

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

BENEDITO EDUARDO SOARES DE SOUZA CANTARIN

**ANÁLISE ESTILÍSTICA DO ROMANCE *VIAGENS*
*NA MINHA TERRA***

**São Paulo
2009**

BENEDITO EDUARDO SOARES DE SOUZA CANTARIN

ANÁLISE ESTILÍSTICA DO ROMANCE *VIAGENS NA
MINHA TERRA*

Dissertação conclusiva do
curso de mestrado em Letras
feito pelo autor na
Universidade Presbiteriana
Mackenzie.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elisa Guimarães Pinto

São Paulo
2009

C229a Cantarin, Benedito Eduardo Soares de Souza.
Análise estilística do romance *Viagens na minha Terra*.
/ Benedito Eduardo Soares de Souza Cantarin. — 2009.
107 f. : il.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.
Bibliografia: f. 95-101.

1. Estilística. 2. Estilo literário. 3. Textos. I. Título.

BENEDITO EDUARDO SOARES DE SOUZA CANTARIN

ANÁLISE ESTILÍSTICA DO ROMANCE *VIAGENS NA
MINHA TERRA*

Dissertação conclusiva do
curso de mestrado em Letras
feito pelo autor na
Universidade Presbiteriana
Mackenzie

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Elisa Guimarães Pinto
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a Maria Helena de Moura Neves
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a Dr^a. Maria Lúcia Victório de Oliveira Andrade
Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1- ALMEIDA GARRETT.....	04
1.1- GARRETT E O ROMANTISMO.....	07
2- O ROMANCE <i>VIAGENS NA MINHA TERRA</i>	12
3- A ESTILÍSTICA E O <i>ESTILO</i>	21
3.1- ALGUNS ESTUDIOSOS DE ESTILÍSTICA.....	23
4- ANÁLISE ESTILÍSTICA DO ROMANCE <i>VIAGENS NA MINHA TERRA</i>	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
BIBLIOGRAFIA.....	95

Resumo

Por meio de uma pesquisa científica (cujos resultados estão registrados no presente texto), o autor tentou analisar enunciados extraídos do romance *Viagens na minha Terra*, escrito pelo português Almeida Garrett. O autor tentou entender os fatores do expressivo uso lingüístico feito pelo artista, uso que é produtor de efeitos de sentido e uso que é um reflexo da ideologia romântica preponderante na primeira metade do século XIX, ideologia sobre a qual a personalidade de Garrett está sedimentada. Ademais, considerando *Estilística* como a ciência que estuda o estilo e considerando *estilo* como a manifestação sobre as construções lingüísticas da personalidade do escritor — o autor chegou à conclusão de que a notoriedade dada ao romance citado é devida à perfeição estilística da escrita de Garrett, artista que transmite, por meio de seus enunciados, informações cujo conteúdo não está completamente contido na carga semântica que existe, seja nas palavras, seja nas frases, seja no texto integral, senão também contido nos efeitos de sentido produzidos por fatos estilísticos.

Palavras-chave: Estilística. Estilo Literário. Texto.

Abstract

By means of a scientific research (the results of which are recorded in the present text), the author tried to analyze enunciations extracted from the romantic novel *Viagens na minha Terra*, written by the Portuguese Almeida Garrett. The author aimed to understand the factors of the expressive linguistic use made by this artist, use which is sense effects producer and use which is a reflection of romantic ideology preponderant in the first half of the 19th century, ideology on which the Garrett's personality is sedimented. Besides, considering the *Stylistic* as the science that studies the *style* and considering *style* as the manifestation on the linguistic constructions of the writer's personality — the author arrived at the conclusion that the notoriety given to the cited romantic novel is due to the stylistic perfection of the Garrett's writing, artist that transmits, by means of his enunciations, information the content of which is not completely contained in the semantic load that exist either in the words, or in the sentences, or in the full text, but rather information the content of which is also contained in the sense effects produced by stylistic facts.

Keywords: Stylistic. Literary Style. Text.

Introdução

Neste trabalho, é feita a análise estilística do romance *Viagens na minha Terra*, escrito por Almeida Garrett. O problema que norteou esta pesquisa é a necessidade de compreensão do uso de certos recursos lingüístico-estilísticos (que foram empregados por esse autor com o fito de comunicar ele com eficácia expressiva seus pensamentos e suas emoções).

Uma das justificativas da escolha de tal tema é apresentada, ao ser levada em conta a importância atribuída à produção literária desse escritor português. Outra justificativa é apresentada, ao ser levada em conta a precuiente contribuição que a investigação estilística dá aos estudos textuais, uma vez que, com essa contribuição, ocorre maior aproximação entre o conhecimento literário e o conhecimento lingüístico.

É aqui, portanto, feita a análise dos principais fatos estilísticos da obra citada, que são, ademais, encarados como reflexos da ideologia romântica e, por conta disso, como reflexos de um processo sócio-histórico-cultural.

Vale dizer, é aqui estudada a construção formal de enunciados de parte da prosa artística garrettiana e a produção de efeitos de sentido decorrentes das escolhas lingüísticas feitas em tal construção por esse autor (Almeida Garrett) cuja concepção de mundo — baseada na ideologia do homem romântico contemporâneo à primeira metade do século XIX —, é também levada em consideração.

Desse romance garrettiano, foram retirados 40 enunciados que servem, pois, de *corpus* para a análise que é, aliás, fundamentada teoricamente nos estudos de Cressot (1947) cuja principal obra, *O estilo e suas técnicas*, foi traduzida do francês para o português por Madalena Cruz Ferreira.

Este trabalho de pesquisa é baseado teoricamente nos estudos desse pesquisador, porque — apesar de haver na linguagem empregada em suas argumentações certas imprecisões terminológicas e/ou semânticas e mesmo rebuscamentos lingüísticos —, faz com efeito Cressot um estudo amplo e profundo acerca da expressividade lingüística, estudo que aborda desde as unidades entonacionais e as fonológicas às unidades lexicais e as textuais. Ademais, em muitos dos trabalhos de estudos estilísticos feitos posteriormente aos dele, é claramente dado crédito à pesquisa desse teórico, em decorrência do valor que, portanto, nela há.

Além dos estudos de Cressot (1947), são utilizadas como alicerce teórico de argumentação parte dos estudos de Lapa (1982), dos de Martins (2003), dos de Monteiro (2005) e dos de Possenti (2008). E, por outro lado, são utilizadas como contrapasso teórico de argumentação parte dos estudos de Murry (1968) e dos de Riffaterre (1973).

O objetivo geral de tal pesquisa é alcançar a compreensão global do romance citado, seja essa compreensão com relação a aspectos formais, seja com relação a aspectos sócio-histórico-ideológicos.

Um dos objetivos específicos é alcançar a compreensão de quais são as conseqüências expressivas e as impressivas (produtoras na mente do leitor de efeitos de sentido) das escolhas lingüísticas feitas por Garrett.

A metodologia de pesquisa é baseada numa proposta interpretativo-analítica e está subdividida nos seguintes procedimentos:

1. Foi feita uma pesquisa bibliográfica em livros de leitura corrente, em obras de referência (enciclopédias, dicionários, anuários bibliográficos, catálogos e repertórios bibliográficos), em periódicos científicos, em dissertações de mestrado, em teses de doutorado e em periódicos de indexação e resumo. Tal pesquisa ocorreu em bibliotecas convencionais, em bases de dados e em sistemas de busca da Internet.

2. Selecionado o material, foi feita uma leitura exploratória (que permite verificar se a obra consultada interessa à pesquisa), seguida de uma leitura seletiva (que permite selecionar o material que interessa à pesquisa), de uma leitura analítica (que permite serem ordenadas as informações obtidas com a leitura dos textos selecionados), seguidas, por fim, de uma leitura interpretativa (que permite serem descobertas as

relações existentes entre o que afirma o autor de determinado livro e o objetivo para o qual é proposta a feitura de uma pesquisa).

3. Lido o material, foram feitos resumos de estudo reunidos depois num fichário.

4. Ao ser adotada determinada metodologia de análise, foi intensamente lido o texto da fonte do *corpus* — o romance *Viagens na minha Terra* —; e, selecionados 40 enunciados, foi procurado explicitar quais foram os fatores ideológicos de produção de fatos estilísticos (e, conseqüentemente, de efeitos de sentido) que neles se manifestaram.

Ao ser considerada a importância que há no fato de existir no presente estudo essa metodologia consistente de análise dos enunciados componentes do referido *corpus* — foram tomados os seguintes procedimentos:

1. O enunciado, enumerado e transcrito em negrito, está assinalado ao final com o número de uma nota de rodapé em cujo corpo está indicada a página do romance de que é ele proveniente.

2. Foi feito um levantamento das principais características românticas que — por meio da adesão do autor a determinados conteúdos ideológicos predominantes na referida escola literária —, se manifestaram no enunciado.

3. Houve a tentativa de compreensão de como tais conteúdos ideológicos contribuíram com a alteração da forma de construção desse enunciado.

4. Por fim, houve a tentativa de compreensão de como esse conjunto de fatores contribuiu com a produção de efeitos de sentido.

Por fim, seja dito que este trabalho de pesquisa está dividido em quatro partes:

a. A primeira é esta introdução em que são explicitados a escolha do tema de pesquisa, as justificativas de tal escolha, os objetivos gerais e específicos da feitura de tal pesquisa, a fundamentação teórica sobre a qual ela é baseada, os passos

metodológicos dados neste estudo, a fonte do *corpus* e os passos metodológicos dados na análise desse *corpus*.

b. A segunda é composta por um estudo feito da vida do autor e um estudo feito do tema de *Viagens na minha Terra*, estudos feitos, levando em consideração a influência do contexto romântico sobre esse autor. Em tal estudo temático, foi enfatizada, dentre outras, a característica romântica da fuga da realidade. Além disso, foi explicitada a manifestação, na referida obra, de traços da personalidade de Garrett, representado na história pela figura de um narrador onisciente em primeira pessoa.

c. A terceira é um estudo em que haverá:

- considerações acerca de *Estilística* e de *estilo*;
- uma breve recapitulação da história dessa ciência;
- referências aos estudos de Cressot (1947) e aos de outros pesquisadores (já aqui citados na página 1) cujos trabalhos servirão, na análise estilística, ou de apoio argumentativo, ou de contrapasso argumentativo.

d) A quarta parte é o estudo propriamente dito dos recursos estilísticos (com a observância de determinados princípios teóricos da já citada metodologia de análise), em que a obra será subdividida em duas partes:

- Uma composta pelos dez primeiros capítulos (em cujo texto há a predominância de digressões em que é ressaltada, dentre outras, a característica romântica do nacionalismo);
- E outra composta pelos capítulos restantes (em que é contada a história de Carlos e Joanhina em que é ressaltada, dentre outras, a característica romântica do subjetivismo).

e) A quinta parte é constituída pelas considerações finais em que houve a intenção do autor:

- de evidenciar o cumprimento dos procedimentos de análise apontados nesta introdução;
- e de explicitar resumidamente os resultados obtidos com tais procedimentos.

1 — Almeida Garrett

Neste capítulo, decidiu-se por expor minuciosamente parte da seqüência de fatos biográficos de Garrett, pois se acreditou que tal minúcia, por ajudar a compreender a constituição da ideologia desse autor, contribuirá sobremodo com a análise estilística que será aqui posteriormente feita.

João Batista Leitão de Almeida Garrett nasceu na cidade do Porto, em 4 de fevereiro de 1799; e morreu na cidade de Lisboa, em 9 de dezembro de 1854.

Segundo Moisés (1994: 32), Garrett é uma importante figura não somente do Romantismo, senão também da literatura portuguesa de todos os tempos, artista esse que, juntamente a Alexandre Herculano, tentou desenvolver um programa estético, visando à reconstrução da cultura portuguesa, porquanto, desde 1580, havia em Portugal uma crise de identidade.

Apesar dessa afirmação de Moisés — Saraiva e Lopes (1996: 741) asseveram:

A expressão teórica do Romantismo esboça-se em alguns dos artigos de Herculano publicados no *Repositório Literário* do Porto (1834-1835) onde se divulgam algumas idéias do Romantismo alemão, sobretudo de Frederico Schlegel, e continuados com artigos do mesmo Herculano sobre teatro medieval e folclore no *Panorama* de 1837 a 1840. Do ponto de vista doutrinário, Garrett nunca se declarou abertamente romântico. (grifo meu)

Todavia, Garrett afirma, na página 31 de *Viagens na minha Terra*:

Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declarar-me escritor nestas eras de romantismo, século das fortes sensações, das descrições e traços largos e incisivos que se entalham n'alma e entram com sangue no coração? (grifo meu)

Aos doze anos, muda-se com a família para a Ilha Terceira, por causa das invasões francesas que ocorreram na parte continental de seu país. Nessa ilha, recebe

muitas informações sobre literatura, ao ter contato com o tio, Frei Alexandre da Sagrada Família.

Em 1816, matricula-se na Faculdade de Direito de Coimbra, em vez de obedecer aos conselhos de sua família cujos membros desejavam que ele seguisse a carreira eclesiástica. No meio acadêmico, começa a escrever seus primeiros textos, como a tragédia *Xerxes*, em que há características clássicas que lembram as da obra de Filinto Elísio. Quanto a isso, Saraiva e Lopes (1996: 773) afirmam:

É possível rastrear em Garrett certos vaivens de um estilo que, por um lado, se apóia no vernáculo latinizante dos árcades e de Filinto Elísio, e por outro lado, atravessando o lugar-comum romântico, preludia a mais organizada, concentrada mas também mais formular ironia queirosiana; o significado profundo da ironia de Eça, o seu cepticismo *dandy*, já de resto se acusa nas fracturas e no cepticismo íntimos de certas personagens e de certas confissões garrettianas.

Em 1817, Garrett escreve o soneto *Campo de Santana*, depois que Gomes Freire e os companheiros deste são executados por ordem do militar britânico Willian Beresford.

Em 1820, escreve o texto em prosa *O dia vinte e quatro de agosto*; e escreve também muitas odes patrióticas, tudo por conta dos fatos que ocorreram na época da revolução liberal do Porto.

Depois de ter concluído os estudos jurídicos, Garrett muda-se para Lisboa. Em 1822, publica *O retrato de Vênus*, um poema didático sobre pintura. Entretanto, os censores da época acusaram-no de cometer, com a escrita de tal poema, abuso de liberdade de imprensa e, em decorrência disso, Garrett é levado aos tribunais, o que depois o consagra nos meios jurídicos (por conta da inteligente defesa que fez de si).

Em 1823, exila-se novamente, por conta da Revolução de Vilafrancada.

Primeiramente, dirige-se à Inglaterra, onde tem contato com as obras de Byron e as de Walter Scott, e onde relê as obras de Shakespeare. A paisagem inglesa lhe desperta um intenso sentimento nacionalista, ao perceber o contraste que há entre tal paisagem e a portuguesa. E foi na Inglaterra onde Garrett teve contato com uma nova concepção artística de mundo: a romântica.

Posteriormente, dirige-se à França, onde publica a primeira edição de *Camões* (1825) e onde publica também o poema *D. Branca* (1826). Consoante Moisés (1994: 32), essas “duas obras constituem a primeira tentativa de se produzirem, em língua portuguesa, textos que se harmonizassem com a estética romântica”.

Ainda em 1826, regressa a Portugal, graças à outorga da carta constitucional por D. Pedro I do Brasil. Todavia, três anos mais tarde, exila-se novamente na Inglaterra e, depois, na França, de onde posteriormente parte para a Ilha Terceira, passando a integrar o exército liberal de D. Pedro.

Nos Açores, auxilia Mouzinho da Silveira no projeto de reforma do país, além de participar do desembarque do Mindelo (1832).

Em 1836, no tempo do governo da Regeneração, ingressa na carreira diplomática.

De 17 a 26 de julho de 1843, viaja a Santarém, o que lhe deu assunto para a produção do romance *Viagens na minha Terra*, publicado em 1846.

Garrett foi, portanto, um poeta, um prosador e um político. Simões (1964: 9-10) diz que esse artista, quer pela sua vida, quer pela sua obra é um escritor que manifestou o *irrequietismo universalista* (justamente por conta da variedade de suas aptidões intelectuais, aptidões como as de poeta, as de dramaturgo, as de crítico e as de historiador).

Na área artística, Garrett seguiu as preconizações dos artistas que imitavam os modelos arcádicos. Na área ideológica, ele seguiu as preconizações dos pensadores do Iluminismo. Essa sua formação contribuiu para que houvesse, portanto, em seu trabalho artístico certa ambigüidade.

Moisés (1994: 33) afirma que Garrett delimitou, nos prefácios de sua obra, a relação que tinha com o Romantismo. Por exemplo, na primeira edição de *O arco de Santana*, há as seguintes palavras escritas ao leitor: “E todavia, confessemos a verdade: estas modas de ‘renascença’, esta paixão pelo gótico em literatura e arquitetura, este horror clássico, inspirado pela escola romântica, tem, sim, tem ajudado mais do que se cuida nas funestas tentativas de reação e retrocesso social que, há trinta anos a esta parte, andam ensaiando as oligarquias anãs do nosso século para se substituírem às gigantescas aristocracias dos tempos antigos”.

Por fim, seja dito que Garrett considerava um tanto indeterminada a base ideológica sobre cujos alicerces a sociedade portuguesa de 1844 se fundamentava, o que se refletia na estética e na ideologia de seu trabalho literário:

... o drama é a expressão literária mais verdadeira da sociedade: a sociedade de hoje ainda não se sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura actual é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade

indefinida, e contudo já influi sobre ela; e, como disse, a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram.¹

1.1 Garrett e o Romantismo

Conforme já dito, o Romantismo iniciou-se em Portugal em 1825, com a publicação do poema *Camões*, escrito por Garrett. Todavia, segundo Saraiva (1996: 743), o Romantismo português inicia-se realmente em 1836, ano em que Herculano publicou *A voz do profeta*, ano em que apareceram também as primeiras traduções de Walter Scott; e, por fim, ano em que Castilho publicou os *Ciúmes do Bardo* e *a Noite do Castelo*.

Ainda segundo Saraiva (1946: 40-41), o Romantismo é um amplo movimento que abarca vários tipos de literatura (que muitas vezes são até contraditórios entre si), e um extenso período histórico; todavia, é necessário considerá-lo como um fenômeno histórico-cultural que foi caracterizado em função das relações que houve entre o escritor e o público, em determinado momento da civilização européia ocidental; vale dizer, o Romantismo, segundo Saraiva, é a expressão literária da época em que o escritor passa a ter maior contato com a classe burguesa (que estava em ascensão) e com as massas populares.

Com a independência econômica do Brasil, inicia-se em Portugal o período moderno, no que tange à vida social e econômica. Tal período iniciou-se depois da chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro.

Por causa dessa independência, a burguesia portuguesa entra em crise, pois houve a diminuição das exportações para o mercado brasileiro. Assim, essa burguesia passa a procurar investir na produção agrícola, mas havia certa dificuldade de isso ser feito, em decorrência do fato de a maioria das terras estarem na posse do clero e da nobreza.

Assim, a partir de 1820, inicia-se uma luta entre a burguesia e essas classes detentoras da posse da maioria das terras portuguesas.

Em 1832-1834, com as leis de Mouzinho, há a abolição dos direitos senhoriais. A introdução da literatura romântica em Portugal é comparável à revolução política que

¹ Antônio José SARAIVA, *op. cit.*, pp. 44-45.

ocorreu entre esses dois anos, pois, em ambos os acontecimentos, houve uma ruptura com certos preceitos que vigoravam no passado.

Em decorrência da lei de Joaquim Antônio de Aguiar, ocorre a confisco dos bens da Igreja: a burguesia passa a ser a classe social detentora da posse da maioria das terras portuguesas.

Todavia, a pequena burguesia e os artesãos não foram muito beneficiados com essa nova situação econômica, passando, dessa forma, a propor pautas protecionistas, visando a causar o barateamento do crédito.

Surgem, então, dois partidos:

- o partido setembrista, composto pela pequena burguesia industrial e apoiado pela maioria eleitoral urbana;
- o partido cartista, composto pelos proprietários rurais e apoiado pelo Paço.

Com a breve ditadura de 1836, os setembristas criam condições para a ocorrência de um surto fabril.

Ainda no ano de 1836, Passos Manuel (chefe do governo setembrista triunfante e homem que convida Garrett a fazer as viagens a Santarém, o que deu a este ensejo de produzir o romance *Viagens na minha Terra*), apóia a reforma do teatro português, reforma cujo condutor foi, aliás, Garrett.

Em 1837, inicia-se a publicação de números da revista *Panorama*.

Os gêneros característicos da nova literatura portuguesa são o romance e o drama histórico cujos principais autores, Garrett e Herculano, foram influenciados por escritores como Walter Scott e Vítor Hugo.

Ideologicamente, o Romantismo é antifeudal (ou seja, não é manifestada, na maioria das obras românticas, simpatia dos autores pelo modo de vida dos grandes proprietários). Tanto Garrett quanto Herculano idealizaram romanticamente a camada média proprietária.

Ademais, Garrett acredita que há na vida uma verdade natural e que a função do escritor romântico é captá-la e transmiti-la ao público: “... estas minhas teorias de arte,

que se reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma, nem de invenção, nem de estilo fora da verdade e do natural...”²

Portanto, para Garrett, no autêntico Romantismo, o artista deve ser o portador da verdade. Quando ele escreve em *Viagens na minha Terra*: “Andai, ganha-pães, andai; reduzi tudo a cifras, todas as considerações deste mundo a equações de interesse corporal, comprai, vendei, agiotai” — ele critica, segundo Saraiva (1946), a escala de valores imposta pela oligarquia financeira. Assim, a verdade (ou parte dela) que há na ideologia desse segmento social não era, para Garrett, compatível com a sua verdade.

Depois, para esse artista português, havia uma verdade natural que poderia ser mistificada com palavras, sem, no entanto, deixar de ser verdade. Essa mistificação permitiria uma fuga da realidade, característica que será enfatizada no estudo temático feito no próximo item.

Proença Filho (1969: *passim*) enumera, aliás, as principais características do Romantismo (serão somente citadas todavia as características que auxiliem na compreensão da análise estilística aqui posteriormente feita):

- Imaginação criadora: o romântico manifesta em sua obra a capacidade de criar mundos imaginários e a de acreditar sobremodo na existência destes;
- Subjetivismo: a realidade é recriada pelo artista por meio da observância de critérios pessoais;
- Fuga da realidade: evasão do escritor (em sua obra) para um mundo idealizado, onde preponderam o sonho e as emoções pessoais deste;
- Senso do mistério: que ocorre quando o artista retrata em sua obra o fato de a vida constantemente surpreendê-lo, causando-lhe variações em seu estado de espírito;
- Reformismo: diferentemente da fuga da realidade, essa característica se manifesta quando o artista romântico pretende com seu trabalho

² Massaud MOISÉS, *A literatura portuguesa em perspectiva, passim*.

transformar (reformatar) o mundo (a ocorrência de ambas as características, reformismo e fuga da realidade, podem ser verificadas no romance *Viagens na minha Terra*; sobre isso, haverá explicações no capítulo em que é feita a análise estilística);

- Sonho: cuja ocorrência é uma das conseqüências da fuga da realidade; manifesta-se quando o artista aspira a um mundo que seja diferente do real, um mundo que seja representado por mitos e símbolos;
- Fé: o artista acredita em si mesmo, acredita no mundo que cria ou nas reformas que prega;
- Culto da natureza: fugindo da realidade, o artista, em sua obra, pode fazer referências a terras onde predominem paisagens naturais que lhe darão tranqüilidade de espírito;
- Retorno ao passado: fugindo da realidade, o artista, em sua obra, pode fazer referências a sociedades do passado;
- Gosto pelo pitoresco: fugindo da realidade, o artista, em sua obra, pode fazer referências a terras em cujas paisagens há muitas árvores, muitos animais, etc — o que o ajudará a compor o tema (ou parte do tema) de seu trabalho artístico;
- Exagero: as qualidades e os defeitos das pessoas e do mundo recebem do artista uma atenção sobremodo enfática;
- Liberdade criadora: o romântico — de acordo com seus critérios do que seja belo ou verdadeiro —, tem independência para julgar as coisas;
- Sentimentalismo: na visão de mundo romântica, o sentimento prepondera à razão, o que permite ao artista a auto-expressão;

- Egocentrismo: o artista não é mais servo de um rei ou de um mecenas e, por conta disso, ele, em sua obra, tem a possibilidade de considerar-se como se fosse o centro da sociedade em que vive;
- Gosto pelas ruínas: para o artista, estas podem representar, ou o triunfo da natureza sobre os esforços meditados da razão, ou a grandeza histórica de um país;
- Idealização da mulher: para o romântico, a mulher é um ser superior capaz de mudar a vida de um homem.

Garrett compreendeu o Romantismo como um movimento em que havia um novo tipo de relação entre o escritor e o público; para ele, a literatura produzida anteriormente a esse movimento destinava-se ao público que freqüentava os salões; a literatura romântica, por seu turno, ao público composto pelo povo, isto é, pelas grandes massas. Ele afirmou:

Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua; querem ir, como Eurípidés e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares, não, como Horácio e Virgílio, cortejar no paço as simpatias de reais corações. As cortes deixaram de ter Mecenas; os Médicis, Leão X, D. Manuel e Luís XIV já não são possíveis; não tinham favores que dar nem tesouros que abrir ao poeta e ao artista.³

Essa peculiaridade que existe na relação do escritor com o público é um dos fatores da distinção que há entre as produções românticas de arte literária e as produções feitas nos períodos anteriores. Garrett afirma ainda: “Os sonetos e os madrigais eram para as assembléias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos — e era talvez a melhor e mais segura letra que se vencia na carteira do poeta”.⁴

E diz também:

Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado, mais substancial. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico — no drama e na novela da atualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao nível — e o povo há-de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.⁵

³ Antônio José SARAIVA, *op. cit.*, p. 42.

⁴ In Massaud MOISÉS, *op. cit.*, p. 41.

⁵ *Idem, Ibidem*, p. 42.

1.2 – O romance *Viagens na minha Terra*

O romance *Viagens na minha Terra* é uma das obras mais bem realizadas de Garrett e é a que, atualmente, tem maior notoriedade junto ao público literato.

Nessa obra, Garrett, na figura de um narrador em primeira pessoa, faz uma viagem à cidade histórica de Santarém, depois de ter sido convidado pelo amigo Passos Manuel, chefe do liberal partido setembrista português.⁶

Há, no romance, dois níveis narrativos. O primeiro é baseado nas impressões das viagens feitas, nível em que prepondera, dentre outras, a característica romântica do nacionalismo. O segundo começa a ocorrer a partir do capítulo 10 e é baseado na história de Carlos e Joaquina (ocorrida na época da luta entre os liberais e os miguelistas), nível em que prepondera, dentre outras, a característica romântica do subjetivismo. Esses dois níveis são entremeados de divagações de diversos tipos: moral, científico, psicológico, político e artístico.

Ademais, segundo Moisés (*op. cit., passim*), há, na obra, vários planos temporais.

O presente refere-se à viagem de Garrett (de Lisboa à cidade histórica de Santarém) que ocorreu em 1843.

O *passado recente* refere-se à época das lutas entre liberais e miguelistas, ocorridas entre 1830 e 1834.

O *passado remoto* refere-se ao início do século XIX, quando o narrador faz referência à vida anterior de Frei Dinis, uma das personagens da história.

E ocorre, por meio do uso de digressões, um recuo na História de Portugal (de que é ressaltado o período do início da decadência do império).

Ainda consoante Moisés, *Viagens na minha Terra* não somente moderniza a prosa portuguesa (suprimindo os vícios retóricos da grandiloquência), senão também faz referências a certos problemas que afligem o país.

⁶ Neste estudo temático, quando forem feitas alusões ao narrador, estarão com efeito sendo feitas alusões a Garrett, pois o romance é autobiográfico (*vide* Moisés 1994: 34).

É possível assim afirmar que tal romance é uma obra-prima moderna; pois a perfeição dele não é decorrente da total observância do escritor aos cânones vigentes na literatura clássica portuguesa.

Simões (1964: 141) afirma que *Viagens na minha Terra* é uma obra ao mesmo tempo falada e escrita, lyricamente concebida e analiticamente realizada, parte improvisação e parte composição, dramática e melodramática, rústica e citadina.⁷

E, consoante Saraiva e Lopes (1994: 776-777), Garrett foi o primeiro na literatura portuguesa a fazer um retrato profundo da vida sentimental das personagens, porquanto ninguém antes dele tinha analisado tão eficazmente “o todo afetivo” de cada indivíduo. No estudo temático feito neste capítulo, são, aliás, ressaltadas as características de personalidade das principais figuras do referido romance garrettiano.

Cressot (1947: 13) afirma que há na comunicação matizes qualitativos e quantitativos, que diferenciam, no enunciado escrito, um vocabulário de outro, e um tipo de construção frásica de outro; e, no enunciado oral, uma articulação de outra, e um tipo de entonação de outro.

Logo (como é claramente presumível) o usuário da língua, para conseguir expressar-se eficientemente, deve fazer escolhas conscienciosas. Ocorre, porém, com essas escolhas, um fato estilístico, que não é tão-somente de ordem lingüística, senão também de ordem psicossocial (sobre isso, há, no próximo capítulo, maiores explanações). Mas, na feitura de um romance, ocorrem, já de início, escolhas com relação a seu tema, que, numa análise estilística, devem ser igualmente levadas em consideração.

Assim, em *Viagens na minha Terra*, o autor, na figura de um narrador, conta em primeira pessoa a viagem que fez de Lisboa à cidade histórica de Santarém, onde ele ouviu a história de Joanhina, *a menina dos rouxinóis*, que era apaixonada pelo primo, Carlos. Ambos os primos foram criados pela avó, dona Francisca, cuja casa era semanalmente visitada por frei Dinis, um frade Franciscano. Carlos, adulto, partiu de Santarém, para lutar como soldado pela causa constitucionalista, que visava ao fim da monarquia portuguesa. Ademais, ele partiu dessa cidade, porque sentia repulsa por frei Dinis, que supria estranhamente as necessidades materiais da família do rapaz (foi aqui dito *estranhamente*, porque o sacerdote católico não pertencia a essa família e, por

⁷ O adjetivo *rústica* foi grifado, a fim de ser ele realçado com relação aos demais, pois, na análise aqui posteriormente feita, serão apontados fatos estilísticos que criam, na leitura do referido romance garrettiano, o efeito de sentido de rusticidade literária.

consequente, não tinha ele obrigações financeiras com Carlos, Joaquina e dona Francisca). Anos depois, ao voltar a Santarém, Carlos não estabelece um relacionamento afetivo com Joaquina, embora esta o quisesse. Depois de alguns fatos, o moço descobre que o frade, que ele suspeitava ter matado seu pai (o de Carlos), era, com efeito, o verdadeiro pai do rapaz. Eis, portanto, o porquê de Frei Dinis ajudar financeiramente a família do soldado. Carlos, indignado com essa descoberta, parte novamente de Santarém e, depois de alguns dias, envia a Joaquina uma carta em que conta fatos da vida dele (ocorridos desde quando partira pela primeira vez dessa cidade); e em que afirma não poder nunca estabelecer com a prima um relacionamento amoroso. Joaquina, desiludida, enlouquece e morre. Dona Francisca, que já era cega, fica também agora, com a morte da neta, inválida: fica sem ouvir, falar, tampouco locomover-se. Frei Dinis é quem, a partir de então, cuida dela, esperando tão-somente a hora de enterrá-la. Por fim, depois de ter ouvido essa história, o narrador volta para Lisboa.

Os dez primeiros capítulos do romance *Viagens na minha Terra*, que narram a viagem de Garrett de Lisboa à cidade de Santarém, são compostos por textos predominantemente digressivos (e em que há muitas descrições de permeio), tipo de texto esse que pode ser considerado como o mais adequado para ser feita por escrito a retratação dos pensamentos que tem e das considerações que faz uma pessoa em viagem. Logo, também ocorreu, além da viagem de Lisboa à Santarém, uma viagem intimista, em que o narrador teve diversos pensamentos e fez diversas considerações, expostos sobretudo nos dez primeiros capítulos da obra.

No primeiro capítulo, é feita uma alusão ao livro *Viagens à Roda de meu Quarto*, escrito por Xavier de Maistre, livro cujo conteúdo de algumas passagens confirma as asseverações que são aqui feitas de que o narrador de *Viagens na minha Terra*, fugindo da realidade, faz com efeito uma viagem também em seu íntimo, almejando conseguir a resolução de seus problemas internos.

Eis, por exemplo, um trecho do livro de Maistre, constante das páginas 13 e 14, em que — principalmente no quarto parágrafo —, esse autor afirma *grosso modo* poder um homem com problemas emocionais buscar, *viajando em seu íntimo*, soluções para tais problemas (a citação, apesar de longa, foi transcrita por completo, a fim de não ocorrer a perda da unidade do pensamento do autor):

Como é glorioso abrir uma carreira nova e aparecer de repente no mundo sábio, com um livro de descobertas na mão, à semelhança de um cometa inesperado que de repente cintila no espaço! Não, não continuarei mais a conservar o meu livro *in petto*; aqui o têm, meus senhores, leiam-no. Empreendi e executei uma viagem quarenta e dois dias à roda do meu quarto. As interessantes observações que fiz e o prazer contínuo que experimentei ao longo do caminho faziam-me nascer o desejo de o tornar público; a certeza de ser útil foi o que me decidiu. Meu coração sente uma inexprimível alegria, quando penso no número infinito de infelizes a quem ofereço um recurso certo contra o tédio e um conforto suavizador para os males que sofrem. O prazer que a gente tem em viajar no seu quarto está ao abrigo do ciúme inquieto dos homens; é independente da fortuna. E haverá, com efeito, algum ente tão infeliz, tão abandonado, que não tenha um abrigo para onde possa retirar-se e onde consiga esconder-se de todo? Ora aí estão todos os preparativos da viagem. Estou certo de que todo homem sensato há de adotar o meu sistema, qualquer que seja o seu temperamento; quer seja avarento ou pródigo, rico ou pobre, novo ou velho, nascido sob zona tórrida ou nas proximidades do pólo, poderá viajar como eu; finalmente, na imensa família dos homens que formigam na superfície da terra, não há um único (refiro-me aos que moram em quarto) que possa, depois de ter lido este livro, recusar a sua aprovação ao novo modo de viajar que eu introduzo no mundo. (grifos meus)

Ademais, o que o narrador de *Viagens na minha Terra* disse a respeito da personagem Carlos confirma em parte a existência no romance desse tipo de viagem (vale dizer, de uma viagem feita mediante pensamentos):

Os seus pensamentos, as suas considerações em toda aquela noite, em todo o dia que a seguira, na hora mesma em que ia encontrar-se com o objeto que mais lhe prendia agora o espírito, senão é que também o coração, todas participavam daquela flutuação inquieta e doentia de seu ser de homem social, em quem o tÍbio reflexo do homem natural apenas relampejava por acaso.⁸ (grifos meus)

No romance de Garrett, a história ocorre basicamente num vale da cidade portuguesa de Santarém. Na carta que escreveu a Joanhinha (carta com cujo conteúdo fez a moça enlouquecer e morrer), Carlos — quando, pela segunda vez, partiu dessa cidade —, diz acerca desse vale:

E tu, Joana, tu, pobre inocente, desvalida criancinha, tu aparecias-me no meio de tudo isso, estendendo para mim os teus bracinhos amantes como no dia que me despedira de ti nesse fatal, nesse querido, nesse doce e amargo vale de minhas lágrimas e dos meus risos, onde só me tinham de correr os poucos minutos de felicidade verdadeira de minha vida, onde as verdadeiras dores da minha alma tinham de me cortar e destruir para sempre...⁹

Logo, ao ser levado em consideração o enunciado acima, é possível afirmar que, a Carlos — sobre quem será adiante afirmado ser um dos lados componentes da alma do narrador —, o vale representa o palco de sua vivência humana, vivência que teve, conforme ainda esse parágrafo transcrito, passagens boas e passagens ruins.

⁸ Almeida GARRETT, *op. cit.*, p. 89.

⁹ *Idem, Ibidem*, p. 145.

Todavia, estendendo tal idéia, é possível pensar se o vale não representasse também o âmago do narrador, que, na obra, viajaria possivelmente numa busca instintiva por autoconhecimento, ou seja, numa busca instintiva pelo vale de Santarém, que simbolizaria o mais profundo de sua alma, onde deveria habitar o seu *primeiro eu* (assim como Adão foi, segundo a Bíblia, o primeiro *eu* da humanidade), ou seja, o seu ser essencial — enfim, numa busca pelo que haveria em seu inconsciente:

Imagina-se por aqui [pelo Vale de Santarém] o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração.¹⁰

É possível ser percebido, do fato de o narrador no início do romance querer viajar, que nem tudo para ele está agradável, pois, quando uma pessoa quer viajar, é porque nem tudo em sua vida lhe está bom: uma vez que, ou quer ela viajar para resolver algum problema ou, diferentemente, quer ela viajar com o fito de se divertir, apreciar lugares que lhe eram desconhecidos e, nesse último caso, também, para essa pessoa, nem tudo está bom, visto que, se quer conhecer outros lugares, é porque está ela enfadada, mesmo que temporariamente, do lugar onde está ou mora, ou seja, é porque não está ela sentindo, nesse lugar onde está ou mora, algo que precisa sentir para, dessa forma, satisfazer seus anseios existenciais.

Cabe ainda dizer que há na história muitos conflitos de permeio. É possível afirmar que tais conflitos são reflexos daqueles que há na alma do narrador, ou seja, daqueles provenientes do atrito de supostas forças existentes nessa alma.

Como prova da existência desses conflitos, seja dito que, no segundo capítulo da obra, é feita alusão à diferença existencial que há entre Dom Quixote e Sancho Pança, ambas personagens do romance de Miguel de Cervantes (*Dom Quixote*).

Consoante o narrador — fazendo ele também alusões ao pensamento de um filósofo de além Reno cujo nome não é, todavia, dito —, a primeira personagem representaria nos homens (e, conseqüentemente, também nele, no narrador), o lado espiritual; e a segunda, o material. Elas estariam, portanto, segundo o enunciado transcrito abaixo, constantemente em conflito (o que ajuda a confirmar a asseveração feita no parágrafo anterior a respeito da existência na alma desse narrador de um atrito entre possíveis forças conflitantes, atrito que, apesar de interno, é, na obra — segundo o que está sendo assegurado nessa análise—, exteriormente refletido). Eis o enunciado:

¹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 49.

Mas como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas progredindo sempre.¹¹

Na página seguinte, afirma o narrador:

(...) Lutava no meu ser o Sancho Pança da carne com o D. Quixote do espírito — quando a Providência, que nos maiores apertos e tentações não nos abandona nunca, me trouxe a generosa oferta de um amigo e companheiro do vapor, o sr. L. S.: era a sua invejada carroça e nela me deu lugar até a Azambuja. (grifo meu)

E, dentre muitos outros, ainda há na história o conflito da guerra civil portuguesa,¹² que resultou no fim da monarquia: “Com efeito foram aparecendo as tropas que se retiravam, as gentes que fugiam, e todo aquele confuso e doloroso espetáculo de uma retirada em guerra civil...”¹³

Abrindo-se agora parêntese no estudo temático dessa narrativa, seja tão-somente dito que, quando essa guerra alcançou o vale de Santarém, alguns soldados feridos, que não podiam mais caminhar, ficaram na casa de Joaquina, sob os cuidados desta; já de outros feridos tomou conta frei Dinis, acompanhando-os ao centro de Santarém. Logo, é possível verificar que não somente Joaquina, senão também frei Dinis — apesar das diferenças de personalidade existentes entre ambos —, manifestam a virtude da solidariedade.

Consoante as considerações apresentadas até aqui, o narrador, viajando a Santarém e entrando em contato com a história das personagens, estaria com efeito viajando também em seu íntimo e entrando em contato consigo mesmo, ou seja, entrando em contato com as forças atuantes em sua alma, forças essas que determinariam o seu jeito de ser e que provocariam, nessa mesma alma, por serem forças contrastantes, muitos conflitos existenciais. Logo, o narrador está em busca de autoconhecimento, a fim de saber as causas dos conflitos de sua alma: essa é, por conseguinte, uma das causas da ocorrência das viagens.

¹¹ *Idem, Ibidem*, p. 29.

¹² Cf. Oliveira MARTINS (2004, *passim*), que afirma ter sido a Guerra Civil Portuguesa decorrência da crise de sucessão ao trono português (1826 -1834), pois, nessa guerra, entraram em oposição o partido constitucionalista, liderado pelo ex-imperador D. Pedro I, e o partido tradicionalista, liderado por D. Miguel I, rei de Portugal.

¹³ Almeida GARRETT, *op. cit.*, p. 75.

O narrador afirma, na página 35 da referida obra (reforçando tal afirmação a probabilidade de certeza tida com relação à ocorrência nesse trabalho garrettiano do fenômeno romântico da fuga da realidade):

Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei de eu fazer? Andando, escrevendo: sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo. Francamente me confesso de sonâmbulo, de sonfloquo, de... Não, fica melhor com seu ar de grego (hoje tenho a bossa helênica num estado de tumescência pasmosa!); digamos sonílogo, sonígrafo...

Joaninha, uma das personagens que moravam nesse vale, representaria, pois, o lado sonhador e sentimental da alma do narrador (ou seja, o lado *Dom Quixote* deste) e, conforme já dito, representaria, juntamente a frei Dinis, o seu lado solidário.

No final da história, ela morre, e o narrador afirma, em diversos trechos do romance, que a vida dele, com o progredir da idade, tornou-se cheia de sentimentos amargos, em decorrência da supressão em sua alma desse lado sonhador e sentimental (supressão representada, por conseguinte, pela morte de Joaninha).

Exemplificando essa afirmação — a de que o narrador tinha sentimentos amargos —, está transcrito a seguir um enunciado em que o viajante, ao ver a beleza do vale de Santarém, diz que os dissabores de sua vida, com essa vista, seriam esquecidos (eles, portanto, *fugiriam*): “(...) As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe”.¹⁴

Carlos, por seu turno, representaria o lado materialista do narrador (ou seja, o lado *Sancho Pança* deste) e, apesar disso, representaria também o lado sentimentalmente volúvel desse narrador. Essa personagem, ao final da história, tornou-se um barão com pretensões políticas e, ademais, não conseguiu o rapaz, a um tempo, amar apenas uma mulher: ao soldado, não teve acaso importância a profundidade sentimental numa relação amorosa, pois, do contrário, ele teria se interessado, de cada vez, por apenas uma mulher.

Dona Francisca, a avó de Carlos e Joaninha, poderia representar na alma desse narrador uma força que fosse o resultado negativo do contraste e do atrito entre essas duas outras, ou seja, entre a força sonhadora de Joaninha (ou, possivelmente, a de um *Dom Quixote*), e a força um tanto racional, embora volúvel, de Carlos (ou, possivelmente, a de um *Sancho Pança*). Como preponderou no romance esta última (pois, na história, Joaninha morre, e Carlos firma-se socialmente) — o narrador,

¹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 49.

segundo alguns enunciados que profere no romance, perdeu em sua alma, com o avançar dos anos, a intensidade de sua vida sentimental, vida que lhe permitiria, acaso, ser plenamente feliz. Logo, essa decrepitude sentimental do narrador seria, na história, representada pela decrepitude física de dona Francisca.

E o frade, por seu turno, representaria a desilusão do narrador com a vida. Abaixo está o trecho em que ocorre o primeiro e o último diálogo entre o narrador e o frade (ou seja, entre o narrador e o lado desiludido de sua alma: o viajante, querendo adquirir autoconhecimento, conversaria, portanto, com sua alma). O primeiro enunciado é do narrador:

— Venho de Santarém...

— Santarém também morreu; e morreu Portugal. Aqui não vive senão o meu pecado, que Deus não perdoou ainda, nem espero...

— A nossa religião fez uma virtude da esperança.

— Fez.

— E nisso se distingue das outras todas.

— Pois ainda há quem o saiba nesta terra?¹⁵

Ademais, no primeiro enunciado do diálogo acima, como ocorre em quase todo o romance, é possível ser percebido que o narrador está em movimento, está em busca de algo. Por conseguinte, ele quer, dentre outros anseios, conhecer do mundo e de si mesmo. Além disso, no segundo enunciado seu, faz ele referência ao conceito de religião. Eventualmente, quando há em alguém conflitos existenciais, quando há em alguém a necessidade de autoconhecimento, esse alguém procura ajuda em determinada doutrina religiosa e, além disso, esse alguém fica instável, movimentando-se, acaso fazendo viagens, seja pelo mundo concreto, seja pelo mundo íntimo, isto é, pelo mundo onde provavelmente está sua alma, sua mente, seu espírito, seu inconsciente, seu verdadeiro eu.

Parafraseando resumidamente o que foi até aqui afirmado, as viagens do narrador representariam, pois, uma busca genesíaca (vale dizer, uma busca cuja precípua causa é a necessidade de obtenção dele por respostas para perguntas genesíacas) ocorrida literariamente mediante um processo de fuga da realidade. Ele teria feito duas viagens: uma de Lisboa a Santarém, viagem cuja finalidade era conhecer desta cidade; e outra de seu consciente (ou, analogicamente, de Lisboa, isto é, de onde

¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 138.

lhe era conhecido), a seu inconsciente (ou, ainda analogicamente, a Santarém, isto é, aonde lhe era desconhecido), viagem cuja finalidade era conhecer de si mesmo.

Se não viajam, se não saem, se não vêem mundo esta gente de Lisboa! E passam a sua vida entre o Chiado, a rua do Oiro e o teatro de S. Carlos, como hão de alargar a esfera de seus conhecimentos, desenvolver o espírito, chegar à altura do século? ¹⁶

No entanto, para Carlos, o primo de Joaninha, as viagens que este fez eram, com efeito, uma fuga de seus problemas pessoais: na primeira viagem em que partiu de Santarém, ele fugia da presença de frei Dinis, que lhe causava repugnância; já na segunda, em que também partiu de Santarém, ele fugia, dentre outras coisas e pessoas, de Joaninha, a quem provavelmente não amava, e com quem não queria, portanto, iniciar um relacionamento amoroso.

Logo, o vale de Santarém representa o inconsciente (desconhecido) do narrador (isto é, do autor, Garrett), a profundidade maior de sua alma; ao passo que, para Carlos (isto é, para um dos lados da alma desse mesmo narrador), esse vale representa o palco de sua vida, de onde deveria fugir, pois era onde tivera ele poucos minutos de felicidade e, parêlamente, era onde tivera ele dores destrutivas:

...onde as verdadeiras dores de minha alma tinham de me cortar e destruir para sempre...¹⁷

3 — A Estilística e o *estilo*

A *Estilística* é uma linha de investigação científica cujos pesquisadores se preocupam em estudar o fenômeno *estilo* (sobretudo o da escrita das obras literárias).

Tradicionalmente, há três formas de definição de tal fenômeno:

a) *Estilo* é a manifestação na linguagem da personalidade do escritor (entendimento baseado numa concepção psicológica);

¹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 41.

¹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 145.

- b) *Estilo* é a manifestação na linguagem de conteúdos ideológicos (entendimento baseado numa concepção sociológica);
- c) *Estilo* é a manifestação na linguagem de alterações da forma desta (entendimento baseado numa concepção formalista).

Ao serem levadas em consideração essas três formas de entendimento, é possível definir assim esse fenômeno lingüístico:

➤ *Estilo* é a manifestação, sobre as formas de construções e expressões lingüísticas, da personalidade do escritor, sedimentada esta em determinada visão de mundo. Foi aqui dito personalidade, porque, para que haja a ocorrência do fenômeno *estilo literário*, é necessário que, numa obra de prosa artística, com efeito haja escolhas lingüísticas que são feitas pelo escritor de acordo com o seu gosto (que é, portanto, personal) e de acordo com sua ideologia (podendo ser esta considerada como fator constitutivo de uma personalidade social ou grupala).

É possível haver dificuldade em compreender-se a aceção (aqui de maior adequação) da palavra *estilo*, que é, pelo menos atualmente, utilizada para serem feitas referências a tudo em que pode ser percebida a manifestação das características particulares de uma pessoa ou de um grupo; esse *tudo* vai desde as coisas de maior banalidade e concretude às de maior originalidade e abstração.

Segundo Deonísio da Silva (2004: 324), a palavra *estilo* advém da latina *stilo*, que, por sua vez, é oriunda da grega *stylos*, usadas ambas, nos respectivos tempos e nas respectivas línguas, para ser designado um instrumento primitivo de escrita.

Entretanto, com o passar do tempo, tal palavra começou a ser usada quando havia a intenção do usuário da língua em se referir às características peculiares que há numa obra artística, sejam, por exemplo, as características peculiares que há na obra artística de um escritor, sejam as que há na de um pintor, sejam as que há na de um escultor, sejam as que há na de um cineasta.

A Estilística surgiu nas primeiras décadas do século XX e houve, em sua primeira fase de estudo, dois grupos de pesquisadores: o da Estilística Descritiva e o da

Estilística Idealista (embora este tenha se formado posteriormente). MONTEIRO (2005: 15), aliás, afirma:

Tão logo adquiriu o *status* de disciplina, a Estilística entrou numa fase efervescente, no intuito de afirmar-se perante outras áreas que lhe disputavam o mesmo objeto. E sua trajetória se bifurcou em duas direções: uma concentrada mais nos componentes do discurso e, por essa razão, qualificada de *descritiva*; a outra inclinada para a intuição e, por isso, rotulada de *genética* ou *idealista*. A diferença maior entre essas correntes, segundo Guiraud, consiste em que, enquanto a primeira estuda as relações da forma com o conteúdo, não ultrapassando o fato lingüístico em si mesmo, a segunda se volta para as causas do fenômeno da expressividade, analisando o universo psicológico do autor de uma obra literária.

Os integrantes do primeiro grupo de estudo, chamados de estudiosos da Estilística da Língua ou da Estilística Descritiva, foram orientados por Bally. Tal linha de investigação considerava o fenômeno estilístico como um objeto de pesquisa em que deveriam somente ser estudados os seus aspectos lingüísticos (e os seus integrantes preocupavam-se em principalmente estudar os componentes do discurso).

Já os integrantes do segundo grupo de estudo, chamados de estudiosos da Estilística Literária ou da Estilística Idealista, foram orientados por Spitzer. Tal linha de investigação considerava o estudo do fenômeno estilístico como uma tentativa de compreensão do mundo interior do escritor (e os seus integrantes preocupavam-se em principalmente estudar os componentes do discurso; entretanto, em estudá-los por meio de sua intuição).

Se se considerar, porém, a Estilística como uma disciplina gramatical, ou seja, se se considerar a Estilística como uma disciplina cuja área de estudo está contida na área dos estudos gramaticais, é possível afirmar que os estudiosos da Gramática¹⁸ fazem principalmente *um estudo anatômico* da língua, e os estudiosos da Estilística, por seu turno, fazem principalmente *um estudo fisiológico* dessa anatomia.

Logo, além de os estilisticistas se preocuparem em entender a constituição das estruturas lingüísticas e em entender a funcionalidade normativa dessas estruturas (ou seja, em entender a funcionalidade da estrutura da língua, quando usada esta de acordo com os preceitos da norma culta), preocupam-se eles em principalmente entender a funcionalidade expressiva e a funcionalidade impressiva (produtora de efeitos de sentido) dessas estruturas.

¹⁸ Neste trabalho, ao ser utilizado o termo *Gramática*, é levada tão-somente em consideração — visando com isso à caracterização científica da escrita deste texto, por meio, pois, da ênfase dada à especificidade da linguagem terminológica utilizada —, a noção que usualmente se tem acerca de *Gramática Normativa*.

Diferentemente da Retórica, a Estilística não estuda a funcionalidade lingüística visando tão-somente a entender o fenômeno da persuasão e/ou o da ornamentação discursiva, senão também, visando a entender a variação dos fatores de tal funcionalidade lingüística (ou seja, visando a entender a variação de fatores tais como o da intenção do escritor ou a do falante, o do contexto, ou ainda, o da emoção sentida pelas pessoas que participam da produção discursiva).

3.1 – Alguns estudiosos de Estilística

Conforme já dito, este trabalho é fundamentado teoricamente nos estudos de Cressot (1947); além disso, na análise estilística que será feita no próximo capítulo, serão usadas como apoio argumentativo parte dos estudos de Lapa (1982), dos de Martins (2003), dos de Monteiro (2005) e dos de Possenti (2008); e, como contrapasso argumentativo, parte dos estudos de Murry (1968) e dos de Riffaterre (1973).

Cressot (1947) não deu uma definição direta de *estilo*. No entanto, ele fez certas considerações que podem aqui ajudar a compreender como ele entende tal fenômeno: “(...) O nosso objetivo será o de interpretar a escolha feita pelo utente em todos os compartimentos da língua, com vista a assegurar o máximo de eficácia ao seu ato de comunicação”.¹⁹

É possível claramente inferir, de acordo com tal afirmação, que, para Cressot, o estilo se manifesta sobretudo quando o usuário da língua, ao construir seu enunciado, faz escolhas de unidades lingüísticas, utilizando conscienciosamente, para obter eficácia comunicativa, as peculiaridades destas. Ademais, na página 15 de seu livro já citado, depois de afirmar que o estudo do estilo literário não é o único objeto de pesquisa da Estilística, considera ainda Cressot:

Será isto afirmar que a Estilística tem como fim último o estudo dos estilos literários? Evidentemente que não. Existe algo, no estilo, que ultrapassa o fato de expressão. Quem poderá ter definido o estilo de Flaubert em Salammbô, por ter estudado, mesmo profundamente, a utilização do vocabulário e das imagens, do material gramatical, da ordem das palavras e da frase? O estilo é mais que tudo isso. Não temos o direito de dele excluir toda a vida latente da obra, desde a gênese de uma visão confusa, mas *sui generis*, que, a pouco e pouco, tomou forma na consciência do escritor, se clarificou e estilizou para se tornar no objeto da redação.²⁰ (grifos meus)

¹⁹ Marcel CRESSOT, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 15.

Ele diz que o fato estilístico surge quando há no falante (ou no escritor) a necessidade de “impressionar” o ouvinte. Esse falante, diante de tal necessidade, passa a explorar os matizes qualitativos e quantitativos das palavras, dos tipos de construção de frase, dos tipos de entonação, etc.

Em suma, o fato estilístico surge quando há a necessidade de produção de um efeito impressivo (efeito de sentido), o que leva o usuário a fazer determinada escolha. Esse fato estilístico pode ser de ordem psíquica, lingüística e/ou social.

Possenti (2008) confirma as asseverações de Cressot de que o fato estilístico possui essas três faces: a psicológica (pessoal; de personalidade), a formal (lingüística) e a social (ideológica).

Segundo ele, a tendência psicológica tem por principal pesquisador Spitzer (1968), que afirmou que *estilo* é um reflexo do espírito do autor.

A tendência sociológica foi seguida por Auerbach (1971), para quem *estilo* é um modo de organizar e interpretar o real: o estilo refletiria a concepção da realidade e a ideologia do autor.

Por fim, seja dito que a tendência formalista foi seguida, dentre outros, por Riffaterre (1973); nessa tendência, é analisado desde a forma da palavra à forma do texto, visando o analista a alcançar a compreensão da organização estrutural desse texto.

Lapa (1982), Martins (2003) e Monteiro (2005) fazem, nos respectivos manuais, um estudo da língua baseado principalmente numa concepção formalista, estudando desde os sons até os tipos de construções enunciativas que se articulam, a fim de concorrerem para a formação do texto.

Lapa faz considerações baseadas na distinção de classe que é feita com as palavras (substantivo, verbo, preposição, etc.) e enfatiza a importância que há na produção conscienciosa de efeitos de sentido advindos da variação eficaz de uso de tais palavras, ao ser expressivamente construído um enunciado.

Monteiro afirma que a escolha estilística é sobretudo feita quando há no escritor o intuito de agradar o leitor pelo ritmo, pela sonoridade, pela capacidade imaginativa e pela adequação do enunciado ao contexto.

Martins, citando, por exemplo, Enkvist, diz que o estilo pode ser:

1. a expressão do pensamento;
2. uma escolha;

3. a expressão de características individuais;
4. um desvio da norma;
5. a expressão de características coletivas;
6. o resultado da relação entre textos.

Todavia, na argumentação feita na análise estilística que há no próximo capítulo, serão também utilizados contrapassos teóricos, baseando-se o autor, mormente, em parte dos estudos de Riffaterre (1973) e dos de Murry (1968).

Para Riffaterre, a Estilística estuda a mensagem, pois a variação da forma dessa mensagem deixa patente o estilo de um escritor: “a língua exprime; o estilo sublinha”.

Seu método analítico é baseado no axioma “não há fumaça sem fogo”. Ele enfatiza a importância das impressões tidas durante o processo de leitura: os julgamentos de valor do leitor seriam provocados por um estímulo que está no texto. Na função remetente-destinatário, o comportamento de tal leitor, sendo subjetivo e variável, teria, no entanto, uma causa objetiva e invariável.

Assim, na mensagem lingüística, a passagem do estilo potencial para o real se manifestaria duas vezes: primeiramente, na unidade estilística e, posteriormente, na mente do leitor.

Portanto, segundo Riffaterre, o estudioso deve solicitar, ao fazer uma análise estilística, que uma pessoa leia determinado texto, anotando ele, então, todas as reações dela, que deverá informar, por exemplo, quais partes do texto lhe são belas ou feias, expressivas ou inexpressivas. O analista deverá utilizar tais caracterizações como “simples índice de elementos da estrutura pertinente, sem se perguntar se são ou não justificadas pelo plano estético”.

Por fim, seja dito que, consoante Riffaterre, quem analisa o estilo de uma obra parte sempre de seus próprios julgamentos de valor; por conseguinte, em tal análise, é também necessário ser levado em conta o estímulo estilístico causado pelo texto nos leitores.

Murry (1968) afirma que a linguagem pode se tornar uma pura convenção, vazia e insignificante, se for de uso peculiar de somente um homem.

Além disso, ele diz que um fator de ocorrência do fenômeno *estilo* é a necessidade que há no autor de *moldar* a forma da linguagem à forma de sua experiência de vida.

Segundo ele, a originalidade de uma obra literária advém dessa “referência vital”. Conseqüentemente, o escritor, mediante sua emoção criadora, adaptaria estilisticamente a forma da linguagem à “forma de sua experiência de vida”.

Enfim, seja dito que, na análise estilística dos enunciados de *Viagens na minha Terra*, será necessário utilizar parte dos estudos de todos esses autores, porque — sendo *estilo* um fenômeno lingüístico cujos fatores de ocorrência variam de escritor para escritor e cuja percepção de efeito de sentido varia de analista para analista ou de leitor para leitor — é, portanto, coerente e sobretudo necessário ser levado em conta, num estudo estilístico, o ponto de vista de diversos pesquisadores.

4 – Análise estilística do romance *Viagens na minha Terra*

Nesta análise de enunciados garrettianos, serão estudados fatos estilísticos de natureza fonética, morfológica e/ou sintática, fatos que produzem efeitos de sentido diversos e que ocorrem em virtude de escolhas feitas pelo autor (feitas de acordo com suas preferências lingüísticas e com sua ideologia).

Os vinte primeiros desses enunciados foram retirados dos dez primeiros capítulos de *Viagens na minha Terra*, capítulos esses que são predominantemente digressivos e em que preponderam características românticas como a do nacionalismo.

Os vinte últimos foram retirados dos capítulos restantes do referido romance, capítulos esses que tratam predominantemente da história de Carlos e Joaninha e em que preponderam características românticas como a do subjetivismo.

1- Que viaje à roda de seu quarto quem está à beira dos Alpes de inverno em Turim, que é quase tão frio como S. Petesburgo — entende-se. Mas com este clima, com este

ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.²¹

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do nacionalismo, pois Garrett exalta as particularidades do clima e da flora de Portugal, em detrimento das do clima de Turim e das do de São Petesburgo — ou seja, ela exalta a forma superior de como a natureza se desenvolveu em Portugal.

Confirmando isso, o artista diz na página 97 do referido romance:

Eram as últimas horas do dia quando chegamos ao princípio da calçada que leva ao alto de Santarém. A pouca freqüência do povo, as hortas e pomares mal cultivados, as casas de campo arruinadas, tudo indicava as vizinhanças de uma grande povoação descaída e desamparada. O mais belo, contudo, de seus ornatos e glórias suburbanas ainda o possui a nobre vila, não lho destruíram de todo; são os seus olivais. Os olivais de Santarém, cuja riqueza e formosura proverbial é uma das nossas crenças populares mais gerais e mais queridas!... os olivais de Santarém lá estão ainda. Reconheceu-os o meu coração e alegrou-se de os ver; saudei neles o símbolo patriarcal da nossa antiga existência. Naqueles troncos velhos e coroados de verdura, figurou-se-me ver, como nas selvas encantadas do Tasso, as venerandas imagens de nossos passados; e no murmúrio das folhas, que o vento agitava a espaços o triste suspirar de seus lamentos pela vergonhosa degeneração dos netos... (grifo meu)

Os principais fatos estilísticos desse primeiro enunciado garrettiano são:

a) O emprego de *à roda de* em substituição do de *em roda de*: um dos usos da preposição *a* ocorre quando ela é colocada junto a verbos que exprimem a noção de movimento:

- *Encaminhar-se à centro da praça;*
- *Dirigir-se à entrada do prédio.*

Portanto, o uso preposicional feito em tal locução é adequado para exprimir-se um sutil matiz lingüístico referente à expressão da intensidade da irrequietude sentimental que comumente há no homem romântico, pois, com o uso de *à roda de*, pode ser produzido o efeito de sentido por meio de que se torna verificável a ênfase dada pelo autor à idéia de movimento (e, por extensão, à de irrequietude), ênfase que

²¹ Almeida a Garrett, *op. cit.*, p. 25.

não seria dada, pelo menos com a mesma intensidade, com o uso da locução *em roda de*.

b) Utilização do pronome relativo “onde” sem que este tenha por antecedente um nome concernente a determinado lugar (*Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal*).

Garrett substituiu metonimicamente o substantivo *Portugal* (nome de um lugar que deveria anteceder a palavra *onde*) pelo nome de características que há no clima de tal país (*Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato de murta...*). Ele faz, portanto, um uso metonímico da língua.

A metonímia é um fenômeno de transferência semântica que ocorre entre um objeto evocado e um de referência, objetos esses relacionados quer espacialmente, quer temporalmente, quer logicamente.

Assim, o escritor, ao construir o enunciado sem observar um dos preceitos da norma de uso da língua (vale dizer, sem observar o preceito normativo segundo o qual o pronome relativo *onde* deva ter por antecedente um nome alusivo a determinado lugar), manifestou com esse fato estilístico a forte intensidade do sentimento nacionalista que tinha — sentimento que o levou, além disso, a construir metonimicamente seu enunciado.

Se ele fosse construir tal enunciado segundo a norma, escreveria assim:

- Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, que faz com que a laranjeira cresça na horta, e com que seja o mato de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.

Ou ainda:

- Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu em Portugal, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.

Em decorrência da utilização correta do pronome relativo, essas construções estão, portanto, de acordo com a norma, mas nelas não há, apesar disso, o mesmo grau de expressividade estilística.

c) Há desarmonia rítmica no trecho *Que viaje à roda de seu quarto quem está à beira dos Alpes de inverno em Turim, que é quase tão frio como S. Petesburgo — entende-se*, pois a prótase (*Que viaje à roda de seu quarto quem está à beira dos Alpes de inverno em Turim, que é quase tão frio como S. Petesburgo*) é muito maior do que a apódose (*entende-se*).

Já no trecho *Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal*, também há desarmonia rítmica, porém, com menor intensidade, pois a prótase (*Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato de murta*) é somente um pouco maior do que a apódose (*o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal*).

Ritmo, numa prosa artística, é um processo de expressão lingüística cuja função é transmitir à mente do leitor uma imagem musical referente à articulação de um pensamento do autor ou uma imagem musical referente à intensidade de um sentimento desse autor.

Um dos efeitos de sentido produzidos pela maior desarmonia que ocorre no primeiro período (*Que viaje à roda de seu quarto quem está à beira dos Alpes de inverno em Turim, que é quase tão frio como S. Petesburgo — entende-se.*) é a expressão lingüística de um movimento musical que pode representar as circunvoluções que há na mente de Garrett, circunvoluções mentais cuja causa possivelmente é a intensidade do sentimento de euforia que havia nele, ao iniciar a escrita de seu romance (esse enunciado é, aliás, o primeiro do romance).

Além disso, nesse primeiro período, Garrett faz referência ao clima frio de Turim e ao de São Petesburgo, frialdade cuja sensação desagradável provocada na mente desse escritor justifica a construção ritmicamente desarmônica do enunciado que contrasta, aliás, com a construção do período posterior, em que há maior harmonia, por conta do fato de neste fazer Garrett alusões às qualidades agradáveis do clima um tanto cálido de Portugal.

d) *Que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal* = se aqui escrevesse: embora o emprego da partícula *que* com função condicional esteja registrado na maioria dos dicionários — ele é pouco usual. Garrett emprega tal partícula com esse uso pouco comum para chamar expressivamente a atenção sobre a certeza que tinha de que, se Maistre — que vivia na Rússia, país cujo clima não é tão agradável quanto o de Portugal —, fosse um dia escrever neste país, não ficaria muito tempo dentro de um quarto, sucumbindo, ao sair desse tipo de recinto, à superioridade climática portuguesa.

e) A substituição da forma verbal *iria* pela forma *ia* (ou seja, a substituição de uma forma verbal do futuro do pretérito do indicativo por uma do pretérito imperfeito do indicativo) dá, dependendo do contexto, maior realce à afirmação — pois é estabelecida uma ligação (do que foi afirmado) com o presente. O pretérito imperfeito exprime a idéia de duração, tempo que, por conta disso, apresenta, apesar de passado, algumas características semelhantes às do presente.

Ademais, se Garrett escrevesse *iria*, daria maior proeminência a Maistre (de quem é feita referência já no primeiro segmento melódico da apódose: na seqüência sintagmática de um enunciado, as palavras dispostas primeiramente recebem quase sempre do leitor maior atenção); escrevendo *ia*, ressaltou o verbo que, apesar de não estar disposto no enunciado em primeiro lugar, foi realçado, por apresentar um matiz lingüístico pouco usual, enfatizando assim o autor, por meio dessa peculiaridade expressiva, a certeza que tinha (certeza fundamentada na característica romântica do nacionalismo) de que Maistre não resistiria, ficando dentro de um quarto, às belezas naturais de Portugal.

2- Era uma idéia vaga; mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental de nossas vilas. Abalam-me as instâncias de um amigo, decidem-me as tonteiras de um jornal, que por mexeriquice quis encabeçar em desígnio político determinado a minha visita.²²

²² *Idem, Ibidem*, p. 25.

Subjacente ao nacionalismo romântico, manifestam-se nesse enunciado:

- a característica da ênfase na natureza (... *mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo*);
- e a do gosto pelas ruínas (...*e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental de nossas vilas*).

Os principais fatos estilísticos ocorridos em tal enunciado (provenientes sobretudo da manifestação dessas duas características românticas) são:

a) O uso de *desse* em vez de *do* (*Era uma idéia vaga; mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo*); substituição cujo efeito de sentido produzido é a expressão enfatizada da intensidade da admiração nacionalista sentida por Garrett. Se ele escrevesse *Era uma idéia vaga; mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas do Ribatejo*, não expressaria lingüisticamente com a mesma intensidade essa admiração que tinha pelo rio mais famoso de seu país — pois o pronome demonstrativo (*esse*) seria suprimido e tal pronome pode expressar com eficácia o referido matiz estilístico de emoção admirativa. Abaixo estão transcritos mais dois exemplos disso:

- *Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu...*²³
- *... e vá peregrinando por esse Portugal fora...*²⁴

b) A inversão de colocação entre sujeito e verbo:

- *Abalam-me as instâncias de um amigo...*

²³ *Idem, Ibidem*, p. 25.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 152.

- ...decidem-me as tonteiras de um jornal...

Segundo Martins (2003: 168), a inversão é um recurso lingüístico que consiste em dar proeminência de colocação a uma palavra cujo significado o usuário da língua deseja privilegiar; além disso, esse usuário pode almejar (lançando mão desse recurso) pela obtenção de um ritmo e/ou de um tom de maior adequação.

Possenti (2008: 285) afirma que a inversão (apesar de estar ele se referindo à da *ordem canônica* das sentenças; e apesar de asseverar ainda que, atualmente, não exista mais essa ordem canônica) tem valor estilístico, somente quando é transmitido, por meio dela, um conteúdo emotivo que exceda o conteúdo intelectual da mensagem.

Nos trechos acima, Garrett enfatizou os verbos *abalar* e *decidir*, ao dispô-los em primeiro lugar, almejando por exprimir estilisticamente com isso a idéia de que ele foi quase compelido a fazer essa viagem, pois não tinha (segundo o efeito de sentido produzido, ao ser lida de todo tal construção) muita determinação em fazê-la tão prontamente.

c) O uso de *mexeriquice*: palavra coloquial capaz de retratar expressivamente (bem melhor do que a palavra *intriga*) a vileza de certas atitudes humanas. Tal palavra inicia-se com uma nasal que requer um movimento bilabial (pois seu ponto de articulação é bilabial), movimento que reforça o seu conteúdo semântico (que é baseado na noção do ato de falar, muitas vezes à profusão, com o intuito de intrigar).

Ademais, segundo Martins (2003: 181), pode haver, numa prosa artística, correlação entre determinadas idéias evocadas e as propriedades articulatórias das vogais componentes de uma palavra.

Todavia, é possível ser afirmado que pode também haver correlação entre determinadas idéias evocadas e a disposição dada na palavra à seqüência de vogais que a compõem.

Por exemplo, a primeira parte da palavra *mexeriquice* é composta por sílabas cujo núcleo é a vogal *e*; a segunda, por sílabas cujo núcleo é a vogal *i* (ou uma vogal pronunciada como *i*); e, ao mudar de posição a língua do falante na prolação dessa palavra (isto é, ao ser esse órgão elevado na pronúncia da terceira sílaba, posição que se mantém, aliás, até a sílaba final), igualmente pode ocorrer, com esse movimento, um reforço expressivo (embora muito sutil) do conteúdo semântico de tal palavra.

Além disso, no final das duas partes dessa palavra (mexe-riqueice), ocorrem sílabas em que há fonemas fricativos, fonemas cuja articulação requer que o ar, ao ser expelido, faça na cavidade bucal um chiado (decorrente, pois, de uma fricção), som esse que também pode expressivamente enfatizar o conteúdo semântico da referida palavra.

3- Assim vamos de todo o nosso vagar contemplando este majestoso e pitoresco anfiteatro de Lisboa oriental, que é, vista de fora, a mais bela e grandiosa parte da cidade, a mais característica, e onde, aqui e ali, algumas raras feições se percebem, ou mais exatamente se adivinham, da nossa velha e boa Lisboa das crônicas. Da Fundação para baixo tudo é prosaico e burguês, chato, vulgar e sensabor como um período da Dedução Cronológica, aqui e ali assoprado numa tentativa ao grandioso do mau gosto, como alguma oitava menos rasteira do Oriente.²⁵

Embora o Romantismo seja um movimento artístico em cujas obras produzidas seja refletida parte dos pensamentos da burguesia — vale dizer, seja um movimento literário cujo surgimento coincidiu com a ascensão dessa classe social, refletindo, pois, parte da ideologia desta — Garrett considera-a *chata, vulgar e sensabor* (consideração evidenciada quando ele apõe a *burguês* o adjetivo *prosaico*; e quando ele afirma que tudo o que fosse prosaico e burguês seria *chato, vulgar e sensabor como um período da dedução cronológica*).

O artista, ao buscar a sua verdade, tem, portanto, pensamentos ou atitudes paradoxais. A burguesia propiciou a Garrett o meio (o Romantismo) de ele buscar livremente a sua verdade; mas essa verdade subjetiva (encontrada, pelo menos parcialmente) não é compatível com certos traços ideológicos burgueses: logo, daí

²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 26.

advém parte da paradoxalidade que há na referida obra artística desse escritor português.

No enunciado garrettiano acima, é possível ser também percebida a manifestação da característica romântica do nacionalismo, quando o autor qualifica o anfiteatro de Lisboa usando o adjetivo *majestoso*.

Além disso, quando ele coloca *pitoresco* junto a tal adjetivo, ele manifesta outra característica desse movimento literário que é a do gosto pelo pitoresco (propriamente dito).

E, ao usar a expressão *boa e velha Lisboa das crônicas*, ele manifesta a característica romântica do gosto pelas ruínas e pelo que é histórico (*velha e das crônicas*).

Enfim, o que é possível concluir de todas essas considerações é que, mediante as palavras caracterizadoras utilizadas por um escritor em sua obra, é possível serem compreendidos, até certo ponto, alguns traços componentes de sua ideologia, de sua visão de mundo.

O ritmo do enunciado é entrecortado por vírgulas — o que pode produzir o efeito de sentido de representação lingüística do movimento do olhar de Garrett, movimento feito ao contemplar ele o anfiteatro de Lisboa. Esse efeito de sentido pode portanto ser o de representação de um movimento corporal cuja referida representação lingüística, além disso, é, nesse enunciado, reforçada pela repetição de *aqui e ali*.

Ademais, esse ritmo entrecortado pode representar expressivamente o pensamento do escritor cuja articulação vai ocorrendo de maneira paulatina e fragmentária (em decorrência do fato de estar o artista viajando).

4- Assim o povo, que tem sempre melhor gosto e mais puro do que essa escuma descorada que anda ao de cima das populações, e que se chama a si mesma por excelência a Sociedade, os seus passeios favoritos são a Madre de Deus e o Beato e Xabregas e Marvila e as hortas de Chelas. A um lado a imensa majestade do Tejo em sua maior extensão e poder, que ali mais parece um pequeno mar mediterrâneo; do outro a frescura das hortas e a sombra das árvores, palácios, mosteiros, sítios

consagrados a recordações grandes ou queridas. Que outra saída tem Lisboa que se compare em beleza com esta? Tirado Belém, nenhuma. E ainda assim, Belém é mais árido.²⁶

Aqui predomina o nacionalismo romântico que ocorre por meio da exaltação da natureza e do gosto do artista pelas ruínas que há em seu país (*A um lado a imensa majestade do Tejo em sua maior extensão e poder, que ali mais parece um pequeno mar mediterrâneo; do outro a frescura das hortas e a sombra das árvores, palácios, mosteiros, sítios consagrados a recordações grandes ou queridas*).

Já de início, é usado um recurso lingüístico chamado anacoluto: *Assim o povo, que tem sempre melhor gosto e mais puro do que essa escuma descorada que anda ao de cima das populações, e que se chama a si mesma por excelência a Sociedade, os seus passeios favoritos são a Madre de Deus e o Beato e Xabregas e Marvila e as hortas de Chelas.*

O anacoluto ocorre por intermédio de uma desconexão lógica que se manifesta na construção enunciativa. Essa construção desconexa é feita por partes sintáticas cuja combinação causa complexidade de entendimento que, todavia, dá riqueza expressiva a esse mesmo enunciado. Mediante o uso de tal recurso lingüístico, tornou-se verificável, no enunciado acima, a produção de dois efeitos de sentido:

- Ocorrendo a fragmentação lógica do enunciado e, ademais, devendo o leitor, em decorrência disso, fazer esforço mental, a fim de ele compreender o que lê — é criado o efeito de sentido estilístico de expressão enfática do pensamento ou do sentimento do escritor (isto é, do pensamento de que as pessoas do povo têm um gosto mais apurado do que o que têm as pessoas da alta sociedade; e do sentimento de admiração desse escritor por tais pessoas do povo), intenção essa cuja representação lingüística causa o fracionamento lógico da composição enunciativa, exigindo, pois, do leitor empenho cognitivo;

²⁶ *Idem, Ibidem*, p. 26.

- A ênfase expressiva dada ao trecho os seus passeios favoritos são a Madre de Deus e o Beato e Xabregas e Marvila e as hortas de Chelas que, além de vir na parte final do enunciado, tem um ritmo de maior fluência — pois, além de não ser tal trecho entrecortado por vírgulas, isto é, além de ele ter um ritmo que permite maior fluidez na prolação da leitura, esse trecho está posicionado na parte final da construção anacolútica, chamando então, sobre si, maior atenção (comumente, não somente a parte inicial do enunciado chama do leitor maior atenção, senão também a parte final).

5- Houve aqui há anos um profundo e cavo filósofo de além Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto — o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o Progresso. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o espiritualista, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias, hirto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do cavaleiro da Mancha, D. Quixote; — o materialista, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê, e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança.²⁷

Em tal enunciado, é *grosso modo* verificável a ocorrência da característica romântica do reformismo: embora o romântico tenha pendor para criar artisticamente novos mundos (vale dizer, tenha pendor para fugir da realidade), ele também tem propensão para manifestar literariamente o desejo de modificar a ideologia que prepondera no mundo real — isto é, a ideologia burguesa.

²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 29.

Mas, para fazer tal modificação, o artista precisa antes entender a estrutura constitutiva de tal ideologia. E é essa busca por entendimento que Garrett, por meio de digressões, busca, de certa forma, exprimir no enunciado acima (*Houve aqui há anos um profundo e cavo filósofo de além Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto — o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o Progresso. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o espiritualista (...) — o materialista...*).

Além disso, Garrett não antepôs à palavra *Progresso* a preposição *de* cuja ocorrência é, nesse caso, imprescindível, segundo a norma, para haver correção de uso regencial (marcha do Progresso); supressão essa cuja expressividade que criou foi reforçada com o uso do recurso da ironia (manifestado quando o artista fala a respeito de um *profundo e cavo* filósofo de quem nem sequer cita todavia o nome) — criando esses dois fatos estilísticos a impressão (o efeito de sentido) de estar o leitor diante de um texto cuja escrita é rústica, primitiva, despojada de todos (ou de quase todos) os adornos do racionalismo.

A gama fônica formada com os fonemas vocálicos das sílabas tônicas de *hirto*, *seco*, *duro*, *inflexível* não contribui com a ocorrência no enunciado do processo de harmonia imitativa.

A harmonia imitativa ocorre quando o usuário da língua procura exprimir estilisticamente determinada idéia, mediante o uso consciencioso da expressividade que há nos diversos compartimentos lingüísticos de que é composto o enunciado.

Portanto, Garrett poderia reforçar a expressão do conteúdo semântico do substantivo *hirteza* (conteúdo baseado nas noções, por exemplo, de *imutabilidade*, de *rigidez*, características que, segundo ele, há no jeito de ser de um homem espiritualizado) — utilizando adjetivos cujas sílabas tônicas tivessem por núcleo a mesma vogal; logo, em vez de *hirto*, *seco*, *duro*, *inflexível*, Garrett poderia ter utilizado *hirto*, *ressequido*, *inteiriço*, *inflexível*; seqüência esta cuja igualdade vocálica das sílabas tônicas dos adjetivos que a formam corresponderia estilisticamente melhor à noção de *hirteza*, isto é, à noção de *imutabilidade* a que esse autor alude, referindo-se às características que, segundo ele, há no jeito de ser de um homem espiritual (religioso).

Os verbos *personalizar* e *simbolizar* foram utilizados como pronominais, embora não conste essa regência dos dicionários (foram consultados Fernandes [1982] e o Dicionário Brasileiro [1987]) — o que cria o efeito de sentido de representação estilística da busca feita pelo autor por sua lógica própria de expressão (cujas algumas

regras de funcionamento são peculiares — peculiaridade que literariamente se manifesta, portanto, por meio de desvios normativos).

6- Dizia um secretário de Estado, meu amigo, que, para se repartir com igualdade o melhoramento de ruas por toda a Lisboa, deviam ser obrigados os ministros a mudar de rua e bairro todos os três meses. Quando se fizer a lei de responsabilidade ministerial, para as calendas gregas, eu hei de propor que cada ministro seja obrigado a viajar por este seu reino de Portugal ao menos uma vez cada ano, como a desobriga.²⁸

No enunciado acima, manifesta-se a característica romântica do reformismo, pois Garrett afirma desejar propor acréscimos à lei de responsabilidade ministerial, de sorte que a qualidade da pavimentação de todas as ruas lisboetas seja melhor para todos, ou seja, de sorte que haja maior igualdade de acesso entre a população aos bons serviços públicos oferecidos (enfim, de sorte que haja conseqüentemente maior igualdade social).

No último enunciado, ocorre a elipse de um subjuntivo — *como se fosse a desobriga* —, recurso lingüístico esse que dá um caráter rústico (primitivo, porém não grosseiro) à linguagem e que faz lembrar a rusticidade que havia, por exemplo, na escrita abreviada de um telegrama antigo.

No sintagma *uma vez cada ano*, é suprimida a preposição *por*, para não haver a ocorrência do cacófato *porcada* (... *que cada ministro seja obrigado a viajar por este seu reino de Portugal ao menos uma vez cada ano, como a desobriga*).

Apesar de tomar esse cuidado, Garrett comete alguns cacófatos:

- *Tem-mo ela dito muitas vezes...*²⁹ (*Moela*: segundo estômago das aves.)

²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 30

²⁹ *Idem, Ibidem*, p. 80.

- *Desafogada dos raios do sol, como ela se desenha aí no horizonte tão suavemente!*³⁰ (*Moela*: segundo estômago das aves.)
- *Não és, não, que eu sinto a tua mão quente na minha que queima, sinto-a estremecer como a minha...*³¹ (*Maminha*: mama pequena; bico do peito.)
- *Como plantadas de má mão...*³² (*Mamão*: que mama muito; fruto do mamoeiro.)

Segundo Cressot (1947: 40), bons escritores podem imprudentemente cometer vícios como esse. Assim, é possível ser afirmado que os cacófatos acima não tiram o valor artístico da obra de Garrett, pois, na escrita deste, há, apesar disso, um elevado apuro lingüístico-estilístico.

Garrett tem predileção por enunciados em que ocorre a inversão da seqüência sujeito/verbo. Em *dizia um secretário*, ele dá maior importância ao verbo em detrimento da importância que poderia ser dada ao sujeito (que é o seu amigo secretário cujo nome não foi, aliás, nem sequer citado).

Ainda com relação ao processo de inversão, seja dito que chama a atenção o efeito de sentido produzido com a posposição do pronome possessivo no sintagma *amigo meu*, posposição que enfatizou a importância dada pelo artista à relação que ele teve com um amigo (ou talvez somente a importância dada ao que este disse), o que não ocorreria com a mesma intensidade se esse pronome fosse anteposto, pois, dessa forma, seria produzido o efeito de sentido estilístico de expressão do pensamento do artista de que tal amigo seria, para ele, apenas mais um (vale dizer, de expressão do pensamento do artista de que, na relação tida com esse amigo, não haveria, pois, percuciência).

Há, portanto, a possibilidade de, por meio da posposição do pronome possessivo, ocorrer a expressão, dentre outras, da profundidade que existe entre as pessoas numa relação:

- *Inimigo meu;*

³⁰ *Idem, Ibidem*, p. 44.

³¹ *Idem, Ibidem*, p. 79.

³² *Idem, Ibidem*, p. 133.

- *Filho meu.*

Apesar dessa importância dada a tal amigo (mediante a colocação expressiva do pronome possessivo), Garrett, conforme já dito, não cita o nome dessa pessoa; vale dizer, ele enfatiza estilisticamente (mediante a referida colocação) a relação com um amigo de quem entretanto nem cita sequer o nome — manifestando assim uma atitude paradoxal.

7- Este é que é o pinhal da Azambuja?

Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Malas-Arte que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do Capitão Roldão e da dama Leonarda!... Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão...³³

Aqui ocorre a manifestação do poder imaginativo e do poder de criação subjetiva de Garrett, características *sine quibus non* na constituição da personalidade de um artista, para poder conseqüentemente ser percebida a ocorrência de uma capacidade romântica chamada imaginação criadora: ... *E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Malas-Arte que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!...*

Tal imaginação criadora se manifesta, por exemplo, quando Garrett, ao escrever, faz um rearranjo regencial (pois ele utiliza com peculiaridade determinadas preposições), baseado em supressões, isto é, em elipses, buscando com isso obter maior expressividade e/ou originalidade no que afirma:

³³ *Idem, Ibidem*, p. 35.

- *Em pequeno*: supressão da conjunção *quando* e do verbo *ser* (quando era pequeno); ou supressão do gerúndio do mesmo verbo *ser* (em sendo pequeno). Por ocorrer a elipse do verbo, é possível afirmar que *em pequeno* exprime um aspecto durativo (e, possivelmente, atemporal) o que produz o efeito de sentido mediante o qual é possível ser percebida a maior vivacidade e cor que há na representação lingüística das lembranças de Garrett. Seria como se tais lembranças — apesar de serem de infância —, estivessem ainda muito nítidas na mente do autor.

- *Em imaginação*: supressão do artigo *a* (na imaginação); ou supressão do pronome pessoal *minha* (em minha imaginação). Por ocorrer a elipse do artigo ou a do pronome, foi produzido o efeito de sentido por intermédio do qual se tornou verificável no enunciado acima a ênfase dada pelo autor à intensidade do poder imaginativo que ele percebia que havia nas crianças, ênfase essa que poderia ser dada, por exemplo, ou por meio do uso de uma expressão de grande volume fônico, ou, como ocorreu acima, por meio do uso de uma expressão elíptica, que requer, portanto, que ocorra no enunciado uma supressão vocabular, evidenciando paradoxalmente que, embora haja nesse enunciado vocábulos de menos, é a expressividade nele criada todavia de mais.

Em tal enunciado, manifesta-se ainda o egocentrismo romântico do autor, evidenciado pelo uso reiterado do pronome *eu*. (*E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Malas-Arte que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do Capitão Roldão e da dama Leonarda!... Oh! que ainda me faltava [ou faltava eu] perder mais esta ilusão...*).

Garrett sentiu-se indignado com o fato de a paisagem do Pinhal da Azambuja não corresponder à imagem mental que ele formara dela quando pequeno; e tal indignação se manifesta, por exemplo, com a elipse de palavras que contribuiriam com o rápido entendimento lógico do enunciado: *Esta é que seria aquela antiga selva...*

Ademais, tal enunciado é construído com períodos curtos, por meio dos quais é acionado pelo autor a produção do efeito de sentido de representação lingüística do sentimento de indignação tido por ele: Garrett teve, portanto, um momento de indignação e, por estar viajando, não dispôs ele nem de tempo, nem de estabilidade emocional suficientes para fazer esmeradamente um relato dilatado do que dizia, fazendo, diferentemente, um relato analítico, fragmentado; ele teve uma intensa emoção

por estar indignado (intensidade evidenciada pelo uso reiterado de exclamações e de reticências) — o que fez com que seus pensamentos fossem se formando rapidamente — e isso, conforme já dito, é expresso estilisticamente mediante a construção de períodos curtos.

8- Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura? Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?... Eu que os trazia prontos e recortados para os colocar aqui todos os amáveis Salteadores de Schiller, e os elegantes facínoras de *Auberge-des-Adrets*, eu hei de perder os meus chefes d'obra! Que é perdê-los isto — não ter onde os pôr! ³⁴

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do exagero, sobretudo quando o autor afirma que o estilo de um verdadeiro escritor romântico é adornado por *maldições* e *infernos*. Ocorreu aí o fenômeno lingüístico da *hipérbole*, que é um exagero enfático e cujo uso cria o efeito de sentido de expressão lingüística de copiosa intensidade emocional. Acima, no caso, essa intensidade emocional seria ainda atinente à indignação sentida por Garrett, ao perceber que o pinhal da Azambuja não era como ele imaginava quando criança.

As repetições, por seu turno, criam o efeito de sentido estilístico de reforço da expressão dessa indignação sentida pelo autor:

- *... digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura?*
- *Pois isto é possível, pois o pinhal da Azambuja é isto?...*

³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 35.

Ocorrem também pleonasmos que criam o efeito de sentido estilístico de ênfase na importância que tinha, para o autor, quando criança, a imaginação de um lugar (é possível concluir que, segundo Garrett, a fuga da realidade de uma criança, por ser baseada na pureza de sentimentos, deveria, pois, ser respeitada pelo mundo real: daí advêm a indignação sentida pelo autor e a causa da ocorrência de todos esses fatos estilísticos e da produção dos respectivos efeitos de sentido):

- Eu que os trazia prontos e recortados para os colocar aqui todos os amáveis Salteadores de Schiller, e os elegantes facínoras de Auberge-des-Adrets...
- ... eu hei de perder os meus chefes d'obra! Que é perdê-los isto — não ter onde os pôr!

9- O italiano tinha em fé em Deus, o alemão no cepticismo, o português na sua pátria. É preciso crer em alguma coisa para ser grande - não só poeta - grande seja no que for. Uma Brízida velha que eu tive quando era pequeno, era famosa cronista de histórias da carochinha, porque sinceramente cria em bruxas. Napoleão cria na sua estrela, Lafayette creu na república-rei de Luís Fillipe; e para que ousemos também *celebrare doméstica facta*, todos os nossos grandes homens ainda hoje crêm, um na Junta do Crédito, outro nas classes inativas, outro no mestre Adonirão, outro finalmente na beleza e na realidade do sistema constitucional que felizmente nos rege.³⁵

Aqui se manifesta a característica romântica do nacionalismo cuja ocorrência fica evidenciada sobretudo no trecho *O italiano tinha em fé em Deus, o alemão no cepticismo, o português na sua pátria. É preciso crer em alguma coisa para ser grande...*

³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 38.

A utilização de uma expressão latina (*celebrare domestica facta*) pode ser uma manifestação da característica romântica do retorno ao passado e, novamente, da do nacionalismo: é um possível indício da busca (manifestada lingüisticamente) feita por Garrett das origens da grandeza de Portugal.

Na parte final do enunciado, é feita uma construção paralelística (... *todos os nossos grandes homens ainda hoje crêm*, [1] *um na Junta do Crédito*, [2] *outro nas classes inativas*, [3] *outro no mestre Adonirão*, [4] *outro finalmente na beleza e na realidade do sistema constitucional que felizmente nos rege*).

Essa construção é, por conseguinte, dividida em quatro partes; mas a última das quais se destaca, por vir em último, e por ter sua estrutura diferenciada das anteriores (estrutura composta por um adjunto adverbial e por dois objetos indiretos, o segundo dos quais seguido de adjunto adnominal e de uma oração subordinada adjetiva), sendo criado com isso o efeito de sentido de expressão da muita importância dada por Garrett ao sistema legal que rege uma sociedade civilizada — consideração essa que contrasta, no entanto, com as preconizações ideologicamente fundamentadas na característica romântica do reformismo.

É muito interessante o efeito de sentido produzido na construção paralelística *Napoleão cria na sua estrela, Lafayette creu na república-rei de Luís Fillipe...*

O pretérito imperfeito do verbo *crer* (*cria*) dá menor credibilidade à afirmação do que a que é dada com o uso de tal verbo no pretérito perfeito (*creu*), pois, com o uso deste, é produzido o efeito de sentido de expressão do pensamento de que o sujeito (Lafayette) conseguiu com efeito crer em algo (por conta do fato de ser esse algo *tangível* e por conta do fato do pretérito perfeito indicar uma ação passada já concluída).

Com o uso daquele, por seu turno, é produzido o efeito de sentido de expressão do pensamento de que outro sujeito (Napoleão) também cria em algo, porém hipoteticamente (por conta do fato de ser esse algo *intangível* e por conta do fato do pretérito imperfeito indicar uma ação passada ainda não concluída ou, possivelmente, uma ação passada que nunca poderia ser concluída, tal qual a que ocorre em “*Ele contava os grãos da areia do mar*”).

Portanto, Garrett expressou, manifestando isso estilisticamente, não somente a diferença aspectual e/ou temporal que existe na representação lingüística do ato de crença desses dois objetos, senão também a maior importância que o autor via em alguém crer na república (*creu na república-rei*) do que em alguém crer numa estrela (*Napoleão cria na sua estrela...*).

Ademais, pode ser analogicamente afirmado que o artista deu maior importância à característica romântica do reformismo (baseada, nesse caso, na consideração tida pelas idéias reformistas que havia nos homens simpatizantes e defensores da República, que, em Portugal, não seria uma *república-rei*, porquanto ela suplantaria a Monarquia) do que à do senso do mistério (baseada, nesse caso, na noção de mistério que surge quando há a tentativa humana de compreensão das estrelas, que fazem parte de um mundo desconhecido e, portanto, enigmático).

10- Aí está a Azambuja, pequena mas não triste povoação, com visíveis sinais de vida, asseadas e com ar de conforto as suas casas. É a primeira povoação que dá indício de estarmos nas férteis margens do Nilo português. Corremos a apear-nos no elegante estabelecimento que ao mesmo tempo cumula as três distintas funções, de hotel, de *restaurant* e de café da terra. Santo Deus! que bruxa está à porta! Que antro lá dentro! Cai-me a pena da mão.³⁶

O nacionalismo romântico se manifesta nesse enunciado, ao chamar Garrett o rio Tejo de *Nilo português*, equiparando ele a grandeza histórica de Portugal à do Egito.

Em tal enunciado, a rusticidade da escrita de Garrett pode ser percebida três vezes:

- Na passagem *...com visível sinais de vida...*, Garrett substitui a expressão *porque há* pela preposição *com*, o que evidencia em certas passagens como essa a manifestação do referido caráter rústico (isto é, um caráter não grosseiro, senão primígeno) que há em certas passagens dos textos artísticos desse autor (rusticidade essa que, nesse trecho,

³⁶ *Idem, Ibidem*, p. 30.

coincide, aliás, com a que havia na vida das pessoas que moravam em Azambuja).

- Essa rusticidade se manifesta também no trecho *asseadas e com ar de conforto as suas casas*, trecho que, de acordo com a norma, o artista deveria ter escrito *cujas casas são asseadas e com grande ar de conforto*. Todavia, se a construção fosse feita assim, não seria produzido o efeito de sentido estilístico de expressão da idéia de tal rusticidade.
- Garrett constrói o primeiro trecho do enunciado de forma também rústica; se ele tivesse feito uma construção com maior precisão (baseando-se, por exemplo, na relação de causa—consequência), ele escreveria: *Aí está a Azambuja, pequena mas não triste povoação. É a primeira povoação que dá indício de estarmos nas férteis margens do Nilo português, porque nela há visíveis sinais de vida, e em suas casas há asseio e um ar de conforto*. Todavia, se escrevesse assim, esse autor não produziria outro efeito de sentido concernente esse agora à expressão do pensamento de que, quando uma pessoa viaja, ela comumente tem dificuldades em escrever — com total precisão lógico-semântica —, as impressões tidas ou sentidas.

Além disso, é possível afirmar que, para Garrett, o que é pequeno (pelo menos no que tange ao tamanho de uma povoação) é *triste* (*Aí está a Azambuja, pequena mas não triste povoação...*). Indo mais além, é possível afirmar que, para todo romântico, o que é bom é o que tem grandeza, seja essa grandeza histórica, seja essa grandeza emocional, seja essa grandeza, por fim, material e/ou populacional.

11- Não havia então românticos nem romantismo, o século estava muito atrasado. As odes de Vítor Hugo não

tinham ainda desbancado as de Horácio; achavam-se mais líricos e mais poéticos os esconjuros de Canídia do que os pesadelos de um enforcado no oratório; chorava-se com as Tristes de Ovídio, porque se não lagrimejava com as Meditações de Lamartine.³⁷

Para Garrett, o Romantismo contribuiu para que houvesse uma grande evolução da sociedade humana (*Não havia então românticos nem romantismo, o século estava muito atrasado*).

Concernindo à época em que não havia ainda surgido essa escola literária, o autor manifesta aqui a característica romântica do retorno ao passado, pois, além de ele se referir à época em que viveu Camões, ou seja, à época do classicismo, ele faz, nesse enunciado e também logo em seguida, alusões a diversas personagens da literatura produzida na Antiguidade — o que, ademais, deixa patente a formação clássica desse escritor (formação que, conforme já dito, é um dos fatores da ambigüidade que há em sua obra):

- *Andrômaca despedindo-se de Heitor às portas de Tróia, Príamo suplicante aos pés do matador de seu filho, Helena lutando entre o remorso do seu crime e o amor de Páris, não tinham sido ainda eclipsados pelas declamações da mãe Eva às grades do paraíso terreal. O combate de Aquiles e Heitor, das hostes argivas com as troianas, não tinha sido metido num chinelo pelas batalhas campais dos anjos bons e anjos maus à metralhada por essas nuvens. Dido chorando por Enéias não tinha sido reduzida a donzela choramingas de Alfama carpindo pelo seu Manel que vai para a Índia.*³⁸

Na escrita de Garrett, novamente é verificável uma rusticidade decorrente, por exemplo, da supressão de expressões que contribuiriam sobremaneira com o rápido entendimento lógico do enunciado: *Não havia então românticos nem romantismo, por isso o século estava muito atrasado* — o que cria, conforme já dito, o efeito de sentido

³⁷ *Idem, Ibidem*, p. 39.

³⁸ *Idem, Ibidem*, p. 39.

de expressão da busca do artista por uma escrita primeva, genesíaca, despojada do invólucro do racionalismo.

Como Garrett simpatizava com o povo, é coerente que ele empregasse algumas expressões lingüísticas utilizadas pelas pessoas que compunham essa mesma classe social, tal qual as que são usadas nesta passagem: *O combate de Aquiles e Heitor, das hostes argivas com as troianas, não tinha sido metido num chinelo pelas batalhas campais dos anjos bons e anjos maus à metralhada por essas nuvens. Dido chorando por Enéias não tinha sido reduzida a donzela choramingas de Alfama carpindo pelo seu Manel que vai para a Índia.*

O uso de tais expressões populares cria a impressão (o efeito de sentido) de estar o leitor diante de um texto literário feito para as massas. Aliás, essa é uma das intenções do artista romântico: ele, em sua obra, estabelece com o povo uma relação emocional mais estreita, além de romper com certas preconizações estéticas do Classicismo, tal qual a de obrigatoriamente dever fazer o autor, em sua produção artística, escolhas baseadas em preconizações puristas.

12- Pois acredite-me o leitor amigo, que sei alguma coisa dos sabores e dissabores deste mundo, fie-se na minha palavra, que é de homem experimentado: o prazer de chegar por aquele modo a Tortoni, o apear da elegante caleche balançada nas mais suaves molas que fabricasse arte inglesa do puro aço de Suécia, não alcança, não se compara ao prazer e consolação da alma e corpo que eu senti ao apear-me da minha choiteira mula à porta do grande café do Cartaxo.³⁹

Aqui é verificável a manifestação da característica romântica da fé e a da do egocentrismo; o artista acredita em seus ideais e igualmente acredita que neles há maior importância do que a que há em outros: *Pois acredite-me o leitor amigo, que sei alguma*

³⁹ *Idem, Ibidem*, p. 41.

coisa dos sabores e dissabores deste mundo, fie-se na minha palavra, que é de homem experimentado...

Na passagem *não alcança, não se compara ao prazer e consolação da alma e corpo que eu senti*, o verbo *alcançar*, por não ser transitivo indireto, não possui a mesma regência de *comparar* e, no entanto, ambos estão justapostos. Esse fato estilístico cria dois efeitos de sentido:

- Manifestação (recorrente) da rusticidade que há em certas passagens da escrita de Garrett cujos pensamentos — por ser essa obra um diário de viagens —, vão paulatinamente *tomando forma*, ocorrendo, pois, na escrita, eventualmente, algumas divergências com as preconizações normativas.

- Manifestação da característica do reformismo: o artista veladamente procura respostas para perguntas de cunho existencial e, para tal procura, pouco valem os ditames da razão, os da sociedade burguesa e, por extensão, os da norma (que suprimem muitas vezes a expressividade da escrita).

Nesse enunciado, ocorre o processo de harmonia imitativa: a representação estilística da idéia de *desestabilização* decorrente do balanço (apesar de *suave*) da caleche foi feita por intermédio da *desestabilização* da construção estrutural do referido enunciado. Essa desestabilização ocorre por meio da troca do particípio por uma subordinada adjetiva e, inversamente, por meio da troca de uma subordinada adjetiva por um particípio:

➤ *Balançada nas mais suaves molas* (particípio) = que balança (subordinada adjetiva) nas mais suaves molas;

➤ *Que fabricasse arte inglesa* (subordinada adjetiva) = fabricado (particípio) pela arte inglesa.

Por fim, seja dito que o enunciado é cabalmente digressivo; e é uma digressão dirigida ao leitor, de sorte a ganhar deste a adesão e a simpatia.

13- Fazem idéia do que é o café do Cartaxo? Não fazem. Se não viajam, se não saem, se não vêem mundo esta gente de Lisboa! E passam a sua vida entre o Chiado, a rua do Oiro e o teatro de S. Carlos, como hão de alargar a esfera de seus conhecimentos, desenvolver o espírito, chegar à altura do século?⁴⁰

A característica romântica que prepondera em tal enunciado é a da fé. O autor acredita em suas idéias e tenta convencer com tenacidade os outros da propriedade que nelas há (*Fazem idéia do que é o café do Cartaxo? Não fazem. Se não viajam, se não saem...*).

Tal tentativa de convencimento é reforçada expressivamente pela repetição paralelística de *se não* (*Se não viajam, se não saem, se não vêem mundo esta gente de Lisboa!*) — repetição que alguns chamam de anáfora (recorrência simétrica da parte inicial de um enunciado) e que aqui cria o efeito de sentido de reforço expressivo da indignação de Garrett com relação ao fato de os portugueses de Lisboa pensarem que a extensão territorial e o valor existencial de Portugal se resumem apenas àqueles que há em tal cidade.

Além disso, para Garrett, o ato de viajar traz engrandecimento existencial, pois desenvolve o espírito, alarga o conhecimento e contribui, por fim, para que as pessoas estejam à *altura do século* e da civilização.

Apesar de esse autor repetir a conjunção condicional no referido trecho paralelístico, ele a suprime no trecho *E [se] passam a sua vida entre o Chiado, a rua do Oiro e o teatro de S. Carlos, como hão de alargar a esfera de seus conhecimentos, desenvolver o espírito, chegar à altura do século?* — o que também cria o efeito de sentido de expressão lingüística da indignação sentida por ele (indignação que causa, pois, o comprometimento lógico da construção enunciativa) com relação ao fato de os portugueses de Lisboa não se preocuparem em descobrir as demais riquezas antropológicas e naturais de Portugal, manifestando o autor, assim, novamente, outra característica romântica: a do nacionalismo.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p. 41.

14- Não há aqui monumentos, não há aqui história antiga; a terra é nova, e a sua prosperidade e crescimento datam de trinta ou quarenta anos, desde que seu vinho começou a ter fama. Já descaída do que foi pela estagnação daquele comércio, ainda é contudo a melhor coisa da Borda d'Água. ⁴¹

Aqui ocorre a manifestação da característica romântica do gosto do artista pelas ruínas (*Não há aqui monumentos, não há aqui história antiga*).

Com isso, é produzido o efeito de sentido de expressão de um pensamento ideológico de Garrett: para ele, a grandeza de um país é decorrente de sua história, cuja passagem é materializada, por exemplo, por meio da construção de monumentos.

A rusticidade expressiva da escrita de Garrett (mediante a qual ele, por exemplo, suprime estilisticamente certas palavras que contribuiriam, no entanto, com o rápido e proficiente entendimento lógico do enunciado), manifesta-se outra vez:

- *Não há aqui monumentos, não há aqui história antiga; e apesar de ser a terra nova, houve nela, há trinta ou quarenta anos, prosperidade e crescimento, em decorrência da fama do vinho por ela produzido. Atualmente, já descaída do que foi pela estagnação daquele comércio, ainda é contudo a melhor coisa da Borda d'Água.*

Por meio de tal rusticidade, é criado nesse enunciado o efeito de sentido de expressão estilística da rusticidade que o autor percebia que havia na vida do interior de Portugal (um dos significados de *rústico* é, aliás, *campesino*).

E, indo além, seja dito que, por meio de tal rusticidade, é criado o efeito de sentido de expressão (na construção enunciativa) de características que há na constituição ideológica da *verdade* romântica (que é ilógica, misteriosa, primitiva, sentimental).

⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 43.

Esse enunciado é composto por dois períodos, o primeiro dos quais apresenta desarmonia rítmica, pois a prótase (*Não há aqui monumentos, não há aqui história antiga*) é bem menor do que a apódose (*a terra é nova, e a sua prosperidade e crescimento datam de trinta ou quarenta anos, desde que seu vinho começou a ter fama*) — o que cria o efeito de sentido de expressão da indignação que há em Garrett, por achar incabível que uma cidade sem grandeza histórica tenha, no entanto, fama, ou seja, por achar incabível que uma cidade sem monumentos tenha, no entanto, a consideração dos portugueses.

No segundo período, há maior harmonia rítmica, pois a prótase (*Já descaída do que foi pela estagnação daquele comércio*) tem quase o mesmo tamanho do da apódose (*ainda é contudo a melhor coisa da Borda d'Água*), o que confirma o efeito de sentido produzido pelo ritmo do período anterior, ou seja, o efeito de sentido de expressão do pensamento de Garrett de achar um desconchavo que uma cidade sem passado histórico tenha, todavia, grandeza.

Por meio da maior harmonia que há nesse segundo período, é como se Garrett dissesse que, *finalmente, as coisas estão ficando em seu devido lugar* (a cidade sem passado histórico está agora devidamente descaída, em decorrência da estagnação comercial).

Lapa (1982) afirma que o bom escritor, ao produzir suas obras, deve levar em consideração a idade das palavras. E é verificável tal preocupação em Garrett, que utiliza palavras que majoritariamente passaram a compor o léxico da língua portuguesa no século XIII.

No enunciado acima, as palavras utilizadas por ele que não passaram a fazer parte do sistema lingüístico em tal século são sobretudo substantivos abstratos (*prosperidade, crescimento, fama, estagnação*), fato esse de que o estilicista constata o uso que pode ser feito pelo escritor da força expressiva da idade das palavras, para ser produzido o efeito de sentido de *aumento da espessura* do contorno semântico destas. Tal efeito de sentido, porém, dificilmente será percebido por um leitor que desconheça a história da língua.

Ao ser consultado Cunha (1986), foi verificado que o enunciado garrettiano transcrito acima pode ser analisado de tal forma (entre parênteses está o número do século em que cada palavra passou a compor o léxico da língua portuguesa; além disso, estão grifadas as poucas palavras que não passaram a compor esse léxico no século XIII):

- Não (XIII) há (XIII) aqui (XIII) monumentos (XIII), não (XIII) há (XIII) aqui (XIII) história (XIII, de *estoria*) antiga (XIII); a (XIII) terra (XIII) é (XIII) nova (XIII), e (XIII) a (XIII) sua (XIII) prosperidade (XV) e (XIII) crescimento (XVI) datam (XIX) de (XIII) trinta (XIII) ou (XIII) quarenta (XIII) anos (XIII), desde (XIII) que (XIII) seu (XIII) vinho (XIII) começou (XIII) a (XIII) ter (XIII) fama (XIV). Já (XIII) descaída (XVI) do (XIII) que (XIII) foi (XIII) pela (XIII) estagnação (XIX) daquele (XIII) comércio (XVI), ainda (XIII) é (XIII) contudo (XIII) a (XIII) melhor (XIII) coisa (XIII, de *cousa*) da (XIII) Borda d'Água (topônimo português).

Ademais, do que foi dito acima, fica clara a ambigüidade que há em partes dessa obra de Garrett em que pode ser percebida uma rusticidade lingüística — por conta do fato de nela haver a representação da busca do autor por uma verdade que não é racional, isto é, a busca por uma verdade própria e primitiva —, e em que pode, todavia, ser percebida veemente preocupação purista, vale dizer, em que pode ser percebida veemente preocupação do artista com uma norma de cunho racional.

15- Bebei, bebei bem zurrapa francesa, meus amigos ingleses; bebei, bebei a peso de ouro, essas limonadas dos burgraves e margraves de Alemanha; chamai-lhe, para vos iludir, chamai-lhe *hoc*, chamai-lhe *hic*, chamai-lhe o *hic haec hoc* todo, se vos dá gosto... que em poucos anos veremos o estado de acetato a que há de ficar reduzido o vosso caráter nacional.⁴²

Em tal enunciado, é verificável a manifestação da característica romântica do nacionalismo, pois Garrett afirma que o vinho português é a melhor bebida que há e, por extensão, é possível entender que, para o autor, aquilo que é de Portugal é o que de

⁴² *Idem, Ibidem*, p. 43.

melhor há no mundo, pois Portugal é o melhor país do mundo: (*Bebei, bebei bem zurrapa francesa, meus amigos ingleses; bebei, bebei a peso de oiro, essas limonadas dos burgraves e margraves de Alemanha (...) que em poucos anos veremos o estado de acetato a que há de ficar reduzido o vosso caráter nacional*).

Além disso, é possível entender que, para o autor, tudo o que fosse português seria tão deleitoso quanto o sabor do vinho; e tudo o que não fosse seria tão desagradável quanto o sabor do acetato.

Garrett faz uso de uma ironia (empregando inclusive um plural majestático, a fim de reforçá-la), para corroborar dessa forma a exposição desse seu pensamento nacionalista (*Bebei, bebei bem zurrapa francesa, meus amigos ingleses*).

E, ademais, ele faz uso de uma seqüência pronominal latina que pode assumir a função (por conta de sua sonoridade) de expressão onomatopaica (*hic haec hoc* = este, esta, isto) que, de início segmentada, concatenada por fim, é uma seqüência que pode representar no enunciado o som que fazem as pessoas que bebem — o que pode criar o efeito de sentido de reforço expressivo do pensamento irônico de Garrett, ou seja, de reforço expressivo do pensamento de que há falta de requinte nas atitudes de quem não tem preferência pelas bebidas portuguesas.

Essa indignação se manifesta também por meio de repetições, tanto de palavras, quanto de fonemas *Bebei, bebei bem, burgraves e margraves, chamai-lhe... chamai-lhe... chamai-lhe...* — o que também cria o efeito de sentido de expressão da busca feita pelo autor por um reforço musical, por um reforço rítmico que dê ao enunciado maior eficácia persuasiva.

16- A doçura que mete na alma a vista refrigerante de uma jovem seara do Ribatejo nos primeiros dias de abril, ondulando lascivamente com a brisa temperada da Primavera, — a amenidade bucólica de um campo minhoto de milho, à hora da rega, por meados de agosto, a ver-se-lhe pular os caules com a água que lhe anda por pé, e à roda as carvalheiras classicamente desposadas com a vide coberta de racimos pretos — são ambos esses quadros de uma poesia tão graciosa e cheia de mimo, que nunca a dei por bem traduzida nos melhores versos de

**Teócrito ou de Virgílio, nas melhores prosas de Gessner
ou de Rodrigues Lobo.**⁴³

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica de ênfase na natureza, pois, apesar de não ser exaltada a fauna, é todavia exaltada pelo artista a flora portuguesa (Garrett, aliás, não faz em sua obra alusão à fauna de seu país, senão raramente, tal qual nos trechos em que ele diz ser Joaninha a *menina dos rouxinóis*, explanando, então, algo a respeito do cantar dessa ave):

- *A doçura que mete na alma a vista refrigerante de uma jovem seara do Ribatejo nos primeiros dias de abril, ondulando lascivamente com a brisa temperada da Primavera, - a amenidade bucólica de um campo minhoto de milho, à hora da rega, por meados de agosto, a ver-se-lhe pular os caules com a água que lhe anda por pé, e à roda as carvalheiras classicamente desposadas com a vide coberta de racimos pretos*

Nesse enunciado, chama a atenção o uso estilístico da pontuação empregada pelo autor: ele descreve dois quadros paisagísticos que há em seu país (vale dizer, o da seara do Ribatejo em abril; e o do campo minhoto de milho em agosto); todavia, separa-os por travessão, criando o efeito de sentido de expressão do fato de que houve nele a intenção artística de fazer essa segmentação, por provocar-lhe cada um desse quadros emoções e sensações distintas.

Conforme dito no capítulo 2, a obra de Garrett é ambígua, porque ela é romântica e porque a formação desse artista é, todavia, clássica e iluminista. Nesse enunciado, Garrett enfatiza a superioridade artística do Romantismo, superioridade que, segundo ele, há em relação aos clássicos antigos, por conta da suposta capacidade superna dos românticos em captar (e em transpor para o texto literário) a beleza que eles percebem existir nas paisagens naturais: *...são ambos esses quadros de uma poesia tão graciosa e cheia de mimo, que nunca a dei por bem traduzida nos melhores versos de Teócrito ou de Virgílio...*

⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 44.

Assim, para Garrett, o romântico pode conseguir entender a verdade da vida por causa do uso eficiente que faz de sua sensibilidade sentimental: esse escritor preconiza, pois, que deve ser dada (por um artista) importância ao império da emoção romântica sobre a razão clássica.

17- Quem me diria quando, por esse primeiro pecado político da minha infância, por esse primeiro tratamento duro e — perdoe-me a respeitada memória de meu santo pai! — injustíssimo, que me trouxe o mero instinto das idéias liberais, quem me diria que eu havia de ser perseguido por elas toda a vida! que apenas saído da puberdade havia de ir a essa mesma França, à pátria dessas idéias com que a minha natureza simpatizava sem saber por quê, buscar asilo e guarida? ⁴⁴

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do exagero, ao chamar Garrett (embora ironicamente) de *pecado político* um ato de criança baseado, todavia, no sentimento da curiosidade.

Garrett introduz uma frase intercalada (*perdoe-me a respeitada memória de meu santo pai!*) que *grosso modo* orbita como um *corpo estranho* (além de estar separada por travessões que destacam a sua melodia peculiar) entre os elementos componentes do enunciado, criando o autor o efeito de sentido de expressão da ênfase dada por ele à maciça consideração e respeito que tinha por seu pai (falando alguém do pai, é comumente mudado por respeito o tom).

Garrett desde criança tinha pendor para simpatizar com as idéias liberais francesas:

- *Quem me diria quando, por esse primeiro pecado político da minha infância... que me trouxe o mero instinto das idéias liberais, que me diria que eu havia de ser perseguido por elas toda a vida!*

⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 48.

Ele afirma, no entanto, ter sido perseguido pelas idéias iluministas, sendo que, com efeito, foi ele que, vendo em tais idéias propriedade, procurou se inteirar delas desde jovem (ou seja, ele personificou o objeto de sua curiosidade [idéias liberais] e pôs, em tal objeto, uma intenção que havia, contudo, na mente dele). É uma ênfase expressiva cuja ocorrência manifesta a característica romântica do exagero, criando o efeito de sentido de expressão da busca do autor pela medida certa, pelo matiz lingüístico adequado (apesar de não totalmente racional) para expor ele com fidelidade os seus pensamentos e as suas emoções.

E, para criar o efeito de sentido de eloqüência e, com isso, obter persuasivamente a adesão do leitor, Garrett usa com predileção muitas repetições:

- *Quem me diria quando... quem me diria que eu havia de ser perseguido por elas toda a vida!*
- *...por esse primeiro pecado político da minha infância, por esse primeiro tratamento duro...*

Ademais, tais repetições contribuem para que ocorra no enunciado um ritmo retumbante — o que auxilia o artista com a consecução da realização de seus objetivos de obtenção persuasiva da adesão do leitor.

18- Falamos de Portugal, de Lisboa, do Império, da restauração, da revolução de julho (isto era em 1831), de M. de Lafayette, de Luís Filipe, de Chateaubriand - o seu grande amigo dela - do Sacré Coeur e das suas elegantes devotas (11) - falamos artes, poesia, política... e eu não tinha ânimo para acabar de conversar.⁴⁵

⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p. 49.

Esse parágrafo é um verdadeiro registro dos temas de conversa de um intelectual português do século XIX, temas que refletem, pois, sua ideologia romântica. Abaixo estão destacados alguns dos quais:

- Nacionalismo: *Falamos de Portugal, de Lisboa, do Império*;
- Política (ao ser levada em consideração a característica romântica do reformismo): *da restauração, da revolução de julho (isto era em 1831); falamos...política...*;
- Influências francesas: *de M. de Lafayette, de Luís Filipe, de Chateaubriand - o seu grande amigo dela - do Sacré Coeur e das suas elegantes devotas*;
- Arte: *falamos artes, poesia...*

Em tal enunciado, manifesta-se de novo a rusticidade expressiva da escrita de Garrett, ao suprimir ele, nesse caso, a expressão *apesar de*, expressão que contribuiria com a rápida compreensão lógica do enunciado e cuja supressão contribuiu, diferentemente (e sutilmente), com a ocorrência da característica romântica do senso de mistério (o leitor deve *desvendar* algo que está oculto no enunciado): *...falamos artes, poesia, política... e eu não tinha ânimo para acabar de conversar.*

Lapa (1982: 184) afirma que, na prosa artística, a preposição não desempenha somente funções rigorosamente lógicas, senão também funções expressivas.

Ao ser levado isso em consideração, é possível haver a tentativa de entendimento do uso estilístico feito por Garrett da regência do verbo *falar*: ele usou junto a tal verbo a preposição *de*, ou quando quis enfatizar o complemento, ou, diferentemente, quando quis manifestar que estava compenetrado na conversa; ele não usou, contudo, a referida preposição, quando a conversa estava aparentemente mais descontraída.

19- **Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera no meio da ponte da Asseca. Perdoa-me por quem és, demos de espora às mulinhas, e vamos que são horas.**⁴⁶

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica da fé, pois o artista acredita sumamente em suas idéias e procura fazer o leitor igualmente acreditar que são tais idéias verdade: ele crê que também esse leitor está viajando a Santarém (... *e vamos que são horas*).

Ademais, Garrett faz aqui um aviso — por meio de uma apóstrofe dirigida a tal leitor —, de que os capítulos em que predominaram digressões terminam agora; e agradece a esse leitor, procurando, ao chamá-lo *benévolo* e *paciente*, obter sua aquiescência e simpatia, de forma que ele continue lendo a história.

Essa busca por aquiescência e simpatia também se manifesta, quando Garrett faz uso de expressões populares: *Perdoa-me por quem és, demos de espora às mulinhas, e vamos que são horas* — o que cria o efeito de sentido de expressão de uma literatura cuja escrita é despojada (pelo menos superficialmente) de um clássico tratamento artístico e cujo autor busca, no entanto, ganhar do leitor a anuência.

Chama a atenção a colocação expressiva do pronome possessivo (... *acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas*...) — pois ela cria o efeito de sentido de expressão do pensamento de que há, para Garrett, em tais *digressões* e em tais *perenais divagações*, o valor da verdade e o do sentimento romântico, porquanto, se ele tivesse anteposto o pronome possessivo, essas digressões e divagações não seriam enfatizadas expressivamente, pois seriam consideradas como se fossem corriqueiras (apesar de ter sido usado o adjetivo *perenais*), como se fossem algo sem muita importância.

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 49.

20- Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos. Disto é que não tem Paris, nem França, nem terra alguma do ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam.⁴⁷

Nesse enunciado, manifestam-se:

- a característica romântica do gosto pelo pitoresco: *Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos.*
- e a característica romântica do nacionalismo: *Disto é que não tem Paris, nem França, nem terra alguma do ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam.*

Por meio desse gosto pelo pitoresco, por meio dessa exaltação da natureza, é interessante como Garrett faz alusões à flora portuguesa (descrevendo-a largamente) em detrimento de alusões à fauna, criando com isso o efeito de sentido de expressão de seu pensamento de que, em Portugal, o que melhor refletiria a grandeza desse país seria a riqueza natural que há nas árvores (talvez porque as árvores vivam muito mais do que a maioria dos animais, ou seja, talvez porque elas tenham um passado muito maior do que o que tem a maioria dos animais).

Essa riqueza natural portuguesa é estilisticamente expressa pela riqueza da gama vocálica que há no trecho:

⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 49.

- *Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos.*

E há referência à França, criando o efeito de sentido estilístico de expressão do reconhecimento do autor pela importância da influência ideológica desse país.

Chama a atenção o quiasmo rítmico que ocorre no trecho (... o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos) cuja disposição dos grupos fonéticos de força (2.3//3.2) embala a consciência e produz o efeito de sentido (proveniente da estética que há na disposição de tais grupos) de expressão estilística do ato de Garrett exaltar sobretudo as características naturais de seu país, contribuindo, portanto, tal disposição rítmica não somente com a manifestação da característica ideológico-romântica do nacionalismo, senão também com a da ênfase na natureza.

21- Este é o único privilégio dos poetas: que até morrer podem estar namorados. Também não lhes conheço outro. A mais gente tem as suas épocas na vida, fora das quais lhes não é permitido apaixonarem-se. Pretenderam acolher-se ao mesmo benefício os filósofos, mas não lhes foi consentido pela rainha Opinião, que é soberana absoluta e juiz supremo de que se não apela nem agrava ninguém. ⁴⁸

Nesse enunciado, prepondera a característica romântica do exagero enfático, do exagero emocional (*Este é o único privilégio dos poetas: que até morrer podem estar namorados*).

Além disso, o autor, ao expor suas idéias, manifesta a fé romântica, generalizando suas afirmações com muita convicção (*A mais gente tem as suas épocas na vida, fora das quais lhes não é permitido apaixonarem-se*).

⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p.51.

A palavra *até* em *até morrer* tem funcionalidade concessiva, significando *mesmo* (mesmo ao morrer); e com o seu uso (isto é, um uso concessivo pouco comum) foi criado o efeito de sentido estilístico, por meio de que é dada à afirmativa maior importância, maior vivacidade, maior ênfase expressiva.

A palavra *também* não tem um significado específico (*Também não lhes conheço outro*), pois não equivale com exatidão a *igualmente* (ou a *realmente*), seu significado mais usual; houve, portanto, nessa palavra, um *dilaceramento semântico* que a tornou todavia adequada a reforçar a carga significativa do conjunto das demais palavras componentes do enunciado.

Segundo Garrett, quem tem opinião (isto é, quem faz uso da razão) não pode se apaixonar: o romântico acredita que a razão, vale dizer, o pensamento racional, não pode superar o poder do sentimento e o da inteligência emocional.

Aliás, o uso da expressão *de que*, em vez do uso da expressão *de quem* (que criaria esta o efeito de sentido estilístico de exprimir a maior consideração que poderia haver por parte do autor, para referir-se à *rainha Opinião*), reflete esse traço ideológico de Garrett e de sua escola literária, que acreditam que há no sentimento um valor maior do que o que há na razão.

É interessante como o uso dos dois pontos pode servir para assinalar com clareza a cesura prótase—apódose (*Este é o único privilégio dos poetas: que até morrer podem estar namorados*), produzindo o autor, ao usá-lo, o efeito de sentido de expressão da maior expectativa criada por ele com relação à leitura e à compreensão da apódose.

22- Não, senhor: o frade, que é patriota e liberal na Irlanda, na Polônia, no Brasil, podia e devia sê-lo entre nós; e nós ficávamos muito melhor do que estamos com meia dúzia de clérigos de réquiem para nos dizer missas; e com duas grosas de barões, não para a tal oposição salutar, mas para exercer toda a influência moral e intelectual da sociedade — porque não há de outra cá.⁴⁹

⁴⁹ *Idem, Ibidem*, p. 59.

Nesse enunciado, Garrett preconiza o modo correto de os frades atuarem na sociedade: para ele, a religião tem um dever político — o de exercer sobre as pessoas influência moral e intelectual (dever esse que, ao que parece, não estava, segundo o autor, sendo de todo cumprido); ele manifesta, assim, a característica romântica do reformismo (*...e nós ficávamos muito melhor do que estamos com meia dúzia de clérigos de réquiem para nos dizer missas; e com duas grosas de barões, não para a tal oposição salutar, mas para exercer toda a influência moral e intelectual da sociedade — porque não há de outra cá*).

Foi usado o verbo *ficar* no pretérito imperfeito (*... e nós ficávamos muito melhor...*), em vez de ser ele usado no futuro do pretérito (*e nós ficaríamos muito melhor*) — o que pode produzir o efeito de sentido estilístico de expressão da maior certeza dada pelo autor a seu pensamento hipotético, pois o uso do futuro do pretérito conferiria à mensagem uma nota de maior suposição; além disso, o pretérito imperfeito estabelece uma ligação da ação com o presente — o que, portanto, pode dar maior confiabilidade e certeza a tal mensagem.

Garrett utiliza uma antonomásia irônica: *clérigos de réquiem* — o que cria o efeito de sentido estilístico — por conta do maior volume fônico dessa expressão, comparando-o, por exemplo, com o volume fônico das palavras *sacerdotes* ou *padres* —, de reforço do pensamento reformista do autor, para quem os frades deveriam, conforme já dito, ser mais atuantes na sociedade.

23- A velha com as mãos postas, a face alevantada e os apagados olhos para o céu, oferecia a Deus todo o amargor daquela austeridade que não cuidava merecer nem lhe parecia entender. Joanhina, que insensivelmente se fora aproximando da avó e a tinha como amparada por trás com um dos seus braços, firmava a outra mão nas costas da cadeira e cravava fita no frade a vista penetrante e cheia de luz. A expressão do seu rosto era indefinível: irisava-lho, distinta mas promiscuamente, um

misto inextricável de entusiasmo e desanimação, de fé e de incredulidade, de simpatia e aversão.⁵⁰

Nesse enunciado, manifesta-se a liberdade criadora romântica, ao descrever Garrett as ações e as reações:

- de Dona Francisca (*A velha com as mãos postas, a face alevantada e os apagados olhos para o céu, oferecia a Deus todo o amargor daquela austeridade que não cuidava merecer nem lhe parecia entender*);
- e de Joaquina (*A expressão do seu rosto era indefinível: irisava-lho, distinta mas promiscuamente, um misto inextricável de entusiasmo e desanimação, de fé e de incredulidade, de simpatia e aversão*).

No trecho *A velha com as mãos postas, a face alevantada e os apagados olhos para o céu*, foi dada maior ênfase ao sintagma de que faz parte a palavra *olhos*, pois, somente nesse sintagma, o adjetivo é anteposto e, somente depois desse sintagma, há um advérbio de complementação significativa — peculiaridade essa que cria o efeito de sentido de expressão do pensamento de que, para Garrett, a personagem Dona Francisca expressava melhor pelos olhos tudo o que sentia naquele momento.

O autor utiliza o verbo *cuidar* (com a acepção de *achar*) que, pelo menos atualmente, é de uso nomeadamente literário, criando, ao ser lido, o efeito de sentido estilístico de expressão de uma literatura cuja linguagem utilizada é sofisticada e culta.

No trecho *firmava a outra mão nas costas da cadeira e cravava fita no frade a vista penetrante e cheia de luz*, há um pleonasma, pois, em *cravar*, já está inerente a idéia de *penetrar* — o que cria, no entanto, o efeito de sentido estilístico de reforço da expressão da capacidade perscrutadora que Garrett (na figura do narrador) percebeu que havia nos olhos verdes de Joaquina.

A ambigüidade romântica manifesta-se com uma antítese paradoxal: *irisava-lho, distinta mas promiscuamente, um misto inextricável de entusiasmo e desanimação*

⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p. 61.

— o que cria o efeito de sentido de expressão do pensamento do autor de que a beleza de Joanhinha era tão intensa, que, para representá-la lingüisticamente com fidelidade, foi necessário que ele fizesse uso de ilogismos semânticos.

A contradição romântica também se manifesta de certa forma quando Garrett diz (em outra parte do romance) que Joanhinha tem os cabelos negros e não os cabelos loiros que comumente há nas personagens clássicas — o que reflete de certa forma a inquietude emocional romântica manifestada no físico das personagens por meio de contrastes. Joanhinha, cuja pele era branca e cujos cabelos eram negros, refletia, pois, em si a essência paradoxal do Romantismo, o que pode, aliás, também ser verificado neste trecho do enunciado acima: *era um misto inextricável de entusiasmo e desanimação, de fé e de incredulidade, de simpatia e aversão.*

**24- Frei Dinis contemplou-a alguns momentos nesse estado e pareceu comover-se; mas aqueles nervos eram de fios de ferro temperado que não vibrava a nenhuma suave percussão: deu dous passos para a porta da casa, bateu com o bordão e disse com voz firme e segura:
— Joana, acuda a sua avó que não está boa.⁵¹**

A variante *dous* (dois) era de uso comum no século XIX e, por isso, não cria, no enunciado acima, nenhum efeito de sentido considerável; todavia, na mente de um leitor contemporâneo, tal variante pode criar o efeito de sentido estilístico de expressão da busca do autor por uma escrita exuberante — o que não procede, conforme já dito.

Segundo Cressot (1947: 74), o uso de metáforas pode contribuir com a criação literária de um mundo diferente, de um mundo misterioso. Embora Murry (1968: 94) diga que a metáfora deva necessariamente dar precisão à representação escrita do pensamento, é patente, no estudo de um texto romântico, a maior propriedade que há na consideração cressotiana acima — pois, para o romântico, o uso de metáforas pode

⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 63.

servir bem quando nele há a intenção de fugir da realidade ou, ainda, a intenção de evocar um mundo enigmático.

Além disso, Garrett, em busca de uma ênfase expressiva, concordou o verbo *vibrava* com *ferro*: *mas aqueles nervos eram de fios de ferro temperado que não vibrava a nenhuma suave percussão*.

Ele constrói uma metáfora cujo objeto evocado é *fios de ferro* e o objeto de referência é *nervos* e, conforme já dito, ele faz uma concordância enfática (ou seja, ele concorda o verbo não com *fios* senão com *ferro*) — o que cria o efeito de sentido de expressão do maior realce dado pelo autor à característica do material de que são metaforicamente compostos os nervos do frade (isto é, do maior realce dado à característica de dureza que há nesses nervos que são, segundo Garrett, figuradamente compostos de ferro): ocorre, por conseguinte, a ênfase na característica de dureza (vale dizer, de austeridade) na descrição feita do caráter de Frei Dinis.

A contradição romântica se manifesta no sintagma *suave percussão*. Se *percussão* significa *pancada, choque, embate*, tal palavra não permite ser qualificada pelo adjetivo *suave*, senão illogicamente, quando há no artista a busca, portanto, de intensa expressividade — o que cria o efeito de sentido por meio de que é dada pelo autor maior ênfase no que ele afirmava acerca da personagem Frei Dinis, ou seja, no que ele afirmava a respeito do caráter dessa personagem que era tão duro, a ponto de nada (nem mesmo algo ilógico como uma *suave percussão*) demover esse homem de suas opiniões — tal qual procede a *rainha Opinião*, isto é, a razão, a respeito da qual já foram aqui feitas referências no estudo do enunciado de número 21.

25- Tal era frei Dinis, homem de princípios austeros, de crenças rígidas, e de uma lógica inflexível e teimosa: lógica porém que rejeitava toda a análise, e que, forte nas grandes verdades intelectuais e morais em que fixara o seu espírito, descia delas com o tremendo peso de uma síntese aspérrima e opressora que esmagava todo o argumento, destruía todo o raciocínio que se lhe punha diante.⁵²

⁵² *Idem, Ibidem*, p. 64.

A característica romântica que prepondera aqui é a da imaginação criadora, pois Garrett engendra diversas metáforas adjetivas que criam o efeito de sentido de dar maior cor e expressividade ao que ele diz: *princípios austeros, crenças rígidas, lógica inflexível e teimosa, síntese aspérrima e opressora*.

Usualmente e literalmente, as palavras *austeros, rígidas, inflexível e teimosa, aspérrima e opressora* não podem ser usadas senão para serem feitas referências às pessoas que assumem determinados princípios, determinadas crenças, determinadas lógicas e, por fim, determinados pensamentos sintéticos.

A rusticidade da escrita de Garrett manifesta-se outra vez quando ele usa uma oração concessiva sem, no entanto, usar conectores concessivos (deixando, aliás, o verbo elíptico): *...lógica porém que rejeitava toda a análise, e que, [apesar de ser] forte nas grandes verdades intelectuais e morais em que fixara o seu espírito, descia delas com o tremendo peso de uma síntese aspérrima e opressora...* — o que cria o efeito de sentido de, por meio do uso de uma linguagem rústica, ser feita a representação estilística da hirteza que havia no caráter de Frei Dinis.

Essa rusticidade também se manifesta por meio das supressões que ocorrem no trecho *descia delas com o tremendo peso de uma síntese aspérrima e opressora*; Garrett com efeito quis dizer: *descia delas rápido por causa do tremendo peso que havia sobre si, peso de uma síntese aspérrima e opressora...* — rusticidade que cria o mesmo efeito de sentido citado no parágrafo anterior: o de representar lingüisticamente a rigidez do caráter de frei Dinis.

26- Apesar de sua rigidez ascética, prendia esse espírito por alguma coisa a este mundo? Aquele coração macerado do cilício dos pensamentos austeros e terríveis do eterno futuro, consumido na abstinência de todo o gozo, de todo o desejo no presente, teria acaso viva ainda bastante alguma fibra que vibrasse com recordações, com saudades, com remorsos do passado? ⁵³

⁵³ *Idem, Ibidem*, p. 65.

Na construção do parágrafo desse enunciado, manifesta-se a característica romântica do exagero (que ocorre quando as qualidades ou os defeitos do ser humano, isto é, o jeito de ser deste são enfaticamente tratados pelo artista), pois, se o coração de Frei Dinis abstinha-se de todo desejo presente, somente lhe restaria o passado (pois o futuro, por mais ansiando que fosse, seria apenas um vislumbre); apesar disso, o narrador ainda pergunta (expressando com isso a total falta de vida interior que ele percebia que havia no frade) se essa personagem teria recordações ou saudades de algo.

Garrett cria uma metáfora em que ele liga o objeto evocado ao de referência mediante a preposição *de*: cilício *dos* pensamentos austeros — o que cria o efeito de sentido de expressão da característica de dureza (isto é, de rigidez, de austeridade) que havia no caráter de frei Dinis cujos pensamentos eram tão mortificantes quanto o efeito do cilício sobre a pele humana.

Além disso, o uso metafórico em que há a preposição *de* dá maior credibilidade à afirmativa figurada, o que pode ser verificado, ao serem comparados os enunciados abaixo:

- Seus pensamentos são um cilício.
- O cilício de seus pensamentos.

Com o uso dessa preposição, houve um avanço no processo de comunicação metafórica: o objeto evocado está tão ligado ao de referência que dispensa o uso do verbo *ser* (não é necessário que seja utilizado por alguém esse verbo para ser afirmado algo que *inquestionavelmente já é*).

No trecho *teria acaso viva ainda bastante alguma fibra* (isto é, *acaso teria alguma fibra ainda bastante viva*), há uma colocação peculiar que, ao ser o enunciado lido, causa um efeito de sentido de desarmonia rítmica, que é adequado para o autor exprimir estilisticamente os pensamentos mortificantes de frei Dinis.

A regência de *prender* (*prender alguma coisa a algo por meio de algo*) não consta dos dicionários, o que cria o efeito de sentido de desambientação, de representação da busca do autor pela criação de um mundo literário primevo,

primordial, mundo cujas leis de funcionamento não são baseadas numa lógica racional, mas mundo onde há as respostas existenciais pelas quais o romântico tanto busca.

No trecho *consumido na abstinência de todo o gozo*, o agente da passiva está extraordinariamente introduzido pela preposição *em* — o que igualmente cria um efeito de sentido estilístico de desambientação, manifestando, com isso, a busca do artista por uma verdade própria de vida (em que há regras também próprias: para tal artista, pouco valem as regras do racionalismo e muitas das regras da norma), verdade baseada, pois, numa lógica subjetiva.

27- Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de gramas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente.

A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as expressivas feições da donzela; e as formas graciosas do seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contornos que redobrava o encanto do quadro, e permite à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas.⁵⁴

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica da liberdade criadora, ao descrever Garrett de forma romântica, isto é, de forma sentimental e, portanto, subjetiva:

- a natureza (*Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de gramas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente. A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as expressivas feições da donzela*);

⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p. 77.

- e a menina Joanhina (... e as formas graciosas do seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contornos que redobrava o encanto do quadro, e permite à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas).

Além disso, chama a atenção a estética rítmica que há no trecho: *Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de grammas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente* — cujo esquema rítmico é 4.4//1.1.1.1 — ou seja, são três grupos quaternários (se se considerar *dormia profundamente* como apenas um grupo fonético), o que cria o efeito de sentido de expressão da idéia de perfeição rítmica, correspondente, aliás, à perfeição física da menina.

A beleza da menina era para o autor tão estonteante que ele fez uma personificação de *formas graciosas*, sendo criado o efeito de sentido de expressão do pensamento desse artista de que a beleza de Joanhina era tanta que tinha mesmo vida própria.

Por fim, seja dito que, em tal enunciado, é manifestada outra característica romântica: a da idealização da mulher; esta seria para o romântico um ser perfeito, perfeição aqui representada pela harmonia rítmica e pela beleza extrema das palavras escolhidas por Garrett (*rústico, verdura, tapeçado, grama, macela, recostada*).

28- Quando calado e sério, aquela fisionomia podia-se dizer dura; a mais pequena animação, o mais leve sorriso a fazia alegre e prazenteira, porque a mobilidade e a gravidade eram os dois pólos desses caráter pouco vulgar e dificilmente bem entendido.⁵⁵

⁵⁵ *Idem, Ibidem*, p. 79.

Nesse enunciado, não se manifesta com clareza nenhuma característica romântica; contudo, em decorrência do fato de Garrett expor suas impressões perscrutadoras acerca do caráter da personagem Carlos, é possível afirmar que, em tal enunciado, há uma manifestação subjetiva do autor, ao tentar ele compreender (à sua maneira) certos tipos humanos; em suma, manifesta-se aqui, mesmo que veladamente, a característica romântica do subjetivismo.

Com relação ao ritmo, seja dito (sendo aqui deixadas de lado considerações acerca da relação entre o tamanho da prótase e o da apódose) que ele é instaurado sobretudo pela repetição (que não chega a ser polissindética) da conjunção aditiva *e*:

- *Quando calado e sério, aquela fisionomia podia-se dizer dura;*
- *...a mais pequena animação, o mais leve sorriso a fazia alegre e prazenteira...;*
- *...porque a mobilidade e a gravidade eram os dois pólos desse caráter pouco vulgar e dificilmente bem entendido.*

Garrett tem predileção pela coordenação aditiva entre palavras, o que cria o efeito de sentido estilístico de expressão da busca feita pelo artista por eloquência, por embalo rítmico.

Pode ser também a expressão de uma busca por acumulação que intensificaria o conteúdo da mensagem, utilizando o autor expressivamente o resultado da influência decorrente da relação que há entre os semas componentes do significado das palavras que compõem tal acumulação.

Ademais, nesse enunciado, é possível ser percebida com clareza a volubilidade que há no caráter da personagem Carlos cuja fisionomia era dura, porém, o mais leve sorriso a fazia alegre, por conta, pois da *mobilidade* que há nesse seu caráter

A rusticidade da escrita de Garrett se manifesta com a elipse do verbo *ser* em: *aquela fisionomia podia-se dizer* (que era) *dura* – o que cria, além disso, o efeito de sentido de reforço expressivo dado pelo autor à noção de dureza.

29- - Vês, Carlos?... Adeus! até amanhã - disse ela baixo.

- Até amanhã, se...
- Se!... Pois tu?...
- Ouve: não digas a tua avó que me viste, que estou aqui: é forçoso, é indispensável, exijo-o de ti...
- E amanhã me dirás?...
- Sim.
- Prometo: não direi nada... Mas, oh! Carlos...
- Adeus! ⁵⁶

Para os estudos estilísticos, há grande importância nos efeitos de sentido produzidos em decorrência do uso expressivo do tamanho das frases:

- Com o uso de frases curtas, pode ser produzido o efeito de sentido de expressão de um relato fragmentário (em que seria exposta estilisticamente a formação progressiva dos pensamentos do autor), de uma secura, de um isolamento do fato com relação a seu contexto e — como será dito com referência ao enunciado acima, de Garrett —, de uma grande intensidade de sentimentos que contrasta, no entanto, com o tamanho do enunciado.
- Com o uso de frases longas, pode ser produzido o efeito de sentido de expressão de um relato dilatado (em decorrência da maior percepção do escritor do conjunto dos fatos e da relação que há entre estes, o que levaria esse escritor a utilizar quantas conjunções achasse necessárias, a fim de exprimir o enunciado com clareza lógica).

No enunciado acima, ocorre um diálogo entre Carlos e Joaquina. É possível afirmar que nele prepondera a característica romântica do senso do mistério: Joaquina faz perguntas que Carlos nunca responde diretamente; logo, o verdadeiro sentimento do rapaz fica velado; paira no ar um mistério que contém todavia a verdade: o rapaz não amava a moça; porém, ele nunca teve coragem de lhe dizer isso pessoalmente.

⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p. 81.

Os períodos curtos contrastam com a expressão da grande intensidade de emoção que há nas personagens, mas isso não é um fato contraditório (pelo menos em princípio), pois eles são curtos para ser expressa justamente a grandeza dessa intensidade de sentimentos (é possível ser afirmado que, em arte, muitas emoções são expressas melhor por contraste).

A título de parêntese, seja dito que, lendo esse diálogo, já é possível ser presumido que Carlos não estabelecerá um relacionamento amoroso com Joaquina, pois, apesar de ser esse o primeiro diálogo que, depois de anos de afastamento, houve entre os dois; apesar de estarem ambos sozinhos no vale de Santarém; e, por fim, apesar de Joaquina pretender proferir um enunciado em que exporia ao primo seu amor— este, atalhando-a (como se atalhasse, com efeito, uma ligação amorosa que iria se estabelecer), diz-lhe, todavia, *adeus!*

Cressot (1947: 47-48) afirma que os sinais de pontuação podem ter uma função lógica (sobretudo quando delimitam a extensão do enunciado) e/ou uma função afetiva (sobretudo quando é estabelecida, com o uso das pausas, a comunicação de um conteúdo emocional).

Na pontuação do enunciado garrettiano acima, predominam o uso das reticências e o das exclamações, o que cria o efeito de sentido estilístico de expressão, por meio de um uso afetivo de tal pontuação, da intensidade sentimental das personagens da cena: o homem romântico não tem, pois, um compromisso com o equilíbrio racional no que tange à expressão de seus sentimentos.

30- Era Frei Dinis aquele homem; homem que ele desejava, que ele cuidava detestar, mas por quem, no fundo da alma, lhe clamava uma voz mística e íntima, uma voz que lhe dizia: "Assim será tudo, mas tu não podes aborrecer esse homem".⁵⁷

⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 86.

Consoante Proença Filho (1969: 186), o romântico tende a sonhar com um mundo idealizado cujo funcionamento esteja de acordo com a intensidade das emoções desse artista (que tende ainda a acreditar na existência de tal mundo, pois ele quer algo que não há ou, pelo menos, não é permitido que haja no mundo racional).

No enunciado garrettiano acima, manifesta-se, pois, a característica romântica da fuga da realidade: de outro mundo, a alma do protagonista falava com ele (*...no fundo da alma, lhe clamava uma voz mística e íntima, uma voz que lhe dizia: "Assim será tudo, mas tu não podes aborrecer esse homem"*).

O romântico é, com efeito, um homem que ouve sua intuição; ele procura se conhecer suficientemente, pois, no mundo real, não encontra as respostas que sobremodo deseja: daí a ocorrência da fuga da realidade.

Ademais, a repetição enfática da palavra *homem* cria o efeito de sentido de expressão da repugnância que Carlos sentia por frei Dinis, homem que o rapaz suspeitava ter matado o seu pai (o de Carlos).

O ritmo desse enunciado é muito desarmônico, pois a prótase (*Era Frei Dinis aquele homem; homem que ele desejava, que ele cuidava detestar, mas por quem, no fundo da alma, lhe clamava uma voz mística e íntima, uma voz que lhe dizia:*) é muito maior do que a apódose ("Assim será tudo, mas tu não podes aborrecer esse homem").

O ritmo é desarmônico, mas é expressivo, pois ele cria o efeito de sentido de expressão da intensidade do sentimento de repulsa que não o narrador, senão Carlos sentia por Frei Dinis (nesse caso, o movimento do ritmo reflete as circunvoluções que há não na mente do narrador, senão na da personagem).

31- Punha-se-lhe um título vaporoso, fosforescente... por exemplo: — Ecos surdos do coração — ou Reflexos d'alma — ou — Hinos invisíveis — ou — Pesadelos poéticos — ou qualquer outro deste gênero, que se não soubesse bem o que era, nem tivesse senso comum.⁵⁸

⁵⁸ *Idem, Ibidem*, p. 88.

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica da imaginação criadora que, igualmente à característica do subjetivismo, ocorre quando o artista expõe seus sentimentos e suas percepções de forma criativa e autêntica, mesmo fazendo uso da norma.

Por exemplo, coadunando o autor o verbo *pôr* extraordinariamente com mais de uma partícula enclítica *e*, ademais, estando esse verbo no enunciado disposto em primeiro lugar — está ele sobremodo enfatizado.

Segundo Dubois (2004: 319), um grupo fonético de força pode ser composto por várias palavras, todavia, por palavras que orbitam apenas um acento de intensidade (embora, além desse acento de intensidade, possa existir um acento secundário).

O acúmulo de partículas à forma verbal (concatenadas todas por meio de hífenes) aumenta substancialmente a massa fônica dessa forma que, juntamente a tais partículas, é pronunciada como sendo apenas um grupo fonético de força — o que pode criar o efeito de sentido de expressão da idéia de acúmulo (*e*, conseqüentemente, de ênfase, por conta do fato de esse acúmulo chamar a atenção); ou, diferentemente, de expressão da idéia de requinte lingüístico (por conta do fato de esse acúmulo ser usado quase que exclusivamente em textos literários, muitos dos quais requintados).

No entanto, tal ênfase serve para intensificar outro recurso lingüístico de que Garrett também lança mão: o da ironia. O artista enfatiza lingüisticamente (seja por meio do acúmulo de partículas enclíticas à forma verbal, seja por meio do uso de ironia) o fato de escritores sem talento se preocuparem à profusão em pôr na obra deles um título *vaporoso* e *fosforescente*, ou seja, um título expressivo, expressividade essa que não tem, todavia, na obra, correspondência em si.

Além disso, há também a função de ênfase no uso excessivo de travessões; não há a necessidade lógica no uso acumulativo desse sinal de pontuação, senão uma necessidade expressiva: tal acúmulo criou o efeito de sentido estilístico de expressão da importância (pois esse sinal dá relevo, isto é, importância a certas partes do enunciado) que há para esses escritores secundários na obrigatoriedade de existência, em sua obra, de um título expressivo, sem que eles, todavia, se preocupem tanto (ou tenham competência lingüística suficiente para fazê-lo) com o valor literário da obra em si.

Seja ainda dito que é inquestionável a beleza que há na constituição fônica das palavras *vaporoso* e *fosforescente*, palavras compostas por muitas consonantais fricativas que, ademais, podem criar o efeito de sentido de mistério (pois uma das

características da realização de fricativas é a ocorrência de uma fricção do ar em alguma parte do aparelho fonológico, sendo assim produzido um som que pode ser usado para haver no enunciado a expressão dessa noção de mistério).

Ademais, segundo Martins (2003: 32), a vogal *o* (*vaporoso*, *fosforescente*) pode ser usada pelo usuário da língua para ele expressar a idéia de fechamento, a de escuridão (e, conseqüentemente, a de mistério).

Seja dito a propósito que, nos quatro títulos que Garrett sugere para a obra de escritores secundários, há certo matiz semântico de mistério:

- *Ecos surdos do coração;*
- *Reflexos d'alma;*
- *Hinos invisíveis;*
- *Pesadelos poéticos.*

Esses títulos são usados ironicamente: Garrett, por meio dessa ironia, produziu o efeito de sentido de expressão de seu pensamento de que, embora esses escritores secundários dêem a sua obra um título percuciente e misterioso (características essas semelhantes às que podem ser expressivamente sugeridas com o uso das palavras *vaporoso* e *fosforescente*), seu trabalho artístico carece todavia das qualidades expressivas que há em tal título.

**32- O excesso da felicidade aterra e confunde também.
Um momento antes, Carlos dera a sua vida por ouvir
aquela palavra... um momento depois — ó pasmosa
contradição de nossa dúplice natureza! um momento
depois dera a vida pela não ter ouvido. No primeiro
instante ia lançar-se nos braços da inocente que lhos abria**

num santo êxtase do mais apaixonado amor; no segundo, tremeu e teve horror da sua felicidade. ⁵⁹

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do exagero que há nas atitudes e nos pensamentos da personagem Carlos que, num momento, *daria a vida* (expressão hiperbólica) para ouvir de Joanhina determinada frase (*Pois olha, Carlos: eu nunca amei, nunca hei de amar a nenhum homem senão a ti*); todavia, quando a ouve, *daria a vida* por não tê-lo feito.

A palavra *felicidade* abre o enunciado (*O excesso da felicidade aterra e confunde também*) e fecha-o (... *no segundo, tremeu e teve horror da sua felicidade*), podendo criar o efeito de sentido estilístico de expressão do fato de quanto Carlos (e as pessoas em geral) procuram pela felicidade.

Apesar disso, depois de o rapaz encontrá-la (ao ouvir o que a moça lhe disse), sentiu de tal estado emocional aversão, acaso por não estar ele preparado para ser feliz, acaso por não gostar ele do estado de passividade que a felicidade traz: feliz e, conseqüentemente, satisfeito, não seria mais necessário que ele corresse atrás de algo.

O homem romântico é um homem que não sente somente aversão, senão também horror das coisas que lhe desagradam — sobretudo das coisas que carecem para esse artista do embasamento da verdade. Para expressar esse horror, é necessário que ele antes aceite todas as manifestações de sua sentimentalidade e, além disso, que ele não tenha pejo de expô-las francamente em sua obra.

Conseqüentemente, o homem romântico é um homem que se conhece e que não tem vergonha de expor a sua sentimentalidade: é um homem que busca pela verdade e, conseqüentemente, é um homem que busca por ser verdadeiro.

Logo, esse artista não tem pejo de expor em sua obra momentos, por exemplo, de hesitação, de dúvida, de inquietude:

- *O excesso da felicidade aterra e confunde também.*

⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 93.

- *Um momento antes, Carlos dera a sua vida por ouvir aquela palavra... um momento depois — ó pasmosa contradição de nossa dúplici natureza! um momento depois dera a vida pela não ter ouvido.*
- *No primeiro instante ia lançar-se nos braços da inocente que lhos abria num santo êxtase do mais apaixonado amor; no segundo, tremeu e teve horror da sua felicidade.*

33- Abraçaram-se, e desta vez froixamente; beijaram-se de um ósculo tímido e recatado... os beijos de ambos estavam frios, as mãos trêmulas; e o coração comprimido batia, batia-lhes tão forte que se ouvia.⁶⁰

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do sentimentalismo, isto é, da expressão literária dos mais diversos matizes dos sentimentos humanos das personagens (*os beijos de ambos estavam frios, as mãos trêmulas; e o coração comprimido batia, batia-lhes tão forte que se ouvia*).

Com relação ao ritmo, há harmonia no que se refere ao tamanho das prótases e ao das apódoses (*Abraçaram-se, e desta vez froixamente; // beijaram-se de um ósculo tímido e recatado...*), (*os beijos de ambos estavam frios, as mãos trêmulas; // e o coração comprimido batia, batia-lhes tão forte que se ouvia*) — o que cria o efeito de sentido estilístico de reforço enfático da beleza que há nessa cena de amor.

Tal ritmo pode ser considerado expressivo, se ele foi usado na tentativa de exprimir a articulação dos pensamentos ou a intensidade dos sentimentos do escritor.

Todavia, se ele foi usado na tentativa de exprimir a articulação dos pensamentos ou a intensidade dos sentimentos das personagens, pode ser considerado inexpressivo, porquanto, estando essas personagens num estado de efervescência emocional, a expressão de tal efervescência implicaria que o enunciado estivesse escrito com um ritmo em que houvesse maior movimentação e desarmonia.

⁶⁰ *Idem, Ibidem*, p. 94.

Logo, na estruturação desse ritmo, o *eu* de Garrett (emocionalmente passivo, por não ter nessa cena nenhum envolvimento, passividade essa expressa, pois, na forma da constituição rítmica) preponderou sobre o *eu* das personagens.

Em *beijaram-se de um ósculo tímido e recatado*, o uso da preposição *de* substitui o uso da preposição *com* (apesar de ser essa uma expressão pleonástica independentemente de qual preposição seja usada), o que cria o efeito de sentido estilístico de expressão, com um matiz lingüístico diferenciado, do ato do beijo que houve entre o casal Carlos e Joaninha (beijo que ocorreu apenas uma vez em todo o romance). Além disso, a busca do autor pela expressão lingüística dessa efusão sentimental que havia em tal momento nas personagens dá embasamento para esse uso regencial (e pleonástico) diferenciado.

Em *...e o coração comprimido batia, batia-lhes tão forte que se ouvia*, o verbo *bater* é repetido seguidamente, numa vez sozinho, noutra junto a um pronome oblíquo com função possessiva, o que cria o efeito de sentido estilístico de expressão lingüística da formação gradativa da percepção de Garrett com relação à cena, percepção fundamentada, ademais, em emoções; logo, esse é um dos porquês de ser essa uma escrita genuinamente romântica (cuja construção enunciativa reflete, pois, intensas influências sentimentais) — e não uma escrita racional.

34- Comemos, conversamos, tomamos chá, tornamos a conversar e tornamos a comer. Vieram visitas, falou-se política, falou-se literatura, falou-se de Santarém, sobretudo das suas ruínas, da sua grandeza antiga, da sua desgraça presente. Enfim, fomo-nos deitar. ⁶¹

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do gosto pelas ruínas. Para o romântico, as ruínas simbolizam a grandeza de um país e simbolizam também a sobrepujança pelo tempo do que é racional (... *falou-se de Santarém sobretudo das suas ruínas, da sua grandeza antiga, da sua desgraça presente*).

⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 101.

No segundo período, há a repetição do verbo *falar*, mas junto a ele somente é colocada a preposição *de* quando ocorre o uso da palavra *Santarém*, sendo criado o efeito de sentido de expressão da ênfase dada pelo autor à importância (que havia na conversa e, por extensão, que havia na mente de um artista romântico) dessa cidade e, conseqüentemente, da ênfase dada a seu pensamento nacionalista – nacionalismo que é, conforme já dito, uma característica romântica.

Ademais, tal efeito é reforçado pela repetição dessa preposição junto a outras palavras que caracterizam *Santarém* (... *falou-se de Santarém sobretudo, das suas ruínas, da sua grandeza antiga. da sua desgraça presente*).

Na construção do primeiro período, predomina a coordenação e, na do segundo, a justaposição.

Segundo Martins (2003: 137), a ocorrência da justaposição — processo semelhante ao da construção assindética —, é mais comum na língua oral, em decorrência do fato de ser possível exprimir, por meio do acionamento de tal processo, um tom de maior espontaneidade e de menor rigor lógico; ademais, por intermédio da justaposição, é possível ser expressa a idéia de agilidade, simultaneidade e rapidez (na sucessão dos fatos).

Para Monteiro (2005: 107-108), na coordenação, os termos estão funcionalmente nivelados numa relação paratática, o que a torna adequada a contribuir com a eficácia da comunicação de estados emocionais.

Todavia, ele afirma isso, ao cotejar a coordenação com a subordinação. Se se comparar, porém, a coordenação com a justaposição, fica patente o menor rigor lógico desta, o que, portanto, a torna, dependendo do contexto, mais adequada do que a coordenação à comunicação expressiva de estados emocionais.

Logo, o efeito de sentido produzido com essa distinção feita por Garrett é que, no primeiro período, em que ocorre o processo concatenador da coordenação, é expreso estilisticamente o fato de não haver ainda na conversa descontração (o que é evidenciado pela construção formal do enunciado, mediante a expressão da noção de acúmulo aditivo feita com o uso da conjunção *e*); contudo, no segundo período, em que ocorre o processo concatenador da justaposição, é expreso estilisticamente o fato de haver, em tal conversa, maior descontração (o que é evidenciado por uma construção mais informal do enunciado, mediante a supressão de conectores lógicos).

35- Arde o frade em concupiscência, e não obtendo nada com rogos e lamentos, jurou vingar-se. Disfarçou, porém, fingiu-se emendado, e deu-lhe, quando ela menos cuidava, uma bebida de sua diabólica preparação, que apenas a santa a havia tomado, lhe apareceram logo e continuaram a crescer todos os sinais da mais aparente maternidade. ⁶²

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do retorno ao passado, pois nele Garrett faz alusão a uma religiosa história medieval portuguesa (a de Santa Iria, mulher que foi assassinada por um homem a quem o pai dela ofereceu numa noite pousada).

Segundo Proença Filho (1969: 190), se é conflituoso o mundo em que vive o artista romântico, este pode procurar algo de diferente no passado, mormente no passado medieval, porque:

- há, sobretudo nessa idade medieval, um ar misterioso e transcendental que muito apraz a esse artista romântico.
- é nesse período medieval em que esse artista encontra as origens de sua nacionalidade.
- ao referir-se ao período medieval, o romântico busca opor-se aos artistas clássicos (que quase nunca faziam em suas obras referências a tal período).

Logo, o efeito de sentido que se tornou verificável do fato de Garrett citar a história medieval de Santa Iria, não é a expressão da busca do autor por um mundo menos conflituoso (porquanto a história em si é sobremaneira conflituosa, pois a moça é estuprada e assassinada), senão a expressão da busca pelas origens da nacionalidade de Portugal.

⁶² *Idem, Ibidem*, p. 105.

O ritmo é relativamente desarmônico, pois, embora a prótase do primeiro período seja menor do que a apódose (*Arde o frade em concupiscência, // e não obtendo nada com rogos e lamentos, jurou vingar-se*), a prótase do segundo período é praticamente do mesmo tamanho do da apódose (*Disfarçou, porém, fingiu-se emendado, e deu-lhe, quando ela menos cuidava, uma bebida de sua diabólica preparação, // que apenas a santa a havia tomado, lhe apareceram logo e continuaram a crescer todos os sinais da mais aparente maternidade*).

Garrett poderia ter criado o efeito de sentido estilístico de expressão do crescimento do ventre de uma grávida (o que ele chama *sinal de maternidade*), construindo a apódose do segundo período com um pouco maior de extensão do que a da prótase.

Ocorre a inversão: *arde o frade*, o que cria o efeito de sentido de expressão da busca do autor por criar um enunciado em cuja linguagem houvesse maior requinte e cadência rítmica. Além disso, manifesta-se com esse fato estilístico a ênfase dada por ele à palavra *arde*.

Ademais, os semas de tal verbo (que é posto em primeiro lugar no enunciado) podem acabar influenciando expressivamente todos (ou quase todos) os semas das demais palavras do período. Isso com efeito depende do tipo de leitura que é feita (e, igualmente, do tipo de leitor que a faz). Riffaterre (1971: 42), numa consideração teórica que não é, todavia, feita por Cressot, afirma que, para haver a compreensão de um fato estilístico, deve o analista precipuamente recorrer às impressões causadas pelo enunciado na mente do leitor.

O verbo *tomar*, na expressão *Havia tomado* (que está no trecho *que apenas a santa a havia tomado*) está no pretérito mais-que-perfeito composto, em vez de estar no pretérito perfeito, o que cria o efeito de sentido de remissão do leitor a esse passado medieval, além de contribuir expressivamente com a manifestação da característica romântica de retorno ao passado (citada acima).

36- É difícil de explicar-se este fenômeno, interessantíssimo para qualquer observador não vulgar, que nestas crenças do comum, nestas antigualhas,

desprezadas pela soberba filosofia dos néscios, quer estudar os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer. ⁶³

Nesse enunciado, não se manifesta de forma evidente nenhuma característica romântica; todavia:

- o uso de um superlativo (*interessantíssimo*) pode ser considerado como um indício de manifestação do exagero expressivo romântico;
- o trecho *pela soberba filosofia dos néscios* pode ser considerado uma passagem em que há a manifestação do sentimento romântico, manifestação cuja ocorrência implica que seja repellido ou depreciado, na feitura da arte, o uso da razão (aqui representada metonimicamente pela palavra *filosofia*);
- o trecho *quer estudar os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer* pode ser considerado uma passagem em que se manifesta o reformismo romântico, pois é apreciado pelo artista que um homem, antes de adotar uma postura reformista, procure conhecer o mundo e a ideologia neste preponderante.

O ritmo é desarmônico, pois a prótase (*É difícil de explicar-se este fenômeno, interessantíssimo para qualquer observador não vulgar, que nestas crenças do comum, nestas antigualhas, desprezadas pela soberba filosofia dos néscios*) é bem maior do que a apódose (*quer estudar os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer*) — criando Garrett o efeito de sentido estilístico de expressão (por meio, pois, de uma construção ritmicamente desarmônica) da dificuldade que ele tem em explicar o fenômeno de diferenciação que ocorre entre a forma como o povo conta a história de Santa Iria e a forma como a conta a Igreja Católica.

⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 107.

O polissíndeto, cuja manifestação ocorreu mediante a repetição da conjunção *e*, contribui para que houvesse o estabelecimento de um ritmo fluido na apódose, além de criar o efeito de sentido estilístico de enfatizar expressivamente a disposição (por extensão do entendimento dessa maior fluidez) que tem um *observador não vulgar* em estudar intensamente os homens, as nações e as idades (... *quer estudar os homens e as nações e as idades...*).

A rusticidade garrettiana manifesta-se com o uso da palavra *onde* sem ser esta antecedida pelo nome de um lugar: ...*quer estudar os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer*.

Assim, Garrett não seguiu algumas das preconizações da norma; entretanto, numa prosa artística, isso nem sempre implica desconhecimento das regras de uso gramatical, pois, na linguagem literária, pode um autor manifestar a intenção de produzir de maneira *sui generis* (vale dizer, de maneira divergente da norma) determinado efeito de sentido, explorando, pois, de forma peculiar, os matizes qualitativos e quantitativos que há, por exemplo, seja em determinada palavra, seja em determinado tipo de construção de frase, seja em determinado tipo de entonação sugerida, etc.

37- Ergue-te, esqueleto colossal da nossa grandeza, e mira-te no Tejo: verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam.

Ergue-te, esqueleto de morte; levanta a tua foice, sacode os vermes que te poluem, esmaga os répteis que te corroem, as osgas torpes que te babam, as lagartixas peçonhentas que se passeiam atrevidas por teu sepulcro desonrado.

Ergue-te, Santarém, e diz ao ingrato Portugal que te deixe em paz ao menos nas tuas ruínas, mirrar tranqüilamente os teus ossos gloriosos; que te deixe em seus cofres de mármore, sagrados pelos anos e pela veneração antiga, as

cinzas dos teus capitães, dos teus letrados e grandes homens. ⁶⁴

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica do gosto pelas ruínas que, conforme já dito, representa:

- ou a sobrepujança do racionalismo pelo tempo: para o romântico, apenas a força de um sentimento pode *atravessar* os tempos;
- ou a grandeza histórica de um país decorrente, pois, da passagem desse mesmo tempo, representação tal manifestada acima (...*verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam (...) Ergue-te, Santarém, e diz ao ingrato Portugal que te deixe em paz ao menos nas tuas ruínas... que te deixe em seus cofres de mármore, **sagrados pelos anos** e pela veneração antiga...).*

A expressão *sagrados pelos anos* foi duplamente destacada, para ficar patente a idéia romântica de que a passagem do tempo (concretizada pela existência de ruínas) é algo que dá grandeza a um país.

Ocorre uma anáfora com o verbo *erguer*, o que cria o efeito de sentido estilístico de dar maior solenidade e eloquência à apóstrofe metonímico-prosopopaica de Garrett.

Metonímica porque, em tal apóstrofe, Garrett substitui o nome designativo do povo de Santarém pelo nome dessa cidade. E prosopopaicas porque, em tal apóstrofe, Garrett faz alusão a essa cidade como se fosse esta uma pessoa, o que cria o efeito de sentido de dar o autor maior expressividade sentimental ao enunciado: o artista não está preocupado com as convenções do racionalismo e, sim, com a expressão verdadeira de suas emoções e sentimentos.

⁶⁴ *Idem, Ibidem*, p. 121.

A característica romântica do nacionalismo também se manifesta: *Ergue-te, esqueleto colossal da nossa grandeza, e mira-te no Tejo: verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam (...) mirrar tranqüilamente os teus ossos gloriosos; que te deixe em seus cofres de mármore, sagrados pelos anos e pela veneração antiga, as cinzas dos teus capitães, dos teus letrados e grandes homens.*

Com relação a esse nacionalismo, seja dito que Proença Filho (1969: 191) afirma que os românticos manifestam por vezes uma característica que ele chama *ânsia de glória*; e que esta ocorre quando eles se consideram, em sua obra, como sendo o centro da sociedade em que vivem.

Essa ânsia de glória é, pois, o ápice de outra característica romântica: a do egocentrismo. Nesse enunciado de número 37, é verificável que Garrett manifesta essa ânsia de glória, referindo-se, todavia, ao *eu* coletivo, vale dizer, referindo-se ao povo de uma cidade portuguesa (Santarém); logo, ele manifesta essa ânsia de glória, corroborando a manifestação da característica romântica do nacionalismo.

O efeito de sentido criado com a manifestação no enunciado desse nacionalismo coletivo foi a expressão do pensamento garrettiano de que — *Portugal, por conta de sua grandeza histórica, é ainda o centro do mundo* — (a despeito da decadência econômica em que estava esse país no século XIX).

38- Só pude descobrir que, no dia imediato à cena noturna das claras, Frei Dinis saiu de Santarém, não se sabe em que direção — que nesse mesmo dia Georgina saíra também pela estrada de Lisboa, levando em sua carruagem a avó e a neta, ambas meias mortas e ambas meias loucas — que não houvera mais novas de Carlos — e que a sua última carta, aquela que escrevera de junto de Évora, Joaninha a levava apertada nas mãos convulsas quando partira. ⁶⁵

⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 133.

Nesse enunciado, manifesta-se a característica romântica que Proença Filho (1969: 187) chama *senso do mistério*; esse autor afirma que tal característica é decorrente do fato de a vida surpreender a cada instante o artista, causando-lhe, assim, alterações em seu estado de espírito.

Todavia, é possível afirmar que, mediante a exploração de mistérios, o artista manifesta insatisfação com o conhecimento racional que ele tem acerca do mundo real, em que prepondera uma ideologia burguesa que não é capaz de satisfazer o anseio desse homem por respostas de cunho existencial.

Logo, num mundo de mistérios, o romântico busca encontrar a compreensão do funcionamento do mundo real (cujos homens que neste vivem tentam, porém, explicá-lo mormente por meios racionais). Daí pode também advir o porquê de atitudes antitéticas e paradoxais que há nesse artista, atitudes contraditórias que lhe causam as alterações de espírito a que Proença Filho se refere.

O enunciado transcrito acima é a única passagem do romance em que Garrett, na figura de um narrador, não é onisciente — e não é sabido o porquê lógico disso; é um mistério que pode, no entanto, expressar a intenção do artista em criar uma atmosfera enigmática (e alógica) em que há, todavia, mais respostas do que as que haveria numa atmosfera em que preponderasse a *luz da razão*: foi criada uma sensação de atonia que prenuncia misteriosamente que o desenlace da trama está próximo.

Frei Dinis sai de Santarém e ninguém sabe para onde ele vai. As demais personagens, Carlos, Joaquina, Dona Francisca e Georgina, estão todas com atitudes impenetráveis. Depois da cena em que Carlos descobre ser o frade seu verdadeiro pai, as outras personagens pressentiram tacitamente que tal descoberta provavelmente lhes traria conseqüências indesejadas, como de fato lhes trouxe: naquele dia, Carlos afastara-se definitivamente de todas aquelas pessoas.

A representação de tal senso de mistério ocorre estilisticamente por meio do uso de verbos no pretérito mais-que-perfeito simples (*Só pude descobrir que, no dia imediato à cena noturna das claras, Frei Dinis saiu de Santarém, não se sabe em que direção — que nesse mesmo dia Georgina sáira também pela estrada de Lisboa, levando em sua carruagem a avó e a neta, ambas meias mortas e ambas meias loucas — que não houvera mais novas de Carlos — e que a sua última carta, aquela que escrevera de junto de Évora, Joaquina a levava apertada nas mãos convulsas quando partira*).

Esse tempo verbal, por ser pouco usual e, ainda mais, por expressar uma ação no passado anterior a outra também no passado, é o mais propício para que seja criado tal efeito de sentido estilístico de expressão da idéia de mistério e inexatidão.

No trecho *ambas meias mortas e ambas meias loucas* Garrett utiliza extraordinariamente a palavra *meio* como numeral (metade) e não como advérbio (um pouco), o que cria efeito de sentido estilístico de intensificação da expressão lingüística do estado emocional das duas personagens (Joaninha e Dona Francisca), intensidade essa também corroborada pela repetição do pronome *ambas*.

39- Estranhei aqueles hábitos de alta civilização, que me agradavam contudo; moldei-me facilmente por eles, afiz-me a vegetar docemente na branda atmosfera artificial daquela estufa sem perder a minha natureza de planta estrangeira. Agradei: e não o merecia. No fundo da alma e de caráter eu não era aquilo por que me tomavam. Menti: o homem não faz outra cousa. Eu detesto a mentira, voluntariamente nunca o fiz, e todavia tenho levado a vida a mentir. ⁶⁶

Nesse enunciado, manifesta-se a contradição romântica, pois Garrett afirma que nunca mentiu e, contudo, também afirma que levou toda a vida mentindo (*Menti: o homem não faz outra cousa. Eu detesto a mentira, voluntariamente nunca o fiz, e todavia tenho levado a vida a mentir*).

Assim, a verdade do mundo burguês não merece consideração; ela pode ser desrespeitada, pois o artista tem suas próprias verdades que, para ele, valem muito mais.

Em tal enunciado, Garrett emprega muitas nasais (e muitos fonemas nasalizados):

⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p. 140.

- Estranhei aqueles hábitos de alta civilização, que me agradavam contudo; moldei-me facilmente por eles, afiz-me a vegetar docemente na branda atmosfera artificial daquela estufa sem perder a minha natureza de planta estrangeira. Agradei: e não o merecia. No fundo da alma e de caráter eu não era aquilo por que me tomavam. Menti: o homem não faz outra cousa. Eu detesto a mentira, voluntariamente nunca o fiz, e todavia tenho levado a vida a mentir.

Segundo Martins (2003: 37), as consoantes nasais podem ser usadas para exprimir-se a idéia de suavidade, de doçura e de delicadeza.

Logo, levando isso em consideração, é possível ser afirmado que foi criado no enunciado acima o efeito de sentido estilístico de representação expressiva dessa atmosfera branda que havia, para o autor, no lar inglês em que ele estava (isto é, na casa de Georgina)

O nacionalismo romântico se manifesta quando Garrett afirma que não quer perder sua natureza *de planta estrangeira*: ele está num país economicamente mais avançado (na Inglaterra), mas deseja continuar sendo português.

E, por fim, seja dito que — ao expor o artista um pensamento metafórico *...afiz-me a vegetar docemente na branda atmosfera artificial daquela estufa sem perder a minha natureza de planta estrangeira* —, ele quis com efeito afirmar que a civilização é uma estufa que faz o homem vegetar como planta, criando o efeito de sentido de expressão do pensamento romântico de que, além de as verdades da civilização (isto é, as verdades do mundo burguês) valerem pouco, elas são nocivas, pois sobremaneira retardam o desenvolvimento existencial do homem.

40- Se assim pensares, leitor benévolo, quem sabe? pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar.

Nos caminhos de ferro dos barões é que eu juro não andar.

Escusada é a jura, porém.

Se as estradas fossem de papel, fá-la-iam, não digo que não.

Mas de metal!

Que tenha o governo juízo, que as faça de pedra, que pode, e viajaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra. ⁶⁷

Nesse enunciado, o último da história, preponderam as características românticas:

- do egocentrismo cuja manifestação fica evidenciada pela recorrência do *eu* lingüístico de Garrett (*pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro*), (*Nos caminhos de ferro dos barões é que eu juro não andar*), (*Se as estradas fossem de papel, fá-la-iam, [eu] não digo que não*).
- do reformismo: com seu trabalho literário, Garrett pretende modificar certos aspectos da sociedade portuguesa, ao aconselhar, por exemplo, a construção de outros caminhos que não os de ferro: (*Se as estradas fossem de papel, fá-la-iam, não digo que não. Mas de metal! Que tenha o governo juízo, que as faça de pedra, que pode, e viajaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra.*
- do nacionalismo: evidenciado, ao ser anteposto a *Portugal* o demonstrativo *esse*,⁶⁸ e ao ser usada a expressão *nossa boa terra* (*Se assim pensares, leitor benévolo, quem sabe? pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar*) (...*vijaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra*).

A colocação de *porém* no final do terceiro período (*Escusada é a jura, porém*) produz o efeito de sentido estilístico de expressão de uma linguagem em que haja maior originalidade de estilo de modo que ocorra, no que é afirmado, uma requintada matização expressiva (haja vista não ser essa a colocação mais usual de tal conjunção).

Com relação à variação do tamanho dos períodos, é possível serem percebidos os seguintes fatos lingüísticos e a produção dos respectivos efeitos de sentido:

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 152.

⁶⁸ Reveja, na análise do enunciado garrettiano de número 2, uma consideração feita sobre o uso desse tipo de pronome.

- Tendo o primeiro e o último período uma extensão maior e, além disso, preponderando neles a coordenação, foi criado o efeito de sentido de expressão do maior racionalismo que prevaleceu na feitura de tais construções;⁶⁹

- Sendo os quatro períodos do meio (que são curtos) orações absolutas, isto é, sendo tais períodos concatenadas por justaposição (apesar de estarem separados por ponto), foi criado o efeito de sentido de expressão da maior afetividade e espontaneidade que preponderaram na feitura de tais construções: houve, pois, por parte do autor, um menor compromisso, seja com o racionalismo, seja com a lógica.

Considerações finais

Neste trabalho, o autor procurou entender como ocorreu, no romance *Viagens na minha Terra*, a produção de efeitos de sentido pelo uso feito por Garrett de determinados recursos lingüístico-estilísticos.

Foi aqui asseverado que esse uso foi feito de acordo com a ideologia desse artista português que viveu na primeira metade do século XIX, ideologia fundamentada, pois, no Romantismo, vale dizer, fundamentada num processo sócio-histórico-cultural.

Portanto, houve aqui o objetivo de ser a referida obra globalmente compreendida, pois foram levados em consideração, no estudo dos referidos fatos estilísticos nela ocorridos e dos respectivos efeitos de sentido produzidos, não somente os aspectos lingüísticos formais, senão também os sócio-histórico-ideológicos.

Foi feita uma análise estilística fundamentada teoricamente em parte dos trabalhos de Cressot (1947), estudioso que, baseando-se numa concepção formalista e

⁶⁹ Reveja, na análise do enunciado garrettiano de número 34, uma consideração feita sobre a diferença estilística que existe entre o uso da justaposição e o da coordenação.

psicológica de estilo, entende tal fenômeno como sendo uma forma de manifestação lingüística do jeito de ser e de pensar de um autor.

Além dos estudos de Cressot, foram utilizadas como alicerce teórico de argumentação parte dos estudos de Lapa (1982), dos de Martins (2003), dos de Monteiro (2005) e dos de Possenti (2008). E, por outro lado, foram utilizadas como contrapasso teórico de argumentação parte dos estudos de Murry (1968) e dos de Riffaterre (1973).

A Estilística foi definida como sendo uma linha de investigação científica cujos pesquisadores estudam o estilo; e *estilo* (de uma escrita artística) como sendo:

➤ a manifestação, sobre as formas de construções e expressões lingüísticas, da personalidade do escritor, sendo esta sedimentada em determinada visão de mundo. Foi aqui dito personalidade, porque, para que haja a ocorrência do fenômeno *estilo literário*, é necessário que, numa obra de prosa artística, com efeito haja escolhas lingüísticas que são feitas pelo escritor de acordo com o seu gosto (que é, portanto, pessoal) e de acordo com sua ideologia (podendo ser esta considerada como fator constitutivo de uma personalidade social ou grupala).

Garrett foi um escritor preponderantemente romântico cujo trabalho foi caracterizado, conforme já dito, pela originalidade e percuciência de estilo. Foram enfatizadas, na análise estilística de parte da escrita desse autor, certas características românticas, algumas das quais, segundo Proença Filho (1969), são: a imaginação criadora, o subjetivismo, a fuga da realidade, o senso do mistério, o reformismo, a ênfase no mundo dos sonhos, a fé, o culto da natureza, o retorno ao passado, o gosto pelo pitoresco, o exagero, a liberdade criadora, o sentimentalismo, o egocentrismo, a importância da paisagem, o gosto pelas ruínas e, por fim, a idealização da mulher.

Foi acima dito que o estilo da escrita desse artista foi caracterizado pela originalidade, porque houve, em *Viagens na minha Terra*, seu trabalho de maior notoriedade, a busca por entendimento — busca literariamente representada pela ocorrência de inúmeros fatos estilísticos produtores de efeitos de sentido diversos —, das primícias *fatoriais* da existência humana, isto é, das primícias originadoras da existência humana.

Por exemplo, no capítulo 2 deste trabalho, foi asseverado que Garrett, na figura de um narrador onisciente em primeira pessoa, viajou de Lisboa à cidade histórica de

Santarém; contudo, foi também asseverado (por meio de exemplificações) que esse autor, manifestando a característica romântica da fuga da realidade, fez concomitantemente uma viagem genésica, em busca das origens (daí advém a originalidade da escrita da obra) de seu ser e de seus problemas existenciais.

É, pois, uma obra original; e tal originalidade foi expressa, consoante o que foi já dito, por meio de fatos estilísticos como os aqui apontados. Eis alguns dos quais:

- Garrett tem predileção por digressões, pois, por meio de tal tipo de texto, pode ser expressa com maior adequação essa busca genésica feita pelo homem romântico;
- O ritmo da maioria dos enunciados da obra é desarmônico, sendo, portanto, coerente com a expressão estilística da irrequietude emocional que há no homem que faz essa busca;
- Ocorre a supressão de determinados conectores lógicos que evidenciam essa busca do autor por um mundo místico (e mítico), um mundo alógico, onde habita, porém, o verdadeiro *eu* do artista e onde há leis próprias de funcionamento. O romântico, buscando por uma lógica existencial própria (e expressando essa busca literariamente), não poderia, portanto, observar completamente todos os preceitos da norma.
- A criação, por meio de paradoxalidades e por meio de supressões (como as citadas acima), de uma atmosfera literária rústica (em que prevalecesse, contudo, a verdade primordial da vida).

Para Garrett, Portugal era um país grandioso, por conta de seu passado histórico; passado esse materializado por meio da existência de ruínas:

Comemos, conversamos, tomamos chá, tornamos a conversar e tornamos a comer. Vieram visitas, falou-se política, falou-se literatura, falou-se de Santarém sobretudo, das suas ruínas, da sua grandeza antiga, da sua desgraça presente. ⁷⁰ (grifo meu)

⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 101.

Todavia, Garrett, ele próprio se considerava também grandioso; e, como tal, deveria igualmente ser lembrado pela posteridade por meio da observância de monumentos, isto é, por meio da leitura das *Viagens*:

Saiba pois o leitor contemporâneo, e saiba a posteridade, para cuja instrução principalmente escrevo este douto livro, que pela invasão de Massena, o grande paládio escalabitano foi mandado recolher a Lisboa, e aí se conservou alguns anos até muito depois da completa retirada dos franceses.⁷¹

Portanto, Garrett sentia que sua obra ficaria para a posteridade, porque nela o artista busca as origens da formação de seu país e das causas dos problemas deste; porque nela o artista busca as origens da formação do ser humano e das causas dos problemas deste; porque nela o artista busca, *a fortiori*, as origens da formação da vida e das causas dos problemas desta:

Era Frei Dinis aquele homem; homem que ele desejava, que ele cuidava detestar, mas por quem, no fundo da alma, lhe clamava urna voz mística e íntima, uma voz que lhe dizia: "Assim será tudo, mas tu não podes aborrecer esse homem".⁷²

Bibliografia

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1971.
- ABREU, Antônio Suárez. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*. 7ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- ALONSO, Amado. *Materia y forma em poesía*. Madrid: Gredos, 1952.
- ALSTON, Willian. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1972.
- AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 9ª ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.
- ARAÚJO, Gabriel Antunes de (org.). *O acento em português: abordagens fonológicas*. São Paulo: Parábola, 2007.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. de Pedro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

⁷¹ *Idem, Ibidem*, pp. 123-124.

⁷² *Idem, Ibidem*, p. 86.

- AUERBACH, Erich. *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Sperber. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.
- BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1941.
- BARREIROS, Antônio José. *História da literatura portuguesa: séc. XVII-XX*. Vol. 2. 4ª edição. Editora Pax.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Luverna, 1999.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. 14ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.
- BORBA, Francisco da Silva. *Pequeno vocabulário da lingüística moderna*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BROOKS, C.; R. WARREN, R. *Modern rhetoric*. 3ª ed. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- BROWN, R.W. *Words and things*. New York: The Free Press, 1958.
- BUENO, Márcio. *A origem curiosa das palavras*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BUENO, Silveira. *Estilística portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1964.
- _____. *Estudos de filologia portuguesa*. 6ª ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1967.
- BUOSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1962.
- CÂNDIDO, Antônio. *À roda do quarto e da vida*. Revista USP, São Paulo (30): 94-107. Junho.
- CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Coimbra: Almedina, 1991.
- agosto, 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 5ª ed. ver e ampl. São Paulo: Ática, 1999.
- CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Império, 1987.

- CASTELO BRANCO, Vitorino Prata. *Arte de escrever em prosa e verso: redação jornalística, redação forense, redação oficial, redação literária*. São Paulo: Pioneira, 1983.
- CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa *et alii*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: The MIT Press, 1965.
- CIDADE, Hernâni. *Portugal histórico-cultural*. 3ª ed. rev. e ampl. Póvoa de Varzim: Arcádia Lisboa, 1972.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. 15ª ed. 13ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- COSTA, Joaquim. *A expressão literária e a aprendizagem do estilo*. Porto: Artes Gráficas, 1928.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Trad. de Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1947.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CUNHA, Celso Ferreira da. *Gramática da Língua portuguesa*. 11ª ed. 2ª tir. Rio de Janeiro: FAE, 1986.
- DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Melhoramentos, 1987.
- DUBOIS, Jean *et alli*. *Dicionário de lingüística*. Trad. de Frederico Pessoa de Barros *et alli*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- ELIA, Sílvio. *A língua portuguesa no mundo*. São Paulo: Ática, 1989.
- FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais*. 9ª ed. 5ª impr. São Paulo: Ática, Série Princípios, 2002.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário de verbos e regimes*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- FERREIRA, Rodrigues Mendes. *Individualização e socialização em Jürgen Habermas: um estudo sobre a formação discursiva da vontade*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 2000.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 11ª ed. São Paulo: Contexto,

2002.

_____. (org.). *Introdução à lingüística*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Linguagem e ideologia*. 7ª ed. 4ª impr. São Paulo: Ática, 2001.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Manual da redação*. São Paulo: Publifolha, 2001.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1981.

GARRETT, Almeida. *Os mestres da língua*. Série clássica brasileiro-portuguesa. São Paulo: Edições Cultura, s/d.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Ediouro, 1980.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

GUIRAUD, Pierre. *La stylistique*. Paris: Press Univ. De France, 1954.

GUSDORF, Georges. *A palavra: função, comunicação, expressão*. Trad. José Freire Colaço. Lisboa: Edições 70, 1952.

HALLIDAY, Tereza Lúcia. *O que é retórica*. 1ª reimpr. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ILARI, Rodolfo. GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. 10ª ed. 6ª impr. São Paulo: Ática, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein. 4ª ed. rev. São Paulo, Cultrix, 1970.

JÚNIOR, Benjamim Abdala. PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

KEHDI, Valter. *Formação de palavras em português*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Morfemas do português*. São Paulo: Ática, 2003.

KOCH, Ingedore V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5ª ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10ª ed. 3ª impr. São Paulo: Ática,

2001.

LOTMAN, Juri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário prático de regência nominal*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MANOSSO, Radamés. *Elementos de retórica*. Curitiba: Forense, 1999.

MARTINS, Eduardo. *Manual de redação e estilo*. 3ª ed. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. 3ª ed. rev. e aum. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.

MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editora, 2004.

MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1953.

_____. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

_____. *Dicionário de filologia e gramática*. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1968.

_____. *Princípios de lingüística geral*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1970a.

_____. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1970b.

_____. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Brasília: INL, 1977.

MELLO, José Geraldo Pires. *Teoria do ritmo poético*. 2ª ed. São Paulo: Rideel; Brasília: UniCEUB, 2001.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *A criação literária: prosa 1: formas em prosa, conto, novela, romance*. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- _____. *A criação literária: prosa 2*. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. *A criação literária, poesia: conceito de literatura, gêneros literários, poesia e prosa, teoria da poesia, o lírico e o épico*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. *A literatura portuguesa*. 25ª ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix: 1990.
- _____. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *A literatura portuguesa em perspectiva: Romantismo e Realismo*. Vol. 3. São Paulo: Atlas, 1994.
- MONTEIRO, José Lemos. *Manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MURRY, Middleton, J. *O problema do estilo*. Trad. de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo, Perspectivas, 2007.
- PERÍNIO, Mário A. *Para uma nova gramática do português*. São Paulo: Ática, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Tereza Pinto de. *Minimanual compacto de redação e estilo: teoria e prática*. São Paulo: Rideel, 1999.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *O que é lingüística*. 17ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PERELMAN, Chîm. *Retóricas*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- PRETI, Dino. *Sociolingüística: níveis de fala*. 9ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2003.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Editora Luceu, 1969.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Vega, 1978.
- REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1981.
- REIS, Carlos; LOPES Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2ª ed. Trad. de Ângela Bergamini et

- alli*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RICOER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RIFFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.
- RODRIGUES LAPA, Manuel. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- SARAIVA, Antônio José. *Para a história da cultura em Portugal*. Vol. 2. 4ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand, 1946.
- SARAIVA, Antônio José. LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.
- SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1978.
- SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. 14ª ed. ver e ampl. São Paulo: A Girafa, 2004.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1999.
- SIMÕES, João Gaspar. *Almeida Garrett: vida, pensamento, obra*. Lisboa: Presença, Col. Biografia de Bolso, 1964.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- SOUZA E SILVA, Maria Cecília Pérez de. KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Linguística aplicada ao português: sintaxe*. 12ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2004.
- SPERLING, Abraham *et alii*. *Introdução à psicologia humana*. São Paulo: Pioneira Psicologia, 2003.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Trad. de José Perez Riesgo. Madrid: Gredos, 1968.
- STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: Rialp, 1966.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. de Pontes de Paula Lima. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa*. Trad. de Celso Cunha. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O drama histórico português do séc. XIX (1836-56)*. Fundação Calouste Gulbenkian: fundação para a ciência e tecnologia, 2003.
- WELLEK, René. *Concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1975.

_____. *A history of modern criticism 1750-1950: the age of transition.*
Londres: Jonathan Cape, 1966.