

Les Editions d l'Épargne. Paris, s/d; Massé, Pierre — L'Aménagement du Territoire, projection géographique de la Société de l'Avenir. Revue d'Economie Politique, SIREY (número especial) Paris, 1964.

- 15 — Plano Trienal do Desenvolvimento Econômico e Social 1963-1965 (síntese) Presidência da República. 1962.
- 16 — BRANDT, W. — Obra citada, págs. 40/1.
- 17 — PRADO JÚNIOR, CAIO — O Problema "Humano" no Brasil, em Rumo. Ano I, n.º 3. Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, 1943.

PROBLEMAS DE LINGUAGEM E DE ESTILO

LEÔNIDAS CÂMARA

Antes de iniciarmos o estudo do entendimento do estilo e da delimitação do campo da estilística, trataremos de discutir alguns problemas de linguagem expressiva.

Modernamente, a tendência mais acentuada dos teóricos se desenvolve no sentido de relacionar o estilo como a marca individual de oposição do escritor à língua, em termos de choque do pessoal com o coletivo. A velha sentença de Buffon, de que o estilo é o homem, tem sido glosada de diversas formas, até com a ênfase de Max Jacob ao pregar que "un écrivain doit écrire avec son sang" ((Le cornet à Des-citação de Bruneau).

No entanto, temos seguramente em conta que antes que se efetive na linguagem a impressão do estilo, tal como se fôsse êle um elemento exterior da criação literária, um revestimento peculiar da forma elaborada e manifesta do pensamento, há de se haver o artista com a própria matéria do seu trabalho. A percepção mais vulgar e primária do fato, não destituída de certa dose de certeza, aponta a linguagem literária como superposta à comunicação, porque aquela utiliza num manejo hábil artifícios verbais dotados de originalidade e requinte. Não é sem razão que Cressot, em "Le style et ses techniques", assinala que a comunicação, quase sempre, tem por fim "le désir d'impressionner le destinataire".

A linguagem escrita, mesmo sem o cunho artístico intencional, requer uma elaboração mais refletida e lenta, detendo o influxo automático do falar. Escrever exige sempre uma disciplina mais severa do pensamento, uma imposição ou critério seletivo da franja ondulante, vaga e fluída do pensamento até que êle se detenha na teia emaranhada das idéias pelo esforço da reflexão. Escrever é sobretudo uma atividade mental e mecânica que

obriga o indivíduo a “concentrar o pensamento”, como se diz comumente. Portanto, numa tarefa como a do orador, quando entre o ato de refletir e falar, expressivamente, a pausa é muito mais exígua que a do mecanismo de escrever, o êxito será tanto maior quanto com mais rapidez se consiga “censurar” ou policiar a onda do pensamento e selecionar dentre o curso intenso das idéias as imagens mais apropriadas ou sugestivas. O orador ruim, ou o homem que fala em público sem o dom oratório, é aquele que utiliza um “clichê” amoldável a diversas ocasiões e circunstâncias. Seu discurso é resultado de um treino inveterado e por mais eloquência que ponha no tom das palavras, sempre se deixa apanhar na sua fraqueza. Em suma, como lhe falte o estilo oratório, para usar uma velha expressão de gosto retórico, cai no maneirismo. Ora, o maneirismo não é outra coisa que o estilo tomado de empréstimo.

Há ainda a considerar que muitos estudiosos acreditam no chamado automatismo de linguagem, à maneira do “comptendu” dos sonhos dos surrealistas. Isto em que pese o fato arguido, desde o “Précis de Stylistique”, de Bally, de que não existe, na realidade, o pensamento puro ou o pensamento que se realize sem auxílio das palavras. De qualquer forma o pensamento recorre a símbolos que materializem as variadíssimas percepções mentais. É possível que Bally (*Le langage et la vie*) tenha partido da refutação da idéia de ser a linguagem uma criação lógica e pela defesa de ser a base da língua a vida afetiva: “Si le langage n'est pas une création logique, c'est que la vie dont il est l'expression n'a que faire des idées pures”. No entanto, lícito é concluir pela inadmissibilidade de uma forma de linguagem manifesta sem a intervenção reflexiva da elaboração do pensamento. Acreditamos que o artista literário não prescinde da atividade consciente toda vez que transforma idéias em expressões, o que não impede que a sua obra esteja sobrecarregada de um fôrça afetiva e psíquica. Mas escrever é ato consciente, mesmo se levando em conta que o pensamento livre não é a mesma coisa que a reflexão, contudo partindo da idéia de que não se concebe uma expressão literária emanada, diretamente, de uma zona além da consciência. Um poema será na sua idéia geral, talvez e para exemplificar, uma transposição de um mundo do sub-consciente, mas sua for-

ma só foi possível pelo desmonte daquilo que se chama “montanha mental”. Escrever é ato consciente destinado a pôr o indivíduo em face da realidade; é uma atitude de reconhecimento, suscitada por impulsos psíquicos de diversa ordem, mas realizada, no plano artístico, pelas etapas da elaboração do pensamento, da reflexão e da manifestação das idéias através de um instrumento próprio, peculiarmente manejado e dirigido à impressão de uma personalidade.

É natural que a conceituação da linguagem literária preceda um estudo específico sobre o estilo, mesmo que queiram alguns vêr no estilo toda a intensidade da linguagem literária ou expressiva. Para nós o estilo será um meio, embora fatal e necessário, para que se alcance a realização artística por intermédio da palavra. O estilo, embora encampe motivações de essência dentro da compreensão da obra literária, servirá ao estudioso como um elemento da forma. Contudo, é uma ironia amarga que não se possa conceituar com segurança a linguagem expressiva. Talvez haja uma desmedida preocupação de analisar, de esquadriñar, de decompor a palavra como matéria-prima, capaz de elidir o caminho para uma definição clara. O exclusivismo com que alguns autores de estilística enfrentam o problema, criando uma área de atritos com a crítica literária, e mesmo em decorrência da divisão entre estilística pura e crítica estilística, a primeira científica, a segunda subjetiva, fez com que o problema encontrasse outras áreas de estudo e conquistasse a observação filosófica de um Sartre em “Qu'est-ce que la littérature?”. Colocaremos o assunto do ponto de vista de Sartre, Dámaso Alonso e Henry Mavit, apenas para fins de uma exposição comparativa, fazendo ressaltar como tais estudos tendem a cair na superfície da matéria formal.

Jean Paul Sartre, partindo da distinção da linguagem da poesia e a da prosa, arremata seu pensamento pela demonstração de que a poesia não se engaja, a prosa sim. Para êle, “encore faut-il distinguer: l'empire des signes, c'est la prose; la poésie, est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique”. Com singular originalidade, demarcando a posição do poeta, diz Sartre: “Les poètes sont des hommes qui refusent ‘d'utiliser’ le langage”.

Na realidade, toda vez que se quer definir o instrumento da arte literária, fatalmente havemos de nos aproximar da poesia, que desliga, arbitrária que é, a palavra de sua predestinação convencional de símbolo das coisas de meras representações. Para Jean Paul Sartre, na prosa as palavras são armas, na poesia são coisas.

Assim como Sartre insiste no desligamento do poeta, que se "recusa" a utilizar a linguagem, como instrumento comum e de curso forçado, Paul Valéry refugindo no seu universo poético, refere ser a poesia "un langage dans le langage". Assuma o poeta, em ambas as concepções, um compromisso consigo de não se deixar trair pela expressão discursiva; de reinventar a palavra na medida do seu arbítrio e das emoções, com tanta liberdade quanto essa seja necessária para afastá-lo do "parleur" e do prosador, que dominam a linguagem de forma utilitária.

Entendemos que o instrumento comum de comunicação, as formas convencionais, intuitivas e sedimentadas da linguagem, como um corpo vivo, móbil, flexível parece se obstinar a essa manipulação dos poetas, resistindo, a todo o custo, a uma deformação de sua fisionomia plasmada anônimamente. É essa resistência, como num desafio, que pode levar o criador medíocre à tortura da falta de expressão ou suscitar nos legítimos artistas um verdadeiro prazer estético. O primeiro jogo (tomando-se a arte como lúdica, para exemplificar) é com a matéria da linguagem, que nada tem de estática e inerte, que é alguma coisa dinâmica, nunca o bloco frio de mármore do escultor, um instrumento já amoldado e oferecido à mágica das metáforas, à redescoberta de sentidos ocultos e de forças latentes e secretas. Razão tinha Sapir ao assinalar na "Introdução ao estudo da fala" que a linguagem, ao lado dos seus inesgotáveis recursos, oferece bastante corda para enforçar os escritores sem valor.

Inclinamo-nos a afirmar que os poetas fazem mágica com as palavras, tanto quanto o ilusionista "transforma" a água em vinho, o lenço de crepe em cândida avêzinha... É que o mágico, partindo de uma matéria palpável, corriqueira, visualizada quotidianamente, de chôfre nos revela a transfiguração das

coisas que despojávamos do seu conteúdo secreto, miraculoso, emocional.

Henry Mavit, na sua "L'intelligence créatrice" (cap. V) chega a asseverar: "Certaines pratiques de la magie reposent sur un principe juste". O pensador francês, que escreveu sua obra em 1939, de certa maneira, descontado o seu idealismo sonhador, vai se aproximar da idéia sartreana em torno da palavra em poesia. Para Mavit a palavra é um substituto das "emotions et d'expériences analogues ou semblables. Un objet est une chose qui a participé à notre vie en des circonstances qu'une mémoire proustienne pourrait retrouver".

Ora, esta concepção da palavra poética, logo nos lembra aquilo que Sartre diz em "Qu'est-ce que la littérature?" a respeito do vocábulo "Florença", de múltiplas significações, e que para ele recorda uma artista americana dos seus tempos de infância... O termo ressurgue quase como se provocado por uma memória proustiana e não um símbolo das coisas, mas uma verdadeira coisa. Diria Mavit que a palavra Florença, para Sartre, é um substituto de uma emoção, de uma experiência evocada sempre pela memória afetiva das coisas. cremos que ambas as inferências são corretas.

Vamos agora delinear, em traços largos e ligeiros, alguns aspectos das idéias de Dámaso Alonso, que preconiza para a estilística o campo de estudo interpretativo da forma interior da expressão literária. Diz ele que a sua teoria equivale, com relação à de Saussure, a uma "terceira dimensão" da realidade idiomática. Note-se que Alonso (Poesia Espanhola) toma o estudo das formas da palavra (interna e externa) como base para a interpretação extensa da obra literária.

Para Saussure a palavra (signo) reúne um elemento chamado significante (imagem acústica) e outro denominado significado (conceito). Como explica Dámaso Alonso, o linguista de Genebra definia o significado (conceito) como arbitrário, resultante de um assentimento. O exemplo está em que "pérola" poderia significar "árvore" se esta designação houvesse recebido o consenso geral.

Quer Alonso que o significante seja formado de complexos significantes parciais. Diverge de Saussure em pontos vitais, sobretudo quando pretende, numa nova verificação da realidade lin-

guística, que o significado não é um mero conceito, mas uma representação do real. Conforme a carga psíquica impressa no signo, há de se restringir a idéia de conceito. Tanto é assim, que Alonso exemplifica o fato de se um indivíduo que não conhecer uma língua ouvir determinada expressão, gravará, apenas, um som físico, mas não terá uma "imagem acústica psíquica". Uma gama intensa de "querenças" imprégna no signo a representação da realidade.

Não discutimos o grande avanço linguístico da teoria de Alonso, nem queremos deslustrar a riqueza das suas interpretações da poesia espanhola. Na verdade, Dámaso Alonso e Amado Alonso penetram, fundamente, na análise da feição da palavra expressiva. No entanto, não conseguimos afastar a idéia de que Alonso postula, para a percepção da linguagem poética, que êle quer com razão seja tomada na sua intensidade afetiva, nos seus movimentos de ordem psíquica, uma atitude forçadamente analítica. Assim, diante de uma obra de arte, um quadro, é de acreditar que Alonso, para entender o trabalho, tivesse de separar todos os seus elementos plásticos. Uma meticulosa tarefa de decompor, de partir, de fragmentar em muitas partes aquilo que foi feito para permanecer íntegro. Uma atividade crítica que há de se coser ao formal e por maior que seja a intenção do estilista, é de se duvidar que chegue à essência do fato literário sob exame. É o próprio autor de "Poesia Espanhola" quem, ao preconizar o vasto campo da estilística do futuro, afirma que o aprofundamento da forma interior da palavra é o objetivo máximo e fundamental, embora, nas circunstâncias atuais da disciplina, provisoriamente, prevaleça o estudo formal da palavra na sua exterioridade...

Não se resiste à idéia de confrontar a posição dos três teóricos: Sartre, Alonso e Henry Mavit. Enquanto o primeiro, com uma extraordinária lucidez, apóia o seu estudo numa distinção da linguagem da poesia e a da prosa, partindo para o engajamento do escritor e alienação do poeta; enquanto o segundo decompõe a palavra como se tivesse diante de si um objeto a ser desentranhado na procura da alma oculta e espelhada veladamente, no signo (pelo menos assim depreendemos da sua teoria, embora Alonso não afirme tal coisa), Mavit vê na palavra poética o substituto de uma emoção visgada à memória.

Ao acaso, realmente ao acaso e por absurdo, tomemos um pequeno exemplo no verso singular de Augusto dos Anjos: "MEU CORAÇÃO TEM CATEDRAIS IMENSAS". Alonso buscaria de pronto e de plano as motivações psíquicas, as "querenças" responsáveis pela ousadia da metáfora. Não evitaria reduzir a compreensão intuitiva do verso ao entendimento, em primeiro lugar, do recurso retórico. Estaria diante de uma expressão — desafio, com sua desconexão, sua imagem líricamente insólita... Desdobrado o signo, colocada à vista sua pujança afetiva, estaria pronto o trabalho estilístico. Sartre (é de se supor, apenas) diria que "catedrais imensas" não é uma representação, que não é coração como catedral ou com catedrais, mas coração-catedral. Rompe-se, assim, livremente, o vínculo entre linguagem e mera comunicação, numa retomada do valor semântico dos termos, tal como se, no dizer de Sartre, o poeta manipulasse palavras-tinta, palavras-tom, palavras-coisa. O jôgo metafórico não é um truque hábil de transfiguração do significado comum dos vocábulos, mas uma constante necessidade poética, embora a função mágica das imagens funcione com relação à intensidade afetiva do autor. Para nós, o alcance expressivo do verso do poeta paraibano repercute como o de Homero: "Aquiles, aquêle leão, atirou-se sôbre o inimigo". E nunca: Aquiles, como um leão, atirou-se sôbre o inimigo.

Diante do exemplo resta situar Henry Mavit. A exclamação do poeta, fugindo ao comum, representa uma emoção que a imagem substitui e que se prende à memória afetiva das coisas. Ainda aí a palavra conserva a sua autonomia e não representa somente; vale pela retomada de uma emoção, de uma experiência que a memória recolheu e porisso escapa ao senso lógico, passa a pertencer ao mundo poético do autor, capaz, também, de despertar em outrem uma recordação proustiana.

Parece-nos, a propósito da conceituação da expressão em poesia, que a crítica, mesmo quando se intitula científica, projeta o estudioso na periferia de um círculo, onde êle deslizará sem esperanças de ir ao centro. A apreciação formal da obra literária, quando não se une a um aprofundamento de outros elementos básicos do fato literário, quando por fôrça quer encerrar numa esfera limitada de análises de "meios" uma compreensão "global" do fenômeno artístico, sofre um constrangi-

mento semelhante àquêle porque passou o personagem de Kafka, posto diante de uma porta, guardada por uma sentinela, e só à morte descobrindo que a entrada fôra feita para o seu acesso. A luz é vislumbrada, apenas, no comprido corredor da edificação, uma réstea por baixo da frincha da porta... Assim são alguns teóricos da estilística moderna ou da ciência da literatura. Não têm coragem de penetrar por trás dos traços formais da obra literária e descobrir a essência artística. Forçam a entrada, argumentam, sofismam, debatem e receiam que lançando mão de recursos não estritamente linguísticos, ou para-linguísticos, sejam acusados de ato lesivo ao código de leis de sua ciência, ainda não estruturada, ainda indecisa na escolha de métodos, dúbia até quanto aos fins a que se destina.

Chega-se a uma situação muito curiosa, desta feita no âmbito mesmo da crítica literária, que já o padre Brémond experimentara ao conceber a poesia como coisa pura e ao dizer que essa só pode ser absorvida pela intuição. Espécie de néctar que embriaga os sentidos... É de se acreditar, então, que onde chega a inteligência não alcança a intuição, e vice-versa... Afirma o padre Brémond que a poesia não reside no sentido acessível do poema, mas numa realidade misteriosa e estranha à razão, que a inteligência desconhece. Ora, assim teríamos que a intuição é uma faculdade de percepção sensorial das coisas, que faz com que nos comovamos diante de uma paisagem sem a razão da sua existência.

Quer nos encontremos em face da palavra poética numa atitude racional ou intuitiva, quer nos inclinemos a explicá-la por meio da análise científica, mobilizando diversos recursos da linguística, da psicologia, da estética, da filosofia, etc., há o insidioso perigo de pregarmos rótulos nas pessoas e nas coisas. A análise, tanto quanto a síntese intuitiva, podem conduzir às generalizações. Um estudo aprofundado, mas formal, do barroco literário, por exemplo, servirá para a classificação exaustiva dos recursos estilísticos, da opulência léxica, da variedade semântica, dos torneios sintáticos, das côres e tons das imagens, mas é de se duvidar que aponte, com precisão, os impulsos ou o substratum ideológico responsáveis pelo nível artístico. Daí o erro ao se dizer que existe estilo barrôco, con-

fundindo-se um padrão literário com sua projeção formal, e, o que é pior, estendendo-se a compreensão dêste "estilo" para a explicação da motivação ideológica. Tal assunto será desenvolvido mais adiante.

Estima-se que a linguagem poética seja tomada funcionalmente, não esquecendo o teorizador o enlace entre o fenômeno linguístico e seus diversos suportes. Sômente uma discussão realmente dialética pode trazer luz ao problema. Um trabalho que sintetize as ligações entre forma e fundo, e entre obra e meio, obra e autor, autor e ambiente com suas implicações ideológicas. O exclusivismo de certa camada de estudiosos da estilística projeta o entendimento da obra literária na periferia de um círculo.

Linguagem e Expressão Literária

O problema envolvendo linguagem e expressão literária em termos de um quase conflito entre o artista da palavra e o seu instrumento, talvez não deva mais ser colocado à luz de "uma luta pela expressão", ou "martírio do escritor", nem tampouco poderá o assunto caber apenas dentro dos limites de um capítulo da estilística. Não acreditamos que a questão possa, confundindo-se com o insolúvel tema da criação literária, ser resolvido, por exemplo, pela estética. Cremos que a investigação das causas do impulso criador fica tanto no âmbito da mesma estética, quanto no quadro da psicologia, mas ao se tratar da manifestação literária do pensamento é, sem dúvida, à linguística, no seu desdobramento no campo da estilística, a que devemos nos transportar.

Pretendemos, agora, dentro da discussão das relações do escritor com a língua, firmar uma convicção segura que abra caminho ao estudo do estilo.

Afirmamos que antes de se encarar a posição do escritor em face da matéria-prima do seu trabalho na idéia de que êle sofre uma verdadeira tortura para o encontro da expressão perfeita, seria melhor falar, em contra-partida, da volúpia do artista ao empreender a realização literária. Ora, modernamente já se admite que o escritor está para o seu idioma, assim como

o individual está para o coletivo. Há uma atitude de escolha de meios expressivos e uma conformação ao caráter convencional da comunicação. No entanto, querer que isso implique numa verdadeira angústia para o escritor é inferir um estado de impotência criadora, de base, logo diante da primeira matéria do trabalho literário. Dizer-se que a língua não é suficientemente expressiva para reproduzir toda a complexidade de idéias; que ela não oferece os meios adequados de expressão; que o seu formalismo e suas normas gramaticais são fatores capazes de tolher a largueza do pensamento constitui raciocínios superficiais. Não nos parece que seja a linguagem, considerada no seu caráter expressivo e marcada pelo estilo, responsável pelo martírio do escritor. Na verdade, mesmo que o artista possua em alto grau capacidade criadora, sua tortura de comunicação decorre da própria largueza do pensar. Sua angústia não será, precisamente, a procura de termos globais, de meios fiéis e adequados para a transmissão das idéias, mas a própria ordenação reflexiva do curso do pensamento amplo o levará a um estado de descontentamento ou a uma consciência, melhor, sentimento, de impotência expressiva. Seria admitir que existisse um pensamento puro, que dispensasse o auxílio das palavras como representações ou signos para, em última análise, referir o problema da angústia pela deficiência da linguagem. A palavra, como um símbolo convencional, não se desliga do pensamento, apenas reveste-lhe uma forma comunicativa exterior. As limitações não decorrem das palavras mas da própria vida, como observa Thomas Mann na sua obra "Desengano": "A mim me parece que a língua é rica, exageradamente rica, perto da penúria e limitação da vida. A dor tem limites: a do corpo, no desmaio; a da alma, na demência... A desgraça também. Mas a necessidade humana de comunicar-se inventou sons mentirosos que vão muito mais longe desses limites. Será que só a mim o efeito de certas palavras me percorre a medula de alto a baixo, fazendo-me imaginar estados de ânimo que em realidade não existem?"

Com efeito, entre o escritor e a sua língua, seu idioma, há, como observa Sapir (A linguagem) uma espécie de "rendição intuitiva". Rendição, conforme ressalva o autor, que nada tem de comum com a subserviência ao "convencionalismo artístico".

A isso acrescentamos, de modo próprio, que o problema em torno de ser a verdadeira arte uma manifestação personalíssima do autor, mas quando se trata de literatura a liberdade do escritor, se bem que não fique tolhida, pelo menos há de sofrer uma subordinação a um instrumento peculiar e fatal, uma matéria "feita". Através do estilo o autor vai empreender o trabalho de amoldar o barro da palavra à sua maneira: mas não esquecerá que luta com uma matéria-prima elaborada pela e para a coletividade e que serve a essa coletividade dentro de um meio.

Não poderá haver para o escritor autêntico, isto é, no meu entender, para aquele homem que deixa na sua obra a marca de sua liberdade de pensar originalmente manifesta, um sofrimento pela sujeição à forma. A força latente da linguagem, que Saussure atesta e estuda, não é um mito encerrado num labirinto. O que nos induz a pensar que o escritor se martiriza por causa da precariedade da palavra, pode ser melhor entendido se atinarmos com o seu exercício de aprofundar as riquezas e virtualidades do idioma. Tanto êsse esforço é válido, e considerando-o de modo ideal significará o "prazer" do escritor no manejar o idioma, que os padrões linguísticos sofrem uma profunda modificação, um sulco, toda vez que se transforma, por oposição dialética, o pensamento literário de uma coletividade. Não seria erro concluir que essa alteração doutrinária no campo da literatura, na sua dinâmica, nasceu do prazer individual de conceber a obra de arte com uma liberdade nova. E, na variabilidade da linguagem, tanto quanto das doutrinas literárias, com seus suportes ideológicos, vamos registrar sempre um caminho aberto aos novos ideais estéticos.

Estamos, assim, aptos para demonstrar que o pensamento, comunicação e expressão formam um triângulo com duas faces voltadas para o artista, dêle íntimas e indissolúveis, enquanto a outra face se dirige ao coletivo, que é a comunicação. Pela expressão, e através do estilo, o escritor fica sujeito a si mesmo, tanto quanto pelo ondular do pensamento. Mas a comunicação coloca-o de frente ao meio social, embora pouco importe ao artista da palavra o tempo. Pode ocorrer que uma geração, ou um povo, não estejam amadurecidos para o entendimento da obra, mas logo e em breve o estarão. Mas, faltando à arte li-

terária intrínsecas qualidades de forma (expressão, estilo) e de conteúdo (idéias, pensamento) é duvidoso aplicar-lhe aquela denominação.

Podemos desenvolver o assunto afirmando que cada escritor deseja através do estilo alcançar uma expressão literária do seu pensamento, original. Seria pouco o seu objetivo. Mesquinho. O que êle quer, na verdade, se realmente é um escritor, é que a sua expressão represente a liberdade de pensar e de sentir com intensidade. E quando êle consegue, ainda, renovar pela obra o instrumento de comunicação, essa mesma obra será válida para caracterizar um sentimento nacional ou o espírito de uma geração no que se refere à síntese das lutas, ânsias e aspirações do povo. Ora, não se trata de uma observação falaz. Veja-se, aqui no Brasil, as idealizações poéticas em torno do índio, com Gonçalves Dias, e se repare na funcionalidade vocabular, que o poeta emprega, intencionalmente, num desejo de sublimar o elemento étnico nativo. Tenha-se em conta o pluri-regionalismo de Mário de Andrade e seu grupo, com uma mobilização léxica dialetal de cunho marcadamente nacionalista. Refiro-me a modificações sensíveis de padrões linguísticos, presos a um novo rumo estético de suporte ideológico, e não a traços de estilo ou maneirismos de imitadores, insuficientes para exprimir sentimentos de nacionalidade ou inclinações do povo. Quando muito, tais maneirismos ou tais estilos comprometidos com a "moda", atestariam a filiação de grupos a uma elite, de literatura fechada, nos moldes do falso classicismo francês na sua fase de estagnação, no preciosismo ridicularizado por Molière em "Precieuses Ridicules".

Não se julgue, todavia, que é a coletividade o elemento dinâmico na formação da linguagem expressiva, que ela absorve ou apreende. Pode isso ocorrer com referência à comunicação comum. Trazemos, aqui, a opinião de Oscar Weize, em "Les caractères de la langue latine", obra de fins do século passado "à l'usage des classes": "Le mouvement part de l'individu, puis s'étend peu à peu aux groupes, aux familles et enfin au peuple tout entier". E formula Weize uma lei da linguística: "Tous les changements qui surviennent dans les langues proviennent de l'action individuelle".

Problemas do Entendimento do Estilo

Paul Valéry, em "Réflexions sur l'art", destaca que o leitor pode assumir a posição de um autor ideal. Verdade que para o poeta francês o autor tem alguma coisa de espectador, mas é plasmado, assim, de certo modo, por ato consciente, enquanto o leitor é obrigado a recriar no plano ideal. Criador é o artista que desperta a recriação de um sentimento, de um estado emocional, de um impulso estético.

O autor literário, diante da língua, e para conseguir provocar a recriação no leitor, desenvolverá um esforço pessoal. O poema, por exemplo, é uma condensação da sentimentalidade, das impressões ou emoções do poeta, trabalhado pelo "écart", elemento êste que nos possibilita fugir ao ordinário. Neste passo nos conduzimos segundo os comentários de Charles Bruneau (*Le langage et la pensée*) às idéias de Valéry.

Não há mais razão, nos nossos dias, de confundir técnica de um determinado gênero literário com estilo. Dizer-se de um escritor que escreve com estilo teatral, porque o contexto da sua obra sugere a nosso espírito a idéia da técnica dramática, é querer tomar as características de um gênero pelo procedimento individual do artista em face da língua. Verdade que como já se concebeu a respeito do classicismo, sobretudo de França, a tendência dos escritores, reiterada, para a expressão literária através de determinados gêneros, termina por qualificar-lhe o estilo. Assim, segundo Voltaire, no "Dictionnaire Philosophique", o estilo reúne dois elementos básicos, desde que se relaciona com o uso da língua em função do assunto tratado e ainda determina para o escritor uma atitude de escolha.

A compreensão do que seja estilo, se levarmos em conta que a noção de escrever, expressivamente, não é apenas ordenar o pensamento com clareza, supõe desde logo um comportamento individual da sensibilidade. Não se volta o escritor para a língua, como para um instrumento amoldável pela habilidade dos processos formais, pela manipulação de recursos existentes ou em potencial, mas é a própria emoção estética, responsável pela criação da obra artística, que implica numa atitude de escolha, num procedimento particular, e sobretudo sensível,

com respeito à matéria primeira ou básica do trabalho. Certo que se queira distinguir como essencial, contudo nem porisso única, a função de ser o estilo subordinado ao encadeamento lógico do pensamento. No entanto, cabe ressaltar que êsse esforço racional está na base de qualquer manifestação do pensamento, mesmo da simples comunicação das idéias sem fins artísticos. Não teria nenhuma finalidade um poema que servisse apenas, pela maneira como foi elaborado, para demonstrar que o seu autor conseguiu expressar o seu pensamento com clareza. E se o poema tem algum fim fora de si mesmo, será, sem dúvida, o de provocar no leitor uma reação da sensibilidade, mesmo que êsse poema não obedeça a uma ordenação lógica, e sobretudo, às vezes, porisso mesmo.

Assim, cremos que o argumento de alguns lógicos, como Serrus, ao afirmarem que na arte de escrever a função primordial é bem exprimir o pensamento, sendo acessórias ou secundárias tôdas as outras finalidades, e ao mesmo tempo decorrentes daquela função primeira, aniquila a idéia de ser o estilo uma marca pessoal da sensibilidade, de vez que o sensível não engloba sempre o racional na sua manifestação. Nestas condições, o estilo não passaria de uma utilização de processos lógicos no domínio da língua e na disciplina do pensamento.

Não se deixa de reconhecer, no entanto, como se observa tão claramente nas relações do escritor com a língua, que o simples ato de escrever exige um policiamento do pensar, das ondas do pensamento contidas e selecionadas pela reflexão. Mas essa etapa da elaboração literária não implica em que a reflexão ou o ordenamento das idéias afaste a presença das impressões, das emoções, enfim das diversas causas afetivas determinantes do próprio ato de escrever. Longe de ser a emoção estética, que nós entendemos responsável pela escolha da maneira de escrever, pelo estilo, uma função secundária da arte literária, devendo ser tida, no processo de manifestação artística, num papel concorrente e até essencial para a lógica e clara exteriorização do pensamento.

O estilo não será, neste entendimento, uma adaptação do artista às padronizações de gênero e à experiência do seu idioma. Verdade que, dificilmente, pode o escritor escapar ao modelo idiomático, pois uma língua é uma criação coletiva e

anônima. O material do artista literário tem sido trabalhado pelo povo e por inumeráveis artistas, ao ponto de ser desanimadora a criação original, quando alguém se depara com esta verdade. Mas o estilo não vem a ser, como vulgarmente se imagina, a capacidade de renovação pessoal do idioma, pois, se assim fôsse, toda forma de arte literária resultaria num arbitrário artificialismo linguístico, porém deve ser entendido como a capacidade maior ou menor de dar às palavras uma sensibilidade nova ou uma significação emocional que desperte no leitor uma correspondência, uma identidade, uma impressão ainda não experimentada ou renovada sob um impacto diferente. Partindo de concepções dêsse gênero é que Charles Bally conceitua a estilística como a ciência dos fatos afetivos da linguagem, para refutar que a mesma linguagem seja uma criação lógica.

Problemas do entendimento do estilo: conceituações

A partir da sentença de Buffon, de que o estilo é o homem, sentença que passou a ser assimilada na sua noção mais sintética e lapidar, absorvida pelas camadas cultas e incultas, tantas foram as propostas para a definição do estilo, quantos os sistemas ou idéias criadas pela moderna estilística.

Croce na sua "Estetica come scienza dell' espressione" diz que o "estilo é tudo o que define um ente literário". Para êle não há uma verdadeira distinção entre língua e estilo, pois ambos são dotados de uma forma psicológica íntima, interior, exteriorizada, basicamente, como um fato estético.

Como tôdas as definições correm o risco da parcialidade, da particularização de alguns aspectos do problema, as que se referem ao estilo são definições incompletas, embora possam parecer globais, sintéticas e tão lapidares como a velha fórmula de Buffon, cuja exata extensão, segundo Kaiser (Análise e Interpretação da Obra Literária) vem sendo adulterada.

Alinhemos alguns conceitos extraídos da "Bibliografia Crítica da Nova Estilística", de Helmut Hatzfeld: — "O estilo

é a relação secreta da palavra com a idéia". (Jean Paulhan: "Clef de la poésie"). Segundo Billeskov Jansen, em "Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire" — "l'intention poétique réalisée dans le langage". Já Jean Paul Sartre, a propósito da linguagem do poeta, diz-nos o seguinte: — "Au lieu que les mots lui soient des indicateurs qui le jettent hors de lui... le langage tout entier est pour lui le miroir du monde... Sa sonorité, ses désinences masculines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui "répresente" la signification plutôt qu'il ne l'exprime" (Situations II).

Assinala Helmut Hatzfeld que "entre os estetas franceses, o primeiro a escrever, convincentemente, e de uma maneira mais moderna sobre o estilo foi Remy de Gourmont", em "Du style ou de l'écriture". O seu conceito é o seguinte: — "C'est user d'une faculté nécessairement commune à tous les hommes, d'une faculté primordiale et inconsciente... Le style est aussi personnel que la couleur des yeux". (La Culture des idées).

Para nós, de todos êsses exemplos definidores do estilo, somente o de Sartre não tem a marca de uma conceituação, de uma fórmula pretensamente sintética e global. Escolhendo a atitude de descrever o uso que da linguagem faz o poeta, Sartre aprofundou o problema no sentido mesmo de uma compreensão ampla. Estará o estilo, assim pensamos, diante da matéria ambivalente da linguagem e ao mesmo tempo numa disposição íntima do indivíduo em face do mundo. Assim é que a linguagem assume o papel de "espelho do mundo". De qualquer modo os teorizadores apontam no estilo a marca da personalidade fixada na língua.

De fato, não se há de admitir, aceito o liame pregado por Croce entre estilo e linguagem, como elementos unos e de suporte afetivo, uma dissociação entre forma e conteúdo da obra literária, mesmo que se distinga o estilo como elemento de expressividade formal. Ao dizer que o estilo é a relação secreta da palavra com a idéia, Paulhan queria tornar claro que entre a forma e a essência da obra literária se introduz uma ligação sutil. Por outro lado, não é só o elemento afetivo, substratum da língua e do estilo, segundo Croce, que constitui a base da manifestação formal do pensamento com caráter expressivo. Bem verdade que, a rigor, pelo estilo não se pode determinar

com segurança nem a carga afetiva, nem a intimidade ideológica de um autor. Uma frase, por exemplo, de valor exclamativo, há de se dizer que espelha um movimento psíquico de quem a pronuncia. É quase um gesto impresso no tom das palavras ou de uma simples interjeição. Mas êsse caráter funcional da frase instintiva não é, de nenhuma forma, estilístico, vincula-se ao plano emotivo e comum de toda comunicação. Equivale a sinais sistemáticos, pré-fabricados, instintivos do falar. Já se o indivíduo recorre à exclamação com uma intencionalidade artística, por mais espontânea que repercuta a sua frase, somos forçados a reconhecer que êle ultrapassou o limite do "natural", do puro e instintivamente emotivo, porque ao "exclamar" êle refletiu, também, sobre a sua dor ou a sua alegria. Queremos exprimir, com isso, que mesmo partindo de um impulso afetivo, êste só adquiriu uma expressão formal através de um processo lógico. Na intencionalidade, por si mesma, de conferir à sua exclamação um valor artístico, pelo estilo, e portanto por um ato de reflexão, de controle lógico, antecedente, já o afetivo se "formaliza" de tal modo que uma análise dos recursos expressivos não mais conduzirá à apreensão do psiquismo, sendo necessário que outros meios de identificação venham concorrer com o exame estilístico para a total apreensão do fato literário, inclusive pela remoção dos artifícios. Suponha-se um pintor construindo sobre a tela uma visão onírica. Todo o seu trabalho, por mais puro (no sentido de mental) que seja a "representação" do sonho, por mais, ainda, que o artista se esforce para evitar uma consequência consciente vinculada ao exterior, esta estará atuando sobre o seu mundo mental, suas concepções da vida, em paralelo com as impressões vindas de um "sub-consciente". De modo que é preciso remover, desmontar muita coisa, muito traço de estilo para que se alcance o motivo ideológico da obra de arte, o seu grande momento mental, a sua carga psicológica. Evidentemente houve uma "formalização" do afetivo.

Seria, assim, o estilo uma forma da liberdade da manifestação expressiva do pensamento, enfatizada pela intenção de fugir às formas "naturais" ou convencionais da linguagem, ou formas correntes, sem nenhum vínculo com a personalidade. Apenas quando essa liberdade se projeta num nível artístico, pode ser sentida numa mais viva consciência.

Restrições ao conceito generalizado de estilo

Pretendemos rebater uma generalização em torno do conceito de estilo. Dizer-se “estilo romântico”, “estilo barroco”, “estilo do romance policial” não significa, apenas, repetir uma frase feita, mas adotar uma compreensão enganosa do que seja realmente estilo.

Wellek e Austin, na sua “Teoria Literária”, salientam que “se podemos descrever o estilo de uma obra ou de um autor, não há dúvida de que também podemos descrever o estilo de um grupo de obras ou de um gênero; a novela de terror, o teatro isabelino, a poesia metafísica; de que também podemos analisar tipos estilísticos, por exemplo, o estilo barroco da prosa do século XVII. Pode-se generalizar ainda mais e descrever o estilo de uma época ou de um movimento”.

Ora, quando se preconiza, ansiosamente, elevar a estilística à categoria de ciência da literatura, num esforço, sem dúvida válido, de construir uma linguística literária, resvala-se na dificuldade básica do método adequado de investigação. Nem todo juízo emitido sobre o fato literário, tanto pela Teoria da Literatura, quanto pela mesma Estilística, vincula-se a um rigoroso critério científico. Tecem-se aproximações, delineam-se conceitos sobre os diversos problemas afetos à criação artística, e, ainda, vulgarizam-se, pela generalização, definições defeituosas. A instabilidade, por exemplo, de fixar uma norma de entendimento da manifestação literária, tomando como ponto de partida a palavra, revela-se, ainda, pelos objetivos da estilística, vagos e imprecisos. Deveria ela aplicar-se à análise formal da manifestação artística, literária? Incidiria, pois, no plano da decomposição formal da mesma expressão? Ou aprofundaria a essência do literário?

Por outro lado, a mesma dubiedade que se observa para a delimitação dos elementos constitutivos da obra, desde a própria noção de palavra, será tanto maior no que se refere ao estilo. Na verdade, os espíritos menos aplicados à disciplina estilística teimam em observar no exame do estilo qualidades circunstanciais: estilo sóbrio; estilo nobre; estilo oratório... Ora, essas categorias de valores foram catalogadas sob a vigência da velha “arte de escrever”, como síntese ou esquemas es-

boçados pela retórica. Uma corrente forte de estilistas, ainda hoje, nos seus trabalhos mais objetivos, desenvolve uma classificação normativa e gramatical das chamadas figuras de retórica em voga em determinados momentos da história literária (como no barroco do sec. XVII ou romantismo do sec. XIX ou como o simbolismo decadente), quando não passa ao confronto de autor para autor de uma mesma “escola” ou de gênero a gênero. Tal método de trabalho conduziu à idéia falsa de elevar o estilo à categoria de “moda”, destituindo-o de suas qualidades de refletir uma atitude livre da manifestação do pensamento, intencionalmente expressiva e pessoal. Chega-se até a tomar “maneirismo” por estilo e, o que é pior, confundir estilo com padrões estéticos e níveis artísticos.

Ora, se tal procedimento vem sendo quase uma regra por parte de alguns estudiosos menos avisados, que acreditam no estilo de uma época e de uma escola e de um gênero, lógico é admitir que tais teóricos assumem a posição pretensiosa de vislumbrar por trás da marca do estilo-denominador-comum não só o conteúdo da obra literária, quanto, também, o suporte ideológico do autor, de um povo e de uma época. Cremos ser sumatolice dizer-se, com base apenas nos rasgos estilísticos do barroco, na catalogação exaustiva das imagens e figuras por êle empregadas, que êsse movimento artístico reflete problemas de inquietação religiosa e social. Seria a mesma coisa que o indivíduo colocar-se por trás de um espelho, a vêr se a imagem está ali também refletida... Ora, tais recursos estilísticos, comuns a vários escritores do século XVII espanhol, não são empregados porque exista entre os autores um “estilo-denominador-comum”. Tampouco, por si mesmos, tais recursos não explicam causas sociais, psicológicas de um povo ou de uma camada do povo, desde que se constituem, não se pode negar, meramente fenômenos de forma. A obra literária é um todo e fragmentá-la e submeter seus pedaços à análise significa colher uma visão parcial da sua essência, quando muito isto possa ser alcançado.

Acreditamos que não exista um estilo comum de uma época e de um gênero, como querem Wellek e Austin e com êles muitíssimos teorizadores. Tôda motivação ideológica erige, sem dúvida, até de maneira consequente, um padrão literário que a

reflita, de modo que lícito é concluir que aquilo que parece ser o estilo de uma época nada mais é que uma obediência a um nível estético. Dentro desse padrão artístico comum cada escritor imprime o seu estilo, a sua forma original de criar, ideologicamente vinculada à dos contemporâneos que seguem o mesmo padrão de arte. Não importa que recorram todos a uma mesma fonte de recursos dos chamados retóricos, porque tais meios expressivos, até normativos, não constituem "estilo", embora estejam em voga ou na "moda". Daí pode, naturalmente, surgir para os autores inautênticos, que não sabem exercitar sua livre escolha diante do amplo material idiomático, uma aparência de estilo-comum, que melhor seria se o chamássemos de "maneirismo".

Demonstramos que o estilo é um traço formal que reveste a comunicação do pensamento num indivíduo, impulsionado por ato livre e intencionalmente artístico, idéia essa já desenvolvida quando tratamos de alguns conceitos de estilo. Assim, a ilusão de um "estilo comum" decorre de se querer ligar esse elemento ao suporte ideológico de uma época ou de um gênero.

Poderia-se argumentar que tal distinção é ociosa ou falaz, mas de logo advertimos que todo trabalho de análise da forma e do estilo de uma época, ou de um grupo de autores, ou de um bloco de obras de um mesmo gênero estaria perdido (ou teria sido de nenhuma valia) quando o padrão estético cedesse, dialeticamente substituído por outro sob o impulso de novas forças ideológicas. Seria mais proveitoso e de maior critério investigar, primeiro, as causas ideológicas de um determinado nível estético e verificar, em seguida, se a manifestação literária formal realizada pelo estilo une os escritores no curso das mesmas causas, ligando-se a tal análise o exame de profundidade do conteúdo das obras produzidas no mesmo nívelamento. Neste ponto propomos um problema acerca do regionalismo brasileiro: Enquanto, por exemplo, em nosso país houve uma febre regionalista, que se comprazia, muitas vezes, na imitação de autores modelos como Mário de Andrade, cujas aventuras verbais nem sempre foram válidas, temos de admitir que se queria edificar um padrão literário sob o suporte do nacionalismo consciente (?). Ora, esse padrão literário

(que favoreceu o maneirismo em larga escala) seria mesmo o reflexo de causas ideológicas? Ora o estilo de um grupo de autores, "estilo" tão comum, modelado ou imitativo, resultava dos anseios de um ardente, mas ainda sem lúcida consciência ou substratum ideológico, nacionalismo? Por que razão, quando o regionalismo amadureceu entre nós, passada a fase de inconsequências verbais (não deslustro o valor estético do Modernismo de 22, apenas ressalvo os exagêros da eclosão de uma escola) e cristalizando-se a semente nacionalista, firmaram-se romancistas tão singularmente díspares, quanto ao estilo, como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e Jorge Amado? Somos inclinados a reconhecer que esses escritores da terra e da gente estavam muito próximos pela matéria do trabalho e distantes quanto à manifestação formal do pensamento, sublinhada por estilos vigorosamente originais. Seria, pois, o estilo entre eles uma mera distinção de forma ou não teriam os romancistas um mesmo padrão estético a seguir? Pelo estilo poderíamos assegurar que eles obedeciam a uma mesma fundamentação ideológica? Ou pela essência das suas obras cíclicas?

Na verdade, a mesma dialética que se impõe entre doutrinas estéticas, ocorre, de princípio, entre o escritor e a língua pela opção de uma maneira peculiar de revelar o pensamento em face de uma matéria feita, como é o idioma. Funda-se, assim, o estilo como traço pessoal e livre, que por sua vez pode incidir na esfera de um domínio estético amplo; mistura-se, nesse meio, pela força de coesão, pela unidade e fidelidade a uma idéia comum e básica, que interliga escritores, num só padrão. Contudo, a tão decantada intuição artística seria responsável, somente ela, pela quebra do padrão estético? Ou este cederia ao impulso mais forte e vasto de um impulso ideológico? Se respondermos, afirmativamente, a esta última indagação, teremos que repelir a idéia de um estilo generalizado, predominante, como se diz do barroco, do isabelino, do romântico para se acreditar num nível estético e não nível estilístico, o que não é a mesma coisa.

Há de se dizer que a distinção aqui tratada não é válida para um gênero, isto é, para refutar a idéia de estilo-denominador-comum de um gênero, embora, digamos, seja aceita com re-

lação a uma época ou uma escola. Um gênero como o da novela de terror, como é citado por Wellek e Austin. Um gênero como o épico. E por extensão a todos os gêneros literários... porque a se generalizar o estilo, generalizados poderão ser todos os estilos de todos os gêneros...

Tomemos por exemplo o épico nas suas expressões do classicismo, modeladas nos padrões ou "estilos" da antiguidade clássica, calcadas em Virgílio e em Homero. Há de se inquirir se tais expressões da épica (ou da epopéia com Camões) revelam uma identidade de estilos, um plano estilístico comum, ou, em última análise, essa identificação de recursos literários reflete condições ideológicas iguais tanto para o grego Homero, tanto para o romano Virgílio, quanto para Camões? Não seriam tais meios estilísticos apenas formais? Não imprimiriam nêles, os épicos como Camões, a marca da sua personalidade, de sua liberdade? Não atenderia o autor de "Os Lusíadas" a causas ideológicas peculiares à sua gente e à sua época? Aqui é clara a explicação de que a identidade de "estilos" ou o uso comum de recursos formais não implicam numa adoção dos mesmos suportes de idéias que edificam os padrões estéticos. Se assim não fôsse, as aspirações ou o ponto de partida ideológico de um Camões seriam iguais às de Homero e de Virgílio, no plano da realidade nacional de cada um. Antes diríamos que o poeta português recorreu a uma tradição épica por necessidade de um artifício formal, toda vez que utilizou processos estilísticos de "empréstimo" (inclusive nas figurações mitológicas), mas isso não implica numa adoção de princípios ideológicos ou amplamente filosóficos e até mesmo afetivos dos seus antecessores e modelos. A mim aborrece a constância das invocações às musas e divindades pagãs que o poeta cristão emprega, desde que não passam de artifícios verbais sem maior autenticidade e desligados da realidade nacional do seu tempo, em termos, entenda-se, de vida e não de abstrações puramente intelectuais ao gosto da moda ou figurino literário clássico.

Agora é fácil compreender que não haja um "estilo" de uma escola e de um gênero. Dirá alguém, no entanto, como querem Wellek e Austin, que existe um "estilo" da novela de terror. Ou da novela policial. Para nós esse gêne-

ro se desenvolve dentro de um nível estético, um padrão, tanto quanto um tratado de Química, escrito em inglês, apresente semelhanças com um tratado de Química em português por autor brasileiro. Domina-se um plano universal de linguagem (segundo Sapir — Introdução ao Estado da Fala), uma espécie de comunicação algébrica, uma língua, afinal, padronizada. Ora, quando um escritor de novela policial procura escapar à padronização do gênero, ao nível costumeiramente adotado, quase como formas pré-estabelecidas, fazendo obra intencionalmente artística, oportunidade em que "trabalha" o estilo, fatalmente se dilui o traço comum que marca o mesmo gênero e a linguagem algébrica cede. Ninguém dirá que um trabalho científico de Claude Bernard, de forte inclinação para as letras, tenha um "estilo" semelhante aos demais livros, do mesmo caráter, da sua época. Duvido, também, que se coloque, pelo estilo e pela temática, no mesmo plano dos novelistas do gênero policial, novelistas apenas mercenários na maioria, um Edgar Allan Poe, um Chesterton ou mesmo George Simenon. Vê-se que o "estilo" predominante nas histórias de terror e de mistério é menos o resultado de uma manifestação literária que a utilização de recursos encadeados num jogo de peças verbais; um revestimento uniforme, não de estilo, rigorosamente, mas de uma comunicação convencional, bitolada, bem arranjada segundo um modelo ou fórmula correntes. Quando o gênero é exercido no plano literário, difícil é dizer que o escritor recorreu a um estilo comum.

A generalização pretendida para o estilo, um estilo denominador-comum, surgiu, como tentamos demonstrar, da vulgarização de um entendimento superficial, de um assentimento suscitado pela analogia com a idéia do "moda". Numa determinada época, por exemplo, do romantismo, estiveram em voga na poesia motivações em torno de temas sombrios, girando pelas veredas dos cemitérios, procurando fantasmas. Um romantismo soturno, até macabro, negro. Um pequeno grupo de poetas maneja as mesmas imagens lúgubres, bate nos mesmos temas escuros. Nasce uma poesia que passa a ser cantada, decantada, recitada, festejada. Aceita, numa palavra, como a poesia da "moda". Aparecem os imitadores com sua

técnica falha e sua inspiração fraquinha. Procuram os mesmos motivos, as mesmas imagens, vagueiam pelas sombras dos mesmos cemitérios... São os maneiristas que querem se enfiar no padrão ou nível estético dos românticos "negros". Não têm estilo, naquilo que estilo representa expressão livre e individual. Tomam de empréstimo um "estilo", elegem os seus modelos e ídolos. Ao seu lado, verdadeiros poetas fazem um trabalho de renovação temática e idiomática. Orientam-se pelas mesmas idéias e partem de princípios idênticos para os mesmos fins. Criam, de fato, um padrão. Igualam-se por um semelhante torneio de frase; pela maneira de exercitar o gênero; pelo valor rítmico do verso; pelo vocabulário; pela projeção do pensamento nas formas adequadas ao nível. No entanto, isso não implica num "estilo comum". Há, como já citamos, segundo Cressot, alguma coisa além do estilo.

Para nós é o maneirismo, portanto a falta de um estilo próprio dos imitadores, que cria a idéia vulgar de estilo comum. Entre os românticos de porte elevado, não é difícil demarcar a linha de separação entre um e outro grande poeta e pelo estilo. Em contra-partida conseguimos aproximá-los pela fidelidade ao padrão estético, àquilo que se convencionou chamar "escola". Porisso não damos muito valor aos exaustivos trabalhos estilísticos que se propõem a, pelo traço formal da expressão literária, pela sua constância e incidência, interpretar ou conhecer o suporte ideológico de um autor ou de uma época. São as motivações e a própria temática que com muito mais clareza evidenciam as condições do substratum ideológico de um escritor e do seu tempo. Não acredito que as cores, o jogo de tintas de uma tela apontem com maior lucidez as motivações ideais ou convicções filosóficas do artista que a "figura" ou temática do seu quadro. Assim ocorre com o estilo, funcionando, como atributo, adjetivamente, em relação à matéria substantiva do trabalho.

Enlace Crítica e Estilística

Seria intenso trabalho de todo um longo ensaio a análise estilística, no seu enlace com a crítica literária, da obra "Casa

Grande & Senzala", de Gilberto Freyre. Assim preferimos, apenas para completar com pequenos exemplos ao vivo as idéias por nós expostas no decurso deste estudo sobre o estilo, recorrer a alguns textos breves daquela obra-tipo.

O conselho que Helmut Hatzfeld oferece na sua *Bibliografia Crítica da Nova Estilística*, quando preconiza como método de trabalho especializado a seleção da obra de um autor que haja alcançado maior raio de influência, dentre outros livros do mesmo autor, aqui será singelamente aproveitado para uma rápida incursão através do campo expressivo de "Casa Grande & Senzala". Ainda uma vez tornamos a afirmar que há de se ter presente ser o estilo a capacidade maior ou menor de um escritor para renovar a sensibilidade das palavras, despertando novas impressões e emoções.

Sem necessidade de um plano, tomemos como exemplos iniciais modelos descritivos impressos da aludida obra, quando ressalta com grande clareza a marca da personalidade gravada na matéria idiomática. O trecho escolhido é de uma descrição de vestido de primeira comunhão no Brasil Colonial: (2.^o tomo - págs. 479-480).

"Desde o dia da primeira comunhão que deixavam as meninas de ser crianças: tornavam-se sinhá-moças. Era um grande dia. Maior só o do casamento. Vestido comprido todo de cassa guarnecido de folhos e pregas. O corpete franzido. A faixa de fita azul caindo para trás, em pontas largas, sobre o vestido branco. A bolsa esmoleira de tafetá. O véu de filó. A capela de flor de laranja. Os sapatinhos de cetim. As luvas de pelica. O livro de missa encadernado em madre-pérولا. O têço, de cordãozinho de ouro".

O quadro é exato, delicado e poético sem que o autor tivesse necessidade de recorrer às chamadas figuras de pensamento ou tropos. Não há poesia fixada na palavra pela palavra, contudo as sugestões poéticas jorram, tranquilamente, de toda a composição. Aqui nada nos faz lembrar expressividade como retórica. O exame atento do texto descritivo de logo revela os seguintes elementos: a) Pequena estrutura da frase, reduzida aos termos logicamente correlacionados como se todo o período se desdobrasse por ondulação, numa

super-posição de diminutos blocos expressivos; emprêgo do ponto com dupla funcionalidade: a meramente gramatical, de pausa, e a estilística ou artística. Fôsse o trecho desenvolvido com uma maior amplitude, através de conectivos ou vírgulas e estaria ameaçada a plasticidade do quadro. b) Jôgo lógico dos substantivos e atributos de qualidade. Veja-se como cada palavra tem o seu lugar certo e a sua utilidade praticamente exclusiva: VESTIDO: comprido — de cassa — de folhos e pregas-branco. Logo: feitio, qualidade, côr. CORPETE: franzido. FAIXA: azul — em pontas largas. BÔLSA: esmoleira de tafetá. VÉU: de filó. CAPELA: de flôr de laranja. SAPATINHOS: de cetim. LUVAS: pelica. LIVRINHO: de missa de madre-pérola. TÊRÇO: de cordãozinho de ouro. CRUZ: de ouro.

Afirmamos acima que o autor dispensa as metáforas e que a sua descrição, conforme veremos, atinge dois objetivos: o de ser apreendida, racionalmente, no seu valor de informação sociológica, contentando ao estudioso mais aferrado ao rigor científico de linguagem, sem que para isso a linguagem seja chavão; o de ser também e intensamente absorvida pela imaginação, pela afetividade, pela sensibilidade artística do leitor. Alguns detalhes parecem querer impressionar o leitor, chamá-lo à sentimentalização, mas são, na verdade, termos naturais, isto é, de uma poesia intrínseca, nada artificial ou retórica. Um exemplo lúcido (querem alguns que o Sr. Gilberto Freyre, à espanhola, abuse dos diminutivos e aumentativos) são os diminutivos “sapatinhos”, “livrinho” e “cordãozinho”. Formam um agrupamento expressivo, quase como o último movimento de uma frase musical e porisso foram colocados numa proximidade eufônica. No entanto, são rigorosamente insubstituíveis. Note o leitor a impropriedade gritante do grau positivo: Sapatos de cetim. Livro de missa. Têrço de cordão de ouro... Não se deve esquecer que Gilberto Freyre descreve um vestido de primeira comunhão. Nunca o hábito de um frade que vai para a sua primeira missa...

Ora, se ainda tem validade o velho conceito de que descrever é pintar com palavras, o trecho em estudo é um exemplo bastante seguro dessa afirmação. E não se pense que a

descrição é tolamente fotográfica, acadêmica, retratista. Nada é ali estático, pois ao lado da visualização objetiva há muito lugar e ensêjo para o subjetivismo do leitor. A realidade é apanhada de vários ângulos.

Cabe estudar ainda um detalhe importante da descrição, que vivamente nos lembra aquilo que Mavit nos diz a respeito da palavra mágica da poesia, já citado noutra parte dêste ensaio. É que o pensador francês diz que o termo poético tem um forte poder evocativo e que só é possível efetivar-se através de uma memória proustiana das coisas. No quadro do vestido da primeira comunhão, no seu impulso inicial, o autor nos incita, numa frase poderosamente, mágica carregada de reminiscências a um tempo passado, que se não foi vivido, é “experimentado” pela afetividade e emoção, reconstruído na medida das lembranças de cada um. A frase inicial é assim disposta: “Era um grande dia. Maior só o do casamento”. Daí por diante, mergulhando na descrição, não precisaremos mais de um trabalho consciente para racionalizar o texto, cabendo ao domínio da memória afetiva a tarefa de nos integrar no passado.

Incontáveis são os exemplos, em “Casa Grande & Senzalas”, em que a descrição obedece ao mesmo torneio de frase, numa idêntica estruturação, e remete o leitor à fantasia, não o distanciando da informação verdadeira, científica. Eu diria que são casos de visualização de dois ângulos: o da objetividade e o da sugestão poética. Trazemos ao nosso estudo mais um breve texto descritivo, sempre com o propósito de enlaçar num só plano a estilística e a crítica, fornecendo matéria e subsídios à análise global, literária ou não, de outros estudiosos.

Ainda aqui a descrição é de trajo, trajo africano, de influência maometana, de pretas doceiras e vendedoras de aluá, “algumas delas, amantes de ricos negociantes portugueses e por êles vestidas de seda e cetim”. (pags. 436-437 — 2.º tomo).

“Cobertas de quimbembèques. De jóias e cordões de ouro. Figas de Guiné contra mau-olhado. Objetos de culto fállica. Fieiras de miçangas. Colares de búzio. Argolões de ouro atravessados nas orelhas. Ainda hoje se encontram pelas

ruas da Bahia negras de doces com os seus compridos xales de pano-da-costa. Por cima das muitas saias de baixo, de linho alvo, a saia nobre, adamascada, de côres vivas. Os peitos gordos, em pé, parecendo querer pular das rendas do cabeção. Tetéias. Figas. Pulseiras. Rodilha ou turbante muçulmano. Chinelinha na ponta do pé. Estrêlas marinhas de prata. Braçeteletes de ouro”.

O cotejo entre o presente quadro e o do vestido de primeira comunhão revela idêntica contextura e iguais objetivos artísticos. Ainda a pontuação tem a mesma rica função expressiva, quase um cortar e recortar de tecido dos períodos. Também nenhuma intencional manipulação de metáforas e tropos em geral. Nada de poemático, mas naturalidade poética. Pela adjetivação também não se queira dizer que ela é manejada de modo a diminuir o rigor do chamado jargão de linguagem, porque a linguagem não é jargão. Nêste caso e em muitos outros, quase como numa regra, o ensaísta de “Sobrados e Mocambos” realiza aquilo que Sapir distinguia: linguagem de renovação idiomática, particularizada, artística pelo próprio fim, e linguagem universalista, científica, algébrica, adequada à tradução.

Um crítico de sociologia, mais caturra, poderia querer acusar a descrição em estudo de “embromatória”, beletrista, pseudo-científica, fundamentando seu libelo num reparo da linguagem. Vejamos se é possível reduzir à descrição à “sobriedade”, sem mutilar todo o texto, tanto no que se refere ao estilo, quanto até no que respeita à informação sociológica. Um exercício, pois, estilístico às avessas e pela retirada dos termos cromáticos e de qualidade. Evidente que resultará num absurdo, mas temos que oferecer uma contra-prova, partindo das premissas de acusação. Assim, escrevo:

— Cobertas de quimbembèques. De jóias e cordões. Figas da Guiné contra o mau-olhado. Objetos de culto. Fieiras. Colares. Argolas atravessadas nas orelhas. Ainda hoje se encontram pelas ruas da Bahia negras de doces com os seus xales. Por cima das muitas saias, (outra) saia. Os peitos parecendo querer pular das rendas do cabeção. Tetéias. Figas. Pulseiras. Rodilha ou turbante. Chinela na ponta do pé. Estrêlas. Braçeteletes.”

Note-se que retiramos, também, casos de aumentativo e diminutivo e os adjetivos de qualidade. O corte absurdo que fizemos na configuração colorida do quadro vivo, equivale à tentativa de desmanchar as tintas de uma tela, de uma obra de arte, borrando-a. No entanto, tal exercício estilístico às avessas, se aqui não cabe, poderia ser aplicado a muito escritor moderno (e até nem tão modernos) soltos por aí...

Uma outra conclusão é possível tirar: Que por ser aqui o estilo uma marca da pessoalidade sobre a matéria viva e sensível do idioma, toda e qualquer tentativa de imitação será grosseiro maneirismo. Só os autores fáceis se deixam imitar sem que se perceba a olho nu o arremêdo. Não pode ser possível decalcar o estilo de um Euclides da Cunha, por exemplo, e a falta permanecer oculta, mas é provável que tal não aconteça com o maneirismo sobre um Rui Barbosa, caso o imitador tenha verbosidade aliada a um intenso conhecimento de português. Isto porque Rui Barbosa não era, a rigor, um artista (imaginativo) da palavra, mas um versátil e prodigioso dono do verbo, numa extensão formalista. Se Rui Barbosa tocasse violino, executaria todas as sonatas e opus como um músico exímio, mas duvido que tivesse composto alguma peça de gênio. Outros violinistas poderiam imitá-lo com perfeição, mas não imitariam Euclides da Cunha, se ele se metesse a tocar o mesmo instrumento...

Ainda em tórno da análise estilística do trecho sobre as vendedoras de doce, e para rebater (porque assim se compreende melhor o estilo) qualquer acusação de superfluidade, verifique o leitor se a pontuação pode ser alterada; se os substitutos cederiam lugar a sinônimos. Por exemplo: Argolões, por brincos; Colares, por volta; saias de baixo, por combinações; negras de doce, por doceiras ou negras doceiras... Releia o texto após a execução do exercício e note-se que a mutilação envileceu o quadro. Assim será bastante fácil verificar que os possíveis cortes, mesmo que fôsem feitos com o fito de abolir uma pretensa prolixidade e tom poemático (falso), provam a inexistência de uma linguagem rebuscada ou artificiosa ou queridamente poética, quando a poesia decorre da própria naturalidade das palavras.

Quero, ainda, trazer um exemplo descritivo, quando se tem

uma prova de habilidade estilística rara, ainda habilidade estilística não retórica, frise-se. No caso que transcreverei adiante, após a descrição de um figura, como a de um retrato, estático, passa o autor a animar o tipo, dar-lhe relêvo psicológico, corpo, forma e movimento, tudo isso com singular parcimônia das palavras. A estrutura do trecho é idêntica às anteriores, ressaltada a pontuação (ponto e vírgula) necessária à mobilização da figura, num compasso intermediário. Leia-se:

“Os viajantes que aqui estiveram no sec. XIX são unânimes em destacar êste ridículo da vida brasileira: os meninos, uns homenzinhos à fôrça, desde os nove ou dez anos. Obrigados a se comportarem como gente grande; o cabelo bem penteado; às vezes frisado à menino Jesus; o colarinho duro; calça comprida; roupa preta; botinas pretas; o andar grave; os gestos sisudos; um ar tristonho de quem acompanha entêrro” (pág. 573 - 2.^o tomo).

Anote-se: cabelo — bem penteado — frisado à Menino Jesus; colarinho-duro; roupa-preta, etc, etc. Para cada termo concreto a sua qualidade exata numa relação de forma e corpo, e côr, como queria Dámaso Alonso em “Poesia Espanhola”. A mesma precisão a respeito das relações de modo ou maneira: menino comportado como gente grande, ar de quem acompanha entêrro. Nada faltando, nada sobrando no quadro. Primeiro a pintura do tipo, em seguida seu movimento, seu relêvo peculiar. Não é ao acaso que a descrição se compõe como ressaltamos. Proceda-se de modo contrário: Obrigados a se comportarem como gente grande; um ar tristonho de quem acompanha entêrro; os gestos sisudos; o andar grave; botinas pretas; roupa preta, etc, etc. Logo tudo parece decorrer e se ligar não à causa, mas à consequência; como se tivéssemos uma pessoa em movimento e de súbito se plasmasse, imóvel, num quadro. Movimento às avessas, como um filme ao contrário. Releia o leitor todo o texto, iniciando pelo fim... Dir-se-á, mais uma vez, que tal maneira de analisar um texto é absurda. Mas eu repito que o absurdo só ocorre diante de um trabalho estilístico perfeito. Alguns autores poderiam sofrer cortes ou acréscimos, ou ainda, terem o seu período sintático subvertido

para fins de um melhor aproveitamento expressivo. Qualquer mestre-escola pode fazer essa prática (de resultado) com seus alunos adolescentes, se, por acaso, o texto fôr de um Coelho Neto (quanto à prolixidade) e de um Jorge Amado (quanto ao excesso descritivo e poemático de alguns poucos romances).

Ora, “Casa Grande & Senzala” pode me oferecer múltiplas vezes a feição e o destino de um romance: crio com o autor e com êle recrio ou me dou por contente se nada quiser recriar e tudo achar feito e bem feito, construído e reconstruído. Aqui posso selecionar uma evocação humorística, justo porque não recai numa singularidade individual, mas de um grupo, de uma legião de “professôres de colégio do tempo do império”. Professôres “todos êles fedendo a rapé, assoando-se de vez em quando em grandes lenços encarnados; todos de palmatória e de vara de marmelo na mão; no polegar ou no indicador da mão direita, uma unha enorme, de mandarim chinês” (pág. 586 - 2.^o tomo).

Do ponto de vista da análise estilística cabe dizer, de início, que o risível, o burlêso é suscitado, um e outro, pelo comando do termo que introduz a descrição: *todos*. Um “todos” adiante reiterado, convincente, aglutinador de ação, responsável pela fixação da idéia de uma coletividade de vara de marmelo na mão, palmatória, rapé, lenços encarnados, e uma enorme unha de mandarim chinês...

Ainda uma vez convido o leitor a fazer a remoção de um termo da frase, como melhor prova da sua funcionalidade, da sua utilidade exclusiva, capital. A retirada da palavra “todos” equivale à saída brusca dos tambores de uma banda marcial...

AINDA O ENLACE CRÍTICA E ESTILÍSTICA

Aplicações práticas apoiadas em “Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre

Na segunda edição de “Casa Grande & Senzala”, Gilberto Freyre confessa no prefácio o seguinte: “Seria impossível responder, num prefácio tão curto, aos que criticaram a linguagem dêste ensaio-linguagem de reação, é possível que

exagerada, aos pedantismos de erudição científica, de terminologia técnica, de correção gramatical à portuguesa e de estilo. Por um crítico mais ortodoxo nas suas noções de propriedade, foi acusada de “anedótica”, sem “dignidade” — tratando-se de “livro tão sério” — e até de “chula” e pouco técnica”. Adiante, no mesmo prefácio, o autor explica: “O ensaio de Sociologia, de Antropologia, de História Social, tem a sua própria linguagem; não está obrigado a limitar-se à noção de terminologia exata de outras ciências, despreocupadas dos valores humanos”.

O prefácio data de 1934. De lá para cá não creio que escassearam os acusadores da linguagem de “Casa Grande & Senzala”, mas a verdade é que muitos livros têm sido publicados, no terreno do ensaio amplamente científico, deslembra- dos da humanização de linguagem tão necessária à vinculação com o fato social. São obras muitas vezes pesadamente herméticas, com uma larga utilização de símbolos inteligíveis apenas a uma meia dúzia de iniciados e participantes do mesmo culto; obras de uma linguagem esotérica ou feiticeira, sem nenhuma carga expressiva, projetadas num nível linguístico tão algébrico que muitas parecem pertencer a um só autor pela padronização linear. Raros os que como Gilberto Freyre, Gastão Cruls de “A Hiléia Amazônica”, Euclides da Cunha se aperceberam do fato de que escrever requer um aprimoramento artístico para maior validade mesmo da transmissão de idéias. Não se pode escrever um ensaio quer de direito, quer de economia, por exemplo, manejando as palavras como sinais de um código. Certo que há uma forte e ótima tendência para evitar o beletismo (tão ao gosto ainda do brasileiro não só de cultura média, quanto também de maior nível intelectual) na redação de trabalhos científicos. E na literatura de ficção narrativa procura-se, a todo o vapor, uma expressividade nova pela renovação semântica, pela nova roupagem dos símbolos, das imagens, das impressões. Procura-se até uma expressão tão ousada que se não lhe pode negar o cunho de aventura verbal, mais audaciosa, e às vezes sem o proveito daquela busca estilística pluri-regional do grupo de Mário de Andrade. Verifica-se na ficção o gosto exacerbado pelo introspec-

tivo e pela palavra-invenção sob o impulso de uma psicologia saudosa do surrealismo, e, infelizmente, ôca, artificial, inócua em alguns romances mais representativos dessa corrente; por outro lado, na ficção regionalista dois modelos se impõem: o de Graciliano Ramos, não imitado ainda ou objeto de maneirismo, de linguagem correta nas suas conotações, despida, no entanto, do imitativo dialetal; e a de Guimarães Rosa, a impressionar uma legião de jovens escritores pelo seu caráter de invenção idiomática.

Ora, dizíamos que o prefácio da segunda edição de “Casa Grande & Senzala” data de 1934 e não se contesta que a linguagem dessa obra inspirou, poderosamente, o grupo do tradicional-regionalismo. Ali, no entanto, não se fazia obra de ficção, mas se trabalhava o idioma dentro de novas escalas e métodos. Métodos naturais, espontâneos, característicos de uma mobilização léxica funcional, viva e bem nossa; escalas idiomáticas pelas quais era possível medir a matéria sensível da língua sem nenhum decalque retórico da arte de escrever bem ou beletismo. Dizer-se dessa linguagem, por exemplo, que é barroca, é esquecer que tal corrente do século XVII espanhol exauria determinados recursos retóricos, como a hipérbole, o hipérbato; poderá ser barroca quanto à tortura da idéia e até da frase? Linguagem dionisiaca, quando não depara o leitor com nenhum luxo ou orgia verbal?

Somos de parecer que a classificação da linguagem de “Casa Grande & Senzala”, segundo tais critérios — barroca, dionisiaca, clássica (no sentido doutrinário), conforme lemos algures, funda-se numa idéia puramente esteticista, quando o nível idiomático da aludida obra é sobretudo funcional e artístico. Não se confunda, todavia, funcionalidade com rigor científico de linguagem-jargão, nem expressão artística com esteticismo. Ora, nos preocupamos no estudo anterior com a demonstração de que o ensaio do Sr. Gilberto Freyre concilia e supera qualquer incompatibilidade entre o escrever artisticamente e o escrever com exata observação científica, na obediência (não servil) a certas regras da ciência sociológica, regras que se codificam numa linguagem privada, particularizada, de qualquer disciplina.

Agora trazemos mais dois exemplos a exame. O primeiro de um realismo (digamos assim, literário) forte, mas adequado à prova do fato social; o segundo exemplo dotado de uma lírica impressão poética, sem prejuízo, ainda, da verdade científica.

Assim, no primeiro caso:

“Ociosa, mas alagada de preocupações sexuais, a vida do senhor de engenho tornou-se uma vida de *rêde*. *Rêde* parada, com o senhor *descansando, dormindo, cochilando*. *Rêde* andando, com o senhor em viagem ou a passeio debaixo de tapêtes ou cortinas. *Rêde rangendo*, com o senhor *copulando* dentro dela. Da *rêde* não precisava de afastar-se o escravocrata, para dar suas ordens aos negros; mandar escrever suas cartas pelo caixeiro ou pelo capelão; jogar gamão com algum parente ou compadre. De *rêde* viajavam quase todos — sem ânimo para montar a cavalo: deixando-se tirar de dentro de casa como geléia por uma colher. Depois do almoço, ou do jantar, era na *rêde*, que eles faziam *longamente* o quilo — *palitando* os dentes, *fumando* charuto, *cusbindo* no chão, *arro-tando* alto, *peidando, deixando-se* abanar, *agradar* e *catar* piolho pelas mulequinhas, coçando os pés ou a genitália; uns coçando-se por vício; outros por doença venérea ou da pele” (pág. 599 — 9a. ed. — grifamos).

A construção das diversas frases em que a palavra “*rêde*” é repetida numa gradação, numa sequência embaldadora e ao mesmo tempo irritante como o balanço da *rêde*, destina-se a formar no leitor a convicção da indolência do senhor de escravos; uma convicção que se insinua como uma imagem acústica, pelos sentidos, não meramente mentalizada. Não é por imperativo gramatical, apenas, mas sobretudo por exigência expressiva bem cuidada e urdida, que formando paralelo com a reiteração do vocábulo “*rêde*”, o autor joga com uma sequência de formas reduzidas do verbo, de gerúndio, de infinito, em “endo”, “indo”, “ando” e “ar”. Tais impressões acústicas dos verbos acompanham o movimento da “*rêde*”, descrevem a forma de ser e de estar do senhor e da própria *rêde*, conjugando-os, unindo-os num só envoltório. Assim, o leitor ficará prêso à teia da descrição como numa peça inteiriça e

dali não sairá sem que esteja dominado ou “convencido” daquilo que se afirma a respeito do escravocrata.

Na sequência do período em que se diz “*palitando* os dentes, *fumando* charuto, *cusbindo* no chão, *arro-tando* alto”, etc. poderá um sujeito mais acima da terra ou menos terra-a-terra melindrar-se inútilmente... Logo procurará um sinônimo mais fino, menos carregado de tom plebeu. Achará, sendo, no entanto pior a emenda que o soneto. Terminará em benefício da sua delicadeza verbal, prejudicando a prosa, ou pela omissão do termo “*pesado*”, ou pela sua retirada, sendo esta última atitude uma covardia intelectual. Antes, acusará o autor da frase de propósito de escândalo, de intencionalidade plebéia só pelo gosto do insólito. De toda forma, seu eufemismo sairá ridículo.

Finalmente, cumpre observar o emprêgo do advérbio de modo, típico no estilo do Sr. Gilberto Freyre de uma utilização expressiva e não apenas como elemento modificador no corpo da frase. O “*longamente*” já de si exprime a indolência do senhor branco estirado na *rêde*. Promove uma reação psicológica do leitor, antes de estabelecer uma conotação de circunstância.

Trazemos, agora, o segundo exemplo e fazemos notar que um trabalho estilístico (no sentido não gramatical, nunca normativo, de catálogo) com base em “Casa Grande & Senzala” garante ao estudioso a alegria de não se defrontar com os enigmas de uma complicada peça retórica. À velha maneira de analisar “estilo”, tal tipo renovado de linguagem deslaria o autor do estudo.

O pequeno texto adiante transcrito é docemente evocativo, capaz de sugerir um poeta, um adolescente sensível, um romancista:

— Histórias de casamento, de namoros, ou outras, menos românticas, mas igualmente sedutoras, eram as mucamas que contavam às sinhazinhas nos doces vagares dos dias de calor, a menina sentada, à mourisca, na esteira de pipiri, cozendo ou fazendo renda; ou então deitada na *rêde*, os cabelos soltos, a negra catando-lhe piolho, dando-lhe cafuné; ou enxotando-lhe

as môscas do rosto com um abano", (págs. 475 — 2.º tomo — 9a. edição).

"Nos doces vagares dos dias de calor". "Deitada na rêde, os cabelos soltos"... São frases que, tomadas isoladamente, extraídas da prosa parecem mais movimentos ondulantes de um poema. São orações acentuadamente líricas, que jogam o leitor em face de um mundo que a sua imaginação redescobre, passo a passo, por imagem, no impulso vívido das impressões fortes. Há um sentido de apropriação da poesia que não se pode dizer que o texto encerra (porque as palavras têm também um lado objetivo, uma propriedade absoluta) no espírito do leitor; leitor que destaca palavra por palavra e as utiliza numa "ideação", numa percorrida intuitiva em busca da "menina sentada, à mourisca, na esteira de pipiri". Cabelos soltos, nos doces vagares dos dias de calor...

A variedade léxica, num texto tão curto, é digna de nota. Vocábulo regionais do índio, do negro, ao lado de formas cultas ou elegantes do vernáculo: pipiri, cafuné, catando piolho, abano, sinhâzinhas, mucamas, sedutoras, vagares, à mourisca, etc., etc. No esforço da conjugação vocabular de tôdas as côres vai se harmonizar a própria mistura das raças, ainda aí estabelecendo-se nôvo vínculo e nova funcionalidade idiomática.

ANTERO DE QUENTAL

RENATO CARNEIRO CAMPOS

Antero de Quental, em sua conferência *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, apercebe-se do atraso de Portugal em relação ao progresso científico europeu, a partir do século XVI. Sente-se, no que êle escreve, um esforço para ligar o seu país com os países mais desenvolvidos da Europa. As suas palavras apaixonadas foram escritas com o sentido de despertar as novas gerações, de chamar a atenção dos companheiros para velhas chagas não cicatrizadas, para obstáculos que permaneciam insuperáveis. Ao fazer uma análise quase cruel do passado português, era como organizasse um rol dos erros públicos e particulares de uma nação. Tinha alguma coisa de profeta, do profeta que antevê mas também do que condena os pecados antigos. Profeta a quem não faltava a marca de uma vida de sacrifício, de ascetismo, de martírio e agonia. "Era um gênio e era um santo", na homenagem comovida de Eça de Queiroz.

Consideram os historiadores sociais o século XVII como uma das grandes épocas do pensamento humano, quando se fez sentir um vigoroso progresso das ciências chamadas exatas. Foi o século de Leibnitz, Pascal e Descartes, impregnado da grande sombra de Bacon. Século em que Halley prevê o aparecimento do seu cometa. As bruxarias e o milagroso se afastam para dar lugar à previsão científica. Athanasius Kircher intenta uma teoria microbiana das doenças, ao examinar, através do microscópio, o sangue das vítimas da peste. O Protestantismo, sobretudo o Calvinismo, em diversos países da Europa, criava uma necessidade de espírito científico. A autoridade moral se deslocava da esfera da Igreja, pois o privilégio do saber já fugia dos claustros para os laboratórios. O monge calabrés Campanella, naquele tempo, já acreditava que os autômatos viriam a substituir o trabalho humano. Mas infelizmente — se é que