

**USOS EXPRESSIVOS E LITERÁRIOS DA LÍNGUA:  
SINTAXE E ENSINO**

Aytel Marcelo Teixeira da Fonseca (UERJ/INES)  
[aytelfonseca@yahoo.com.br](mailto:aytelfonseca@yahoo.com.br)

**RESUMO**

Este trabalho desenvolve uma discussão sobre os usos linguísticos com finalidade artística, bem como sobre práticas pedagógicas que focalizem tal viés estilístico da língua. Seu objetivo imediato consiste, portanto, em defender a pertinência e apontar sugestões de atividades de análise linguística com ênfase na exploração expressiva de recursos gramaticais em textos do domínio literário. Para tanto, operam-se dois recortes: enfatizam-se os aspectos sintáticos, ligados à estruturação da frase portuguesa, e aplicam-se as considerações teóricas no conto “Quarto de Horrores”, do escritor paranaense Dalton Trevisan.

**Palavras-chave:** Língua literária. Expressividade. Sintaxe. Ensino.

**1. Língua, textos e fenômeno literário**

É impossível conceber o homem apartado da linguagem – com destaque para a verbal. De fato, interagimos com o nosso entorno familiar e social quase sempre por meio de textos orais e escritos, recorrendo aos variados modelos historicamente conhecidos, desde um mais simples a um mais requintado.

Entretanto, esse caráter “instrumental” da linguagem faz surgir, principalmente no senso comum, uma visão muito simplificada sobre a própria linguagem, reduzida a uma “ferramenta”, a um “recurso tecnológico” externo ao homem, que ele usaria para expressar fielmente seus pensamentos e para “captar” as ideias dos outros. Em direção oposta, estudiosos buscam desconstruir tal concepção simplificada, destacando a “versatilidade” de funções e outras peculiaridades da língua, em contraste com a natureza monolítica e estática de uma ferramenta (AZEREDO, 2007). Sem muito esforço, podemos apontar algumas: a língua não é um bem material, “plástico”, e sim um sistema abstrato, concretizado somente em textos; é um patrimônio individual, mas ao mesmo tempo coletivo e social; sofre mudanças em sua trajetória de usos, é “elástica”, permitindo ajustes aos mais variados contextos. Se fosse uma ferramenta, seria uma espécie de “mil e uma utilidades”, *all-in-one*.

Mas, sem dúvida, a mais importante peculiaridade da língua é seu

poder criativo. Por meio dela, construímos versões – sempre provisórias – sobre as “coisas” do mundo, sobre os outros e sobre nós mesmos. Quando escrevemos ou falamos, não estamos somente externando um conteúdo elaborado *a priori* em nossa mente; tampouco estamos apresentando as coisas como elas são. Na verdade, tais conteúdos são (re)elaborados durante o próprio processo de dizer, afastando-se, portanto, de uma (im)possível autenticidade. De fato, apresentamos, em nossos discursos, sempre uma – e não “a” – versão sobre dado aspecto da realidade. Desse modo, a linguagem “não é um condutor neutro de conteúdos”, nem um espelho do mundo, “mas um gerador e modelador de sentidos” (*Ibidem*, p. 166), ou ainda “o mais abrangente, elaborado e adaptável recurso de criação, assimilação, circulação e transmissão de representações do conjunto de nossas experiências” (*Ibidem*, p. 167).

Obviamente, tanta versatilidade de usos acaba por cristalizar determinadas formas de dizer, passadas de geração a geração, sem que com isso a língua perca seu potencial criativo. Caso hoje um graduando de letras necessite expressar seu ponto de vista sobre um livro técnico de sua área, certamente recorrerá a um modelo de texto pré-existente que tenha essa função comunicativa: a resenha. Se várias são as nossas necessidades interacionais, igualmente diversas são as “espécies” de texto. Estudiosos de todas as épocas lançaram-se ao atraente desafio de categorizá-las, de dividi-las em famílias, buscando melhor entendê-las. O filósofo e crítico literário russo Mikhail Bakhtin, por exemplo, aponta uma divisão binária em gêneros do discurso primários e secundários, de forte impacto nas reflexões atuais, ainda que originária do século passado.

Segundo Bakhtin (2010), os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciado, sempre incorporados a uma esfera de ação humana (familiar, religiosa, acadêmica, jornalística etc.), em que assumem funções sociocomunicativas marcadas, além de apresentarem um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo linguístico típicos. Diante do vasto universo dos gêneros do discurso, os *primários* são aqueles ligados à vida prática, à interação espontânea do dia a dia, quase sempre orais, possuindo estreita relação com um contexto mais imediato, como o bate-papo, o telefonema, a piada etc. Já os *gêneros secundários* limitam-se àqueles integrantes de esferas comunicativas mais elaboradas, como a jurídica e a filosófica, incorporando e transformando os primários, na maioria das vezes por meio do código escrito. Como exemplos, mencionamos as reportagens, as resenhas, os discursos oficiais etc. Os textos literários também se encontram neste grupo.

Outra proposta de categorização binária de textos, muito adequada aos nossos propósitos, aparece nos escritos do professor José Carlos de Azeredo (2007). Para o estudioso, existem duas grandes famílias: os textos-meios e os textos-objetos. Os primeiros destinam-se a cumprir funções previamente estabelecidas, limitando consideravelmente as possibilidades de intervenção ou de criação por parte dos autores. Por meio dessa espécie de enunciados, suprimos necessidades ou carências sociais rotineiras, em busca de “informação, conhecimento, orientação, lazer, divertimento, conforto espiritual” (*Ibidem*, p. 175).

Os *textos-meios* admitem, a princípio, três categorias. A primeira engloba os enunciados utilitários de “mão única”, de aspecto instrucional ou normativo: manuais de instrução, receitas de bolo, editais, bulas de remédio, receitas médicas. Da segunda categoria fazem parte os “textos formadores”, aqueles que veiculam valores ideológicos, estéticos ou morais, visando ao convencimento ou à persuasão dos interlocutores, como os editoriais, as reportagens, os debates públicos regrados, os artigos de opinião. Por fim, na última categoria, encontramos os discursos elaborados com o propósito de criar ou influenciar condutas: horóscopos, correntes, simpatias.

Os *textos-objetos*, por sua vez, caracterizam-se não pelo propósito comunicativo que deveriam cumprir, mas por sua própria composição, sua “arquitetura”, sua “artesanagem”. Além disso, o conteúdo que veiculam importa pouco, já que podem abordar desde aspectos triviais da realidade até temas bem complexos com o mesmo grau de importância. Por meio deles, experimentamos o chamado prazer estético, pois, “mesmo dizendo-nos o que já sabíamos, lemos e relemos enredados pelo magnetismo de uma construção insólita, de uma comparação que nos revela uma face insuspeita de algum objeto familiar” (*Ibidem*, p. 175). Sua leitura, em vez de confirmar as expectativas dos interlocutores em relação ao emprego dos recursos linguísticos ou ao modo de encarar a realidade, tira-lhes as certezas, perturba-os, coloca-os em choque, sem que isso signifique uma agressão ou um trauma. Nesse grupo, figuram todos os textos literários, em que a palavra é matéria-prima da arte.

Surgem, então, questionamentos sobre a natureza de tais usos linguísticos com finalidades artísticas, ou seja, não voltados para o cumprimento de necessidades comunicativas básicas do dia a dia. Quais seriam suas características? Poderíamos falar em “língua literária” em outros gêneros do discurso, como os da esfera jornalística, ou devemos ficar limitados aos textos-objetos? Com vistas a obter possíveis respostas a tais

reflexões, consideraremos, basicamente, duas ideias defendidas pelo linguista romeno Eugenio Coseriu (1987, 1993).

A primeira tese pode ser resumida nesta sentença: a linguagem poética ou literária representa a linguagem por excelência. Coseriu, para desenvolvê-la, toma como ponto de partida a explicação dada por Roman Jakobson sobre a função poética da linguagem, com ênfase na própria mensagem. Nessa perspectiva, considera-se a linguagem poética como “desautomatizada”, em oposição aos outros usos que visam a cumprir propósitos específicos, representando um recorte limitado das possibilidades linguísticas. A ciência, a religião, o jornalismo, por exemplo, utilizam dos recursos linguísticos não para criar dentro da própria língua, mas para atingir objetivos pontuais e específicos, atrelados ao papel que desempenham na sociedade. Ou seja, são discursos “automatizados”.

Assim, ao se afirmar que, no âmbito artístico, a língua volta-se para a elaboração do próprio discurso, fechando-se para intenções práticas e rotineiras da comunicação e afastando-se de qualquer “automatização”, infere-se que o falar poético é um “dizer absoluto” ou a “linguagem simplesmente (sem adjetivos)” (COSERIU, 1987, 147). A poesia, a literatura, a arte da palavra em geral, representam, portanto, “o lugar do desenvolvimento, da plenitude funcional da linguagem” (*Ibidem*, p. 146).

Já a segunda reflexão coseriana alerta-nos para o fato de que, apesar de a língua ser sempre uma atividade de criação, é nos textos literários que essa propriedade figura mais em evidência. Como explicado, a linguagem não reproduz a realidade, mas constrói inúmeras versões sobre o mundo, sobre o outro e sobre o próprio sujeito. Nesses usos, mesmo nos rotineiros, o manuseio dos recursos linguísticos também abre espaço para criações expressivas, para seleções e ajustes pouco frequentes ou mesmo inéditos, o que nos faz compreender melhor a afirmação de Coseriu (1987a, p. 59) de que “não aprendemos uma língua, mas aprendemos a *criar* numa língua”. Na fala cotidiana, pululam exemplos envolvendo formas linguísticas e visões de mundo inusitadas.

Assim, se por um lado, não conseguimos negar que a faceta criadora e expressiva da linguagem extravasa os textos com finalidades explicitamente artísticas, como nos alerta Roman Jakobson (1984, p. 128): “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”; por outro lado, não podemos ignorar que determinadas espécies de textos-meios, sobretudo aqueles de “mão única”, em que há

uma assimetria no papel desempenhado pelos interlocutores no “jogo discursivo”, são mais refratárias às inovações, aceitando mais passivamente a força padronizadora do sistema e do histórico de usos.

Portanto, com base nas teses de Coseriu, tiramos duas conclusões sobre a natureza dos textos-objetos, enfoque em nosso trabalho: (a) representam usos “desautomatizados” do sistema linguístico, ou seja, não voltados para o cumprimento de funções práticas, imediatas ou imperativas da vida comum ou institucionalizada, e (b) figuram como o espaço discursivo mais adequado para a realização plena do potencial criativo e expressivo da língua.

## **2. Estilística, sintaxe e ensino**

Esse potencial criativo e expressivo da língua é objeto de estudo da estilística<sup>280</sup>, que no decorrer do século XIX ganhou espaço e se constituiu uma disciplina com relativa autonomia, ancorando-se principalmente nas pesquisas de pensadores como Charles Bally. Sendo um dos precursores da estilística, Bally ampliou a noção de *langue* estabelecida pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure: mais que um sistema de formas impessoal, lógico, objetivo, a língua representa um sistema permeado de aspectos afetivos. Nessa perspectiva, valorizam-se, portanto, a emoção, a intuição, a imaginação e a fantasia – uma clara oposição às ideias positivistas que imperavam no cenário científico do século XIX (MARTINS, 2003; MONTEIRO, 2009).

Entre nós, ganha destaque Mattoso Câmara Jr. (1985), que explicita em detalhes o lugar teórico e os objetivos da estilística. O autor estabelece uma articulação entre a dicotomia de Saussure que opõe *langue* a *parole* e as três funções da linguagem propostas pelo alemão Karl Bühler – a representativa, a de manifestação anímica e a de apelo.

Camara Jr., após reportar-se à decisão de Saussure de excluir a *parole* das investigações linguísticas, por ser um “conjunto de fatos assistemáticos”, conclui que a língua, nessa perspectiva, deduz-se apenas de uma *função representativa*, pois compreende a estrutura, o esquema, o padrão, a pauta que determina a representação do mundo exterior e inte-

---

<sup>280</sup> Em seu percurso, a estilística ganhou vários adjetivos que especificavam nuances metodológicas: idealista, psicológica, genética, estrutural, gerativa, poética, semiótica, estatística etc. Neste artigo, baseamo-nos nas considerações da estilística da língua, sua vertente mais disseminada.

rior feita pelos falantes. Essa função é de cunho intelectual, uma vez que trabalha com o intuito de trazer à consciência, de tornar racionáveis os sistemas de sons, de formas, de significações e de ordenação de elementos na sentença.

Há, porém, na concepção do linguista brasileiro, outras duas funções não menos importantes: a de exteriorizar estados psíquicos (*manifestação anímica*) e a de interferir no comportamento do interlocutor (*atuação social* ou *apelo*). A língua, além de fornecer instrumentos para estabelecer e dar a conhecer, na comunicação social, as representações de um mundo objetivo, exterioriza tanto os “estados d’alma” com os quais tais representações objetivas são formuladas, quanto a vontade do emissor de fazer o outro compartilhá-las, acatá-las.

Se a língua possui mais funções que a representativa, enfocada por Saussure, estudá-la apenas sob essa perspectiva seria uma “mutação do fenômeno linguístico”. Por tal razão, Camara Jr., à semelhança de Bally, afirma ser necessário analisar também os fatos da língua seguindo uma abordagem estilística, interessada nos outros dois aspectos antes rechaçados.

Logo, o propósito maior da estilística consiste em descrever os processos expressivos da língua que permitem ao usuário externar seus estados “d’alma” e sua vontade de alterar o comportamento do outro, fazendo-o crer no que é dito ou agir de determinado modo. Lembrando apenas que essa ação de “externar estados d’alma” não significa plena equivalência entre o pensado e o dito, como se fosse possível expressar os sentimentos de modo fiel; trata-se, evidentemente, de uma tentativa de recriar ou evocar tais sensações no interlocutor por meio da construção da superfície textual. Mas de qualquer forma, nessa perspectiva sinalizada pelas observações de Bally e de Camara Jr, a estilística vem complementar a Gramática, tradicionalmente restrita ao papel representativo do código, e ampliar o campo de estudos da ciência da linguagem.

Como explicado, tais recursos expressivos são mais frequentes em textos com propósitos artísticos, os textos-objetos, mas também são recorrentes em enunciados mais triviais. Em qualquer um dos casos, porém, podem aparecer em todos os níveis linguísticos: o fonético, o morfológico, o sintático e o semântico. A professora Nilce Sant’Anna Martins (2003), em sua obra *Introdução à Estilística*, uma espécie de “gramática da estilística”, lista diversos recursos expressivos do plano do som, da palavra, da frase e da enunciação, além de perscrutar seus possíveis efei-

tos de sentido – a tarefa mais difícil, mas também a mais relevante. Interessante-nos, aqui, a estilística focada no plano sintático.

O termo “sintaxe” remonta à forma grega *śyntaxis*, que significa ordem, relação ou combinação. Assim, os estudos sintáticos voltam-se para os padrões estruturais dos enunciados, mas principalmente para as relações e as combinações estabelecidas entre as unidades significativas da língua no eixo sintagmático (AZEREDO, 2012; SAUTCHUK, 2010). Como sabemos, toda produção de enunciados envolve duas ações básicas, praticamente simultâneas na fala corrente: seleção de unidades linguísticas – morfemas, palavras, sintagmas, orações – e combinação dessas unidades em unidades maiores, com vistas à construção de sentido.

Mas é na construção das frases que recai o interesse específico da sintaxe. Ao produzir um simples enunciado, como “A tarde está linda!”, o usuário escolhe cada uma das palavras – ou seja, ignora outras – e as articula em sintagmas, que, por sua vez, compõem a oração. No lugar de “linda”, por exemplo, poderia aparecer qualquer palavra ou expressão equivalente quanto à forma e à função: “encantadora”, “de matar”, “estupenda”, “estranha”, “macabra”, “sombria” etc. Já o sintagma “A tarde” é permutável por “O dia”, “Esta casa”, “A rua”, “País”, e assim por diante.

Recebe o nome de *eixo paradigmático* o conjunto de unidades disponíveis ao falante no momento de selecionar os constituintes de seus enunciados. Trata-se de um acervo virtual de elementos gramaticais, pertencentes ao inventário fechado da língua, e de elementos com significado extralinguístico, relacionados ao inventário aberto, aquele vulnerável à dinâmica das inovações lexicais. Já o termo *eixo sintagmático* engloba o conjunto de possibilidades de combinações e arranjos em unidades superiores dos elementos escolhidos pelos sujeitos, considerando sempre as “leis sintáticas” típicas de uma língua em questão (SAUTHUCK, 2010).

É óbvio que a ação de escolher e combinar unidades em palavras, sintagmas e orações, gerando a exclusão de outras possibilidades, abre espaço para o fenômeno estilístico, caracterizando a expressividade como um “achado”, como nos explica Monteiro (2009, p. 100): “de uma pluralidade de meios de expressão, alguém de repente encontra a forma linguística que mais sintoniza com o contexto ou situação, que surpreende e encanta, que gera um acúmulo de evocações”. Isso nos leva a concluir que, principalmente na escrita com propósitos artísticos, os movimentos de escolha e combinação são mais cuidadosos, “artesanais”, potencializando, ao máximo, os efeitos de sentido provocados nos leitores.

A sintaxe também estuda outros fenômenos que se dão no eixo sintagmático e igualmente suscetíveis a uma abordagem estilística, como a *concordância* (ajuste morfossintático entre os termos da oração), a *regência* (relação entre dois termos, um antecedente e um conseqüente, ou um regente e outro regido, entre os quais há uma relação de hierarquia e de complementação), a *ordem* (propriedade sintática que demonstra valor significativo e funcional de acordo com a posição ocupada pelos sintagmas na oração) e o *paralelismo* (simetria de arquitetura sintática que organiza ideias similares em estruturas sintáticas também semelhantes).

Tantos fenômenos sintáticos, que apontam para variadas possibilidades de abordagens didáticas, infelizmente, ficam muitas vezes, nas salas de aula brasileiras de educação básica, reduzidos a atividades de memorização gratuita da nomenclatura gramatical, o que nos leva, como professores preocupados com a ação pedagógica, a tecer breves comentários sobre o ensino de sintaxe nos níveis fundamental e médio.

A esse respeito, Maria Helena de Moura Neves (2003) constata, por meio de entrevistas com professores de língua portuguesa e de análise de exercícios aplicados por eles, que 62,67% de todas as atividades propostas em sala são relativas à classificação de palavras e de funções sintáticas, o que significa dizer que o desenvolvimento das habilidades de leitura e de escrita figura em segundo plano.

Não se trata, porém, de execrar ou amaldiçoar as atividades metalinguísticas. Deve-se somente esclarecer alguns aspectos desse tipo de trabalho pedagógico, para que se tomem as melhores decisões metodológicas. Em primeiro lugar, devemos nos lembrar de que exercícios de classificação morfológica ou sintática não ensinam o aluno a usar efetivamente a língua. Apenas identificar se o sujeito é simples ou composto, por exemplo, ou notar as diferenças entre um adjunto e um complemento nominal não faz com que o aluno domine uma regra do emprego culto do idioma. Aliás, seria até possível ensinar essas regras sem recorrer, em nenhum momento, à nomenclatura. Em segundo lugar, precisamos ter em mente que um conjunto de termos técnicos, existente em toda e qualquer área do saber (os jargões médico, jurídico, teológico), assume como função básica ser um meio para se falar sobre temas específicos. Em nosso caso, a NGB deveria servir para explicarmos, com coerência e clareza metodológica, o funcionamento da língua, não se transformando ela própria em conteúdo curricular (ANTUNES, 2003, 2007).

Se não é para focalizar exercícios de classificação gramatical, en-

tão o que precisa aparecer em primeiro plano? Certamente, a ênfase deve recair sobre o funcionamento do sistema linguístico, vendo-o, porém, em sua materialização nos inúmeros gêneros do discurso, pertencentes aos mais variados domínios discursivos. No caso específico da sintaxe, o estudante precisa refletir sobre a estrutura sintagmática do português, com suas “leis sintáticas”, observando os diferentes arranjos possíveis entre os constituintes das frases em nosso idioma. Mais do que isso, precisa questionar-se sobre as motivações e os efeitos de sentido (ou discursivos) relacionados ao manuseio dos recursos linguísticos: Por que essa palavra e não outra? Por que esse “arranjo sintático” e não outro?

Quando se fazem essas perguntas em textos-meios, o estudante tem a chance de vislumbrar prováveis motivações ideológicas para o privilégio de uma estrutura sintática em vez de outra. Um jornalista, por exemplo, que, em uma manchete, opta pela frase “Dinheiro da saúde pública foi desviado” (voz passiva analítica), rechaçando a versão “Fulano desvia dinheiro da saúde pública” (voz ativa, com o agente expresso), certamente pretende acobertar falcatruas do Fulano, ou pelo menos minimizar os impactos negativos sobre sua imagem.

Já em textos-objetos, refletir sobre escolhas linguísticas desnuda para o aluno o trabalho artístico do escritor, levando-o a vivenciar também o prazer estético possibilitado por uma escolha ou um arranjo inusitado, expressivo. Podemos mesmo conceber a literatura como o “laboratório” ou o “canteiro” da língua, em que se experimentam ou se colhem novas formas de dizer. Como explica Manoel de Barros, em seu *Livro de Pré-coisas*, “Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem”. Porém, sabemos que, quando se levam textos literários para as salas de aulas (atividade talvez rara, infelizmente), abre-se espaço, normalmente, para o falar sobre a literatura, recorrendo a ideias da história ou da filosofia, esquecendo-se, entretanto, de abordar a própria materialidade do texto, na qual comprovamos o trabalho de artesão do escritor.

Além disso, dominar a sintaxe de uma língua ajuda o aprendiz, quando escritor, a construir frases ou períodos bem formados, não apenas no que tange ao domínio do padrão culto, mas principalmente no que se refere à estruturação – fator essencial para a inteligibilidade de um texto. Frases muito longas, truncadas, fragmentadas tendem a comprometer a coesão de um texto e, se persistentes, a sua coerência também, minorando as chances de êxito comunicativo.

Uma abordagem mais reflexiva no trabalho com a sintaxe na edu-

cação básica torna-se possível mesmo em momentos voltados para a classificação gramatical. Nesses casos – que, como dissemos, não devem ser os principais –, o aluno pode ser influenciado pelo professor a desenvolver habilidades comuns a várias áreas do saber, ultrapassando, portanto, o campo do ensino de línguas. Assim, quando se classifica uma oração como subordinada objetiva direta reduzida de infinitivo, além da capacidade de abstração, exige-se do estudante um raciocínio científico, pois ele observa, compara, relaciona, verifica etc. (TRAVAGLIA, 2004). Isso, porém, vira realidade somente com o fim da “alienação pela nomenclatura”, por meio da qual se classificam os termos sem qualquer reflexão, nem mesmo aquela voltada para a escolha do próprio termo. É inegável que o rótulo “objeto direto” já diz muito sobre a natureza do termo que nomeia.

A seguir, tendo como mote a leitura atenta de um conto de Dalton Trevisan, desenvolveremos um pouco mais essas reflexões sobre um trabalho com a sintaxe que contemple aspectos estilísticos e expressivos, muito caros aos usos literários.

### 3. *Dalton Trevisan e A Guerra Conjugal*

Dalton Trevisan, um dos contistas brasileiros mais renomados da atualidade, mas certamente o mais enigmático e reservado também, nasceu em 1925 em Curitiba, cidade em que situa grande parte das suas narrativas. Com uma linguagem “enxuta”, reduzida ao essencial, começou a publicar no final da década de 50, com destaque para *Novelas Nada Exemplares* (1959), *Cemitério de Elefantes* (1964) e o *Vampiro de Curitiba* (1965). Sua sequência de livros, considerada por Massaud Moisés (2012) como uma “comédia humana em tom menor”, registra o lado oculto de uma sociedade com pretensões burguesas, mas ainda provinciana, habitada por “seres perdidos na cinzentice do cotidiano, que a retina penetrante do ficcionista recolhe e traz à luz” (*Ibidem*, p. 621).

Em *A guerra conjugal* (1969), livro do qual foi extraído o conto “Quarto de Horrores” (no **Anexo**), encontramos trinta narrativas curtas em que todos os homens são chamados de João e todas as mulheres, de Maria, formando pares recém-casados que vivenciam traições, ciúmes, enganos, loucuras, agressões. O João do conto em questão é demente, inconstante e agressivo, despejando todo o seu amor e o seu ódio sobre a pobre Maria, que, apesar de inicialmente reagir às loucuras do marido, acaba por se submeter a elas.

O estudo feito a seguir terá como base as considerações da professora Nilce Sant'Anna Martins (2003), no capítulo dedicado à estilística da frase. Começamos o estudo do conto com o aspecto que mais atraiu nosso interesse e que perpassa todo o texto: a *estrutura das frases*. Com base no critério formal, existem dois tipos de frase. O primeiro tipo é a *frase completa*, que se estrutura em sujeito e predicado, podendo ser submetida à análise sintática. A frase completa, por seu turno, subdivide-se em:

– *simples*: possui apenas um verbo principal, ou com significação nocional ou com significação gramatical.

Ex.: 01: “em pé na cama, inteiramente despido, João *soprava* flautinha de bambu” (1º parágrafo) – significação nocional.

Ex.: 02: “*Sou* encantador de serpente” (2º parágrafo) – significação gramatical.

– *complexa*: tem duas ou mais orações, que apresentam maior (subordinação) ou menor (coordenação) grau de dependência e coesão.

Ex.: 03: “Três vezes Maria fugiu e, ai dela, voltou” (6º parágrafo) – orações complexas coordenadas.

Ex.: 04: “Primeira noite Maria descobriu *que era tarado*” (1º parágrafo) – oração complexa subordinada.

Há ainda as orações coordenadas que não são ligadas por conjunção, sendo chamadas de *assindéticas*:

Ex.: 05: “João afiava a famosa flauta, de joelho ela rezava” (6º parágrafo).

Quanto às subordinadas, há as *orações reduzidas*, que não são encabeçadas por pronome relativo nem por conjunção subordinativa, e que têm o verbo numa das formas nominais (infinito, gerúndio ou particípio):

Ex.: 06: “Três gritos ela deu *ao sentir-lhe nas costas o pelego das cabelos crespos*” (3º parágrafo).

O segundo tipo de frase é a *frase incompleta*, que não pode ser analisada sintaticamente, porque não se estrutura em sujeito e predicado:

Ex.: 07: “A noiva com acesso de riso nervoso, em seguida crise de choro” (3º parágrafo).

Ex.: 08: “Só que beleza!” (10º parágrafo).

Há um tipo específico de frase incompleta, chamada de *fragmentária*, por ser um fragmento destacado de outra frase, da qual depende sua significação:

Ex.: 09: “Aos berros porque, ao visitar os pais, andava sozinha e era nas ruas que, segundo ele, circulavam as pessoas dadas aos prazeres do sexo. *Ou porque o café estava frio. Ou não se exibia nua e de salto no espelho da penteadeira*” (5º parágrafo).

Ambas as orações sublinhadas são justificativas, postas em períodos separados, para o fato de o personagem encontrar-se “aos berros”.

Após uma análise geral do conto, concluímos que nele predominam as frases completas simples. Nos casos das frases complexas, mais frequentes são orações subordinadas reduzidas. Há que se considerar também a recorrência das frases coordenadas assindéticas e incompletas.

Se parássemos a investigação aqui, estaríamos sendo incoerentes com os nossos objetivos. Ainda não fizemos um estudo estilístico. Apenas identificamos e nomeamos (“especialidades” do estudo tradicional de gramática). Devemos agora nos perguntar: o que tudo o que foi dito antes quanto à estrutura das frases tem a ver com a construção do sentido do conto? Que efeitos são obtidos?

A predominância de frases completas simples, de orações subordinadas reduzidas, de coordenadas assindéticas e de frases incompletas influencia no ritmo do texto, que ganha maior velocidade, aproximando-se da linguagem falada, da fala cotidiana (para isso também contribuem as perguntas do terceiro, do sexto e do sétimo parágrafos). O texto, então, ganha com a rapidez, com o enfoque sucessivo dos traços mais significativos das coisas, das pessoas, dos cenários, dos lances mais importantes da ação ou dos acontecimentos. Isso talvez explique a concentração dramática do conto: muitas ações em pouquíssimas linhas. A estrutura da frase determina, portanto, o ritmo da leitura e interfere na intensidade das sensações “engatilhadas” no texto e “disparadas” pelo leitor. A frequente falta de estrutura lógica nas frases é também um recurso para concentrar a manifestação emotiva (Ex.: 10: “Ajude aqui. Só que beleza!” – 10º parágrafo), pois o falante, possuído por uma emoção, não interrompe seu discurso para raciocinar, estruturar seu pensamento. João e Maria, de fato, estão “dominados” por sentimentos, com destaque para a fúria incontrolável do esposo.

É óbvio falar que, por trás de todos esses fatos estilísticos, encontra-se a *elipse*, que é a brevidade da expressão, resultante de alguma coisa que se deixou de dizer, ou por se ter dito em outra frase, oração ou sintagma (Ex.: 11: “Sentia amor profundo na ausência de Maria. E apenas ódio ao olhar para ela” – 8º parágrafo), ou por outra razão de ordem afetiva ou estética (Ex.: 12: “Primeira noite Maria descobriu que era tarado” – 1º parágrafo).

Outra característica da estrutura da frase que chama muito a atenção no texto de Trevisan é a *ordem* dos termos na oração, que foge a um padrão mais ou menos fixo, mais frequente, a chamada ordem direta, para obter determinado ritmo ou valorizar determinadas ideias e sentimentos. Não faltam exemplos:

Ex.: 13: “Três gritos ela deu ao sentir-lhe nas costas o pelego de cabelos crespos” (3º parágrafo).

Dessa forma, tanto a pequena extensão dos períodos e a recorrência de frases elípticas e fragmentadas quanto a inversão dos termos da oração criam um estranhamento, uma espécie de “desautomatização da linguagem”, que, por vezes, exige do leitor uma atenção redobrada para compreender a frase. Vejamos algumas dúvidas que podem ter os leitores “desatentos”: no quinto parágrafo, quem se encontra “aos berros”? No sétimo parágrafo, quem “dá uma surra” em quem? No nono parágrafo, quem “empurra o enorme espelho da penteadeira ao lado da cama”? Quem pede ajuda? – em todos esses casos, não por coincidência, o sujeito encontra-se elíptico.

Uma proposta interessante para se trabalhar o conto nas aulas de língua portuguesa é “desenvolver” (estruturar as frases de modo mais usual) algumas orações e compará-las com a versão original, notando a diferença de efeito:

Ex.: 14: “A noiva com acesso de riso, em seguida crise de choro” (3º parágrafo).

A noiva *teve um* acesso de riso *e*, em seguida, *teve* uma crise de choro.

Ex.: 15: “Segunda noite, ao recusar-se a seus caprichos, agredida com tal fúria desmaiou” (4º parágrafo).

*Na segunda noite, quando recusou os caprichos de João, Maria foi agredida com tal fúria, que desmaiou.*

Ex.: 16: “João afiava a famosa flauta, de Joelho ela rezava” (6º parágrafo).

*Enquanto* João afiava a famosa flauta, *Maria* de Joelhos rezava.

Ex.: 17: “Deu-lhe surra tão grande, a coitadinha gemendo na cama, entretido a jogar paciência” (7º parágrafo).

*João* deu uma surra tão grande *em Maria*, *que* a coitadinha ficou gemendo na cama, *enquanto ele* entretinha-se jogando paciência.

Ex.: 18: “Menino, seu gosto era fazer a mãe chorar” (7º parágrafo).

*Quando era* menino, seu gosto era fazer a mãe chorar.

Outra proposta – que exige do leitor a noção dos termos da oração, e não apenas a nomenclatura – é reestruturar as frases do texto seguindo a ordem direta. Com a possível intenção de colocar em evidência determinado termo ou de romper com a monotonia da ordem usual, o autor “brinca” com as palavras:

Ex.: 19: “Ao sair do banheiro, ruborizada e trêmula na camisola de fitinhas, um grito de susto...” (1º parágrafo) – com destaque para o *momento* da ação de gritar e para o *estado* em que a personagem se encontrava.

Ordem direta: *Maria* deu um grito de susto ao sair do banheiro ruborizada e trêmula na camisola de fitinhas.

Provavelmente, os alunos irão questionar: escrever assim, resumido, é errado? Por que o autor escreveu dessa forma? Mas será que não foi de propósito? Que efeito isso dá ao texto?

É o momento de, prescindindo do excesso de nomenclatura, analisar as tantas opções de que o falante/escritor do português dispõe para expressar suas ideias, quase sempre com efeitos distintos.

Um último aspecto sintático a ser analisado é o *tipo de predicado*. No texto, encontram-se tanto predicados *nominais* (com verbos de significação gramatical), quanto *verbais* (com verbos de significação nocional). Quanto aos verbos de significação gramatical, o “ser” e o “estar” são os mais frequentes no texto:

Ex.: 20: “*Sou* encantador de serpente” (2º parágrafo).

Ex.: 21: “*Sou* o faquir” (2º parágrafo).

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Ex.: 22 “Você é a serpente” (2º parágrafo).

Ex.: 23: “O noivo tão delicado, meu Deus, *era* a medonha besta resfolegante” (6º parágrafo).

Devemos fazer duas observações sobre o verbo “ser” nesses exemplos: o verbo “ser” indica um aspecto de duração indeterminada e possui valor emotivo, dado que veicula imagens que constituem definições fantasiosas ou modos pessoais de interpretar a realidade.

Ex.: 24: “Ou porque o café *estava* frio” (5º parágrafo)

Ex.: 25: “Ao saber que *estava* grávida, João cuspiu-lhe na barriga, expulsou-a da cama” (15º parágrafo).

Já o verbo “estar” nas frases acima indica um aspecto de duração limitada e possui valor intelectual, visto que exprime um fato, uma classificação, uma definição, uma descrição objetiva. No conto em análise, reconhecida a “demência” do protagonista, predominam os predicados nominais com valor emotivo, já que as características atribuídas aos sujeitos não coincidem com suas possíveis identidades “reais”.

No que diz respeito aos verbos de *significação nocional*, extralinguístico, sabemos que eles podem ficar restritos ao sujeito (verbos intransitivos) ou estabelecer uma relação entre o sujeito e outro ser (verbos transitivos). Nas frases com verbo intransitivo, fala-se de um sujeito isolado, cuja ação fica restrita a ele próprio, não se estendendo a outros seres ou ao seu ambiente (por isso “intransitivo”...):

Ex.: 26: “Manso donzel que, à noite, *chorava* nos seus braços” (12º parágrafo).

Ex.: 27: “Três vezes Maria *fugiu* e, ai dela, *voltou*” (6º parágrafo).

Nas frases com verbo transitivo, já temos o sujeito relacionado a outro ser – o objeto; o ser referido pelo sujeito projeta-se sobre o ser referido pelo objeto. Os verbos transitivos exprimem o dinamismo da vida, com seres se relacionando de diversos modos:

Ex.: 28: “Durante a noite que de vezes João *assobiou* a ária da flautinha?” (3º parágrafo).

Ex.: 29: “Duas vezes a *estrangulou*” (6º parágrafo).

No conto de Dalton Trevisan, predominam os verbos transitivos, o que expressa o dinamismo do enredo (menos descritivo, portanto), reple-

to de ações cruéis de João. A grande maioria dos verbos transitivos tem como sujeito João e como objeto Maria (retomada por pronome), representando a passividade desta e a altivez daquele (Ex.: 30: “Arrastava-a pelo cabelo...” – 6º parágrafo). No conto, a mulher, de fato, acaba submissa ao marido (apesar das tentativas de reação), fraca perante a “força demente” do esposo. Não conseguindo vencer o marido, passa a ficar retraída, fechada em si mesma. Talvez esteja aí também o motivo para o fato de quase a totalidade dos verbos intransitivos ter como sujeito Maria (também substituída por pronome):

Ex.: 31: “João afiava a famosa flauta, de joelho ela *rezava*” (6º parágrafo).

A implicação didática é evidente: é muito proveitoso, no estudo dos tipos de predicado ou da transitividade verbal, considerar o sentido, o efeito, o valor estilístico de cada forma, evitando-se, assim, a “alienação pela nomenclatura”.

#### **4. Considerações finais**

Após a análise, devemos reconhecer que o conto de Trevisan é um verdadeiro “laboratório da língua”. Por conseguinte, a aula de língua portuguesa precisa ser um espaço para tais “experimentações” com a sintaxe, que possibilitem o prazer estético vivenciado na leitura de determinados textos, sobretudo os literários. Não basta o estudo excessivo das regras e as nomenclaturas (o que, na maioria das vezes, é dispensável) a partir da análise de frases, como “*João ama Maria*”, incompatíveis com a realidade linguística dos jornais, dos contos, dos romances. É necessário manipular, destrinçar os recursos linguísticos à disposição dos falantes.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANTUNES, Irandé. *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola, 2003.

\_\_\_\_\_. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola, 2007.

AZEREDO, José Carlos de. *Iniciação à sintaxe do português*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. Espelho, mapa, ferramenta ou de como as palavras dão corpo às

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

ideias. *Revista Matraca: estudos linguísticos e literários*. Rio de Janeiro, v. 14, n.20, jan./jun. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

COSERIU, Eugenio. Do sentido do ensino da língua literária. *Confluência: Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português*. Rio de Janeiro, n. 5, 1º semestre, 1993.

\_\_\_\_\_. *O homem e sua linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2009.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática na escola: renovação do ensino de gramática – formalismo x funcionalismo – análise da gramática escolar*. São Paulo: Contexto, 2003.

SAUTCHUK, Inez. *Prática de morfossintaxe: como e por que aprender análise (morfo)sintática*. Barueri: Manole, 2010.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. São Paulo: Cortez, 2004.

TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Record, 1969

**Anexo**

**Quarto de Horrores**

- 1) Primeira noite Maria descobriu que era tarado. Ao sair do banheiro, ruborizada e trêmula na camisola de fitinhas, um grito de susto: em pé na cama, inteiramente despido, João soprava flautinha de bambu... Olhou vidrado, exibindo as vergonhas, ora aos pulos, ora de cócoras:
- 2) Sou encantador de serpente – e a flautear no tom mais agudo – Sou o faquir. Você é a serpente!
- 3) A noiva com acesso de riso nervoso, em seguida crise de choro. Durante a noite – e noite selvagem foi aquela! – que de vezes João assobiou a ária da flautinha? Três gritos ela deu ao sentir-lhe nas costas o pelego de cabelos crespos.
- 4) Segunda noite, ao recusar-se a seus caprichos, agredida com tal fúria desmaiou. Já lhe beijava os pés, outra vez a maldita flautinha. Noite após noite o ritual monótono: tortura e privação de sentidos. Então chorava mil perdões e, rendido de gozo, soprava o flautim.
- 5) Aos berros porque, ao visitar os pais, andava sozinha e era nas ruas que, segundo ele, circulavam as pessoas dadas aos prazeres do sexo. Ou porque o café estava frio. Ou não se exibia nua e de salto no espelho da penteadeira.
- 6) O noivo tão delicado, meu Deus, era a medonha besta resfolegante? Toda noite queria rasgar uma calcinha. João afiava a famosa flauta, de joelho ela rezava. Duas vezes a estrangulou. Arrastava-a pelo cabelo, marcada de beliscão no braço e mordida na coxa imaculada. Três vezes Maria fugiu e, aí dela, voltou.
- 7) Menino, o seu gosto era fazer a mãe chorar. Na juventude, afligiam-no acessos de demência, revelada no formato da cabeça: não embebia em gasolina um, dois três sapos e riscava um fósforo, babando-se de gozo com as bolas saltadoras de fogo? Deu-lhe surra tão grande, a coitadinha gemendo na cama, entretido a jogar paciência. Maria aproveitou-se para fugir, descalça e debaixo da chuva.
- 8) Mais uma vez conseguiu a sua volta. Sentia amor profundo na ausência de Maria. E apenas ódio ao olhar para ela. Nos menores gestos descobria o sinal de traição. Maltratava-a, arrebatado pelo delírio erótico.
- 9) Mocinha, educada no colégio de freiras, não se submetia às suas manobras, ora que o flagelasse com chicotinho, ora o rei dos galãs no uniforme de fuzileiro naval. Empurrava o enorme espelho da penteadeira ao lado da cama:
- 10) Ajude aqui. Só que beleza!
- 11) E fazia o diabo de cabeça para baixo.
- 12) Uma semana de paz quando ela, com artimanha, subtraiu a flautinha. Manso donzel que, à noite, chorava nos seus braços. Piedosa, trazia o café

na cama.

- 13) Surgiu com nova flauta, novas festas de terror: após a cerimônia da serpente, sofria ataque ao ponto de espumar o dentinho de ouro.
- 14) Viciado em droga, misturava na comida um pó afrodisíaco, que a deixava bem doente. Trancou-a noite e dia no quarto, só abriu a porta depois que ela, bastante nervosa, gritou por socorro.
- 15) Ao saber que estava grávida, João cuspiu-lhe na barriga, expulsou-a da cama. Sua coleção é de sete flautas, em tamanho, formato, som diferentes.
- 16) Agora de cinco meses, Maria perdeu a coragem de fugir. Apesar de católica, em vão resiste à flautinha mágica, ó pobre serpente ferida de amor aos pés do faquir.

(TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*.  
Rio de Janeiro: Record, 1969, p. 109-111)