

UM CÉLEBRE SONETO À LUZ DA ESTILÍSTICA

José Antônio Senna (ENCE/IBGE)

RESUMO

Este artigo tem o propósito de tornar patente a importância da Estilística para a melhor apreciação de um texto literário, no caso específico o soneto *Duas almas*, do poeta simbolista Alceu Wamosy. Para tanto, levam-se em conta, entre outros, aspectos morfológicos, sintáticos, semânticos e estilísticos, que contribuem para a elucidação de certos fenômenos que vão muito além da simples explicação gramatical. No plano morfológico, por exemplo, sobressai a distinção estabelecida entre as vozes verbais, ocasião em que o poeta explora as nuances expressivas das modalidades ativa e passiva, bem como dos advérbios que as acompanham. No plano sintático, chama a atenção a inversão da ordem natural dos termos, que é responsável não apenas pela quebra da estrutura convencional de determinada oração, mas também pela obtenção de apreciáveis efeitos de natureza estilística. Acrescente-se, ainda, o uso de construções simétricas, quando então é possível perceber que a distribuição das mesmas classes gramaticais nem sempre corresponde às funções sintáticas por elas exercidas. No plano semântico, salta aos olhos a equivalência de significados entre certos adjetivos, os quais valorizam a natureza visual de uma dada caracterização. No plano estilístico, cabe registrar a presença de importantes figuras, cujo papel é realçar a expressividade do texto. Em suma, o soneto em questão revela absoluta harmonia entre *fundo e forma*, visto que às duas almas que constam do título, representadas ora pelo remetente, ora pelo destinatário, correspondem certas construções que lhes dizem respeito.

Palavras-chave: Morfologia, Sintaxe, Semântica, Estilística.

Embora seja vista com descrédito por alguns segmentos de nosso meio acadêmico, a Estilística dá provas de que continua viva e atuante. Sirva de exemplo a tradução para o nosso idioma (1980) do estudo pioneiro de Marcel Cressot, o qual remonta aos anos 40, quando os assuntos de ordem estilística se achavam em plena eferescência. Levem-se em consideração, também, os trabalhos de Chaves de Melo (1976), Brasileiro Vilanova (1977), Sant'Anna Martins (1989) e Lemos Monteiro (1991), vindos a lume, de acordo com as datas referidas, no último quartel do século passado. Adicione-se a tal relação a recente reedição da obra em que Mattoso Câmara revela sua outra faceta de grande lingüista (2004). Parece ocioso lembrar que a inexistência de tal disciplina nos currículos universitários, ou mesmo sua exclusão dos mencionados programas, representa grave prejuízo, sobretudo para os estudantes de Letras, que se vêem, assim,

privados de apreciar, mais detidamente, as potencialidades expressivas de nossa língua. Por outro lado, somos forçados a reconhecer que o ensino da Estilística tornou-se tarefa extremamente árdua, uma vez que requer do professor um conhecimento, tanto quanto possível abrangente, do material lingüístico de que dispõe.

Antes de darmos início à nossa análise estilística propriamente dita, cabe realçar a importância de Alceu Wamosy como legítimo representante do movimento simbolista brasileiro, que encontrou adeptos em diversas regiões deste país. Assim, do mesmo modo que é possível comprovar a existência de autores simbolistas nascidos na Bahia, ao lado de outros oriundos do Paraná, também é possível identificar a presença daqueles naturais do Rio Grande do Sul, onde avultam, entre outros, nomes como os de Eduardo Guimaraens, Homero Prates, Marcelo Gama e o poeta há pouco mencionado, de quem as antologias recolheram o soneto *Dois almas*, que será objeto deste artigo.

Ao longo de sua obra poética, composta de três coletâneas, Alceu Wamosy manifesta nítida predileção pelos tons velados, pelos ambientes penumbrosos, pelas paisagens outonais, traços que o situam em perfeita consonância com os princípios estéticos de sua escola. Todavia, o apuro formal com que constrói seus alexandrinos torna patente a influência parnasiana, sobretudo de Olavo Bilac, como prontamente se percebe já na leitura da estrofe inicial do referido soneto, que a seguir vem transcrito:

Ó tu, que vens de longe, ó tu, que vens cansada,
Entra, e sob este teto encontrarás carinho:
Eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,
Vives sozinha sempre, e nunca foste amada...

A neve anda a branquear, lividamente, a estrada,
E a minha alcova tem a tepidez de um ninho.
Entra, ao menos até que as curvas do caminho
Se banhem no esplendor nascente da alvorada.

E amanhã, quando a luz do sol dourar, radiosa,
Essa estrada sem fim, deserta, imensa e nua,
Podes partir de novo, ó nômade formosa!

Já não serei tão só, nem irás tão sozinha:
Há de ficar comigo uma saudade tua...
Hás de levar contigo uma saudade minha... (*Poesias*, p.127.)

Como se observa, o primeiro verso é introduzido por uma apóstrofe, figura que põe em evidência a função apelativa da linguagem, uma vez que o destinatário, aqui representado pelo pronome *tu*, é instado a participar de algo que lhe é verbalmente dirigido. Note-se, ainda, o emprego de duas orações adjetivas isoladas por vírgulas, ambas iniciadas com o mesmo pronome e a mesma forma verbal, construção simétrica que busca enfatizar a equivalência rítmica entre os dois hemístiquios, encerrados por palavras paroxítonas. No verso seguinte, a partícula *e*, longe de expressar a noção de acréscimo que primordialmente lhe cabe, parece possuir teor explicativo, que muito se assemelha à idéia de causa, impressão esta confirmada pela presença da forma imperativa *entra*. Os dois versos posteriores, cujo desenho sintático toma por base repetições em ordem invertida, remetem o leitor mais familiarizado com outros sonetos de nossa literatura à quadra inicial do famoso *Nel mezzo del camin...*, assim composta por Olavo Bilac:

Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha.

Como se vê, estamos diante do fenômeno da intertextualidade, hoje em dia constantemente analisado, o qual consiste em identificar a presença de outros textos no cerne de um só texto. Cumpre observar que também Olavo Bilac se utilizou do citado fenômeno, uma vez que a expressão *nel mezzo del camin* se reporta ao verso com que o poeta italiano Dante Alighieri principia a sua *Divina Comédia*. Portanto, a intertextualidade é responsável, no caso em questão, pelo aproveitamento de um legado literário que atravessa os séculos até chegar à escola parnasiana e, posteriormente, ao período simbolista. Desta forma, no enunciado poético de Alceu Wamosy, é possível registrar a presença de diferentes discursos. Paralelamente a este fato, note-se a habilidade com que o autor se serve das vozes passiva e ativa, a ponto de fazê-las pertencer ora ao emissor, ora ao receptor. Ainda em relação à primeira estrofe, assinale-se uma expressiva alternância sintática, aqui representada pela posposição de *sempre* e a anteposição de *nunca* às suas respectivas formas verbais, variação esta que sobremaneira ressalta o contraste existente entre os dois advérbios.

A segunda estrofe, do ponto de vista semântico, se inicia com

uma particularidade digna de nota: o advérbio *lividamente* reitera a noção cromática de *brancura*, já implícita no substantivo *neve* e no verbo seguinte *branquear*, o que confere a esse fragmento uma impressão fortemente pictórica, como se o poeta buscasse alcançar a plenitude descritiva. Além disso, não se perca de vista a comparação compreendida no verso *e a minha alcova tem a tepidez de um ninho*, onde a presença do nome abstrato, seguido da preposição, tem o poder de destacar, expressivamente, a analogia contida em *e a minha alcova é tépida como um ninho*. Repare-se que o emprego tanto do adjetivo quanto da conjunção tornaria a comparação inevitavelmente banal, uma vez que a aproximaria do uso corriqueiro que dela se faz. Os últimos versos dessa estrofe se caracterizam por apresentar uma construção metafórica que, por assim dizer, personifica *as curvas do caminho*, já que estas, naturalmente, não se deixam banhar nas primeiras luzes de um novo dia. Portanto, o emprego conotativo do verbo *banhar* produz o efeito de criar uma atmosfera lírica, de todo condizente com o cenário retratado. Relativamente a essa quadra, assinale-se, também, a presença da hipálage, artifício retórico que consiste, no caso específico, em deslocar o adjetivo *nascente* do termo determinante *alvorada* para o elemento determinado *esplendor*. Observe-se que *nascente é a alvorada*, não propriamente *o esplendor*, uma vez que este decorre do surgimento daquela. Assim, obtém-se um resultado altamente expressivo, que sobremodo contribui para realçar a percepção impressionista de um fenômeno da natureza.

A terceira estrofe apresenta, em seu verso inicial, uma ocorrência assaz freqüente na linguagem literária, a qual diz respeito à permuta de funções sintáticas, que faculta a determinado adjetivo exercer função predicativa, e não atributiva, fato este que acarreta, forçosamente, outra distribuição dos termos. Assim, ao dar preferência à construção *quando a luz do sol dourar, radiosa*, em substituição a *quando a luz radiosa do sol dourar*, o poeta abandona a sintaxe convencional, não apenas em obediência à rima e à métrica, mas também com o intuito de imprimir ao verso um outro ritmo, uma nova cadência, uma musicalidade, enfim, que mais de perto se aproxime de seu ideal estético. A seguir, chama a atenção o fato de haver somente um substantivo acompanhado de quatro adjetivos, os quais guardam entre si, alternadamente, certa identidade semântica, porquanto se estabelece uma relação sinonímica entre a locução *sem fim* e o adjetivo *imensa*, da mesma forma que uma significação comum

associa os qualificativos *deserta* e *nua*. Note-se que os referidos elementos destacam o aspecto visual de certa caracterização, como se houvesse o propósito de valorizar o teor descritivo dos mesmos, evitando, deste modo, que qualquer registro passe despercebido. Como se o aproveitamento de todos esses recursos ainda de todo não bastasse, cumpre ressaltar a presença de fonemas aliterantes, aqui representados por *p*, *n* e *m*, cuja articulação sugere *afastamento inadiável*, *separação iminente*. A par desse fenômeno, cabe assinalar a maestria com que o poeta se serve dos diferentes timbres vocálicos do fonema *o*, fato que comprova, uma vez mais, o pleno domínio do material lingüístico que o idioma lhe oferece.

Por fim, a última estrofe, além de pôr em evidência a oposição entre remetente e destinatário, permite que o leitor mais aguçado se depare com a sutil diferença existente entre os adjetivos *só* e *sozinha*. Enquanto o primeiro traduz a idéia de *desamparado*, *desprotegido*, o segundo denota a noção de *solitária*, *privada da companhia de alguém*. Repare-se que semelhante distinção vem associada a uma outra, esta agora de natureza sintática. Se, por um lado, *serei* exerce o papel de liame verbal, por outro *irás* não vai além de seu mero valor intransitivo. Tal diferença, que diz respeito à predicação, faculta ao autor a possibilidade de explorar o antagonismo que passa então a se estabelecer entre um *verbo de estado* e um *verbo de ação*. Por sua vez, os versos finais vêm constituídos de um paralelismo antitético, visto que à perfeita simetria, no âmbito da construção frasal, se adicionam certas oposições, tais como as que se observam entre *ficar* e *levar*, *comigo* e *contigo*, *tua* e *minha*. Saliente-se, ainda, outro contraste de que o autor engenhosamente se utiliza: a igualdade no plano morfológico, representada pela distribuição de palavras da mesma classe gramatical, e a diversidade no plano sintático, expressa por meio das noções de *intransitividade* e *transitividade*, relacionadas, respectivamente, aos verbos *ficar* e *levar*, o que explica a classificação de *sujeito para uma saudade tua* e a de *objeto direto para uma saudade minha*.

Como se nota, ao longo de todo o texto, acentuam-se as bipolaridades, enfatizam-se as dicotomias, ao mesmo tempo em que se busca uma absoluta simbiose entre *fundo* e *forma*. Tal comunhão deixa claro por que diferentes pessoas do discurso, reconhecidas por outras peculiaridades que lhes são inerentes, vêm também especifi-

cadras por certos traços de estilo que nitidamente as distinguem aos olhos do leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004.

CRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947. (Trad. port.: *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.)

MARTINS, Nilce Sant' Anna. *Introdução à estilística – a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1989.

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

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos estilísticos da língua portuguesa*. Recife: Casa da Medalha, 1977.

WAMOSY, Alceu. *Poesias*. 3ª ed. Livramento: Brisolla, 1950.