CMP 1.2.2.127

Artes

A rica herança de um autor que ninguém encenou

Barbara Heliodora

Uma análise do teatro de Sêneca mostra a contribuição dada por este autor à dramaturgia renascentista, especialmente com a tragédia "Thyestes" apontada pelos historiadores como a matriz do drama da vingança, a fórmula tipicamente elizabetana que chegou a produzir um "Hamlet".

Em nossa própria época é mais do que conhecido o fascinante caso de Antonin Artaud, cuja pungente vida particular já de si compele à admiração e ao fascínio, muito à maneira das figuras do mais extremo romantismo e de suas mais extremadas criações. Em uma vida marcada na infância pela meningite e passada no abominável sofrimento do limiar da insanidade, a não ser por alguns fulgurantes momentos em sua precária carreira de ator, todas as ligações de Artaud com o teatro, em vida, constituíram um virtual fracasso permanente; e, no entanto, seus conflituados, e não raro indecifráveis, escritos têm sido a estrela que orienta o caminho de muitos dos mais férteis criadores do segundo após-guerra.

É bem verdade que é virtualmente impossível encontrar dois seguidores de Artaud que o compreendam do mesmo modo. Não hesitaríamos em sugerir que, como os feiticeiros dos primórdios das sociedades humanas, é por — ao mesmo tempo — não ser jamais completamente inteligível, cartesiano, definitivo (e transmitir uma avassaladora paixão essencial pelo teatro como um caminho para tocar os homens), que esse sonhador de sonhos impossíveis, tem tido tão ampla influência sobre todos aqueles que, de momento a momento, sentem-se insatisfeitos com as formas dramáticas e teatrais ao seu dispor.

O caso de Artaud, no entanto, não é verdadeiramente surpreendente porque, afinal, apesar dos conflitos, das desilusões, do sofrimento, do fracasso, ele foi, durante considerável parte de sua vida, aquele bicho estranho que leva o rótulo de "um homem de teatro". Suas idéias, mesmo as que possam não ser válidas e muito particularmente as que o são, são idéias teatrais, de um homem que pensava em termos de encenação, de ritual, de um diálogo intenso entre o espetáculo e o público.

Sêneca: o poder evocativo da palavra.

Surpreendente, realmente improvável, é o caso de um outro autor, que com toda certeza jamais foi montado, que viveu completamente afastado do teatro, que pensava em temos quase que exclusivamente verbais, que ficaria provavelmente profundamente chocado com a própria idéia de ser ligado ao teatro (em termos de ligação com a realização de espetáculos) e que, no entanto, foi a principal semente de uma riquíssima estirpe dramática e teatral cerca de mil e quinhentos anos depois de sua morte: Lucius Annaeus Sêneca.

Nascido em 4 AC em Córdova, era filho de um advogado bem-sucedido e profundo conhecedor dos segredos da retórica. Em Roma, o jovem Sêneca estudou com Attalus, filósofo estóico, tornando-se bem cedo um advogado extremamente bem-sucedido. No ano 41 da era cristã foi banido para a Córsega por influência de Messalina. Em 49, Agripina o chamou a Roma para ser tutor do futuro Nero e, aparentemente, foi a ele e a Afranius Burrus que o mundo deve a relativa calma dos primeiros anos do futuro violinista incendiário.

Na verdade, tudo indica que Sêneca foi o autor espiritual do manifesto que marcou a instauração do reinado de Nero com um clima de grande esperança. Mas a felicidade durou pouco: profissionalmente bem-sucedido, extremamente popular e, apesar disso, estóico e íntegro, não faltaram inimigos que sugerissem a Nero que se livrasse daquele homem que — segundo a opinião geral — era melhor que o César em retórica, em poesia, em capacidade intelectual, sendo atribuídas a ele todas as boas idéias do governo.

Depois de uma audiência aparentemente amigável Sêneca afastou-se de Roma e rarissimamente foi visto de novo, ostensivamente preso ao lar por doença e por seus estudos

Mário de Andrade: leitor de lápis na mão.

Martins Fontes: a busca da palavra rara.

do sem razão o lugar comum" (p.49). Ou a crítica, extensiva à banalidade de poemas brasileiros em geral, de imitação de poesia estrangeira, a propósito do segmento *a cotovia cante* de "Romance": "Era natural que o poeta brasileiro viesse a falar de cotovia. Não há poeta *brasileiro* que o não faça desde que haja luar e um balcão, florido de um corpo de mulher. Shakespeare — ao menos este é imenso — e franceses e gregos e espanhóis e turcos e persas continuam, e quiçá continuarão eternamente a entorpecer a inspiração indígena" (p.169).

Ainda nas exigências de sentido, não aceita o verso — *A tarde é de cristal, curta, calma, calmosa* — de "Na Floresta...", porque "não poderia ser a tarde curta. Está-se nos estos do verão, diz o poeta e nessa época as tardes são longas" (p.48).

Não lhe escapam também senões sintáticos, pois no verso — *A água em largos lençóis, se alonga, alastra, alaga...* — do mesmo poema, comenta: "alastrar aí é pronominal, pressupõe o se. Alaga não o é e não tem o se elético. Há confusão manifesta e defeituosa" (p.47).

Finalmente, ele próprio atingido pela neurose do galicismo, conforme escreve com respeito à palavra *versas* de "Na Floresta..." "Não saberei dizer em que sentido novo emprega o autor a palavra *versa*. Além de galicismo, significa estado das searas acamadas pela chuva ou outro acidente" (p.42). Ainda no campo da gramática, mostra-se exigente quanto à correspondência das categorias gramaticais na frase, como nos revela este comentário ao verso de "Partenon": — *O teu hino de amor e de exilado* — "Um verso bastante imperfeito. Não há a relatividade necessária entre amor e exilado. Seria preciso então dizer-se "O teu hino de amante e de exilado" ou "O teu hino de amor e de exílio", que não daria no metro"(14).

Mais interessantes são as críticas ao emprego de palavras inúteis e de enumerações. Por três vezes critica o uso de sinônimos, que para ele não passam de recursos para encher os versos (cf.p.33). A uma quadra de "Na Floresta...", que descreve uma água parada, comenta que "Um grande defeito das suas repetições de idéias e de qualificativos é redizer e redizer a mesma coisa, alongando em demasia e prejudicando o interesse. Na quadra diz ele da água: "podre e procriadora tábida e germinal". Ora tábida e podre são a mesma coisa, como procriadora e germinal vêm a dar aqui exatamente no mesmo" (p.48). E conclui nos mesmos termos, quanto a esta estrofe do mesmo poema:

Crespa, a vegetação é tão ampla e tão densa,
Irregular, cerrada, intrincada e disforme,
Que se enrosca, entrelaça, emaranha e condensa,
Formando paredões de uma espessura enorme!

"Porventura o poeta tenha querido demonstrar a opulência do seu vocabulário com este fluxo de verbos e qualificativos que não acabam mais. Mais (sic) isso é e será sempre um defeito; o milhor (sic) meio de ser rico, é não dar a parecer que se o é" (p.50).

Ao soneto "Ultra coelos", faz este longo comentário a propósito do excesso de qualificativos de Martins Fontes: "Um defeito do poeta é a quantidade espantosa de qualificativos com que ele recama coisas e seres. A velha usança de dois qualificativos geminados, como 'tristonho e lento', 'infinito e mudo', são em número incontável na obra do poeta. Embora sua classificação seja variegada e rica, não há dúvida que entorpece a frase com louçanias desnecessárias e prejudiciais, que obumbram a simplicidade bela das formas desnudas. (...) Não há quase neste soneto um só substantivo que não seja acompanhado de um ou dois adjetivos adventícios, mas os próprios parnasianos franceses não agiram assim e Flaubert em 'Trois Contes' atingiu nesse respeito a uma perfeição incomparável".

Para Mário de Andrade, as repetições também podem prejudicar o poema, como escreve à margem desta quadra de "Na Floresta..." que se inicia com *Hora de aparições:* "Uma quadra má. O segundo verso é aí posto a martelo, prejudicando a poesia e o encanto com essa desnecessária chamada à realidade do leitor que, encantado, se alevantara voando às paragens idealistas do sonho. Mas o autor precisava de uma rima em *erdes* para os cabelos verdes da iara. Esses desvios de atenção são sempre prejudiciais, perturbando a atenção do autor e perturbando a vivacidade da narrativa, a continuidade da eloqüência. O último verso da quadra não é mais que alongamento em belos termos, dos úmidos cabelos do verso antecedente. Não é a primeira vez que o autor assim pratica neste aliás estupendíssimo poema. Mas "e a má prática, são alongamentos perniciosos e fastientos. Não há mais aquela locução inteiriça e natural que prende e inebria. O autor com a portentosa imaginação que tem, e o brilho de sua elegância, particularmente oratória, refugiria facilmente a tal senão. Repetições desse gênero inteiramente desnecessárias, há notòriamente à página 44 na 3ª quadra, o 4º verso —súbito—; pág. 46, 2ª quadra, 3º verso —crebos—; pág. 46, 3ª quadra, 4º verso —ressumbra— e na pág. 51, 1ª quadra, 2º hemistíquio do 1º verso —hartos—" (p.55); Aliás, essa quadra aparece inteiramente modificada na edição de 1925, p. 72.

Quanto à fatura geral dos poemas e ao ritmo, Mário de Andrade indica várias imperfeições. Por exemplo, a elisão forçada no primeiro verso de "Na Floresta...." — *E' à hora intensa do sol na terra americana* — que considera "um defeito inadmissível num beneditino da forma" (p.41).

Mas ao lado dessas críticas, são inúmeros os comentários entusiastas de Mário de Andrade a Martins Flontes. E' comum o uso do adjetivo *sublime* como para dois versos de "Na Floresta...." — *Dá de beber, mitiga a quentura implacável* e *Chios, cícios, sons de cochichos, baixinho* e o último do mesmo poema — *Na língua de ouro velho, na terra de ouro novo!* (p.56).

Elogia também alguns poemas em geral, como a "Canção dos cavaleiros da beleza", ao lado do qual escreve este longo comentário: "Os versos são lindos. A fluência dos decassílabos é extraordinária, provando mais que nunca até agora, o quanto o autor maneja com nosso heróico com habilidade e firmeza. É a mesma técnica com que criou ele os alexandrinos de 'Na Floresta da água negra'. Os seus ritmos são sempre brilhantes — embora um pouco fortemente acentuados — e nunca monótonos. Quanto à concepção o poema não mostra idêntico valor". Segue uma crítica ao conteúdo confuso de certos versos e palavras que destroem a seqüência da estrofe e termina, com respeito à sensualidade: "O poeta vem de longe já imitando a Bilac. É enorme o sensualismo que desborda destas 'Palavras românticas'. É ainda mais que o modelo, Martins Fontes com a torrente mágica das suas palavras inflamadas, perturba e entontece. É pena" (p. 122). É esse, pois, o poema que mais aprecia e mais elogia em mais dois comentários: à página 43 registra que "esta primeira parte do poema é magnífica. Como que se sente a luz e o amarelo desvairado e o calor sufocante e a 'mormidão do marasmo' na escultura gigantesca destes versos" (p. 43). E termina os comentários ao poema com as seguintes palavras: "Esplende nele toda uma juvenilidade fogosa, um entusiasmo, uma fé que enaltecendo a comparação final do poema, tornam-no singular em a literatura portuguesa. É grande a habilidade do poeta, mas ela por vezes conturba-se, titubeia e aparece o senão. Muito embora apoteose o poeta a Forma, o seu lindíssimo poema viverá menos por ela que pela idéia, pela imaginação descritiva, pela eloqüência desbordante" (p. 56).

O comentário que faz ao soneto "Beijos Mortos" é também uma apreciação de conjunto: "Eis um magnífico soneto; e porque a idéia era esplêndida e adaptável extremamente ao molde do soneto, a composição saiu magnífica, sem senões, original, farta e bela. As rimas não são de grande riqueza, o verso não clangora em harmonias originais mas o poema é lindo. O que prova que acima da Forma brilha há de brilhar eternamente reinando a Idéia, que sublima o homem e o aproxima da Divindade." (p. 94).

Como se pode concluir, o tom geral é de apreciação positiva de Martins Fontes, apesar do espírito crítico sempre alerta e os rompantes de repúdio que já anunciam o futuro vanguardista. Inteiramente diferentes são os comentários ao poema *Marabá*, lido após os primeiros acontecimentos modernistas, conforme se pode depreender deste comentário onde aplica ironicamente ao parnasiano suas idéias sobre simultaneísmo a respeito desta estrofe que se inicia pelos versos: *Marabá, que te falta para seres / A princesa das fadas do universo?* e termina: *São os teus anciléstomos políticos, / larvas letais da fauna verminal* (p.31): "Mas ouvi agora o passo sublime: que lindo, hein?! E moderno. Tem ciência, política e flores de mistura. É a simultaneidade absoluta" (p.31).

Na página 10, em branco no livro, escreve alguns comentários globais, como notas para um futuro artigo a ser escrito, onde deveria abordar "a decadência de Martins Fontes e Hermes Fontes", "a erudição pedante de Martins Fontes", "os trechos, metidos a martelo no entrecho, como a descrição do Amazonas, a caça do jacaré etc.".

Agora é implacável para com as licenças poéticas que julga defeito capital num parnasiano: "Martins Fontes felizmente já não é parnasiano. Tem mesmo falhas de metrificação (licenças, perdão) que demonstram por um lado o cansaço do artista. É assim que Simeão ora tem três ora duas sílabas. Ora, não vejo razões para tais licenças, em quem metrifica. Se escolheu um verso, aí seu poema é preparado intelectualmente, mesmo sem ser parnasiano, mesmo sem procurar rimas ricas e outras tolices parnasianas (e o snr.M. F. não as abandonou inteiramente). Saiba trabalhar como artista que pretende ser, submeta-se à métrica que escolheu, e não fraqueje, sinão (sic) é falho, é pouco artista, e desleixado" (pp. 10-11).

Há recorrência das mesmas críticas às palavras impróprias, introduzidas só por causa das rimas ou da aliteração (cf. p. 22). De permeio, humor com relação ao verso — *De pena dele por viver tão só* — (p. 20), resposta de um cabloco a uma pergunta e que Mário de Andrade comenta, caçoando:"É mentira. O cabloco não respondia com o decassílabo".

Já engajado no movimento modernista compara os versos do parnasiano com o dos novos: "O verbalismo de Martins Fontes e o contemporâneo. Naquele é prentensão (ilegível), é sério, e tolo, pernóstico e mulato. Nos modernos é pândega, divertimento, alegria e blague" (p.10). A conclusão é uma condenação contundente do poema: "Ao ler-se todo aquele (ilegível) tem-se a impressão de comicidade. Os versos, afinal, não são ruins, nem isso são, meu Deus! O sr. Martins Fontes tornou-se um desses velhos honestos, sábios e pacientes, misto de alfarrábio e traça, fora da vida, fora da felicidade, da alegria, de tudo. Um escritor enfim. Ah! não. Nem (ilegível) lhe descobri. Os poetas moços devem ler *Marabá*. É um inventário do que se não deve fazer em poesia". Mário de Andrade dá um fecho a esta crítica negativa no final do poema, onde faz uma paródia do estilo amaneirado de Martins Fontes: "Mas no fim é que se desenrola alaridal fulvecente e platifungrundunidumtra ratissimamente a filosofia do sr. Martins Fontes. Contradizendo Platão. É kiriquíssimo! Platão negava direitos de cidadania aos poetas, mas para o sociólogo brasileiro só os artistas é que são filhos da pátria, noivos incestuosos da dita: 'Estes sim são teus filhos, são teus noivos' etc. e versos". (p. 33).

Dois momentos pois nos comentários a Martins Fontes, onde podemos divisar no primeiro o poeta ainda desconhecido, de prosa quase artificialmente clássica, tentando respeitar o parnasiano festejado, embora seu espírito crítico aflore já incisivo ou mesmo irreverente. E o segundo momento, do poeta vanguardista que já assumiu seu papel de chefe de movimento.

(1) A marginália de Mário de Andrade encontra-se no acervo de [illegible]teca, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de S.Paulo.

O sentido do realismo em Carlos de Oliveira

Benjamin Abdala Júnior

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

O Neo-Realismo português, no processo de ajuste às especificidades nacionais, sem prejuízo dessas influências, partiu da tradição literária do país, em especial do Realismo oitocentista. Constitui-se, em relação a este, numa nova proposta de caráter humanista, onde a literatura deveria enfocar a realidade portuguesa sob outra pespectiva, procurando, ao mostrar as iniqüidades sociais, levar o leitor à apreensão do caminho de sua própria superação, através dos estímulos estéticos codificados no texto, tendo por princípio o processo histórico-social.

Podemos verificar que essa corrente prossegue o seu curso, que vem desde a publicação em Portugal de um primeiro romance, *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1940, até os nossos dias. Dentre os principais ficcionistas, iniciadores do movimento, afora Alves Redol, vários, como Carlos de Oliveira, são escritores ainda em plena produtividade e que se puseram, desde o início, nos rumos da perseguição contínua de um objeto estético que se constituísse no veículo adequado para comunicar aquilo que, para eles, se apresentava como urgente e imprescindível a emendar, na realidade portuguesa a que estavam ligados.

Toma vulto, nesse sentido, a obra de Carlos de Oliveira, em face de seu domínio dos meios formais de expressão. Herdeira da tradição novelística de seu país, Carlos de Oliveira procurou vinculá-la, então, às técnicas mais atuais e pertinentes do romance contemporâneo em geral. Entretanto, como o próprio domínio do código literário de comunicação se constitui num processo, esse escritor, ao curso de quase trinta anos de produção literária, mostrou ter submetido sua obra a revisões e refundições, para a eficácia da comunicação, pelo contínuo absorver de novos hábitos e criação de direferentes expectativas, com que atingir a esfera de apreensão e fruição estética do destinatário. E, na ficção de Carlos de Oliveira, o estudioso de um estilo de informação estética dessa grande corrente literária de nossos dias, irá encontrar as coordenadas mais significativas por que ela se guiou.

Tendo por objetivo a análise da escrita de Carlos de Oliveira, orientamo-nos nesta abordagem por um método estilístico-sociológico, entendendo a matéria narrativa como a organização de um complexo comunicacional onde nos são colocados vários níveis da realidade, seja o do sistema de expectativas em que os signos remetem o leitor, seja o dos significantes denotados e conotados, seja o técnico-físico que constitui o significante. Todos esses níveis só poderão ser compreendidos em seu interagir contextual, que associará dialeticamente o objeto textual ao seu contexto cultural, através de determinada estrutura de comunicação. Tal estrutura será necessariamente homóloga a todos os níveis da mensagem estética e definida, como o faz Michael Riffaterre, em termos de oposições e semelhanças que originarão uma tensão informativa bipolar. Assim, da lingüística estrutural nos vem uma noção básica para o estudo literário: a de previsibilidade/ imprevisibilidade, que estudaremos em relação ao agregado de cada item estilístico, que desloca a atenção do leitor para o essencial da escrita analisada: a tensão informacional que define um determinado estilo de informação.

Nas estruturas retórico-formais do estilo, buscaremos a sua codificação, que entendemos ser estabelecida de maneira consciente e inconsciente pelo ser social que é o escritor. Tais recursos estilísticos podem ser recebidos de forma consciente ou não pelo leitor, dependendo de seu sistema de expectativas. Pretendemos, por isso, que essa codificação estilística seja não apenas detectada, conforme propõe o método de Riffaterre, mas relacionada, surpreendida em seus vínculos, como recursos destinados a atingir determinadas faixas de público leitor, os quais adquirem significado estilístico em dada situação cultural. Para tanto, conforme o estímulo textual, deverão ser convocados os recursos suplementares das ciências humanas e sociais, na tarefa de interpretação.

Por isso, para qualquer estudo estilístico, consideramos que essas estruturas retórico-formais só se justificarão se vinculadas à semântica ideológica e sociológica que as fundamentam. Através do estudo estilístico, procuraremos chegar à própria concepção da realidade do sujeito da enunciação, à sua ideologia que ultrapassa os limites do "eu-íntimo", por absorver os elementos culturais de determinada sociedade. Logo, para uma análise de intenção objetiva integral, devemos incorporar à estrutura formal, sincrônica, a outra face, a diacrônica, que dará dimensão e significado à escrita.

A leitura de qualquer dos romances de Carlos de Oliveira coloca-nos diante de um mesmo processo da escrita, que organiza seu mundo ficcional, interligado, como um todo, ao universo referencial dos pequenos-burgueses de uma região areenta de Portugal Centro-Oeste: a Gândara dos Pinhais. Tomemos um segmento narrativo, como outro qualquer, de seus romances. Seja de *Pequenos Burgueses,* romance onde a escrita, através de sua estrutura de informação estética procura desenvolver como sendo uma contradição desejo-realidade a situação das personagens dessa categoria social:

"Querem ver que tomou o freio nos dentes?, tomou mesmo, já não a seguro, meu Deus, destribei-me, saltaram-me as rédeas da mão, começo a escorregar do selim, a escorregar ainda mais, socorro, caio, e cai, isto é, acorda num mundo entardecido, sem éguas nem felicidade". (1)

Esta amostra constitui o início do capítulo II. Temos aí uma série de procedimentos estilísticos, envolvendo o que denominamos microcontexto e macrocontexto, que irão estabelecer para a percepção do leitor, um contexto especializado (o definido pelo parágrafo transcrito). A codificação estilística levanos à apreensão da variante estrutural do segmento, que se realiza pela contradição entre o sonho da personagem Raimundo da Mula e a realidade adversa, que condiciona a tudo, mesmo a sua interioridade.

Introduzimo-nos no macrocontexto do segmento-exemplo através de um procedimento estilístico (rompimento do código literário tradicional da literatura, pela introdução inusitada do discurso direto sem as marcas convencionais), seja ao nível de nosso contexto memorial ao curso da leitura (procedimento em parte nivelado para a nossa percepção por sua ocorrência no capítulo anterior — logo não é recurso inteiramente imprevisível), seja ao nível de nosso macrocontexto cultural (sistema de expectativas dado por nosso processo de aculturação). Esse estímulo é intensificado pela apresentação indireta, que obriga o leitor a uma maior atenção em relação à matéria escrita: só ao término da primeira frase, pelo caráter da seleção vocabular, é que sabemos, de forma implícita, quem é o sujeito da elocução (Raimundo da Mula, única personagem mais desenvolvida até então e obcecada pela idéia de possuir uma cavalgadura). A resposta ao questionamento segue-se igualmente de forma inusitada, acumulando-se as mudanças de elocução e de indicadores contiguamente, através das pausas curtas proporcionadas pelo uso não-convencional da disposição frásica e da vírgula. Estabelece-se, assim, um *continuum* comunicacional de caráter macrocontextual, nivelando-se numa mesma organização sintagmática o que é interior e exterior, próximo ou distante da personagem.

A apreensão da variante estrutural é possível pela codificação estilística, que se realiza em torno dos elementos básicos da tensão informativa que define o segmento variante. E, nessa perspectiva, encontramos alguns procedimentos que marcam a escrita de Carlos de Oliveira:

1) o substantivo concreto, de grande freqüência, nivela o pólo não-marcado da tensão informativa, onde, como no texto analisado, pode ocorrer sem adjetivos, propiciando um contraste eficaz quando na mudança para o pólo oposto aparece em associação com o adjetivo. Tal procedimento que encontramos no comentário do narrador, aparece ainda intensificado pelo abstrato ("felicidade"), que também chama a atenção pela sua pouca freqüência desde o início do romance;

2) a bipolaridade é igualmente acentuada pela sucessão de verbos que se acumulam, repetindo-se na marca da primeira pessoa, para numa mudança brusca de indicador, quebrar-se a sucessão (..."caio"/"cai"). A similaridade dessas formas verbais dá maior nivelamento ao microcontexto, propiciando uma ruptura mais radical do indicador de pessoa. Ao mesmo tempo, seguindo a passagem de um pólo informacional para outro, o microcontexto verbal estabelecido ao nível semântico será rompido pelo afastamento da categoria da área semântica do "fazer" e aproximação em relação à do "ser". A elevada freqüência relativa dos verbos que pode ser evidenciada no trecho analisado, é uma constante em todo o processo da escrita de Carlos de Oliveira e, por si mesma, não teria significação estilística marcante, não fosse a sua apresentação nessas estruturas paralelísticas, seja ao nível morfológico, sintático ou conceitual, que realçam os elementos linguísticos por nivelamento ou rompimento do contexto;

3) tais paralelismos, a par da altíssima freqüência verbal e em frases muito curtas, segmentadas por frases nominais de decodificação automática, fazem com que a leitura seja muito rápida, ritmo que, por contraste, será mais lento, quando a voz do narrador privilegia o pólo informacional objetivo. O uso dessas formas nominais, que dependem estritamente do contexto, contrastando ao mesmo tempo com ele (não possuem verbos explícitos), têm o efeito de ressaltar o automatismo das formas rituais da personagem, que nada influirão quanto à determinação da realidade imediata;

4) a apresentação indireta do segmento até à explicitação final, torna-se estilisticamente mais eficaz pela acumulação de elipses, que contribuem para a particularização do segmento, afastando-o da literalidade convencional, deixando-o implícito para uma maior participação do leitor;

5) a escrita de Carlos de Oliveira limita paradigmaticamente o vocabulário, procurando, sobretudo pela coerência estilística ao nível sintagmático, suscitar efeitos. Vale-se, como no texto, quando narra a situação do sonho da personagem, da oralidade, que será rompida quando introduz a fala convencionalmente mais literária do comentário.

Pelo exposto, verifica-se a coerência da codificação estilística para ressaltar a tensão informacional da variante da estrutura de informação estética de *Pequenos Burgueses* nos vários níveis de organização das palavras. Como em toda a polaridade, uma é dominante; no texto, nesse sentido, a escrita privilegia o pólo informacional da realidade. Essa maneira de pensar a realidade é própria da ideologia do sujeito da enunciação e os recursos estilísticos utilizados têm a função de impô-la à atenção de decodificador.

No texto analisado, temos uma escrita que possui o seu ponto de referência na realidade, em todos os níveis de representação. Assim, a própria representação mental da personagem relaciona-se dialeticamente com os fatores objetivos, encontrando neles a sua motivação e limites. Quando a subjetividade das personagens ultrapassa tais limites (orientação ideológica pequeno-burguesa, segundo a escrita), haverá a reintrodução dos fatos objetivos adversos que motivaram o distanciamento da realidade e que acabam por submetê-la ao mesmo determinismo de caráter econômico-social que elas, no seu alheamento, não compreendem.

A organização simultânea da realidade interior e exterior à personagem também é ideológica — concepção que visa a um realismo mais integral, associando visões múltiplas de um mesmo fenômeno. Tais perspectivas, pelas mudanças bruscas e eficazes que estabelecem entre os contextos estilísticos, deixando mais apreensível a variante estrutural, conforme assinalamos, obrigam, pela eficácia da codificação, o leitor previsto (implícito na escrita) a abandonar uma atitude contemplativa em face do universo ficcional solicitando-lhe uma maior participação. Temos, dessa forma, uma coparticipação de autor-leitor, ficando democraticamente repartida entre eles, também, a responsabilidade de superar continuamente a alienação. O texto, nessa perspectiva, procura afastar-se de uma condição de documentário da realidade, consumado na soberania da palavra do narrador, para tornar-se, ele mesmo, o documento dela, à mesa de cujo debate o leitor participa ativamente.

(1) Oliveira, Carlos de - Pequenos Burgueses, 3ª ed.
Lisboa, Don Quixote, 1970, p. 13 ●

Contra o teatro

Mário da Silva

No capítulo X do I Livro de "A riqueza das nações", obra publicada em 1776 e que não costuma encontrar-se na bibliografia dos estudos sobre teatro, Adam Smith, tratando da diferente remuneração do trabalho dos vários ofícios, afirma que um dos elementos que contribui para elevar a remuneração é o caráter desonroso do ofício, como se verifica com o mais detestável de todos eles, o de público carrasco, que "é o melhor pago em relação ao trabalho realizado". Outro elemento é dado pelos fatores necessários ao aprendizado do ofício. Como exemplo de um caso em que os dois elementos atuam conjuntamente, ele escreve: "Existem alguns talentos, agradáveis e belos, cuja posse determina uma certa admiração, mas cujo exercício com fins de lucro é considerado, com razão ou por preconceito, uma sorte de pública prostituição. A recompensa pecuniária dos que os exercem desse modo, portanto, deve ser suficiente para retribuir, não apenas o tempo, o trabalho e as despesas da sua aquisição, mas, também, seu descrédito como meio de subsistência. As exorbitantes remunerações de atores, cantores de ópera, bailarinos, etc. fundamentam-se nesses dois princípios: a raridade e beleza desses talentos e o descrédito de utilizá-los dessa maneira".

Dito com toda a clareza como premissa para uma observação de natureza econômica, é esse um dos motivos das suspeitas, diatribes ou coisa pior de que o teatro tem sido alvo, por parte de autoridades religiosas ou civis, em muitos momentos da nossa era: o caráter infamante que se atribuía à profissão de ator.