.

Numa estrutura informacional que sempre busca suas raízes, a preposição, constituindo-se morfema de precisão lógica na escritura tradicional, também será elemento significativo na organização de contextos. Ela, por certo, não é em si mesma marcada estilisticamente; mas deve-se assinalar que no processo redutor da escritura, de romance para romance, de edição para edição, permanece a mesma a frequência desses morfemas. Assim, embora a narrativa deslocando-se do plano do explícito para o do implícito, ou as personagens deixando-se revelar menos pelo "dizer" que pelo "mostrar" o que são, o processo se faz com a persistência do esquema anterior de concatenação lógica das palavras, nos contextos não-marcados, ou seja, sempre com mais este elemento linguístico participando, como os já examinados, do efeito de nivelamento contextual para realçar os procedimentos estilísticos juntamente com outras categorias de palavras. Exemplo da eficácia desse nivelamento contextual, que propicia contraste expressivo, ocorre quando a alta frequência de preposições de um segmento entra em tensão com a baixa frequência de outro, como em Uma Abelha na Chuva, quando a escritura 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 incidentes aí historiados:

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

(A.C., 4a. ed., p.189)

A interiorização da escritura torna-se mais apreensível ao leitor pelo rompimento do pattern de concatenação lógica dada anteriormente pela preposição, o que propicia a enumeração das sensações da personagem, que se somam, chamando a atenção para a apresentação final, a seguir-se ao trecho em foco do simbolismo da abelha na chuva, que é decodificado por antecipação, já que a escritura vem desenvolvendo a metáfora desde o início do romance.

Os períodos curtos da oralidade e a continuidade da ação em desenvolvimento linear, com o universo romanesco a distender-se paulatinamente ao leitor, faz com que a conjunção seja igualmente frequente, estabelecendo, como a preposição, nivelamento contextual próximo a um "grau zero" de efeitos, se pudéssemos estabelecer um sistema quantitativo para situá-la estilisticamente em tais contextos. Estes morfemas podem, também, ser suprimidos, em benefício da imprevisibilidade na própria estrutura informacional. E, na maior parte das ocorrências, a acumulação de suas omissões acaba por enfatizar o segmento. Observe-se, no 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 grande do Miranda."

(C.D., 3a. ed., p. 149)

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 interposição do jogo metonímico com que se fecha o processo de asoberbamento do espoliador ao espoliado, em que o polo informacional de efeito fica implicitamente apontado para o de causalidade. Tal supressão dos conectivos contribui, assim, nesta manifestação de realismo psicológico, para organizar, ao fim, como ocorre com as demais categorias de palavras examinadas, uma estrutura informacional que mostra percorrer, por todos os recursos de substância e concreção da linguagem, um caminho reto em busca de suas raízes.

2.2. ORALIDADE: TRANSPOSIÇÃO E ELABORAÇÃO ESTÉTICA

A escritura, no romance de Carlos de Oliveira, limitando paradigmaticamente o uso do vocabulário, procura usá-lo com coerência estilística em torno dos polos básicos de tensão. De um lado a oralidade simplesmente transposta, mimética; de outro, a oralidade reelaborada esteticamente. E, nesse sentido, do primeiro ao último romance, da primeira à última edição de cada um, o processo escritural desenvolve-se de acordo com o código que o liga ao ser social do codificador, servindo de veículo entre este e o decodificador que são tão sujeitos como todos esses fatos e a própria realidade, ao dinamismo dos processos de evolução.

A tensão informacional causa/efeito, que, nos momentos sucessivos dessa escritura, conforme mostram as reedições, está sempre em processo de transformação, procurava nos primeiros momentos ser direta, explícita, já que a perspectiva do público-leitor a ser alcançado era demasiado ampla, para suas condições concretas de apreensibilidade na época. Daí a transposição pouco elaborada da oralidade, quando a escritura procurará cristalizar a corrente clara e natural da expressão diária, que deveria motivar e ser compreendida por larga faixa de leitores. Nas revisões procedidas, algumas vinte anos depois da primeira edição, outras dez, o codificador perdeu a ilusão da perspectiva inicial, reescrevendo, então, sua mensagem artística para o público mais restrito que a ela, efetivamente, tinha acesso e era, portanto, de maiores exigências estéticas. Assim o codificador, também já mais experiente, para melhor comunicar-se com esse público, introduziu técnicas mais elaboradas, acentuando, quer por nivelamento, quer por realce nos procedimentos estilísticos, a tensão informacional básica. O resultado é uma expressão que, por um lado, será plenamente apreensível e, por outro, deverá motivar o leitor para uma decodificação mais perfeita da essência da mensagem estética.

Dessa forma, apesar da complexidade estilística das últimas edições Uma Abelha na Chuva e Pequenos Burgueses em função de um previsível leitor médio, a prosa continua ainda, como em Casa na Duna, democratizada e, com ela, portanto, as palavras do cotidiano:

"... logo havia de parar aqui e logo havia de me apetecer a mim entrar no Galo e logo havia de lhe apetecer a ele engalinhá-lo comigo, não há dúvida, engalinhou, e agora, paciência, aproxima-se, nada a fazer, está na minha frente."

(P.B., 3a. ed., pp. 15-16)

Nesta variante, o determinismo da situação em que se envolveu Raimundo da Mula é intensificado pelo paralelismo e repetições inusitadas que se acumulam dentro do código literário, ("logo havia de", "apetecer", "galo"/"engalinhá-lo"/"engalinhou", "de me"/"de lhe", "a mim"/"a ele"), que constituem a oralidade elaborada esteticamente (49). No fluxo de consciência, palavras e expressões populares. Em Casa na Duna, como aqui, a concisão da terceira edição em relação às primeiras, não afeta a seleção vocabular:

"Mariano Paulo:

- Acaba-se por vez com essa coisa de carregar a casa prá toca desse estupor. Não quero essa mulher aqui. Maria dos Anjos desculpava-se.

- Já se disse. Se a pilho cá, pois vais tu e ela. Erguia os ombros largos, batia o copo na mesa:

- Chiça! Vão ao inferno!

Comia e serenava. Afastava a cadeira da mesa e recostava-se:

- Que se dê, está certo. Mas que diabo, a quem tenha vergonha nas ventas. O que não quero é coiros cá em casa."

(C.D., 2a. ed., p.63)

Depois, a concentração de efeitos, maior elaboração estética, na edição seguinte:

" - Não quero esta mulher cá em casa, gritava Mariano. Já te disse milhares de vezes. Se a torno a apanhar aqui, vão as duas pela porta fora."

(C.D., 3a. ed., p.92)

A tensão do segmento reside na busca das razões da exacerbação de Mariano Paulo, que se deve à conduta do filho Hilário sustentando a depravada Guilhermina, com a condescendência da criada Maria dos Anjos. Com a revisão do texto, a causa, que todos os leitores já conhecem de passagens anteriores, fica implícita e a tensão é maior. E a própria decodificação, mais imediata (efeito de nivelamento), permite passar de forma rápida pelo incidente, já

(49) O efeito para o leitor nessa transposição estética é bastante eficaz, pois ao usar-se uma palavra popular ou mesmo vulgar num emprego refletido da língua, como no exemplo, cria-se um contraste, e, ao mesmo tempo, marca-se como diz Riffaterre, "comme une partition une intonation expressive, qui, qu'elle soit actualisée ou non par le lecteur, est un signe stylistique encodée". (Ob. cit., p. 157).

que as suas razões estão bem próximas na memória do leitor e não necessitam de ser outra vez explicitadas através de procedimentos estilísticos para melhor controle de decodificação.

A concentração expressiva, que se afirma mais e mais nas reedições, permanece, não obstante, balizada pelo vocabulário restrito. E tal economia quantitativa vai assim, obrigar a escritura a um domínio mais acentuado desse mesmo patrimônio léxico, para através de contrastes eficazes (procedimentos estilísticos) ao nível da palavra, da expressão, frase ou segmento narrativo, deixar mais sugestiva a tensão informacional básica.

O efeito de realçamento macrocontextual pela oralidade verifica-se também nas construções binárias, expediente de grande frequência nos romances de Carlos de Oliveira. Num mesmo capítulo de Pequenos Burgueses, seguem-se:

"O calor aperta dia a dia..."

(P.B., 3a. ed., p.7)

"Palmilhou léguas e léguas de caminhos..."

(P.B., 3a. ed., p. 8)

"Detém-se de quando em quando..."

(P.B., 3a. ed., p.9)

"Endireita-se pouco a pouco..."

(P.B., 3a. ed., p.10)

E aí está o realçamento dos polos em tensão informacional devido a elas. No plano referencial de cada romance, como no conjunto deles, observamos, através desse recurso, mais do que o seria possível pelo efeito do advérbio comum, um universo ficcional que se desenvolve paulatinamente.

Tal realçamento é muito econômico para a decodificação e, além disso, de elevada frequência, entretanto, como podemos observar nos exemplos, o que nos leva a um nivelamento de efeitos. Mas, a escritura, não obstante, vai beneficiar-se do nivelamento porque, quase sempre, aparecem segmentos que se somam linearmente na ação, auxiliando uma leitura rápida, chegando praticamente a um "grau zero" de efeitos, o que propiciará maior atenção e demora na leitura, quando ocorrer um procedimento de estilo, que por certo nos encaminhará para as raízes da ação acumulada nos

contextos não-marcados.

A frase curta, incorporada ao gosto público pelo romance oitocentista, como recurso de literalidade através de novos e dinâmicos ritmos também surge na escritura de Carlos de Oliveira que neste aspecto como noutros, assimilou tal técnica da tradição literária, buscando desenvolvê-la para adequação à realidade atual, a sensibilizar o leitor através dos procedimentos estilísticos em nível microcontextual:

"Mariano Paulo aceitou a sugestão do Guimarães, passados dias. Jantou cedo e mandou aparelhar a charrete."
(C.D., 3a. ed. p.109)

A sugestão é aparente solução para os problemas da crise econômica de Mariano Paulo. E, neste caso, a escritura vai ter expressão nos golpes rápidos, nivelando a ponderação de aceitar, à ação corriqueira de jantar e ordenar ao criado. E o efeito de nivelamento dado pelos verbos, vai relevar a frase curta, entrecortada ritmicamente.

Esse expediente usando palavras que guardam relações léxicas, sintáticas ou conceituais paralelas a outras do mesmo período ou parágrafo - como procedimentos básicos de estilo, ao evitar dessa forma, o que não é fundamental para a informação estética - terá nos verbos, em especial, o seu veículo linguístico.

De menor frequência, ocorrerá também o nivelamento pela semelhança fonética. Note-se, neste trecho de Pequenos Burgueses, em que Raimundo da Mula, personagem anteriormente referida, observa as pegadas que encontra pelo caminho, para fundamentá-las, conhecimento adquirido nas suas andanças e intensificado por sua obsessão de possuir uma mula, que a escritura irá, por sua vez, fundamentar no parágrafo seguinte:

"Quando lhe surge um rasto de ferradura, firme, aliciador, baixa-se a custo e fita, sem memória, sem gestos, o torneado da pata, o desenho dos cravos, a curva regular e doce do casco."

(P.B., 3a. ed., p.9)

A acumulação por procedimentos fonéticos é variável, mas estabelece uma cadência amiudada, a espaços curtos. Neste caso, já nos distanciamos, entretanto, da simples oralidade, pela reelaboração estética. E, na sucessão, o segmento "sem memória/sem ges-

tos, atrai a atenção para a profundidade de uma tal forma "sui generis" de percepção da realidade pela personagem. Nesse sentido "sem gestos" é polo contextual e "memória" um rompimento desse microcontexto fonético, intensificado, ainda, pela palavra "sem", que está nivelada ao mesmo microcontexto.

Por outro lado, na escritura de Carlos de Oliveira predominam com frequência absoluta construções paratáxicas, que dão idéia, para o leitor, de sucessão imediata e acumulação de fatos. As construções hipotáxicas, aparecendo em menor proporção, dependendo do contexto, poderão introduzir, então, um procedimento de estilo, levando-nos à fundamentação dos segmentos paratáxicos. A busca da causalidade será, entretanto, quase sempre apreendida no âmbito dos regimes paratáxicos, que nivelam a narrativa para melhor contraste dos procedimentos estilísticos os quais podem aí mesmo ocorrer.

Vejamos um exemplo de procedimento estilístico, neste nível:

"Mariano Paulo pensava em fabricar materiais de construção, criar uma indústria, aguentar-se. Nos dias seguintes, fez sondagens ao terreno, averiguou o tamanho da camada argilosa. Os fornos do Guimarães tinham falhado, mas ali estava uma saída viável."

(C.D., 3a. ed., p.162)

A adversativa rompe com a assíndese da sequência oracional, dando relevo a uma abertura para a situação, a um efeito que, aparentemente solutório, para os problemas financeiros de Mariano Paulo, remete, implicitamente, de volta a suas causas. Embora, pelas suas raízes de oralidade e por ser expediente largamente utilizado na literatura, estando pois presente na memória do leitor, o recurso possua fraco teor expressivo, apesar do contraste que estabelece com as orações anteriores, presta-se a ilustrar a ocorrência do estilo, num contexto marcado por traços de oralidade também no sistema sintático de predomínio de parataxe sobre a hipotaxe, com o papel de deixar sempre nítido, na escritura o seu traço básico a que temos aludido em todo o percurso deste estudo.

Podemos assinalar outros procedimentos que nos denunciam vestígios de oralidade no texto em questão. Frequentemente é o sintagma de circunstância destacado como prótase muito curta, realçando a sequência:

"Aproveite agora, que está mais deprimido, e decida-se. Que diabo custa cortar um pulso? Não consigo.

Vá, levante-se, a casa de banho é ao fundo do corredor."

(P.B., 3a. ed., p.161)

No diálogo interior de D.Lúcia, o sintagma destacado para a circunstancialidade da situação inicial, pede ação, a réplica, intensificando os polos da alternativa imediatamente consequente para o seu desenvolvimento; concretização, ou não, da simulação de suicídio.

Outro processo da construção coloquial utilizado pela escritura, a frase nominal, se constitui sempre em procedimento estilístico, destacando-se de contextos verbais. Tais frases têm, elípticos, verbos de fácil acesso à memória já que pertencem à esfera da experiência cotidiana do leitor.

Pode-se observar o fato, registrado num dos momentos capitais da história de Casa na Duna:

"Mariano Paulo foi a Corgos desfazer a hipoteca. Recebeu o em préstimo, os juros, e disse adeus aos fornos. Gastara semanas irrecuperáveis; para nada; ali estava no mesmo beco sem saída. A ruína à porta."

(C.D., 3a. ed., p. 143)

A frase nominal enfeixa o significado do segmento, destacando-se das demais, por colocação, na posição de fecho e pela estrutura sintática singular na sequência oracional cujo ponto de chegada, marcado pela ocorrência do estilo, constitui-se o último reduto sobre o qual se projeta a força da causalidade de início denunciada.

Também frequentes são os provérbios e máximas populares, ou fórmulas expressivas recolhidas de tradição oral mais corrente, do tipo, por exemplo, de:

"torto como um arrocho"

(A.C., 4a. ed., p.103)

Essas fórmulas introduzem-nos nas "verdades" populares estereotipadas que carregam em si valor ornamental e expressivo, como veremos, mais adiante, no capítulo destinado ao estudo dos clichês.

Procedimento estilístico, ainda constante, com as frases nominais sucede quando a escritura procura dinamizar certas descrições no tempo presente da história:

"Pára em frente da mesa e serve-se dum porto. Vulgaríssimo. Bastante xaroposo."

(P.B., 4a. ed., p.171)

A expressividade, no caso decorre desta dupla ocorrência: sintagma nominal e superlativo. O primeiro é pouco frequente, como vimos, em toda a escritura, enquanto que o segundo é mesmo muito raro. E, no procedimento estilístico ressalta o conceito de valor, que vai chamar a atenção do leitor sobre sua razão, caracterizando negativamente a bebida.

Frequente, não obstante, é o uso dessas estruturas nos discursos interiores, deixando no leitor a impressão de verossimilhança, no processo psicológico:

"Sossego. Mas sossego, como? Os ratos a roer, a roer eternamente."

(P.B., 3a. ed., p.119)

Sequência fragmentada, expressão de um estado exasperante pela força determinista de causalidade, na perspectiva da personagem ("os ratos a roer, a roer eternamente", expressa na aliteração e enfatizada pelo advérbio), no sentido contrário ao do efeito ("sossego") reiterado pelo procedimento de estilo, nas duas frases nominais que o colocam na posição de evidência do objetivo desejado, mas impossível.

Assim, através da descrição das palavras onde o plano paradigmático encontra significação estilística enquanto em relação com o plano sintagmático, descrevemos os itens linguísticos que consideramos mais pertinentes em termos de efeitos estilísticos, verificando como nos revelam as variantes estruturais que atualizam a estrutura informacional da escritura dos romances de Carlos de Oliveira. Procuramos, no desenvolvimento de nossa exposição, mostrar a participação desses elementos nos contextos não-marcados, propiciando nivelamento estilístico da situação onde figuram, seja por relações próximas, ou distantes, mas sempre presentes na memória do leitor como algo já visto. E, sob esse aspecto, através da análise procedida, a sucessão de elementos previsíveis mostrou-se estruturalmente coerente para a economia do texto, tornando cada procedimento de estilo um fator eficaz para levar-nos à percepção dessas variantes estruturais.

Em contrapartida, tal alta frequência de determinados itens

linguísticos nesses contextos estilisticamente neutros, vai propiciar, como verificamos, a baixa previsibilidade de seu polo oposto, nas combinações binárias que estabelecem, originando-se daí procedimento estilístico. (50)

Um fato salta à vista: é a unidade desses contextos pela recorrência de seus elementos constituintes, que deixa no leitor a impressão de sobriedade de estilo, onde tudo é estabelecido para revelar a estrutura fundamental, onde a escritura se enraiza oscilando entre a causa e efeito e, com ela, autofundamentando-se, momento a momento. Para tanto, valem o código de comunicação da oralidade e o código literário convencional, que sofrerão reelaboração estética, conforme a evolução do código do narrador e do público-leitor previsto, procurando objetivar, em termos de concreção de um espetáculo, a comunicação estética que se situa como um referente da realidade.

(50) A descrição dos elementos linguísticos que procuramos desenvolver como peças reveladoras da estrutura de informação estética de Carlos de Oliveira, mostrou-se pertinente para o estudo estilístico, porque foi vinculada relacionalmente a essa estrutura que não admite substituição. "La linguistique peut analyser toutes sortes de messages, mais, comme nous le voyons, la stylistique a seulement affaire aux structures qui n'admettent aucune substitution; elle-même ne concerne que ces lois combinatoires que empêchent le décodeur d'utiliser le décodage minimal suffisant pour la compréhension, de choisir librement ce qui est important au lieu de se conformer au choix de l'encodeur. Ainsi la fonction stylistique se manifeste dans les facteurs du processus d'encodage qui ont pour effet de limiter la liberté de perception durant le décodage (et là liberté du jeu dans l'exécution d'une oeuvre littéraire)" (Michael Riffaterre - Ob. cit. p. 148).

3. A EFICÁCIA DA CODIFICAÇÃO ESTILÍSTICA NAS REEDIÇÕES.
REALÇAMENTO E NIVELAMENTO DE EFEITOS.

Os romances de Carlos de Oliveira caracterizam-se, para o crítico, como objetos-textuais em contínuo desenvolvimento a cada nova edição, sempre com maior elaboração estética, tornando complexo, gradualmente, o processo escritural, com o efeito de envolver o leitor, requerendo, cada vez mais, a sua participação no sistema de decodificação da mensagem estética. Estudaremos, as sim, as coordenadas que balizam esse processo escritural, finalizando com um estudo específico da situação narrativa. Esta, co mo verificaremos, pelas inovações formais introduzidas nas reedições, constitui-se em procedimento estilístico, pela inserção de contextos especializados, que, por oposição a uma determinada "norma" do macrocontexto cultural do leitor, exigirá deste uma no va atitude. Procuraremos, ao mesmo tempo, determinar como ao cur so das reedições foi preservada a mensagem literária, ou como en tendemos, ampliada, em face de um maior grau de conotatividade. Estilisticamente isso foi possível pela maior eficácia dos pat terns escriturais para controle de decodificação, que vieram a sofrer alterações, devido à própria mudança do sistema de expectativas do leitor implícito (51).

A escritura, nos processos de revisão, orienta-se no sentido da tensão estrutural, incorporando e desenvolvendo, através de novos procedimentos estilísticos, seus elementos pertinentes num esquema relacional, que encaminha o leitor na direção das ori gens dos fatos expostos; é, nessa orientação para as essenci ali dades, elimina-se o supérfluo, o não codificado estilisticamente, ou o codificado capaz de diminuir os efeitos em torno da estrutura informativa básica, pela qual a escritura se autofundamenta.

Dos romances analisados, Pequenos Burgueses foi refundido a partir da terceira edição, Casa na Duna revisado a partir da terceira, Uma Abelha na Chuva na segunda edição, mas sobretudo na 4a. e 5a. edições. Alcatéia está em revisão, portanto ainda não republicado.

(51) Daí a importância dessas revisões, pois, caso contrário, poder-se-ia chegar a um ponto em que o código pelo qual a mensagem nos seria remetida e o nosso próprio código de arquiteitores atualizados pouco teriam em comum.

3.1. O PROCESSO DE IMPLICITAÇÃO DA ESCRITURA

Pretendemos nesta etapa, assinalar inicialmente, os pontos básicos pelos quais parece-nos orientar-se a escritura de Carlos de Oliveira, em seu processo de revisão:

a) A escritura volta-se mais para os fatos apreensíveis na imediaticidade da comunicação pelos processos sensoriais. Assim, nas revisões, introduz novos procedimentos estilísticos, que possibilitam outros contrastes contextuais, como nos mostram alguns exemplos tomados do cotejo entre edições diferentes. Tome-se este, de Casa na Duna, na primeira edição:

"os homens levantam punhos ameaçadores",
(p.17)

e confronte-se com a variante da terceira:

"enxadas no ar, insultos, punhos ameaçadores".
(p.55)

Na terceira 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, portanto, amplificada e a comunicação estética, mais persuasiva, pela concentração das forças implícitas da ameaça.

Observe-se, também, na sequência do mesmo texto, o contraste entre o menos preciso:

"Os bois investiam com a gente e desfaziam os ajuntamentos. Homens corriam agora atrás do gado, abandonando a luta. Arrumavam-se-lhe aos cornos, dominavam os bichos."

(C.D. 1a. e 2a. ed., pp. 17-18)

e o mais preciso:

"Os bois investiam, desfazendo ajuntamentos, dismantelando as barracas, colhendo a multidão a torto e a direito, e foi preciso abandonar uma luta por outra: dominar os bichos pelos cornos, por um pouco de ordem na feira".

(C.D., 3a. ed., p.55)

A comparação dá relevo ao segmento, introduzindo-o com maior eficiência de apreensão, de decodificação pelo leitor, remetendo à causa da opção das personagens: "por um

pouco de ordem na feira", com ênfase sobre sua natureza, implícita a conveniência da escolha. Antes tínhamos apenas o abandono da luta para correr atrás do gado, agora a necessidade de deixar uma luta por outra mais importante, o que nos indica, portanto, o processo de fundamentação da escritura.

Outro exemplo de imediaticidade na apreensão pela imagem, por sua visualidade, pode ser atestado nesta edição variante:

"O rapaz moreno decidiu-se e atirou-se de navalha aberta".

(C.D., 2a. ed. p.17)

substituído por

"O rapaz moreno decidiu-se e a navalha relampejou."

(C.D., 3a. ed., p.55)

O objeto, a navalha, que o leitor mal percebia, apesar de sua presença na descrição, tornou-se mais impressivo: com a "navalha" a assumir a força de agente, fica implícita a violência da ação do "rapaz moreno" no segundo período, solicitando a sua sensibilidade no processo de decodificação da mensagem literária: a ação do rapaz que a escritura não nomeia após a provocação dos fidalgos (Mariano Paulo e comitiva).

Nessas exemplificações, julgamos demonstrar a melhor decodificação, a par do mais elevado rendimento da informação pelos novos procedimentos estilísticos e maior realce macrocontextual. O macrocontexto, nas reedições em geral, como os exemplos mostram, apresenta melhor nivelamento de seus constituintes (p.ex.: na ação dos bois, o nivelamento através dos gerúndios, flexão verbal não coloquial em Portugal, que vão ser contrastados pela perífrase do cotidiano popular "foi preciso abandonar") e a supressão de elementos facilmente subentendíveis (como o "atirou-se" da nossa última confrontação de textos). Tais reduções serão, em nível macrocontextual, tão eficazes para a fundamentação da escritura, como aos novos procedimentos estilísticos, no nível do macrocontexto (como verificamos no nosso primeiro exemplo-confrontação). E esses contrastes, em se tornando mais eficazes para a apreensão do leitor, propiciarão uma sua maior aproximação do universo romanesco o que demandará, pela proximidade, maior índice do que poderá constar, conforme prossegue na sua leitura, onde cada palavra, expressão ou segmento narrativo, entrará em ten

são informativa com outro, resultando daí, planos combinatórios dessa ordem, a partir de imagens perfeitamente dominadas.

b) A supressão do pormenor descritivo para maior concentração de efeitos:

"... a dona arrancou entre lágrimas as jóias do colo e os anéis do dedo..."

(A.C., 3a. ed., pp. 26-27)

cujo termo grifado foi eliminado nas edições posteriores. A variante é fundamentação da decadência da Casa dos Alvas, fidalgos que são obrigados a casar a filha com lavradores-comerciantes dada por um flash back. O segmento é curto e visa a caracterizar a decadência, em traços rápidos, usando metonimicamente dos utensílios caros e nobres para os aristocratas que eram levados à ruína, restando o sintagma circunstancial da dramaticidade "entre lágrimas" como muito forte para a materialidade do contexto, acusando, caso persistisse, um toque melodramático.

Suprime, a escritura, o facilmente subentendido contextualmente, também nas situações descritivas:

"A terra guardava tesoiros escondidos aos soldados de Napoleão. Panelas de libras nas paredes, barras de ouro soterradas no chão dos matos."

(C.D., 2a. ed., p.105)

cujos termos grifados foram suprimidos:

"A terra guardava tesoiros escondidos aos soldados de Napoleão. Barras de ouro, jóias, libras soterradas."

(C.D., 3a ed., 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 (mesmo polo da tensão informacional), apresentando uma aparente solução para os males da Gândara.

c) Redução de segmentos narrativos relativos a personagens secundárias, que afastavam a atenção do leitor em relação aos fatos essenciais do romance. Assim em Casa na Duna a participação da criada Palmira e seu marido é reduzida a uma terça parte; o capítulo XV que tratava exclusivamente de seus problemas é suprimido, pois que o essencial desse romance é a desagregação de uma família burguesa patriarcal, devido a condicionamentos econômicos, ficando implícita a extensão do drama eco-

nômico por que passavam. Em Pequenos Burgueses, a mesma redução acontece em relação ao delegado Paulo e Maria da Luz, quando a escritura elimina o nome da primeira personagem, restando apenas o designativo de sua condição ("Delegado") e a conduta de um bacharel interesseiro na 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 seu 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 expressividade estilística:

"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."

(A.C., 3a. ed., p.59)

Com a supressão restou:

"A meio do serão, chegou d.Cláudia, pálida e medrosa. Dava a aula diária e metia-se em casa."

(A.C., 4a. ed., p.59)

O explícito torna-se implícito contextualmente, para o leitor ir decodificando aos poucos. A caracterização psicológica torna-se mais apreensível. Esse tipo de redução que ocorre com elevada frequência, em todas as reedições, implica numa atualização dos fatos apresentados pela escritura, 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", porque, segundo se sabe, D. Cláudia só gostava das coisas dessa ordem... E o texto, 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 implícita toda e qualquer atitude da personagem em sua casa.

Algumas personagens chegam a desaparecer, como Amadeu em Pequenos Burgueses ou Beatriz em Casa na Duna, ou a serem excluídos de todo o significado psicológico, como o regedor em Uma Abelha na Chuva, sendo a concentração narrativa resultante, procedimento que favorece a implicitação do discurso, por levar a atenção do leitor a uma apreensão mais profunda dos fatos propostos pela escritura, procurando, dessa forma, afastar a possibilidade de a mesma ser desviada para acontecimentos inessenciais ao desenvolvi

mento de cada romance.

Dessa forma, a situação dos pequenos-burgueses da escritura de Carlos de Oliveira, através desse processo de implicitação, fica com maior concentração de efeitos, melhor caracterização, buscando-se momento a momento, em cada situação típica dessa categoria social, a sua fundamentação.

d) Supressão dos segmentos narrativos demasiado explicativos, que se tornam, então, implícitos. Reduzindo o grau de redundância, forçará o leitor para uma maior atenção ao contexto:

"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 dos tranços. Raimundo ficou a espera, excitado, até que en treviu como um relampago 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, a rédea solta pelas estradas livres e infindáveis."

(P.B., 2a. ed., pp. 8-9)

Os termos grifados (grifo nosso) foram, conforme o exemplo que se segue, suprimidos na sua carga informacional, pois tendem a explicar demasiadamente o segmento variante, ou então os já mencionados pormenores descritivos que também desviam a atenção do leitor do essencial desse segmento, que é mostrar o efeito da aparição da égua que vai fundo na aspiração da personagem, cujo maior desejo é ter 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 (que estudaremos mais adiante), 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, excitado, 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 ma dera a mim, à rédea solta, bem apertada entre os Joelhos, sumiu-se, um novelo baixo de poeira enreda-se pelos pinhais, boa viagem."

(P.B., 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 afigura bem funda, nos anseios de Raimundo da Mula. O texto agora é além disso mais preciso: antes tínhamos "caval" em contradição com "égua", poucas linhas abaixo, que foi substituído por "montada", definida depois no que era realmente: "égua"; antes o galope "do Sul" que pode ser qualquer lado 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 escritura 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 pelo nivelamento informativo macrocontextual.

Esses cortes, que esteticamente trazem efeitos impressionantes, ocorrem em Uma Abelha na Chuva em quase todos os inícios de capítulos, no discurso indireto, o que intensifica a tensão em relação ao capítulo anterior do qual é prosseguimento (efeito):

"Jacinto e Clara continuavam no palheiro.

Envolvia-os o calor do gado,..."

(A.C., 3a. ed., p. 103)

Os termos grifados facilmente subentendíveis, porque figurantes da mesma obra, em cena que se vem desenvolvendo desde o capítulo precedente, foram suprimidos nas edições posteriores. Esse processo de sonegação de dados encontra maior frequência a partir da terceira edição de Pequenos Burgueses e da quarta de Uma Abelha na Chuva. Raimundo da Mula, por exemplo, nessa edição de Pequenos Burgueses, percorre capítulo e meio com a ação que inicia o romance centrada em sua pessoa, sem que saibamos o seu nome e

revelando-se aos poucos. Esse processo intrigante prende a atenção do leitor, buscando ele próprio, com a escritura e através dela, a origem da qual os fatos seriam consequência. Na revisão da terceira para a quarta edição de Uma Abelha na Chuva, num só capítulo (XIII), houve vinte e uma supressões dos nomes das duas personagens, o casal de protagonistas, quase todos anteriormente colocados em posição inicial dos períodos.

Tal técnica de sonegação de informações solicitará, igualmente, do leitor, maior atenção às particularidades do texto, para relacioná-lo com um contexto mais, ou menos, próximo, a cujas peculiaridades linguístico-estilísticas irá se assemelhar ou opor.

Um exemplo, de Uma Abelha na Chuva, logo no início do primeiro parágrafo do capítulo XXIV, ilustra o fato:

"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 de D.Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndida sensualidade nos lábios de D.Maria dos Prazeres; a palidez de Álvaro Silvestre a resvalar num amarelo de cidra e idiotia; 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 do sortilégio é que a alma dos outros não tem a mesma transparência.

À primeira vista, o gosto da razão científica tão arraigada no seu espírito não se coadunava bem com as 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 a suas mãos, de modo que podia deduzir o seguinte sem se atraiçoar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros: todos eles fabricam o fel; abelhas cegas, obcecadas.

- Então, dr. Neto, que silêncio é esse?"

(A.C., 5a. ed., pp. 181-182)

No discurso indireto ou indireto livre, o leitor vai aos poucos deduzindo de onde vem o fluxo narrativo e particularidades do discurso. Já ao término do primeiro parágrafo, não haverá mais dúvida para o leitor atento. Sabia-se que do serão participavam sempre o padre, D.Violante, D.Álvaro e D.Maria dos Prazeres, o Dr. Neto e D.Cláudia - e o Dr. Neto, o único não apreendido analiticamente por essas sugestões visuais, seria, no entanto, a única personagem capaz de valer-se de seleção vocabular com palavras como "mel" associada e "alma", ele que era um apaixonado criador de abelhas. Assim, a apresentação vai continuar sem ex-

plicitar-se o foco da visão, mas indicando o protagonista observador: só o Dr. Neto, entre todos, seria capaz desse tipo de análise psicológica, sabendo-se, por previsibilidade, que era o único a orientar-se por "razões científicas" e a poder concluir por um "mel/fel" das abelhas, que volta, para reiterar ao final da sequência, seus traços identificadores. Quando aparece a explicitação no discurso direto, o leitor já sabia com antecedência tratar-se da personagem Dr. Neto, pelo tipo de relações estabelecidas por sua memória.

Como pode ser observado no segmento-exemplo, a escritura vai se fundamentando aos poucos, caminhando do plano implícito para o explícito, conforme vai acumulando informações. Dessa forma, no primeiro parágrafo, após focalizar as personagens presentes, apresentando-nos imagens "desfiguradas", que se opõem à "incorrutível" de D. Cláudia, a escritura busca a razão das diferenças. E essa razão vai ser melhor aprofundada no parágrafo seguinte, que vai fundamentar, buscando as raízes lógicas de todos os fatos apresentados no segmento ("abelhas cegas, obcecadas"), juntamente com a explicitação final, mostrando qual a personagem de onde veio a maior parte do fluxo narrativo e em torno da qual girou toda a variante - suscitando a curiosidade do leitor.

Consequência, também, desse processo de implicitação do discurso narrativo pela escritura é a supressão das construções indiretas, explicativas de pormenores ou características do discurso direto, para maior concentração de efeitos. 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 ansiedade 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 me

te 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 para lá, à surrelfa. E há mais quem tenha visto, fi que 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!

(pp. 32-33)

Após a apresentação dos fatos que envolvem a situação de quatro personagens (Major, D. Lúcia, Rosário e o Delegado), a escritora 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 quê, 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 Delegado 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.

- Exactamente. 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."

(P.B., 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 fun-

ção 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. Isso 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, no segmento seguinte, dentro da estrutura familiar, por onde os fatos teriam livre circulação.

O processo de essencialização e maior elaboração estética por que se orienta a escritura reduz o discurso indireto apenas ao que se encontra em relação estreita com a função do anônimo coro popular, fundamentando o episódio que se desenrolou. Além da supressão da nomeação das personagens, há igualmente o corte de expressões redundantes da fala popular, que além disso, também sofre redução em seus próprios elementos comunicativos. O segmento narrativo torna-se, assim, mais compacto, com maior nivelamento proporcionado pelo elemento coloquial, e a atenção do leitor só é desviada para o que está em relação estreita com a busca contínua de fundamentação pela escritura, cuja razão primeira é o lastro em todos os romances analisados: a desagregação econômica e com ela a social e moral de um tipo de sociedade.

Significativa ainda, dentro desse processo de maior elaboração estética, é a supressão de expressões volitivas da linguagem popular no discurso direto e também a supressão (cerca de 80% confrontando as últimas edições com a primeira de cada romance) de sinais gráficos indicativos dessa situação (exclamações, interrogações, reticências), o que vai propiciar maior nivelamento do discurso. Notem-se estes exemplos, entre inúmeros outros, em que foram suprimidas, de uma para outra edição:

"-Eh, bruto!"

(C.D., 2a. ed., p.64)

"Caramba! Era cada bocada de encher a alma!"

(C.D., 3a. ed., p.99)

"- Tolo!"

(P.B., 2a. ed., p.37)

As expressões imprecativas ou insultuosas foram reduzidas quase na mesma proporção, desaparecendo de futuras edições:

"Rai's parta o mar! E o burro e vossemecê!"

(A.C., 3a. ed., p.103)

"Apalpe a que o pariu."

(P.B., 1a. ed., p.16)

Também as expressões populares:

"- Irra, que estopada."

(C.D., 2a. ed., p.21)

"-Uma besta de força, meu caro amigo! Não resta dúvida!"

(C.D., 2a. ed., p.11)

Os recursos da fala popular são incorporados economicamente à escritura, o cotidiano, para tanto, deverá ser reinventado, ele que por si só já é a introdução dos processos dinâmicos da fala no discurso literário. E boa parte da redundância da linguagem oral será eliminada, pois a escritura enquanto canal de comunicação literária, para que tenha consistência estética além da comunicativa, seleciona e reorganiza a dispersão de um diálogo real. Por isso, o pitoresco da fala popular que observamos nas primeiras edições, transcrito da vida para a obra literária, sofre reelaboração e redução por essa função estética da linguagem, conseguindo, assim, sensibilizar e comunicar mais eficientemente a própria mensagem do codificador para o decodificador. Nessa perspectiva, teremos maior nivelamento de efeitos no macrocontexto, a par da introdução de novos procedimentos estilísticos, tendo a escritura na oralidade a sua fonte de reelaboração:

" - Deixe os trabalhadores em paz, homem.

Já lhes chegam as preocupações que têm. Não arranje mais conflitos. Hilário respondera desabridamente:

- Eu é que tenho a culpa de tudo. Chiça!

Nasci prá bode expiatório.

Acrescentara colérico:

- Se o senhor passasse e meia dúzia de cães lhe ficassem a

morder nas costas, o que é que fazia?

- Perca essa mania, Hilário; ninguém fica a falar de si. Com isso só arranja ódios.

- Eu é que sei se ficam ou não ficam. De resto, é um assunto que nada o interessa.

Interessa mais do que pensa. Sou amigo de seu pai, sou seu amigo e gostava de o ver modificado. Gostava de o ver outro. O seu pai não pode andar a perder tempo com as questiúnculas idiotas que você levanta. Tem mais em que pensar, está a defender o seu futuro. Ajude-o, que para si trabalha. Dê-lhe um pouco de alegria, caramba!"

(C.D., 2a. ed., p.162)

Após a revisão, a linguagem popular aparece reduzida ao essencial estético e comunicativo:

" - Não atormentes os homens. Já lhes basta o que basta. Não arranjes mais conflitos. Pensa na dificuldades do teu pai e ajuda-o.

- Se o senhor passasse e meia dúzia de cães lhe ficassem a ladrar nas costas, o que é que fazia?

- Deixava-os ladrar. O teu pai não pode perder tempo com as questiúnculas que levantas, a cada passo. Tem mais o que fazer. Já que não queres dar-lhe um pouco de alegria, dá-lhe ao menos descanso. Está a defender o teu futuro. Ou não entendes isso?"

(C.D., 3a. ed., p.164)

Além da eliminação das interjeições, vocativos, há a redução de clichês populares e a supressão do discurso indireto. Dos cinco segmentos do discurso direto, temos agora apenas três, o suficiente para mostrar o fato (comportamento de Hilário para com os trabalhadores), caracterizado em seguida como negativo para os interesses familiares, nos quais o filho deve ser parte ativa.

Na terceira edição, já não há dispersão devido ao discurso indireto, ficam apenas três segmentos de direto, perfeitamente inter-relacionados, o que vai contribuir para o nivelamento do contexto não-marcado, formado no plano paradigmático e sintagmático por elementos linguísticos do coloquial que serão marcados estilisticamente, quando a escritura busca, em cada variante, as suas raízes. Assim, por exemplo, tínhamos o explícito lugar-comum "já lhes chegam as preocupações que têm" substituído pela dinâmica expressão com significado implícito contextualmente "Já lhes basta, o que basta". Todo o segmento torna-se mais conciso, não desviando nossa atenção para expressões pitorescas; procura-se uma comunicação mais precisa. Se antes os cães "mordiam", agora "ladravam" nas costas. Há, não obstante, com a revisão, uma mudança semântica do segmento, que se caracteriza, menos como conselho e crítica

à atitude de Hilário pelo Dr. Seabra, do que como ênfase sobre a conduta do filho em relação ao pai e à propriedade. Os problemas psicológicos denotados em Hilário tornam-se implícitos pelas decorrências anteriores, presentes na memória do leitor, destacando-se, em contrapartida, o relacionamento filho/pai na perspectiva do médico.

A orientação de concentração da escritura elimina, assim, o estilisticamente não-pertinente. Verifica-se no curso das reedições, fusões de parágrafos e o uso mais frequente do indireto livre, com isso nivelando mais os contextos não-marcados, propiciando efeitos de contrastes mais eficazes. O que era explícito torna-se implícito, nossa atenção ficará mais orientada para procedimentos estilísticos que nos levarão à mensagem básica dessa escritura sempre em processo de elaboração, numa dimensão vertical rumo às raízes dos fatos propostos aos leitores. Aí está o essencial dos romances de Carlos de Oliveira, pois seu estilo não permite evasão para o que considera secundário.

Pelo exposto, podemos depreender que a escritura de Carlos de Oliveira orienta-se por uma dialética entre informação e redundância, procurando, na sua dinâmica comunicacional, gerar argumentação que procure persuadir o leitor de sua coerência (52). Ao curso das reedições, a faixa de redundância vai sendo reduzida, impondo ao leitor um esforço de interpretação, para reestruturação das coisas, das quais a escritura estabelece que deve ser parte ativa. O contraste contextual, por isso, terá sempre (nível microcontextual ou macrocontextual) um caráter suasório, para levar o leitor não só a perceber, mas a participar da apreensão das razões dos fatos ficcionais.

Essa prática de revisões e refundições é comum entre os romancistas, entretanto, ao passo que a grande maioria deles procede, neste caso, apenas antes da publicação, enquanto Carlos de Oliveira trabalha diante do público e com grande espaçamento temporal, nos romances que publicou desde sua adolescência literária. De lá para cá, sempre recriando seus romances, tem procurado tra-

(52) Sobre esses procedimentos que são evidentemente de ordem retórica, ver Umberto Eco (*Ob. Cit.*, pp. 76-77), quando trata da história como técnica gerativa. Ao contrário de Eco, que vê o retórico na escritura mais ou menos bem comportada, consideramos como retórico, qualquer procedimento estilístico, esteja em que nível estiver de informação e redundância; o que fica em discussão é a sua eficácia com vistas ao leitor implícito.

zê-los estilisticamente atualizados, para um público-leitor que incorpora novos hábitos de leitura. E a mensagem estética, basicamente a mesma, persiste em seu processo escritural a autofundamentar-se; mas, ao amadurecimento técnico literário do codificador que encontra correspondência nas alterações progressivas do receptor, o código de comunicação flexiona-se num contínuo reajustamento nos romances de Carlos de Oliveira.

3.2. A TÉCNICA DO DISCURSO DIRETO E INDIRETO NA ALTERAÇÃO.
DO PATTERN ESTILÍSTICO

Nas revisões, a escritura introduz inovações quanto à apresentação do discurso narrativo. Assim, a técnica do discurso indireto, de situar os fatos escriturais pela voz de um sujeito narrador que os situa em terceira pessoa, caracteriza o contexto, nas primeiras edições dos romances de Carlos de Oliveira. As reedições registram progressivamente uma frequência maior de rupturas com esse sistema convencional da narração.

Passa-se a perceber, então, uma diversidade na multiplicidade de variantes. Um tipo de ruptura que pode ocorrer é o de variação das 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 pégada 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 pégadas indefinidas de pés que mal se levantam."

(P.B. 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 dum bicho desconhecido? não, senhor, um jornaleiro no regresso dos campos com as alfaias às costas e ali? as botas cardadas dum lavrador remediado. E assim sucessivamente."

(P.B., 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 e assim persistem confundidas.

Essa mudança que se verificou no âmbito do discurso indireto é expediente estilístico para a revelação interior da personagem e daí maior contraste com a realidade exterior que a condiciona.

No contexto criado pela nova situação narrativa é o sintagma circunstancial ("ali") que nos mostra uma visão superficial da realidade e será outro ("não senhor") que a aprofundará. Depois, a repetição da interrogativa com a resposta subsequente que se estenderá pelo "E assim sucessivamente" às pessoas de qualquer outra categoria social, o que representa grande economia narrativa.

O contraste criado pela suave oscilação das vozes, sem nenhum traço introdutório convencional de mudança e a sequência não quebrada, mostrando-nos a par e passo na apreensão do universo ficcional, o que é interior e o que é exterior à personagem, deixa-nos muito próximos e mais participantes dos fatos. As interrogativas que determinam a direção da mensagem estética no rumo dos fundamentos sociais, incitam para satisfazê-la a seguir, ocasionam maior aprofundamento na realidade de onde provém o processo escritural.

Essa técnica que solicita o leitor à participação no universo ficcional de Carlos de Oliveira, deve-se, conforme assinalamos, ao esquema estilístico: contexto/ruptura do contexto, através da discrepância com o padrão da escrita literária tradicional. O efeito decorre de as variações de voz manterem-se numa espécie de continuum situacional, onde as marcas das mudanças de perspectiva são implícitas. Temos aí a organização de um contexto especializado que manterá o leitor em contínua tensão a fim de, por sua vez, determinar a origem da voz narrativa pela qual apreende a mensagem. Não sai, entretanto, cansado da empreitada, pelas características da comunicação literária, pois os recursos estéticos para fazer convergir sua atenção ao essencial do fato narrado, mantêm-se em certa constância no texto e toda personagem vai impor no discurso certas marcas com que lhe facultará identificá-lo.

Muito frequente, como nos exemplos que já vimos, é a tensão que existe, paralelamente à mudança de voz, entre um segmento de seleção paradigmática/sintagmática de estrutura literária e outro de caráter coloquial, elaborado segundo a psicologia da personagem, como ocorre nestas sequências de Pequenos Burgueses e de Uma Abelha na Chuva:

"Quando lhe surge um rasto de ferradura, firme, aliciador, baixa-se a custo e fita, sem memória, sem gestos, o torneado da pata, o desenho dos cravos, a curva regular e doce dos cascos. É que precisa de uma mula. Mesmo lâzara, mesmo ruça, um trambolho que seja, desde que tenha quatro patas de comprimento igual, senão coxeia como eu, e força para me carregar de povoado a povoado. O que não sei ao certo é se vale a pena esperar ainda, depois de tantos anos. O sonho tornou-se um calo em sua alma. As vezes o desalento arranca-lhe, arranca, sim senhor, mas o maldito volta a nascer e é sempre a mesma comichão agradável, que dá gosto coçar ao de leve. Quantas vezes fui eu enganado? tantas que nem me recor-

do, e abana duvidosamente a cabeça."

(P.B., 3a. ed., p.9)

"A chuva fazia da cova onde ele tombara um poço transbordante. Ou saía dali ou morria afogado, Marinhou pelo declive, fincando a mão na areia, na urge rala, até o bordo da cratera; esfarrapou as calças, o casaco; o gorro de lã voou-lhe; que hei-de fazer no meio disso, senão voltar atrás? Os relampagos 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 acoitado que foge, mestre, mestre, o instinto de conservação, o resíduo do sonho. Clara, Clara. Até que a lua providencial lhe mostrou o cego alopado no sopé da duna."

(A.C., 5a. ed., p.142)

No plano paradigmático há praticamente um nivelamento de efeitos entre os segmentos, de cada um dos exemplos, o que possibilita a formação do continuum explicado anteriormente. Nos processos sintagmáticos haverá maior elaboração no discurso indireto: enquanto que no trânsito ao direto as comparações de Pequenos Burgueses são de carácter popular ("comichão agradável, que dá gosto coçar ao de leve"), no exterior poder aparecer uma popular ("o sonho tornou-se um calo em sua alma") ou uma expressão literária como no fecho do segmento de Uma Abelha na Chuva ("luz providencial lhe mostrou o cego"). A tensão informacional que se verifica e que tende ao nivelamento à medida que caminhamos na leitura deve-se às marcas das perspectivas, sobretudo às flexões verbais.

E, nesse continuum, a fundamentação da escritura dar-se-á in distintamente no plano de um ou de outro dos discursos, sendo en tretanto, a fundamentação maior, que vai globalizar as interiores, sempre ao nível do discurso exterior e quase sempre a posteriori, enraizando toda a situação da variante estrutural a qual se vincula. No exemplo anterior de Pequenos Burgueses, "É que precisa de uma mula" fundamenta o segmento interior. No plano interno há a dúvida da qual a escritura vai buscar as suas razões. Assim, apesar dos enganos, dá gosto de sonhar, pois que justifica a escritura "o sonho tornou-se um calo em sua alma". No fragmento de Uma Abelha na Chuva deparamo-nos com o desespero da personagem completamente envolvida por circunstâncias externas que lhe condicionam a vontade, buscando refúgio, impulsionada pelos elementos naturais não dominados, no homem cego, que, como assinalamos, fecha o segmento.

Casa na Duna, cuja edição revista é anterior à de Pequenos Burgueses e Uma Abelha na Chuva, apresenta baixa frequência des se procedimento e ainda sem se afastar muito dos padrões literários tradicionais. Observe-se neste trecho:

"Basílio pisca o olho a Guilhermina. Tornou a dançar. Com seus cabelos loiros e o riso muito doce, a rapariga é um favo de mel. Chega um homem a esquecer-se que está na rua com mil olhos por cima. Força, malta do coreto! Porrada nesse bumbo, músicos dum raio!

Basílio segreda-lhe ao ouvido:

- Vamos ao que importa.

(C.D., 3a. ed., pp. 204-205)

Após a invasão do discurso direto no indireto, pela transposição de expressões da oralidade, a razão de toda a situação que envolve Basílio com Guilhermina, no direto convencional.

Em Alcatéia, cuja segunda e última edição é de 1945, não a parece esse recurso estilístico, de maneira inovadora. Aí se registra o processo tradicional. É o que pode ver ilustrado no trecho abaixo, em que João Santeiro, quadrilheiro de Alcatéia, procura informar-se do caminho que será percorrido pelo pequeno lavrador típico, que a escritura individualiza como tendo "pele enrugada":

" - Sim tenho de ir para casa. Daqui ao Perboi são três léguas bem puxadas. Levo comigo o dinheiro do negócio e não posso arriscar-me de noite por esse caminho de gândaras. Levou um dedo esticado ao nariz como a pedir segredo, mas de repente exaltou-se de novo e descarregou o punho na mesa:

- Quero lá saber que me roubem. Dá-lo a uns ou a outros, tanto faz. Vou mas é beber outra copada!"

(A., 1a. ed., pp. 104-105)

A autofundamentação da escritura para o significado do roubo é explícita, mas para chegar-mos a ela temos de percorrer mais de duas páginas de diálogo com muito movimentação física da provável vítima de João Santeiro que persiste entre os dois segmentos de discurso direto do "homem da pele enrugada" como o caracteriza a escritura.

A alternância sem transições, sem partículas, expressões ou segmentos introdutórios, de uma forma de discurso para outra, que vai implicitando a escritura nas reedições, nos introduz na dimensão de um novo realismo. É o que se pode ver, em casos como este, em que a personagem Álvaro Silvestre, de Uma Abelha

na Chuva, apresenta o seu discurso de forma contígua ao indireto, tendo o leitor uma dupla perspectiva da realidade:

"O vento impelia o marulho da treva, vinha salpicá-lo duma poeira húmida de ruínas; as costas doíam-lhe de encontro ao peitoril; mudou de posição, fez um esforço para se endireitar, fincando as mãos no rebordo da janela, e ficou cambaleante, de olhos abertos para a noite, negra de lado a lado: o luar nunca existiu, as estrelas também não, mas onde diabo terei eu já visto o luar e estrelas, se nada vejo agora? O vento arrastava a poeira, apagava os astros, sumia tudo na escuridão das coisas fermentavam."

(A.C., 4a. ed., pp. 76-77)

O contraste devido às bruscas mudanças do macrocontexto estilístico ao nível das vozes do discurso, além de aproximar o leitor do universo ficcional, permite também a introdução dos elementos coloquiais vivos e espontâneos, ao lado dos literários consagrados pela tradição. E a reinstalação, por contraste ao direto do segmento precedente, do discurso indireto que fecha o segmento, justifica a forma de percepção da personagem como ocorre nos outros exemplos já citados e aparece em toda a prosa de ficção de Carlos de Oliveira, com o discurso objetivo circunscrevendo toda a subjetividade dos personagens. Parece haver, mesmo, em certas passagens, uma consciência do codificador acerca do processo, que até se explicita, como nesta:

"Tudo parece em ordem, e daí, talvez não, o sono começa a agitá-lo, a revolvê-lo por dentro e por fora".

(P.B., 3a. ed., p.12)

Assim, os romances passam a ser constituídos com a participação de registros vários do discurso, num contexto caracterizado pelo discurso indireto, e a escritura, após o expediente estilístico pela intromissão da fala direta para atrair o leitor, pode até explicitar e dar ordenação lógica à matéria narrada, pela perspectiva confusa da personagem, como se vê no trecho, abaixo, do romance agora citado:

"Querem ver que tomou o freio nos dentes? Tomou mesmo, já não a seguro, meu Deus, destribe-me, soltaram-me as rédeas das mãos, começo a escorregar do selim, a escorregar, ainda mais, socorro, caio e cai, isto é, acorda num mundo entardecido sem éguas nem felicidade."

(P.B., 3a. ed., p.13)

Toma relevo aí, então, o polo básico da tensão informacional, e da causalidade que predomina em toda a obra de ficção de Carlos de

Oliveira. E, no indireto livre, a narrativa ganha extraordinária expressividade pela concentração tensional, prendendo-nos a atenção, permitindo-nos uma visão em maior profundidade, reduzindo a distância entre leitor, narrador e personagens.

Valhamo-nos, agora de um critério retroativo: compare-se o texto anterior da terceira edição, reescrito no indireto livre, com o indireto da segunda edição ainda não revista, abaixo transcrito:

"A essa hora, Raimundo emergia maravilhado do seu longo sonho em que cada homem da terra tinha pelo menos uma boa égua castanha, com perna rija e brilhantes arreios. Caído de súbito num sonho silencioso e entardecido, sem mulas e sem alegria, Raimundo..."

(p.10)

Nesta versão, não há contraste entre contextos estilísticos ao nível da situação narrativa, tudo está explícito e é aí precisamente onde depois a escritura vai estilisticamente provocar o efeito de dinamicidade pela revisão da terceira edição, quando as personagens se vivificam, mostrando-nos dialeticamente as contradições entre seu pensamento e ação, entre seus desígnios e realidade.

Antes, o processo de informação estética era orientado para uma fundamentação escritural de forma explícita, didática às vezes, através de uma única forma de perceptividade, pela versão solitária do sujeito da enunciação, o sujeito privilegiado do monótono discurso indireto, em que narrador e leitor ficam distantes dos fatos narrados. Agora esses fatos, conforme se vê, ganham nova dimensão com o leitor participando, na recriação, graças aos procedimentos estilísticos analisados, do papel do narrador, já que pode, com ele, pelos acessos diretos à realidade narrada, partilhar da interpretação dessa mesma realidade. Assim o texto evolui de uma condição de documentário de realidade, consumado na soberania da palavra do narrador, para tornar-se, ele mesmo, o documento dela, à mesa de cujo debate o leitor tem a ilusão de estar.

As alternâncias de discurso direto e indireto, intercalando visões por dentro e por fora das personagens, propicia-nos o conhecimento da consciência e da prática das classes e categorias sociais e dos círculos de que participam, como se pode ver neste trecho de Pequenos Burgueses:

"Estes desabafos interiores son la descompresión necesaria, pero no los deixes transparecer. Eso, Indiferente, los ojos quietos como dos lagos helados, los comparou assim cierta no che de verão, verão? se dice verão? una chica, se dice chica? se dice dice?, bien, dos lagos helados, pero hás-de-lhorar, mucho en tu vida, la nieve se fundirá en lágrimas, pasión, amor, acrescentou la cigana, e serás de 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, melhor, el portugués, a este rosto talhado na vieja madera de la experiencia."

(3a. ed., p.80)

O desafo interior aqui é de Pablo Flores, personagem cuja experiência é justamente no sentido de tolher qualquer forma de comunicação que pudesse girar ao nível do "ser". Estamos nesse momento numa mesa de jogo e os contextos estilísticos criados pelas situações narrativas de cada interlocutor, alternam-se, intensificados pela ausência de sinais gráficos que tradicionalmente indicam a mudança da fala; o discurso indireto do narrador onisciente, que caracteriza o contexto do romance, também entra em cena, mas discretamente. E o discurso direto aqui nos revela não só mais profundamente a consciência de cada uma das personagens, como ao mesmo tempo, o exterior de umas através da visão das outras, instituindo-se, pela multiplicidade das vozes na sequência de discursos diretos, o clima da chamada polifonia narrativa.

Há uma tensão estilística entre as palavras do idioma espanhol, ou português-espanhol, e do português que a personagem procura dominar, e, quando isso acontece, a escritura autofundamenta-se. No segmento, estamos diante de uma variante da estrutura de informação, autodomínio como necessidade social, e Pablo Florez vai atingi-lo à medida em que no discurso interior vai dominando o idioma, que, para si, coloca-se por sobre a espontaneidade do seu idioma pátrio.

O processo de implicação/concisão do discurso suprimiu, assim, sempre, apenas o que deslocasse a atenção do leitor de sua orientação estrutural básica que é a busca das raízes dos fatos expostos; realçou, ao mesmo tempo, os procedimentos que nos levam às suas variantes, nivelando os contextos não-marcados. E a codificação estilística, conforme verificamos, pela imprevisibilidade dos novos recursos, desloca sucessivamente nossa atenção, exigindo a participação ativa do leitor e conduzindo-nos, então, de forma implícita, para a fundamentação dos segmentos que nos vão sendo

apresentados. Dessa forma, o sistema de implicitação/concisão, com maior número de elementos contextualmente desviantes, trará maior carga conotativa ao esquema informacional da escritura, o que obrigará o leitor a participar ativamente do universo romanesco com seus arquétipos, com a cultura recebida da sociedade à qual se vincula. Por isso, ao afastar-se do explícito e encaminhar-se para o implícito, a escritura procura tornar-se um objeto estético eficaz, inclusive para a revelação de situações psico-sócio-culturais, tão caras aos objetivos neo-realistas.

As variações de tensão entre as situações narrativas, conforme analisamos, conseguem tirar o leitor previsto de uma atitude contemplativa em face do universo ficcional, pelo contraste brusco entre os contextos estilísticos. Essas mudanças solicitam, enfim, dos novos decodificadores, a maior participação que a nova escritura propõe, conforme as exigências do gosto literário contemporâneo e em correspondência com a intenção estética do ficcionista, que se apreende no exame das reedições. E, com a co-participação de autor-leitor, fica democraticamente repartida entre eles, também, a responsabilidade de superar continuamente a alienação no plano da velha dicotomia, ficção e vida.

**4. CONVENÇÃO E CLICHÊ: O PROCESSO DE FUNDAMENTAÇÃO
ESCRITURAL EM FUNÇÃO DOS REGISTROS POPULARES**

Visto que a escritura de Carlos de Oliveira, na sua busca de enraizamento, procura vincular-se relacionalmente com os fatos sócio-econômico-culturais que lhe servem de referência, fica marcada com os esquemas de pensamento e sentimento comuns à vida portuguesa contemporânea. Como topos, se nos apresentarão através das suas formas fixas estereotipadas, de clichês, que serão dessa forma, caracterizados pelo assunto (lugar comum) e pela estrutura linguística, constituindo no todo uma unidade linguística que chamará imediatamente a atenção do leitor, suscitando-lhe como recurso tradicional na literatura, juízo de valor, quer positivo, quer negativo.

Cabe-nos, pois, tratar da eficácia dos elementos convencionais como procedimento de estilo, pela sua funcionalidade em relação à fundamentação da escritura da qual são efetivamente, parte ativa (53). Seja, por exemplo, o tópico da descrição da natureza que pode ser observado neste trecho:

"Nas noites de luar cheio as rãs acordam a alma morta da planície, alma de pioneiros lutando juntos pra vencer a terra, matando-se entre si na partilha da terra vencida. Gente que ganhou os matos e ali ficou, enquanto os matos se fechavam atrás de si, separando-os do mundo."

(A., 1a. ed., p.34)

A animização da natureza é um convencional literário que suscitará a curiosidade do leitor por sua explicitação, pela escritura, que vem a seguir, buscando as origens da situação dos pioneiros, nivelados à condição dos elementos naturais.

Tais formas convencionais de personificação, em suas metáforas-clichês, são mais frequentes nos primeiros romances de Carlos de Oliveira, sendo reduzidas significativamente nas edições seguintes.

(53) As formas convencionais estão aqui no sentido de "tout fait de style perçu également comme caractéristique d'une tradition, ou d'une doctrine esthétique, ou d'une langue spéciale (littéraire, poétique, style de genre, mètre etc.) (Michael Riffaterre, Ob.Cit., p.182). Enquanto um fato de estilo normal 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 escritura por representarem um estado da língua anterior ao contexto. É importante, sob esse aspecto, entretanto, assinalar, em contrário, que é nas formas convencionais

Observe-se outro procedimento estilístico do convencional literário, já na quinta edição de Uma Abelha na Chuva, como ocorre:

"Pelas cinco horas duma tarde invernosa de outubro, certo v^{ia} jante entrou em Corgos..."

(A.C., 5a. ed., p.7)

A expressão "Pelas cinco horas duma tarde invernosa", convencional da ficção, caracteriza esse gênero, sendo ainda marca de um estilo prosaico de elaboração escritural. Essas características emprestam à expressão uma função ornamental em si. O leitor, iniciando a leitura, logo após "Pelas cinco horas duma tarde", encontra ainda o adjetivo "invernosa", que vai intensificar o caráter de literalidade da escritura, porque o contexto descritivo pediria a seleção paradigmática "de inverno". O valor evocativo desse sintagma estereotipado e sua expressividade contextual, coloca o leitor diretamente no domínio literário, o que se constitui em procedimento estilístico eficaz já que temos no segmento-exemplo as primeiras palavras de Uma Abelha na Chuva.

Expedientes estilísticos como esse, de gênero "era uma vez", por sua função evocativa, servem para situar relacionalmente a escritura nos inícios de capítulos ou da própria obra, no discurso narrativo tradicional.

A escritura ao buscar elementos formais na tradição literária, vai procurar atualizá-la com coerência contextual. Entramos, dessa forma, em uma intertextualidade, não apenas no fato de as formas literárias atuais constituírem-se em atualizações das ante que qualquer literatura nova vai buscar seus recursos, como um reservatório. Mais importante ainda, para a nossa análise, é 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 fonctionnelle et n'empêche pas le poète d'effleurer une corde secrète. Les conventions littéraires ne sont pas plus condamnables ni plus arbitraires que les lois qui régissent un langage; en fait, ces règles, cette rhétorique ne sont pas un artifice, mais une grammaire, et il ne dépendent que du poète d'utiliser le conventionnel avec naturel, ou conventionnellement" (Idem, Ibidem, p. 202).

riores, mas também pela confrontação/amalgamação, que se verifica entre os textos de um mesmo grupo literário. Surgem, então, por esse processo, topos de caráter ideológico que marcam a historicidade do texto em estudo, como determinada maneira comum de se representar a realidade. A representatividade, nesse sentido, da palavra convencional, advém de sua funcionalidade em relação à escritura, em relação aos níveis contextuais da obra (54).

A funcionalidade dessas formas convencionais deve-se ao processo escritural, já verificada em outros níveis, de deixar seus elementos constitutivos, enquanto em relação, organizados esteticamente em torno de sua estrutura informativa. Voltemos, pois, aos problemas de D. Maria dos Prazeres, de Uma Abelha na Chuva:

"Ela tornou à sala de jantar, onde a lareira morria num montão de cinza. Ao entrar no escritório, não queria provocar a alteração que acabava de dar-se, nem vê-lo cair no desespere habitual; queria apenas saber o que o levou a Corgos, a conversa com o jornalista..."

(A.C., 5a. ed., pp. 85-86)

O processo escritural, após a personificação da lareira (tópico literário comum à literalidade), vai decodificar a imagem que se presta ao procedimento estilístico, mostrando-nos o que pretendia D. Maria dos Prazeres apreender, ao nível das aparências, de mais profundo, na conduta enigmática do marido, dirigindo-se ao jornal da vila, a propósito de que se dera a alteração que retoma aqui, agora representada por um "montão de cinzas".

Nesse segmento narrativo, tem-se, pois, a exemplificação significativa do convencional literário atualizado e funcionalmente adaptado à escritura, num reajustamento que não pode ser considerado um "bordado", simplesmente decorativo, visto que, pela sua relação orgânica com os elementos escriturais, presta-se a suscitar, como recurso estético, o interesse do leitor (aproxima-se de suas "normas") para a decodificação que se segue. E tal expediente de

(54) Se o contexto não desenvolver significações associadas ao significado da palavra convencional "ce mot tend à perdre son sens précis, à ne plus "représenter" de réalité: il n'est plus qu'une marque stylistique, dénotant un certain niveau de style" (Michael Riffaterre, Ob., Cit., p.197).

estilo com a palavra convencional é evidentemente, tão artificioso quanto qualquer outro, proveniente de um ítem linguístico, codificável estilisticamente, com a eficácia de qualquer procedimento retórico tradicional.

Com referência aos topos que definem os esquemas comuns a uma época e a determinada tradição cultural, já cristalizados numa forma fixa, constituindo-se o estereótipo ou clichê, vão eles estilisticamente apresentar-se, pois, com uma estrutura única, sem variante, e que se prestará a contraste com o contexto (55), chamando, por isso, nossa atenção para a sua forma, como neste caso:

"Lá vai ele do medo à grosseria, da grosseria ao desalento; um pouco de piedade; ora essa, Silvestre, para amigos mãos rotas; e pegando no candeeiro de petróleo dirigiu-se ao quarto, fechou a porta à chave." (A.C., 4a.ed., p.86)

(55) Para a análise estilística, consideramos, de acordo com Riffaterre, o clichê como grupo de palavras que "suscitent des jugements (...). Nous pouvons inférer de ces réactions l'existence d'une unité linguistique (analogue à un mot composé), puisque le groupe est substituable en bloc à des unités lexicales ou syntaxiques, et puisque ses composants, prises séparément, ne sont plus senties comme des clichés. Cette unité linguistique est expressive, puisqu'elle provoque des réactions esthétiques, morales ou affectives. Elle est d'ordre structural, et non sémantique, puisqu'une substitution synonymique efface le cliché. Elle n'admet pas de variantes. Elle a la même facilité de substitution et de distribution qu'un mot.

Il s'agit donc bien d'une structure de style, puisqu'elle attire l'attention sur la forme du message linguistique. Mais c'est une structure unique en ceci que son contenu lexical est déjà en place; un cadre vide passe partout et peut organiser n'importe quel contexte; mais un cadre déjà rempli sera toujours senticomme un emprunt, toujours en contraste avec le contexte ou il est importé. D'ou deux caractéristiques essentielles" (Ob. Cit., p.162).

As três perspectivas narrativas; discurso interior, direto e indireto, associados, é procedimento escritural nivelado pela frequência desde o início do romance, o que servirá de contexto para o contraste do clichê, dito popular que deslocará nossa atenção para sua forma. Assim, após a gradação dos estados previsíveis de Silvestre, na perspectiva de sua esposa, há o enraizamento da situação através do clichê, que definirá a razão da conduta de D. Maria dos Prazeres, fechando-se no quarto. O sistema de valor, que lhe serve de referência é um recorrente popular e tradicional da cultura. E a eficácia do clichê popular é então, poderosa devido ao contraste que ele estabelece com o contexto literário. (56).

Na escritura analisada, grande é a frequência de provérbios populares cristalizados na forma de clichês. O exemplo abaixo poderá ilustrar o seu aproveitamento:

"O Delegado perde. Perde e perderá. Deus ainda escreve direito por linhas tortas.

Uma noite, nesta mesma sala, porque me intrometi no jogo, bem sei que não passo dum mirone, dum simples tolerado, mas seja como for, o tipo atreveu-se a me dizer:

- Você já reparou que tem um i a mais no teu nome Marçiano? Um i a mais. Exactamente, marçano, marçano de balcão..."

(P.B., 3a. ed., pp.63-64)

Como procedimento estilístico, a razão do sentencioso clichê popular virá em seguida e com ele, o tema-arquétipo da "justiça divina" a que apela a imaginação humana nos momentos dramáticos. Tais clichês aparecem no discurso interior das personagens, como recurso de realismo psicológico. Com esse processo mimético, a escritura procura situar as personagens. Assim temo-lo aqui na apresentação de Marçiano, em Pequenos Burgueses, através do discurso interior, como um traço de ironia na caracterização da personagem. Entretanto, o processo não se restringe a isso; através das perspectivas narrativas, várias, marca a configuração de diferentes personagens. A culminância desse processo técnico está, porém, em Uma Abelha na Chuva, em que se satirizam os provérbios de D. Violante. Ao final do capítulo VIII, o processo da ironia torna-

(56) A expressividade do clichê é, por si, forte e estável, porque encerra um fato de estilo completo com um polo microcontextual e outro contrastante. Esse efeito será reforçado pelo macrocontexto, onde se insere, "et avec lequel il contraste d'autant plus qu'un fait de style figé, par définition, n'admet pas de substitutions lexicales: par conséquent, il tend à s'écarter du vocabulaire propre au macrocontexte" (Riffaterre, Ob.Cit., p.163).

se, como outros procedimentos estilísticos da escritura de Carlos de Oliveira, explícito:

"- Acredita que o melhor é deixá-los em paz, boda e mortalha no céu se talha, para me servir dum dos teus provérbios."

(A.C., 4a. ed., p.57)

O clichê assim colocado na perspectiva do padre Abel impõe-se à consciência do leitor, como ingrediente caricatural, deixando-nos a impressão de ridículo, como traço estilístico da ironia no processo escritural de Carlos de Oliveira.

Esses automatismos de uma sociedade estratificada não ficam ao nível da fotografia, como vimos notando desde o exemplo anterior. O comentário metalinguístico já é uma forma macrocontextual de atualização e é ele que vai assinalar a linha divisória entre o clichê mimético de domínio exclusivo da personagem - que aparece só no discurso direto e no indireto livre - e os clichês renovados do discurso indireto (57). Observe-se, neste caso:

"No geral, porém, semelhante crueza de caráter era sol de pouca dura. Anoitecia depressa para longas insônias de remorso e ave-marias."

(A.C., 4a. ed., p.120)

Com "anoitecia" a escritura desenvolve a significação do clichê, metalinguagem para impor ao leitor o caráter efêmero da "crueza de caráter" que matizaria um implacável proprietário rural. Dessa forma, temos, de um lado, como previsibilidade instituída pelo contexto, a concepção do homem vinculado às classes produtoras e, de outro, a sua desestruturação como tal, o que estilisticamente se registra, portanto, como imprevisível. E o contraste fica marcado pelo clichê, num contexto onde a previsibilidade era a de um homem implacável, e intensificado pelo comentário que o vincula ao sistema de verdades do mundo objetivo, porém como negação dele. É por aí que, como desde o início deste estudo temos visto, a escritura procura autofundamentar-se.

Eis como no processo citado, está todo o sistema de cultura po

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

pular, de que o clichê é referente, numa espécie de fórmula de verdade estabelecida. Mas na escritura questiona-se esse sistema a partir do clichê, como vimos, pelas formas metalinguísticas de situá-lo. A escritura partindo, então, da realidade concreta e sistematizando o que dela selecionou de estratificado o terá incorporado nessas fórmulas-clichês inclusive, pois, para questioná-la conforme o que se viu.

Veja-se como o próprio clichê vai representar o condicionamento da vida de Álvaro Silvestre, neste caso:

"... pois a miséria é isto, seguir por um caminho escalavrado, de terra em terra, de porta em porta, a roer a cõdea das esmolhas, mais dura do que o chifre, a dormir por amor de Deus nos palheiros do gado, quando não se fica ao léu, pelos atalhos."

(A.C., 4a. ed., p.117)

A acumulação traz-nos o sistema de condicionamentos de educação da personagem, a definir o seu caráter, questionado pela escritura que o situa num plano de tensão, em face das situações vivenciais adversas.

O clichê atualizado na metalinguagem da própria escritura como no segmento acima, quando "dormir por amor de Deus" é associado metalinguisticamente a "palheiros de gado" (58) -, não destrói o seu teor expressivo pelo clichê em si, presente na memória do leitor, e o desvio (contraste) em relação a ele. Dessa forma, a atualização é imprevisível em relação ao previsível da forma estereotipada. Esse processo metalinguístico de atualização do clichê acaba por desintegrar a forma estereotipada, sem perdê-la. como referência (59). Assim, quando o público-leitor pede originalidade, como acontece em nossos dias, esta virá sem a ilusão de que a sociedade (da qual o texto literário é um referente), pressuponha tal abertura. E a inovação vem da contínua mudança do estratificado, sem esquecer que ele está efetivamente muito próximo de nós e que os próprios processos escriturais de transformação serão de domínio dessa mesma realidade.

(58) Esse comentário irônico da escritura atualiza o clichê, deslocando-o de um macrocontexto religioso para as difíceis condições existenciais das personagens. Pela substituição, impõe-se ao leitor o elemento renovador e o renovado, e tal como pondera 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

Por tudo que acabamos de expor, verificamos como as formas estereotipadas são usadas estilisticamente pela escritura para uma fundamentação dos fatos que propõe. Primeiro, por constituir em uma fórmula verbal que se enraiza dentro do sistema de valores tradicionais como critério de verdade codificada, pela qual se manifestam as personagens típicas que nos apresenta, através de um discurso literário (com os seus tópicos, que se enraizam na tradição literária portuguesa), renovando-o e adequando-o ao gosto de nosso dia. Segundo, por se prestarem à adequada apresentação realista de personagens, pois que o lugar-comum na apreensão dos valores sócio-econômico-culturais constitui-se em processo de condicionamento do indivíduo, não lhe possibilitando horizontes maiores dentro do espaço limitado da categoria social a que pertencem, servindo, ao mesmo tempo, como marca da estereotipada visão do mundo de cada uma dessas categorias e que refletem inconscientemente.

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 verdure réaliste etc." (Michael Riffaterre, Ob. Cit., pp. 170-171)

(59) Qu'on prenne garde toutefois que le renouvellement du cliché ne détruit pas ce dernier. Quel que soit le type de renouvellement, il 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 otant au cliché ce qu'il rend au procédé de style sa fraîcheur: le renouvellement pré suppose au contraire le maintien du stéréotype comme pôle d'opposition par rapport auquel la modification d'un ou plusieurs éléments 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'imprévisibilité dans la séquence verbale, mais bien d'imprévisibilité contraire à cette prévisibilité extrême qu'offre le déjà vu, le rebattu. Or tout effet de style ayant pour cause la présence, dans le contexte, d'un élément imprévisible, il saute aux yeux que l'effet de choc ainsi obtenu sera d'autant plus fort que le contexte qu'il rompt sera plus prévisible". (Ob. cit., pp. 167-168)

5. DO FENÔMENO À SUA ESSÊNCIA:

A CAUSALIDADE NA ELABORAÇÃO DA ESCRITURA

A escritura de Carlos de Oliveira desenvolve-se num movimento pendular, oscilando dos efeitos às suas razões, o que percebemos através dos procedimentos estilísticos que deslocam nossa atenção ora para os fatos escriturais, ora para sua fundamentação. Esse processo cresce e adensa-se no curso de seu desenvolvimento, vinculado à estrutura informacional básica que integra e unifica a escritura.

Trata-se de um processo de construção, em que o determinante, por isso, não será as circunstâncias, como mostra o critério redutor das novas edições, mas as razões, sejam de ordem econômica, política, social ou ideológica. Toda a escritura proposta, aparecerá coesa, através da unidade dialética que une imediatamente a causa ao seu resultado, através de recursos de estilo sensoriais a facultarem ao leitor, perfeito dimensionamento da matéria proposta, que se lhe afigurará como viva.

Daí a sua participação no universo romanesco, o qual ele, como decodificador, percebe no seu desenvolvimento paulatino através das imagens que lhe chegam diretamente da escritura e que lhe suscitarão efeitos conceituais, como se pode verificar, reiterando os exemplos apresentados ao longo deste estudo, no caso abaixo, que nos apresenta, novamente, o drama da protagonista de Uma Abelha na Chuva:

"A certos casos, rompia nela um velho fogo emborralhado à espera de o soprarem: nunca se sabia quando nem porquê; mas nos piores dias então, as palavras, a simples existência do marido, davam ao lume como vento e a labareda vinha, o que de repente aconteceu, porque ela ainda há pouco desejosa de calor e sossego, ordenou ao cocheiro:
- Qual deixa ir! Pára, Jacinto, pára imediatamente. E vê lá se a égua vai ferida."

(5a. ed., p.40)

A metáfora, muito frequente na obra analisada, é neste caso, desenvolvida, aproximando-se das figuras de contiguidade. Seu poder concretizante e sua função relacional em comparações de cunho popular asseguram a eficácia da tarefa do decodificador, sem os riscos de obscuridade ou hermeticidade. A metáfora que marca, pois, todo o contexto em questão, procura materializar-se assim pode dizer, tornar o sentimento da personagem visualizável. E será explicitada,

ainda mais, pelas relações que irá manter na sequência do discurso, onde o elemento sonoro virá incorporar-se ao visual. Com tais recursos, o leitor, colocado como que diante de uma tela cinematográfica, está ao mesmo tempo mais inteirado dos fatos que um simples espectador, graças à síntese informacional que na conceituação imagética se registra e que será precisada e decodificada de forma implícita pela escritura. Para apreender essa conceituação, o leitor é encaminhado das imagens aos sentimentos que elas revelarão, mas como uma primeira etapa que, pelo seu desempenho nas relações estruturais, exige um esforço de entendimento, nos leva, pois, a uma nova instância: a da reflexão. E é a reflexão, por sua vez, que nos encaminhará para a meta última: a razão dos fatos propostos pela escritura.

Este é o critério que preside à organização relacional dos elementos da escritura. A própria natureza é solicitada a concorrer para a fundamentação dos fatos dos quais, então, faz-se cada vez mais uma parte ativa, como atestam as reedições. Exemplo significativo desse seu desempenho, tem-se na tempestade de Uma Abelha na Chuva, utilizada para mostrar a formação de Marcelo e Mestre Antônio, quando as duas personagens ficaram sós; a escritura, então, através dos elementos e da simbologia indicativa da fisionomia de cada uma das personagens, alterna sucessivamente a perspectiva: ora a natureza, ora as personagens, no transporte, através das dunas, do corpo moribundo de Jacinto, o trabalhador que frustrou os planos de ascensão econômica do artesão, oleiro cego, através do casamento da filha, Clara:

"O mar não estava longe, as ondas lançavam à praia o moliço, as algas salgadas, e o ímpeto pegava neles, arrastava-os por centenas de metros. Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; olhe que o ruivo pode morrer dum instante para outro, a çacetada deixou-o prostrado há um bom par de horas, e vocemecê fica sozinho enquanto o moço não voltar; o vento e a chuva caem nessa vida como numa fogueira muito fraca.

(...)

- Mestre, mestre.

Como se rezasse. Ciclos sucessivos de luz entravam-lhe nos olhos, apesar de ter apertado as pálpebras com força. O fogo lambia a tempestade baixa como faz à lenha húmida, sem aquecer o mar. Parecia o fim do mundo. (...) que hei-de fazer no meio disto, senão voltar atrás? Os relâmpagos permitiam-lhe o regresso sobre o próprio rasto, mas tinha de apressar-se, por que o dilúvio ia alisando a praia, destruindo os indícios das pegadas.

Um bicho acochado que fugia, 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.
(...)

Outro clarão. O mestre levantou o dorso rígido. Uma aparição de pedra roída. Antiga e implacável.
(...)

Segurou no cacete; precisava apenas duma chispa de luz para desfechar o golpe; a cabeça ruiva iluminou-se e a cacetada veio, de alto a baixo, rasgando a chuva densa."

(A.C., 4a. ed., pp.138-144)

Veja-se aí a importância da natureza para dar relevo ao comportamento das personagens, como atmosfera mágica, relacionando-se tempestade/conclusão do crime, em que toma vulto a emoção dos protagonistas. Mas, os apelos mais profundos do indivíduo determinarão o prosseguimento da narrativa: "instinto de conservação /sonho", que propiciarão a conclusão do crime, beneficiando-se de forma racional e calculada da luz de uma descarga elétrica natural. O misticismo é então dominado, pelo enraizamento vital do comportamento dos protagonistas. Importante no segmento é a imagem mítica "antiga e implacável" do cego, que caracteriza as forças sociais populares inconscientes, pois sua imagem nos remete à metáfora simbólica da abelha na chuva que percorre todas as categorias sociais, nesta obra.

A ironia está quase sempre presente nesses segmentos narrativos onde o interior da personagem é paralelamente enquadrado à realidade que lhe é imediatamente exterior. A ironia pode voltar-se contra as personagens, ou diretamente investir sobre certos valores estabelecidos, como no segmento exemplo: "-Mestre, mestre. Como se rezasse", remetendo-nos ao Evangelho, de nosso macrocontexto cultural e, ainda, a "luz providencial" dos contextos religiosos indicando ao cego (ausência de luz) para a conclusão do crime.

Esse ritmo, como que procurando fazer o leitor "ver" e "ouvir" os fatos escriturais, para enraizá-los, encontra-se em toda a obra analisada como elemento essencial, pois está ligado à estrutura dialética entre o resultado, a consequência, a imagem superficial do cotidiano e as suas causas. E, como já assinalamos noutros pontos, essa orientação que se registra nas reedições e refundições dos romances de Carlos de Oliveira, procura mostrar os fatos romanescos de forma a implicar o leitor no texto através dos

rápidos deslocamentos de planos, por fora e por dentro dos protagonistas, para levá-lo a uma tomada de posição.

As personagens e a ação dos romances analisados, dentro dessa estrutura estilística que tudo fundamenta na realidade extra-literária, têm aí suas origens, evidentemente. O que cada uma é ou faz vai depender de sua situação em relação a tais condicionamentos de caráter determinista. As personagens, entretanto, não são seres passivos, pois reagem, como indivíduos de personalidade vigorosa e que, colidindo com condições objetivas adversas, ficarão marcadas por uma tensão crítica em relação a essa realidade.

Isso é mais evidente em Pequenos Burgueses (após a refundição) e Uma Abelha na Chuva, quando o texto transforma-se em objeto de análise para o leitor.

A escritura, assim, entre o resultado e sua causa, vai e volta enriquecida, à medida que prosseguimos em nossa leitura, fundamentando a sua sequência. E nessa rede elaborada tudo é importante - à busca, pela escritura, do essencial, na dinâmica das relações humanas. Todo e qualquer pensamento ou ação, esteja em que nível estiver, buscará a sua razão, e o comportamento de cada discurso será resultante da prática social de cada personagem a que estiver ligado.

A oscilação desse movimento verifica-se nos diferentes níveis da escritura, através das variantes estruturais de cada segmento narrativo. Assim, desde o microcontexto até ao macrocontexto estilístico, como se estivéssemos diante de um ritmo biológico, de profundo alcance.

Tome-se, como ilustrativo, o caso seguinte:

"Sabe, a moral também me preocupa a mim, mas doutra maneira; considero o pecado a única fonte da virtude, quer dizer, o exercício inteligente do pecado. O que? Não se escandalize. Este homem escandalizado dá as suas facadas no matrimônio com grande persistência. É verdade que as amantes são dignas dele e esfaqueiam-no desafortadamente. Assim se equilibra o mundo. D. Álvaro, então, tenta expor-lhe a teoria da alma. Não se trata de nenhum João Viegas, mas enfim, lá vai. Uma hora, para trás, para a frente, no escritório."

(P.B., 3a. ed., pp. 148-149)

A colocação da palavra "virtude" como tendo origem no pecado, não é usual em nosso macrocontexto cultural e suscita a curiosidade para esse procedimento estilístico, o que nos revela a estrutu-

ra básica do estilo informacional de Carlos de Oliveira. Ritmo binário e quase sempre cadenciado de busca das origens, alinhando o discurso relacionalmente, partindo dos sentimentos, ou das idéias, ou dos conceitos, ao comportamento, à prática social de cada personagem, num vaivém que enraíza progressivamente a escritura, como acontece com o Major que dialoga com D.Álvaro. E, nessa busca oscilante, procura a difícil harmonia do equilíbrio das coisas. Equilíbrio dinâmico que se projeta, como o ritmo, num "para trás, para frente", das causas aos resultados, e, destes, às causas, tendo a causalidade como polo dominante, determinante do processo.

E, nesse ritmo, a escritura vai se arquitetando, com as marcas de certos momentos projetadas para outros. Daí a elevada frequência de expressões binárias, que se constituem em importante índice dos contextos não-marcados. Estes projetam-se dinamicamente de segmentos para segmentos, nas mais variadas situações, nos macrocontextos que estabelecem e onde se desenvolve a ruptura micro contextual, que nos encaminha para a fundamentação escritural, como aqui ocorre, em Uma Abelha na Chuva:

"Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colméia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia."

(4a. ed., p.188)

Tais expressões constituem-se em elos de uma cadeia que se sucede no tempo, irreversível, apesar de sua reversibilidade circunstancial, (60) que vai marcar inexoravelmente o que existe de profundo nas coisas, por mais que se ignore esse significado, quando a escritura vai às aparências, ao fenômeno, para em seguida perseguir a essência fenomênica, postulada como leis objetivas a condicionar o comportamento de cada personagem.

À medida que vamos prosseguindo em nossa leitura e o fluxo escritural ficando mais dinâmico, seus movimentos tornam-se mais rápidos e curtos, quase à beira da explosão que marcará o clímax de cada um dos romances. E, então, tudo, através da oscilação e

(60) Na reversibilidade do espaço - tempo, o presente da história, a nosso ver, deve ser colocado como pelo causal, pois que se constitui na razão de um flash back ao passado, por exemplo.

alternância dos polos causa/efeito, é carregado por um processo de acumulação e síntese para esses momentos, como na visão mágica de Raimundo da Mula (Pequenos Burgueses), no transporte do corpo de Jacinto (Uma Abelha na Chuva), na morte de Hilário (Casa na Duna), ou na violação da sepultura de Cápula (Alcatéia).

E, após a quase explosão da escritura nesses momentos, encerra-se a narrativa, e a ação procura, então, completar-se em cada romance que Carlos de Oliveira escreve ou reescreve, com enfoques múltiplos acerca da mesma região geográfica que se constitui cenário comum a todos os romances de Carlos de Oliveira.

Essa tensão à beira da explosão que encontramos no relacionamento personagem/realidade nos é mostrada no cotidiano da Província e é decorrente da estrutura estilística básica de uma escritura que se autofundamenta na realidade objetiva. A personagem, como produto ativo de condicionamentos objetivos, terá certas necessidades fundamentais de ordem sócio-econômico-cultural, que entrarão em contradição com a própria opacidade desses condicionamentos, o que lhe marcará a fisionomia conflituosa. Esse conflito agrava-se, levando-a ao desespero pela irreversibilidade inerente à causalidade determinante do processo escritural.

Temos, assim, todo o universo romanesco a desenvolver-se dentro do critério de irreversibilidade espaço-temporal, coordenadas essas, por sua vez, umbilicalmente vinculadas à causalidade. Assim, por exemplo, o conflito de Mariano Paulo em Casa na Duna para deixar produtiva a sua propriedade, o de Leandro em Alcatéia, para fazer justiça, o de Raimundo da Mula em Pequenos Burgueses para conseguir a sua mula, e o de Álvaro Silvestre em Uma Abelha na Chuva, que se desespera ante a morte devido aos sentimentos de contrição quanto a sua prática social.

Essa relação linear determinante do processo é truncada, momento a momento, em sentido inverso, como verificamos no ritmo de construção da narrativa (o efeito então tornar-se a causa da busca de sua origem). Há então um novo influxo do efeito sobre o que o gerou, fundamentando-se a escritura, o que poderemos constatar nos tantos segmentos que transcrevemos até aqui. Essa fundamentação é processo que percorre todos os níveis do discurso, numa unidade dialética oscilando entre a irreversibilidade/reversibilida-

de espaço-temporal, com função determinante da irreversibilidade. Há, devido a essas coordenadas, ao curso de toda a escritura, um determinismo que tudo condiciona: o "factum", transposto e deslocado de sua vestimenta transcendental-religiosa, mito muito arraigado na tradição popular, para os condicionalismos econômico-sociais.

IV. CONCLUSÃO

O modelo informacional da escritura na prosa de ficção de Carlos de Oliveira, conforme nossa análise, remete-nos para as razões, os fundamentos, dos fatos escriturais propostos. E o faz pela eficácia da codificação estilística, em seus vários níveis contextuais, que nos revela essa estrutura de informação: a de uma escritura que se fundamenta através das variantes de sua estrutura, com as quais mantém relações de homologia.

A codificação estilística da escritura, conforme verificamos, essencializa o discurso em torno da tensão informativa, para maior eficácia de efeitos. Assim, ela limita paradigmaticamente o vocabulário, procurando empregá-lo de forma econômica, por sua coerência nos procedimentos de estilo. Essa coerência implicou em contextos estilisticamente não-marcados com elevado índice de nivelamento contextual e procedimentos estilísticos altamente eficazes pela concentração expressiva ao nível sintagmático que se sobressaem dos contextos nivelados. E através da tensão informacional desenvolvida pelo pattern textual e seu rompimento, temos as variantes da estrutura de informação estética em cada segmento da escritura, que, por sua vez, nos remetem ao modelo informacional, momento a momento.

A matéria-prima linguística sofre codificação estilística a partir dos processos da oralidade, dissecados em seus elementos funcionais, para a apreensão da mensagem estética. E nessa perspectiva funcional, dos elementos da escritura de Carlos de Oliveira, situa-se igualmente o código estilístico tradicional na literatura, de grande expressividade porque a escritura também o concentra, resultando contrastes contextuais com grande grau de imprevisibilidade.

Nas reedições, analisamos o processo escritural que reelaborando esteticamente os procedimentos de estilo, torna o discurso mais implícito e com maior carga conotativa. Observamos, nesse sentido, a par das inovações nas técnicas de codificação estilística com vistas a um leitor implícito mais participante dos fatos ficcionais, uma supressão dos elementos escriturais que não estivessem em estreita vinculação com a fundamentação escritural. Ve-

rificamos nesse sentido, como parágrafos são cortados ou fundidos e o discurso indireto livre mais frequente, nivelando ainda mais os contextos não-marcados e propiciando contrastes estilísticos mais eficazes, que irão deslocar continuamente a atenção do leitor, compelindo-o a contextualizações no plano denotativo e daí, a um índice ainda mais elevado de conotatividade pela qual ele vem a ter uma função mais ativa em relação à escritura.

Importante recurso que se pode apreender nas reedições, é a técnica utilizada pela escritura ao apresentar o discurso direto e indireto de forma inusitada, alterando o pattern estilístico. A escritura, oscilando simultaneamente de um discurso a outro e apresentando-se despojada das explícitas marcas de variação de alocução, apresenta, nesse sentido, formas imprevisíveis para a percepção do leitor. Tal procedimento, ao curso das novas edições, exige não mais uma atitude contemplativa em face do universo ficcional, mas participação efetiva do leitor.

A proximidade relacional da escritura com os fatos sócio-econômico-culturais dos quais é um referente, deixa-a marcada por esquemas de pensamento, sentimento, atitude e argumentação comum ao homem português contemporâneo. Tais esquemas constituem topos que se cristalizam em formas fixas convencionais ou estereotipadas, as quais a escritura procurará usar como recurso estilístico para o seu processo de fundamentação. Encontramos, assim, toda sorte dessas unidades formais, renovadas ou não, que evidenciam o realismo com que a escritura procura representar a realidade para a sua comunicação estética. Exemplos significativos dessa orientação são os clichês-miméticos para o realismo na representação das personagens ou os frequentes provérbios populares que se enraizam no sistema de valor tradicional como critério de verdade, utilizados com grande eficácia estilística, o que intensifica o poder expressivo que essas unidades já carregam em si.

O clichê constituiu-se, por isso, significativo recurso de estilo para a fundamentação da escritura de Carlos de Oliveira por suas duas funções que influem no contexto escritural: a ornamental e a expressiva. Tais fórmulas-clichês, conforme analisamos, serão questionadas pela estrutura informacional, quando esta se enraíza.

A escritura, no seu processo de autofundamentação, desenvolve-se ao curso da leitura, devido a razões objetivas, seja de ordem econômica, política, social ou ideológica, que ela própria define quando busca as raízes dos fatos propostos. E o faz a cada momento, num ritmo binário, ligado à estrutura dialética entre o resultado e seus motivos, entre a imagem superficial do cotidiano e as suas causas, num todo onde tudo se relaciona.

A causalidade é determinante para o processo escritural e ela tudo envolve, como analisamos. Assim, por exemplo, o que cada personagem "é" ou "faz", vai depender desses condicionamentos objetivos. E a personagem, em qualquer situação, vai ficar, assim, marcada pela tensão crítica que irá estabelecer diante da realidade sempre adversa.

Em conclusão: se a escritura se orienta por razões objetivas que fundamentam o seu processo de apresentação; se são as condições externas de caráter histórico as que estão refletidas no comportamento das personagens, que se nos afiguram típicas de certas situações sociais; se, além disso, encontramos o processo escritural, por seus recursos de estilo, obrigando o leitor a participar de uma recriação fundamentada nos elementos essenciais da realidade, temos, então, a concretização não de um documentário, mas de um documento vivo, no qual se insere o conjunto textual de Pequenos Burgueses, Uma Abelha na Chuva e Casa na Duna. Alcatéia, romance em revisão, deverá adequar-se à nova situação da comunicação estética, enquadrando-se, assim, entre os outros, pela atualização dos procedimentos estilísticos que nos obrigam à participação, já que, como os demais romances, apresenta a mesma estrutura informacional que deve nortear toda a atenção do leitor: a de uma escritura sempre em processo de fundamentação.

V. BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia de Carlos de Oliveira

OLIVEIRA, Carlos - Casa na Duna, romance

- 1ª e 2ª ed., Coimbra, Coimbra Ed., 1943 e 1944.
- 3ª ed., ^{rev. III} revista, Lisboa, Portugália, 1964.
- 4ª ed., ^{rev.} revista, Lisboa, D. Quixote, 1970.
- Alcatéia, romance, 1ª e 2ª ed., Coimbra Coimbra Ed., 1944 e 1945.
- Pequenos Burgueses, romance,
- 1ª e 2ª ed., Coimbra, Coimbra Ed., 1948 e 1952.
- 3ª ed., refundida, Lisboa, D. Quixote, 1970.
- 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, vários escritos, Lisboa, D. Quixote, 1971.
- Turismo, Coimbra, Novo Cancioneiro, 1942.
- Mãe Pobre, Coimbra, Coimbra Ed., 1945.
- Colheita Perdida, Coimbra, Ed. do Autor, 1948.
- Descida aos Infernos, Lisboa, Revista Portucale, 1949.
- Terra de Harmonia, Lisboa, Centro Bibliográfico, 1950.
- Cantata, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1960.
- Poesias (1945-1960), Lisboa, Portugália, 1962.
- Sobre o Lado Esquerdo (1961-1962), 2a. ed., poemas, Lisboa, D. Quixote, 1969.
- Micropaisagem (1963-1965), 3a. ed., poemas, Lisboa, D. Quixote, 1969.
- Entre Duas Memórias, poemas, Lisboa, D. Quixote, 1971.

2. Bibliografia sobre Carlos de Oliveira e o Neo-Realismo Português

AMORA, A.S. - SPINA, S. e MOISÉS, M. - Presença da Literatura Portuguesa, São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1961.

BACELAR, Armando - "Sobre o Neo-Realismo". ~~in~~ Vértice, 23(238):350-3
Coimbra, julho, 1963.

- BASTOS, Baptista - O Filme e o Realismo, Lisboa, Arcádia, 1962.
 - "O Problema das Duas Culturas", ~~in~~ Seara Nova, nº 1401, Lisboa, jun./1962, pp. 156-159.
- BELO, Ruy - Na Senda da Poesia, Lisboa, União Gráfica, 1970.
- CABRAL, Manuel Villaverde - "Contribuição à Polêmica do Neo-Realismo", ~~in~~ Gazeta Musical e de Todas as Artes (I) nos. 114-115, set./out. - 1960, pp.130-131 e (II), nos. 116-117, nov./dez. - 1960, pp. 142-143.
- COCHFEL, João José - "Reflexões sobre Uma Abelha na Chuva", ~~in~~ Gazeta Musical e de Todas as Artes, nos. 116-117, nov./dez. - 1960, p.145.
- COELHO, Eduardo do Prado - A Palavra sobre a Palavra, Porto, Portucaleense Ed., 1972.
 - O Reino do Flutuante, Lisboa, Ed. 70, 1972.
- COELHO, Jacinto do Prado - Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira, Porto, Figueirinhas, 1960.
 - "Três Livros de Fernando Namora", In: Problemática da História Literária, 2a. ed., Lisboa, Ática, 1972.
 - "Humanismo e Arte em Fernando Namora", ~~in~~ O Comércio do Porto, Porto, 11/fev./1964.
- CRUZ, Gastão - "Ainda Alguns Problemas do Realismo" ~~in~~ Vida Literária e Artística, Lisboa, 27/junho e 27/julho de 1963.
- DIONÍSIO, Mário - "Prefácio", In: Casa na Duna, 3a. ed., Lisboa, Portugalíia, 1964.
 - "Antiprefácio", In: Poesias Incompletas, Lisboa, Europa-América, 1966.
 - "Prefácio", In: Poemas Completos de Manuel da Fonseca, 3a. ed., Lisboa, Portugalíia, 1969.
- FAFE, José Fernandes - Um Novo Romancista Português, Lisboa, Inicativas Editoriais, 1950.
 - "Carlos de Oliveira Anti-keynesista", ~~in~~ Gazeta Musical e de Todas as Artes, nº 121, abr./1961, pp.234-235.
 "A Morte do Neo-Realismo", ~~in~~ Vida Literária e Artística, Lisboa, 20/junho/1963.
 - "Ainda a Morte do Neo-Realismo", ~~in~~ Vida Literária e Artística, Lisboa, 11/julho/1963.
 - "Pequenos Problemas do Neo-Realismo", ~~in~~ Vida Literária e Artística, Lisboa, 22/agosto"1963.

- FERREIRA, David Mourão - "Rápido Relance Sobre um Quarto de Século de Ficção Portuguesa (1944-1969)". In: Tópicos de Crítica e de História Literária, Lisboa, União Gráfica, 1969, pp. 131-157.
- FERREIRA, José Gomes - A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim, Lisboa, Portugália, 1962.
- "José Gomes Ferreira: 'O Neo-Realismo é o maior movimento literário de nossa época'", entrevista, M Seara Nova, nº 1403, set./1962, pp.206-207.
- GUIMARÃES, Fernando - A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo Realismo, Porto, Inova, 1969.
- LOPES, Óscar - Modo de Ler - Crítica e Interpretação Literária-2, Porto, Inova, 1969.
Ler e Depois - Crítica e Interpretação Literária, 2a. ed., Porto, Inova, 1969.
- "Quatro Marcos Literários...", In: Estrada Larga I, Porto, Porto Ed., pp. 498-504.
- LOURENÇO, Eduardo - O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações, Coimbra, Coimbra Ed., 1955.
- MATOS, Nelson de - A Leitura e a Crítica, Lisboa, Ed. Estampa, 1971.
"Meio Século XX de Literatura Portuguesa", diversos autores, Tetracórnio, ^{Lisboa,} 1955.
- MENDONÇA, Fernando - O Romance Português Contemporâneo, Assis, F.F. C.L., 1966.
- MONTEIRO, Adolfo Casais - "A Experiência Neo-Realista", In: O Romance e seus problemas, Lisboa, C.E.B., 1950.
- NAMORA, Fernando - Um Sino na Montanha - Cadernos de um Escritor, Lisboa, Europa-América, 1968.
- "Prefácio", In: Casa da Malta, Lisboa, Europa-América, 1970.
- OLIVEIRA, José Osório - Visão Incompleta de Meio Século de Literatura Portuguesa, Lisboa, Portugália, 1950.
- PAVÃO, J. de Almeida - "Alves Redol e o Neo-Realismo", In: Ocidente, nº 57, 1959.
- PIRES, José Cardoso - "José Cardoso Pires: 'Temos palavras a mais para esconderem idéias a menos'", entrevista, M Seara Nova, nº 1417, nov./1963, pp. 188-189.
- QUADROS, Antonio - Crítica e Verdade, Lisboa, Liv. Clássica Ed., 1969.

- RIBAS, Tomás - "O Neo-Realismo e o Romance Português de Tal Tendência". In: Estrada Larga, Porto, 1968.
- RIBEIRO, Aleixo - "Realismo e Ficção". In: Jornal de Letras, Lisboa, 24/julho/1963.
- RODRIGUES, Urbano Tavares - Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura, Lisboa, Ulisséia, 1966.
- SACRAMENTO, Mário - Há uma estética Neo-Realista? Lisboa, D. Quixote, 1968.
- Ensaio de Domingo, Coimbra, Coimbra Ed., 1959.
 - Fernando Namora, Lisboa, Arcádia, 1967.
- SARAIVA, A.J. e LOPES, O. - História da Literatura Portuguesa, 6ª. ed., Porto, Porto Ed., 1971.
- SERRÃO, Joel - "A Novelística Social da Década de 40 - Esboço de Problematização" In: Colóquio ^{Letras, (9): 25-31, set 1972} Lisboa, ~~set 1972~~, pp. 25-31.
- SIMÕES, João Gaspar - Crítica I e III, Lisboa, Delfos, s.d.
- SOARES, Rodrigo - Por um Novo Humanismo, Porto, Liv. Portugália, 1947.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - Romance: O Mundo em Equação, Lisboa, Portugália, 1967.
- Poesia: Programa para o Concreto, Lisboa, Ulisséia, 1968.
 - "A Poesia de José Gomes Ferreira". In: Poesia I, Lisboa, Portugália, 1962.

3. Bibliografia sobre Estilística.

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel - "A Estilística". In: Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1968, pp. 563-595.
- ALONSO, Dámaso - Poesia Espanhola. Ensaio de Métodos e Limites Estilísticos, Rio de Janeiro, I.N.L., 1960.
- AUERBACH, Erich - Mimesis: la Realidad en la Literatura, Mexico-Buenos Aires, F.C.E., 1950.
- BALLY, Charles - Traité de Stylistique Française, Heilderberg, 1921.
- BEAU, Albin Eduard - "B. Croce e K. Vossler na sua Correspondência", in Estudos, Coimbra, 1964.
- BOUSOÑO, Carlos - Teoría de la Expresión Poética, Madrid, Gredos, 1956.
- CAMARA, J. Mattoso - Contribuição à Estilística Portuguesa, Rio de Janeiro, Simões, 1953.

- CASTAGNINO, Raul H. - El Análisis Literário. Introducción Metodológica a una Estilística Integral, Buenos Aires, Nova, 1955.
- CRESSOT, Marcel - Le Style et ses Techniques, Paris, P.U.F., 1969.
- ECO, Umberto - "A Mensagem Estética" e "A Mensagem Persuasiva". In: A Estrutura Ausente, São Paulo, Perspectiva, 1971, pp.51-82.
- 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.
- GARCIA MOREJÓN, Júlio - Límites de la Estilística. El Edearium Crítico de Dámaso Alonso, Assis, F.F.C.L., 1961.
- "La Crítica Estilística de Carlos Bousoño". In: Antología de Textos Críticos, São Paulo, U.S.P., 1969.
- GUERRA DA CAL, Ernesto - Lengua Y Estilo de Eça de Queiroz, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1954.
- GUIRAUD, Pierre - La Stylistique, Paris, P.U.F., 1954.
- HATZFELD, Helmut - Bibliografía Crítica de la Nueva Estilística, Madrid, Gredos, 1955.
- LANGUE FRANÇAISE, nº 3, Paris, Larousse, septembre/1969.
- LAPA, Manuel Rodrigues - Estilística da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1970.
- MAROUZEAU, Jules - Précis de Stylistique Française, 5a. ed., Paris, Masson, 1965.
- MURRY, J. Middleton - El Estilo Literário, Mexico-Buenos Aires, F.C.E., 1956.
- RIFFATERRE, Michael - 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 Lettres, 1969.
- Études de Style, Paris, Gallimard, 1970.
- ULLMAN, Stephen - Semântica. Uma Introdução à Ciência do Significado, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1970.
- Lenguaje Y Estilo, Madrid, Aguilar, 1968.

4. Bibliografia Geral.

- BARTHES, Roland - O Grau Zero da Escritura, São Paulo, Cultrix, 1971.
- COUTINHO, Carlos Néelson - Literatura e Humanismo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- ESCARPIT, Robert - Sociologie de la Littérature, Paris, P.U.F., 1958.
- Le Littéraire et le Social, Paris, Flammarion, 1970.
- FIGUEIREDO, Fidelino de - O Ideário Crítico, São Paulo, F.F.C. L.-U.S.P., 1962.
- GOLDMANN, Lucien - Sociologia do Romance, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- A Criação Cultural na Sociedade Moderna, Lisboa, Presença, 1972.
- KAYSER, Wolfgang - Análise e Interpretação da Obra Literária, 4a. ed., Coimbra, Arménio Amado, 1967.
- "Qui Raconte Le Roman?" In: Poétique 4, Paris, Seuil, 1970.
- LEFÉBVRE, Henri - A Linguagem e a Sociedade, Lisboa, Ulisséia, 1972.
- 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.
- ROSSUM - Guyon, F.V. - "Point de Vue ou Perspective Narrative", In: Poétique 4, Paris, Seuil, 1970.
- WELLEK, René - WARREN, Austin - Teoria da Literatura, 2a., ed., Lisboa, Europa-América, 1971.
- ZÉRAFFA, Michel - Roman et Societé, Paris, P.U.F., 1971.