Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidade
Instituto de Letras

André Nemi Conforte

A ESFINGE CLARA EM PROSA MODERNA
A contribuição de Othon Moacyr Garcia aos estudos linguísticos, textuais e literários

Rio de Janeiro
2011

André Nemi Conforte

A ESFINGE CLARA EM PROSA MODERNA

A contribuição de Othon Moacyr Garcia aos estudos linguísticos, textuais e literários

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G216 Conforte, André Nemi
A esfinge clara em prosa moderna: a contribuição de Othon Moacyr Garcia aos estudos linguísticos, textuais e literários / André Nemi Conforte. - 2011.
260 f.

Orientador: André Crim Valente.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Garcia, Othon M. (Othon Moacyr), 1912- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Garcia, Othon M. (Othon Moacyr), 1912-. Comunicação em prosa moderna – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4. Linguística – Teses. 5. Língua portuguesa – Estilo – Teses. 6. Língua portuguesa – Gramática – Teses. I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95:806.90-085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

André Nemi Conforte

A ESFINGE CLARA EM PROSA MODERNA

A contribuição de Othon Moacyr Garcia

aos estudos linguísticos, textuais e literários

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: em Língua Portuguesa.

Aprovado em 25 de março de 2011.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. André Crim Valente (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof. Dr. José Carlos de Azeredo
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof. Dr. João Baptista M. Vargens
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof. Dr. Carlos Eduardo Falcão Uchôa
Instituto de Letras da UFF

_____

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A meus pais.
A meus irmãos.
A minha madrinha Marly.
A Carolina da Costa Santos – Carol.

À memória de Othon Moacyr Garcia.

AGRADECIMENTOS

Antes que tudo, o meu orientador, Prof. Dr. André Valente, por todo o apoio incondicional, desde a graduação, passando pelo Mestrado, até o fim desse longo Doutorado. Sem seu voto de confiança, seus livros, seus ensinamentos e sua amizade, eu jamais teria chegado até aqui.

A Eduardo Amorim Garcia, filho carnal e intelectual do Professor Othon, pelo apoio irrestrito e incansável às minhas pesquisas, e, principalmente, pela paciência com tanta curiosidade. Esta tese seria impossível sem sua ajuda e gentileza, que estendo a sua esposa Maria Cristina. Obrigado por deixarem a casa sempre de portas abertas para este então. Espero poder honrar a memória de seu pai e sogro à altura da missão a mim (por mim mesmo!) confiada.

Ao grupo de estudos sobre *Comunicação em prosa moderna*, por mim formado junto a brilhantes alunos de graduação da UERJ: Carol, Ingrid, Igor, Roberto e Clara (& Pedro). Saibam que seus *insights* gerados na sala do setor de Língua Portuguesa foram fundamentais para toda a primeira parte do trabalho que aqui se apresenta.

Aos professores José Carlos de Azeredo e Helênio de Oliveira, prata da casa, não só pelas sugestões importantíssimas quando do exame de qualificação, mas também por todas as valiosas conversas, que muito me ensinaram, nas salas e corredores do instituto.

Se você a verve estima,
talvez tenha paciência
(essa esperança me anima)
pra ler com tanta benevolência
os exercícios de rima
ou de versificação,
só de rima-puxa-rima,
que, empilhadas aí vão,
da autoria dum pateta
(o que ele escreve me afeta)
um pateta que pertence
à tola camada do ego:
é o escrevinhador circense
que eu, como tara carrego.
São rimas irreverentes
- algumas até chocantes.
Mas várias são inocentes,
ingênuas e quase líricas
(ou são só paulificantes?).
Inúmeras são satíricas;
mas sátira, sendo humor
em versos, será poesia?
"Há uma grande diferença",
certamente ensinaria
qualquer velho professor.
Portanto, será uma ofensa
– ao dito escrevinhador –
pensar alguém que ele pensa,
endoidado, que é poeta.
Longe dele essa ousadia,
essa sandice completa,
essa afronta à poesia.
Ele é só redondilheiro,
quer dizer, bardo barbeiro,
que a ser vate não aspira.
Versejador que delira
à procura de uma rima
no prestante Costa Lima,
só tolice em versos verte
(e com isso se diverte).
Ademais, é meio gira
(pra não dizer que é senil),
pois mistura *farsa* e *lira*
e comete a *Farsilira*,
pacotilha de seis mil
– uff! – frívolas redondilhas,
dispostas todas em "pilhas",
que um leitor, com simpatia,
com bondade e cortesia,
diria serem poemas,
como se fossem poesia.
Mas não! são só estratagemas
duma *versoterapia*
que, em joco-sérios lexemas,
sememas ou semantemas
(ou será que são só semas?)
de tensões o alivia
de tensões e de dilemas,
driblando muitos problemas
do seu turvo dia a dia.

Othon Moacyr Garcia.

(VERSOTERAPIA – *Epístola de introdução dirigida a um leitor hipotético. Redondilhas de caçoada. Farsilira,* p. 13. Ed. Sette Letras, 1997).

RESUMO

CONFORTE, André N. *A esfinge clara em prosa moderna: a contribuição de Othon Moacyr Garcia aos estudos linguísticos, textuais e literários*. 2011. 255 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta tese tem por objetivo avaliar a contribuição, a nosso ver pioneira, de Othon Moacyr Garcia para os estudos linguísticos, textuais e literários no Brasil. A primeira parte de nosso estudo se concentrará nas principais contribuições dadas pelo livro Comunicação em prosa moderna, cuja primeira edição data de 1967; a segunda parte estudará sua contribuição à crítica literária brasileira, por meio de seus ensaios estilísticos; a terceira parte consistirá num resumo de sua obra dispersa, e a quarta parte também será um resumo das cartas que recebeu e enviou em sua correspondência com escritores e estudiosos da língua e da literatura.

Palavras – chaves: Othon Moacyr Garcia. *Comunicação em prosa moderna.* Linguística do Texto. Crítica Literária. Análise Estilística.

ABSTRACT

This work aims at evaluating Othon Moacyr Garcia's pioneering contribution to linguistic, textual and literary studies in Brazil. The first part of our study will concentrate on his Comunicação em prosa moderna, first edited in 1967; the second part will focus on his contribution to literary criticism through his stylistic essays; the third part consists of a summary of his dispersed works, and the fourth part will be a summary of the letters he received and sent in his correspondence with writers and scholars.

Key Words: Othon Moacyr Garcia. *Comunicação em prosa moderna*;. Linguística do Texto. Crítica Literária. Análise Estilística.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	**PRIMEIRA PARTE: COMUNICAÇÃO EM PROSA MODERNA**	22
1.1	**Othon M. Garcia e a tradição gramatical**	22
1.1.1	Othon M. Garcia e a gramática gerativa	27
1.2	**CPM e a Linguística Textual**	29
2	**A FRASE**	32
2.1	**Estrutura sintática da frase: frase, período, oração**	32
2.2	**Frase, gramaticalidade e inteligibilidade**	34
2.3	**Os processos sintáticos**	37
2.4	**A correlação**	45
2.5	**A justaposição**	48
2.6	**Paralelismo**	55
2.7	**As circunstâncias e os conectivos**	59
2.8	**O aspecto**	64
2.9	**A metáfora**	68
2.9.1	Outras distinções: imagem e catacrese	71
2.9.2	Da extensão da metáfora	73
2.10	**O discurso relatado**	74
3	**O VOCABULÁRIO**	79
3.1	**Palavras e ideias**	79
3.2	**Polissemia contexto, e polarização**	84
4	**O PARÁGRAFO**	86
4.1	**Tópico frasal**	86

5	**“APRENDER A ESCREVER É APRENDER A PENSAR”**	90
6	**PLANEJAMENTO - OS “MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO”**	95
6.1	**A descrição**	95
6.2	**A narração**	99
6.3	**A argumentação**	101
6.3.1	A argumentação e a dissertação	104
6.3.2	A estrutura da argumentação	105
6.3.3	A argumentação e a lógica	107
6.3.4	A *concordância parcial* e a *concessão*	109
7	**SEGUNDA PARTE: ESFINGE CLARA E OUTROS ENIGMAS**	112
7.1.	**Othon M. Garcia e a análise estilística**	112
7.1.1	A crítica literária em meados do século XX: polêmicas	113
7.1.2	Uma abordagem linguística do texto literário	117
7.1.3	A importância do elemento lexical	119
8	**ESFINGE CLARA: PALAVRA-PUXA-PALAVRA EM C.D.A**	121
9	**LUZ E FOGO NO LIRISMO DE GONÇALVES DIAS**	128
10	**A JANELA E A PAISAGEM NA OBRA DE AUGUSTO MEYER**	135
11	**A PÁGINA BRANCA E O DESERTO. LUTA PELA EXPRESSÃO EM J.C.M.N**	136
11.1	**O léxico cabralino**	144
12	**OUTROS ENSAIOS ESTILÍSTICOS: RAUL BOPP E CECÍLIA MEIRELES**	147
13	**TERCEIRA PARTE: DISPERSOS**	156
13.1	**Introdução**	156
14	**REVISTA O PROGRESSO**	158
15	**MACHADO DE ASSIS E A INFLUÊNCIA INGLESA**	160

16 **PUBLICAÇÕES NO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS** 163

17 **SOBRE A POESIA DE MAURO MOTTA** 168

18 **JOÃO TERNURA, DE ANÍBAL MACHADO** 171

19 **CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA** 172

20 **FRASE CAÓTICA E FLUXO DE CONSCIÊNCIA** 174

21 **SOCIOLOGISMO E IMAGINAÇÃO NO ROMANCE BRASILEIRO** 175

22 **QUARTA PARTE: CARTAS** 178

22.1 **Introdução** 178

23 **CARTAS RECEBIDAS** 179

23.1 **Ivan Junqueira** 179

23.2 **José Paulo Paes** 179

23.3 **Paulo Rónai** 181

23.4 **Raul Bopp** 182

23.5 **Rocha Lima** 183

23.6 **Cassiano Ricardo** 186

23.7 **Gilberto Mendonça Teles** 188

23.8 **Haroldo de Campos** 189

23.9 **João Cabral de Melo Neto** 189

24 **CARTAS ENVIADAS** 192

24.1 **Fundação Getúlio Vargas** 192

24.2 **Jesus Bello Galvão** 192

24.3 **Assis Brasil** 194

24.4 **Evanildo Bechara** 195

24.5 **Autran Dourado** 195

25 **CONCLUSÃO** 197

REFERÊNCIAS 199

ANEXO A 211

ANEXO B - Biobibliografia de Othon M. Garcia 238

ANEXO C - Biografia de um heroizinho obscuro e sem história 254

INTRODUÇÃO

Em todas as áreas do conhecimento, é comum que, de tempos em tempos, escolas teóricas se substituam, novas tendências aflorem, modismos se espraiem como se fossem a única verdade naquele momento. Nesse processo contínuo, se de um lado alguns esquecimentos se tornam inevitáveis, de outro ocorrem ressurgimentos de nomes que acabam por ser reconduzidos aos lugares de onde não deveriam jamais ter saído.

Ao ensaiarmos esse breve e despretensioso parágrafo inicial, pensamos na figura de Othon Moacyr Garcia (Mendes/RJ, 1912 – Rio de Janeiro, 2002), que militou modesta mas brilhantemente tanto no ensino de redação quanto na crítica literária. Seria seu nome um daqueles com quem temos, nós do universo acadêmico, uma dívida de resgate? Seria sua obra, quase dez anos após seu falecimento, digna de recensão? Terá sido o professor e crítico literário devidamente avaliado em toda a amplitude de seu trabalho e devidamente reconhecido por sua contribuição às letras brasileiras?

Pensamos em primeiro lugar que, se por um lado não podemos afirmar que sua obra foi alijada do meio universitário, não podemos também dizer que ela venha recebendo, hoje, tanta atenção quanto mereceria; ainda, se o nome de Othon Moacyr Garcia é suficientemente lembrado no que respeita ao ensino de redação no Brasil, devido ao sucesso clamoroso e ininterrupto de *Comunicação em prosa moderna*, o mesmo não se pode dizer de sua atuação na crítica literária – ou análise estilística. Nesta seara, podemos dizer sem medo de sermos injustos, o nome de Othon M. Garcia foi relegado a considerável ostracismo, num momento em que a crítica literária dentro e fora da universidade, de um modo geral, dirige sua atenção para correntes teóricas que cada vez menos se preocupam com o papel da estilística e dos mecanismos linguísticos na construção do texto literário. Daí nossa motivação em resgatar seu nome do limbo acadêmico em que o julgamos, pelo menos nessa área, hoje se encontrar.

A história do professor Othon Moacyr Garcia é a de um estudioso incansável que somente à família e aos amigos devotou tanto tempo quanto dedicou aos estudos e ao ensino, de forma entusiástica e metódica. É também a história de alguém que, lutando contra os terríveis reveses que ainda muito cedo o privaram de grande parte da audição e, posteriormente, da visão[1], produziu uma obra, não obstante curta, das mais sólidas e coerentes em nossa história linguística e crítica. Julgamos, portanto, e sem

[1] Ver “Biobibliografia de Othon M. Garcia” e “Biografia de um heroizinho obscuro” nos anexos desta tese.

pudor de cair no exagero resultante de profunda admiração, que sua contribuição foi fundamental tanto para a crítica literária quanto para os estudos linguísticos e textuais em nosso país.

Nesta última área, é de todos sabido, destaca-se o aclamado *Comunicação em prosa moderna* (FGV, 1. ed. 1967)*;* já suas principais obras de análise estilística foram escritas entre 1955 e 1972 e finalmente reunidas, em 1996, no livro *Esfinge Clara e outros enigmas* (Ed. Topbooks). Othon M. Garcia publicou ainda uma série de trabalhos, ainda hoje dispersos, em revistas, periódicos e jornais – para não falarmos dos diversos escritos não publicados que se encontram no acervo de sua família.

O que pretendemos de um modo bastante geral é, por meio do estudo dos trabalhos acima citados, demonstrar o pioneirismo e a independência de suas ideias, e também o quanto elas contribuíram e ainda contribuem para os estudos literários, linguísticos e textuais no Brasil. A independência ligava-se ao fato de ele não estar preso a quaisquer "igrejinhas" linguísticas ou literárias (como atesta Evaristo de Morais Filho em Garcia, 1996 – texto de orelha), e o pioneirismo resultava tanto da extemporaneidade de sua prática de análise literária – pelo menos no Brasil – quanto da antecipação de muitas das questões que os livros de redação hoje nos apresentam.

Em *Comunicação em prosa moderna,* deparamos com um pensador da língua que, para fazer com que o aluno tenha boa produção escrita, advoga que, antes de tudo, este aluno tem de organizar o próprio raciocínio. E, a partir dessa ideia central, cria um método sem precedentes para atingir a meta proposta no livro.

Sabemos que não foi Othon M. Garcia o primeiro a defender a ideia de que, para se aprender a bem escrever, deve-se antes aprender a bem pensar. Já diziam os italianos, em relação à fala: "*chi vuol ben parlare ci deve ben pensare*", o que mostra que vem de longe o entendimento de que a uma boa organização textual (seja esse texto falado ou escrito) precede uma correta elaboração do pensamento. O verso de Boileau, "*avant donc que d'écrire, apprenez à penser*" [2], parece traduzir o mesmo pensamento.

Não se pode, entretanto, negar-lhe o pioneirismo na sistematização desse ponto de vista, consubstanciado nas mais de 500 páginas de *Comunicação em prosa moderna*, obra presente, desde sua primeira edição, em diversos cursos das mais diversas áreas do ensino superior (Letras, Comunicação, Administração etc.), mas também, ainda que indiretamente, nos currículos escolares, influenciando gramáticas, livros didáticos e,

[2] Agradecemos a José Carlos de Azeredo a gentil sugestão de incluir este verso.

principalmente, manuais de redação. Garcia estabeleceu novos procedimentos para a técnica da redação e para as reflexões sobre a língua ao demonstrar que a organização textual depende antes da organização lógica do pensamento do que da correção gramatical. E se ainda hoje essa tese encontra resistências no senso comum e em determinada parcela dos que ensinam a língua vernácula, grande parte da quebra dessa resistência deve ser creditada a seu livro pioneiro.

Já na "explicação necessária", prefácio à 1ª edição de *Comunicação em prosa moderna*, nos dizia o autor:

> Estamos convencidos – e conosco uma plêiade de nomes ilustres – de que a correção gramatical não é tudo – mesmo porque, no tempo e no espaço, seu conceito é muito relativo – e de que a elegância oca, a afetação retórica, a exuberância léxica, o fraseado bonito, em suma, todos os requintes estilísticos preciosistas e estéreis com mais frequência falseiam a expressão das ideias do que contribuem para a sua fidedignidade (Garcia, 2003).

Como faz questão de esclarecer, ele não está sozinho ao defender que "correção gramatical não é tudo", e disso se vale para demonstrar suas concepções linguísticas ao longo das dez partes do livro – livro este que, confessadamente, foi fruto de seu trabalho não só como professor no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II, mas também como professor particular de aulas de redação preparatórias para o concurso de ingresso no Itamaraty, atividade que desenvolveu durante anos em sua própria residência.

Comunicação em prosa moderna divide-se em dez partes, algumas delas referência básica em diversas obras destinadas ao ensino de Língua Portuguesa; é o caso, por exemplo, das partes[3] dedicadas respectivamente à frase (1ª) e ao vocabulário (2ª), ou ao parágrafo (3ª), destacando-se nesta o conceito de *tópico frasal;* da 4ª à 6ª parte, cuida-se da ideia central do livro, ou seja, a organização do pensamento, partindo-se do *motto* "aprender a escrever é aprender a pensar", até que se chega, finalmente, à elaboração do texto (7ª parte – Planejamento) por meio do que se chama modernamente de "modos de organização do discurso" (Charaudeau, 2008), a saber, a descrição, a narração (incluindo a dissertação) e a argumentação. A 8ª e a 9ª partes dedicam-se à redação técnica.

---

[3] Embora pareça aqui uma denominação genérica, é este mesmo o nome que Garcia dá a cada uma das dez divisões de sua obra. Portanto, toda vez que nos referirmos a "partes" de *Comunicação em prosa moderna*, será com esta acepção específica, e não genérica. Para as subdivisões dessas partes, utilizaremos os termos *capítulo, tópico e subtópico*, com o máximo de sistematização possível, de acordo com a numeração elaborada pelo autor.

A 10ª e última parte da obra é constituída de uma ampla variedade de exercícios, todos remetendo o leitor às respectivas partes estudadas. Paulo Rónai, na orelha do mesmo livro, declara que "quem tiver a pachorra de executá-los terá como recompensa não só o aprimoramento do próprio estilo mas também um desanuviamento da sua capacidade de reflexão".

Por seu turno, cada uma dessas dez partes de *Comunicação em prosa moderna* é ainda subdividida em diversos capítulos, tópicos e subtópicos, o que torna a obra densa e detalhada, mas também organizada ao extremo. Toda essa sistematização (que ele irá negar com veemência – ver "Cartas") é o que confere unidade e coesão à obra, sempre voltada para a ideia central que é organizar o pensamento a fim de se escrever bem, não só com correção, que é necessária, mas também com clareza, com coerência e, por que não, com estilo.

Como classificar, contudo, *Comunicação em prosa moderna*? [4] O próprio autor nos adverte que não se trata de uma gramática, e não há dúvida de que não o seja, embora o livro apresente discussões e conceitos que frequentarão praticamente todas as gramáticas posteriores, como os capítulos e tópicos acerca da frase, da oração e do período, além das fecundas discussões sobre os processos sintáticos, para dizer o mínimo. Não é um livro de Estilística, ainda que não faça senão cuidar do estilo, não exatamente preconizando uma teoria ou uma sistematização de teorias desse campo de estudo, mas fornecendo as ferramentas necessárias para o cultivo de um texto bem cuidado e esteticamente aproveitável. Seria, portanto, um livro de redação, como podemos concluir ao constatar que toda a sua organização teórica culmina no planejamento e escritura de textos descritivos, narrativos, dissertativos e argumentativos. Acreditamos, entretanto, que poucos se arriscariam a classificar *Comunicação em prosa moderna* tão só como um manual de redação, já que até esse rótulo (como sói acontecer com os rótulos) conquanto mais exato, seria ainda limitador.

Melhor seja então acatarmos as palavras de José Carlos Azeredo (2000:160), que afirma categoricamente:

---

[4] Essa dificuldade de classificação de *Comunicação em prosa moderna* deriva de outra dificuldade (ou *estende-se a* ela?): a de classificar o próprio autor da obra. Assis Brasil (1978:39), só para citar um exemplo, chama-o de "filólogo". Não obstante Othon M. Garcia ter sido membro da Academia Brasileira de Filologia (ABF), não se pode dizer que tenha sido propriamente filólogo. Por sua formação humanista, integrou naturalmente os estudos linguísticos e literários e conjugou-os com outras áreas do conhecimento, fato que se refletiu em toda sua produção escrita e prática didático-pedagógica. Essa atitude, por assim dizer, holística, infelizmente em desuso na atualidade, acaba por se chocar com nossa necessidade, compreensível, de classificar as obras e as pessoas. Vale, portanto, citar o 1º parágrafo do texto introdutório da 1ª edição: "[Othon] não se tem na conta de filólogo, de gramático ou de crítico; considera-se acima de tudo, e sem modéstia, apenas professor de português" (Garcia, 1967).

> Este trabalho pioneiro *ainda é a mais moderna contribuição ao estudo/ensino da língua*, integrando fecundas observações sobre as relações semântico-sintáticas na estrutura das frases, bem como sobre seus efeitos estilísticos. No que diz respeito à sintaxe, destaco as observações sobre a oposição coordenação/subordinação, a análise dos meios de expressão das circunstâncias e o item sobre o que Garcia chamou de 'palavras e expressões de transição', meios que são de conectar palavras na composição dos textos. (grifos nossos)

Na bibliografia comentada de "Para uma nova gramática do português", Mário Perini (2004:92) diz considerar o livro de Garcia um "trabalho interessante, não só por demonstrar independência frente a certos dogmas tradicionais, mas também por estudar assuntos geralmente negligenciados, como o discurso". Provavelmente o linguista se referia à seguinte afirmação de Garcia, reproduzida por Perini no subcapítulo intitulado "traços discursivos na descrição gramatical": "se, pela ordem direta, o objeto direto, o objeto indireto e o predicativo se pospõem ao verbo, basta antepô-los para que eles, por ocuparem uma posição insólita, ganhem maior relevo" (Garcia *apud* Perini, *op. cit.*, p. 57). Ou seja, num livro em que propõe a reformulação das gramáticas brasileiras, Perini sugere a leitura de *Comunicação em prosa moderna*, por ser uma obra que contempla aspectos discursivos da linguagem, ainda que o livro de Garcia não seja, já o dissemos, uma gramática e muito menos um trabalho que se insira na chamada Análise do Discurso.

O texto de apresentação da 1ª edição da obra (1967) esclarece os motivos que levaram à sua publicação:

> Em março de 1964 a Fundação Getúlio Vargas e a Fundação Ford firmaram um convênio para a execução de um programa de pesquisas sobre a administração pública brasileira e sua apresentação sob a forma de livros, monografias e casos, sendo este mais um da série de livros do programa.
> (...)
> O objetivo desse programa é o enriquecimento de nossa bibliografia especializada, com trabalhos que espelhem a experiência brasileira e encerrem a reflexão dos estudiosos de nossa problemática administrativa.
> Na série por nós idealizada, não poderia faltar um volume sobre Comunicação, pois na Administração Pública, como de resto, em todos os setores da atividade humana, a comunicação em termos claros, precisos e corretos é um problema que não pode ser relegado a plano secundário, essencial que é a um eficaz entendimento entre as pessoas.
> (...)
> A Escola Brasileira de Administração Pública, ao acrescentar esta série ao já volumoso caudal de publicações da Fundação Getúlio Vargas sobre o tema, o faz com especial prazer, por se tratar de trabalhos inteiramente voltados para a nossa realidade e destinados a contribuir para a elaboração de uma doutrina e o desenvolvimento de uma literatura genuinamente brasileira no campo da administração pública (*in* Garcia, 1967).

Ou seja, não obstante *Comunicação em prosa moderna* integrar a biblioteca básica em especial dos cursos de Letras e de Comunicação Social, pelo menos na atualidade, foi obra concebida originariamente para um curso de Administração Pública, dentro de um convênio com uma fundação americana. Tal convênio, à época da

publicação do livro de Garcia, já teria produzido outras 14 obras naquela área do conhecimento, conforme se pode ler na pág. 2 da edição de estreia; foi, de fato, a única obra da coleção destinada a assuntos linguísticos. Mas o próprio autor, na sua "Explicação necessária", prevê um alcance um pouco maior para seu livro:

> Essa e outras características da obra (convém assinalar, de passagem, a oitava parte, relativa à redação técnica) tornam-na mais indicada a leitores que já disponham de um mínimo de conhecimentos gramaticais, ao nível pelo menos da quarta série ginasial. Por isso, acreditamos que *Comunicação em prosa moderna* venha a ser mais proveitosa aos alunos do segundo ciclo e, sobretudo, das nossas faculdades de letras, de economia, finanças e administração"[5] (Garcia, 1967: XII).

Paulo Rónai escreveria, em 20/04/1968, para o *Suplemento do livro* do Jornal do Brasil[6]:

> Baseado em exaustivas pesquisas, Othon Moacyr Garcia completa o que foi escrito sobre o problema da comunicação com os resultados da própria experiência e meditação, trazendo inúmeras contribuições de grande alcance prático. Talvez a mais importante delas seja a teoria do parágrafo, em que vê uma unidade mínima da composição e cujo manejo certo constitui para ele iniciação efetiva na arte de escrever.

Nas partes da obra em que o autor se dedica à organização do pensamento e da pesquisa, percebe-se também que *Comunicação em prosa moderna* é, ainda, uma obra de metodologia científica, que, como demonstraremos adiante, influenciaria também algumas obras desta área.

Enfim, *Comunicação em prosa moderna* é, para além de qualquer classificação, uma grande contribuição aos estudos linguísticos e textuais no Brasil. Contudo, a contribuição de Othon Moacyr Garcia não se restringe a esse campo de estudos; o autor também escreveu importantíssimos trabalhos na área da crítica literária, uma vez mais de forma pioneira: inicialmente, quando se propôs desvendar os ainda obscuros mecanismos da poesia de Carlos Drummond de Andrade, com a publicação de *Esfinge Clara – palavra puxa palavra em Carlos Drummond de Andrade,* em 1955 (pela Livraria São José). Posteriormente analisaria, sempre de modo original, as obras poéticas de Gonçalves Dias, Augusto Meyer, João Cabral de Melo Neto, Raul Bopp e Cecília Meireles. Todos estes ensaios foram reunidos, finalmente, pela editora Topbooks em 1996. Os que avaliaram seus trabalhos de análise estilística foram unânimes em destacar seu vanguardismo, em nosso país, na renovação das técnicas de

---

[5] Esse trecho da "Explicação necessária" tentou se adequar às mudanças – de nomenclatura – por que passou o sistema de ensino ao longo dos anos. O texto da 1ª edição falava em "quarta série ginasial" e "segundo ciclo", terminologia que se manteve até a 27ª edição (2010), atualizada e adaptada à nova ortografia. Mas a mudança se deu apenas pela metade: trocou-se "quarta série ginasial" por "nona série do ensino fundamental" e foi mantida a expressão "segundo ciclo", que, hoje em dia, só se aplica ao ensino fundamental, o que tornou a passagem incoerente.

[6] Ver anexos. Parte desta entusiasmada resenha passou a ser publicada na contracapa e, posteriormente, na orelha do livro, já a partir da 2ª edição.

análise literária, saindo de uma postura dita impressionista para se prender a um estudo fincado no material linguístico do poema. E, justamente por observarmos que sua análise literária é de natureza *essencialmente linguística*, justifica-se nossa decisão de integrar essa sua vertente de estudos a nosso trabalho.

As considerações de Fowler (1994:9) acerca do que seria um modelo de *crítica linguística* têm muito a ver com o procedimento analítico de Garcia:

> (...) Imagine-se que um crítico literário adquiriu uma formação linguística em todas as áreas da língua. Ao deparar-se, por exemplo, com um elemento sintático de interesse – talvez uma ordem de palavras pouco usual ou uma frequência excepcional de adjetivos – estará também apto a localizar e explicar características semânticas ou rítmicas que se relacionam com as sintáticas.

Cremos que, não somente por isso, mas também por estar o trabalho de Othon M. Garcia em consonância com os então modernos métodos de análise estilística, a fortuna crítica acerca de sua própria crítica seja, de um modo geral, tão generosa. Destaquemos alguns depoimentos acerca de sua obra nesta seara[7]:

> Com isso, iniciava o "livrinho obscuro" [*Esfinge clara*] uma verdadeira revolução crítica entre nós, logo reconhecida pelos que pregavam a necessidade dessa renovação. (Evaristo de Morais Filho, *apud* Garcia, 2006)

> Esfinge Clara, de Othon Moacyr Garcia, revela um manipulador seguro das modernas técnicas de análise formal, não só da linguagem simplesmente, mas também dos recursos poéticos e artifícios literários. (Afrânio Coutinho, *Diário de Notícias*, seção "Correntes Cruzadas", 15/01/1956 – *idem, ibidem*).

> Diga-se logo, e sem rebuços: antes de Othon Moacyr Garcia - e reconhecem-no, entre outros, Otto Maria Carpeaux, Antônio Houaiss, Afrânio Coutinho, Franklin de Oliveira, Eduardo Portella e José Guilherme Merquior - a crítica de poesia entre nós revelava um caráter eminentemente impressionista, muito embora, quando da estréia do autor, em 1955, com o memorável ensaio "*Esfinge clara* - Palavra-puxa-palavra em CDA", essa mesma crítica já começasse a dar mostra de certo revigoramento instrumental através da incorporação das novas tendências exegéticas então em voga na Espanha, na Alemanha e nos países de língua inglesa." (Ivan Junqueira, *O Globo*, 09/11/1996, – *idem, ibidem*).

> Mas a frequência do processo de associação semântica nos versos de Drummond proporcionou a O.M.G. umas penetração e compreensão do fenômeno, ainda não realizada anteriormente, o que torna o ensaio original e aumenta a importância de sua contribuição a esse gênero de estudos (M. Cavalcanti Proença, *Jornal de Letras*, fev/março de 1956, – *idem, ibidem*).

Por fim, acreditamos ser o poema-homenagem de Carlos Drummond de Andrade em pessoa, seu primeiro "analisando", o maior testemunho autorizado em favor da análise estilística de Garcia:

Claridade
Fogo e Luz em Gonçalves Dias
relumeiam à vista arguta
de Othon: são magias
dentro da mágica absoluta

---

[7] Outras passagens dessas mesmas resenhas, extraída diretamente das fontes, e algumas delas nem tão elogiosas, serão mostradas na segunda parte desta tese.

(Jornal *Correio da Manhã*, 9/2/1957 – reproduzido em Andrade, 1967: 410 e em Garcia, 2006:23)

Mais do que abusar da demonstração de argumentos de autoridade acerca da obra de Garcia, cabe-nos mostrar o porquê da escolha de sua análise estilística como objeto segundo de nosso estudo.

Serão as palavras do próprio Othon M. Garcia a nos guiar na busca de uma justificativa para nos determos ante sua obra crítica. Ao iniciar o "livrinho obscuro" (Hoauiss, prefácio, in Garcia, 1996) no qual buscaria desvelar a esfinge da poética drummondiana, apresentava-nos o autor um curioso sintagma – *palavra-puxa-palavra* – que ficaria, dali em diante, profundamente identificado com sua obra crítica:

> Um dos processos poéticos de que mais frequentemente se serve Carlos Drummond de Andrade em sua obra é o que podemos chamar de *associação semântica e paronomástica* ou jogo de *palavra-puxa-palavra.*
> Trata-se de recurso não inteiramente novo na poesia contemporânea – e mesmo na de todos os tempos –, mas habilmente aproveitado pelo autor de *Brejo das almas*, para com ele, até certo ponto, compensar as naturais deficiências da linguagem poética. (Garcia, 1996:15).

A exploração da técnica de associação semântica ou paronomástica será repetida em seus ensaios posteriores, como o estudo sobre a poética de João Cabral de Melo Neto ou a investigação sobre o campo lexical ígneo-luminoso na obra lírica de Gonçalves Dias; a técnica de *palavra-puxa-palavra* também frequentará o ensaio "A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer"; no ensaio sobre o poema-mito *Cobra Norato*, de Raul Bopp, embora proceda a um estudo com foco psicanalítico, Garcia também não abrirá mão de capturar os diversos mecanismos lexicais e sintáticos do poema, além de desvendar suas numerosas metáforas, e também não deixará de apontar os mecanismos de *palavra-puxa-palavra* presentes na obra mais representativa do modernista gaúcho; metáfora e campo semântico, e mais o *palavra-puxa-palavra* são novamente estudados em seu derradeiro ensaio estilístico, *Exercício de numerologia poética: paridade numérica e geometria do sonho em um poema de Cecília Meireles.* Além disso, todo o ensaio consiste numa "dissecação linguístico-matemática" do poema "Canção excêntrica", em que o sofisticado conhecimento multidisciplinar de Garcia se mostra de fundamental importância na exegese de uma obra tão singular da poetisa carioca.

Garcia, portanto, junta a seu vasto conhecimento linguístico, tanto em *Comunicação em prosa moderna* quanto nos ensaios reunidos em *Esfinge clara e outros enigmas*, o diálogo com as mais "diversas áreas do conhecimento", característica de seu

próprio gênio intelectual, como nos relata o depoimento de seu próprio filho, Eduardo Garcia[8]:

> Intelectual de espírito naturalmente moderno, sem moralismos nem preconceitos, buscava estar constantemente atualizado nas diversas áreas do conhecimento, da política à ciência, da filosofia à psicanálise, nutrindo pelos escritores modernos o mesmo interesse que alimentava pelos clássicos. (...)
> Mantinha-se atento às novas correntes dos estudos literários e da linguística e delas participava pioneiramente, sem qualquer ranço de modismo, com o objetivo maior de experimentar nova possibilidade de análise e entendimento do discurso, poético ou não. Porque no fundo era um apaixonado analista de texto, de todo texto que pudesse ou merecesse ser destrinchado nos seus elementos significativos. Fosse para perceber níveis mais profundos de elaboração poética – indo do texto para o seu melhor entendimento pela análise literária –, fosse para desvendar os processos de construção da frase e do parágrafo – indo, em sentido inverso, do conhecimento do instrumento linguístico para a construção do texto lógico –, sua prática cotidiana era mergulhar nas palavras, nessa luta talvez um tanto vã, mas sempre fascinante (Garcia, 2006:11)

Entendemos, por tudo o que procuramos demonstrar, ser de vital importância para os estudos descritivos de língua portuguesa empreender um estudo tão amplo quanto possível da imensa contribuição que Othon Moacyr Garcia prestou a essa área, tanto por meio de *Comunicação em prosa moderna* quanto de seus estudos de análise estilística.

Nossos principais objetivos, ao longo de nosso trabalho, portanto, serão:

- Situar o pensamento linguístico e crítico de Othon Moacyr Garcia em seu tempo, por meio do estudo tanto das obras que possivelmente o influenciaram quanto das que, direta ou indiretamente, possam ter promovido um diálogo com seus trabalhos.
- Avaliar até que ponto a obra *Comunicação em prosa moderna* dialoga com os estudos linguísticos mais recentes e também avaliar a influência que o livro exerce sobre os autores contemporâneos.
- Avaliar a importância da aproximação, promovida por Othon Moacyr Garcia, entre os estudos linguísticos e literários, e o quanto seu método renovou nossa crítica pelo fato de oferecer novas ferramentas para uma análise baseada, em grande parte, no material linguístico do texto.
- Analisar os textos dispersos por ele escritos – segundo Garcia (2006), mais de 20 publicações, entre artigos, ensaios, resenhas etc. não conhecidos do público – de forma a tecer relações entre esses trabalhos e suas obras mais conhecidas.

[8] Ver depoimento completo em “Anexos”: “Biobibliográfica de Othon M. Garcia”.

- Analisar uma pequena parte de sua correspondência, consultada diretamente no acervo da família, de modo que se possam colher informações que forneçam subsídios importantes para maior conhecimento de sua obra.

Para o estudo de *Comunicação em prosa moderna*, optamos por trabalhar, principalmente, com a 23ª edição (2003), sobre a qual nos temos debruçado e depositado nossas anotações pessoais nos últimos anos. Utilizar-nos-emos, todavia, de outras edições, incluída a primeira, no intuito de fazer cotejos e observar modificações significativas. Ao longo deste trabalho, para evitar repetições enfadonhas e desnecessárias, indicaremos somente a página da qual se reproduziu citação de Garcia na edição citada, explicitando o ano da edição, em favor da clareza, somente quando julgarmos prudente fazê-lo.

Para o estudo de seus trabalhos de análise estilística, utilizaremos a segunda edição de *Esfinge Clara e outros enigmas*, organizada pela editora Topbooks (1996), uma vez que o próprio autor declara, no texto introdutório do livro, que se mantém "fiel" à sua atitude crítica frente aos textos analisados (Garcia, 1996:9). Em relação às citações, fixaremos os mesmos critérios expostos no parágrafo anterior.

1 PRIMEIRA PARTE: COMUNICAÇÃO EM PROSA MODERNA

1.1. Othon M. Garcia e a tradição gramatical

Em artigo datado de 11 de agosto de 1957, no *Jornal do Commercio*, declarava o articulista[9] Othon Moacyr Garcia nas primeiras linhas:

> Os que se derem ao trabalho de rebuscar estantes, livrarias, bibliotecas para um recenseamento das gramáticas, compêndios, livros de textos, livros de exercícios e de frases para corrigir, antologias e quejandos publicados neste país nos últimos vinte anos, hão de ficar boquiabertos como nós com a infinidade deles. É que a nossa tradicional e revelha gramaticofilia ou gramaticomania, a nossa constante e estéril preocupação com as miúdas gramatiquices, a nossa ferrenha e abstrusa mania de reduzir o aprendizado da língua à decoração de mil regrinhas e mil proibições emaranhadas numa nomenclatura prolixa, irritante, rebarbativa e teimosa, constituem fertilizantes permanentes daquela safra daninha de compêndios e textos que, às vezes, recheiam bolsos de autores e editores, mas quase sempre desorientam o estudante e amofinam o mestre (Garcia, 1957).

Uma crítica um tanto ácida, que poderíamos aproximar, *mutatis mutandis*, da que alguns linguistas atualmente fazem aos consultórios gramaticais que grassam nos meios de comunicação e que vendem o conhecimento da língua como se ele fosse um produto de fácil e ligeiro consumo, resultado de decoreba de dicas e macetes; ao labor penoso e científico das gramáticas, opor-se-á o trabalho fácil e assistemático dos *compêndios gramaticais*:

> Nessa proliferação de livros para o ensino da língua pode-se estabelecer, de pronto, a distinção entre "gramática" e "compêndio". Aquela, de que há exemplos respeitáveis e mui valiosos e, "pour cause", não abundantes, distingue-se "oceanicamente" do compêndio. Este, quase sempre feito com propósitos mercantis "para arranjar uns cobres, que livro didático dá muito", é, salvo esperadas exceções, a contrafacção do livro didático, que leva à falsificação dos princípios normativos e válidos da língua, à criação de preconceitos e proibições descabidas, de regrinhas chinfrins e de teorias absurdas (*idem, ibidem*).

Desnecessário atentar para a atualidade e a lucidez do texto. Essa aversão ao uso deletério, esterilizante da gramática seria explicitada dez anos depois, quando da primeira edição de *Comunicação em prosa moderna* (doravante também CPM). Assim apresentava o autor os objetivos de sua obra:

> Todos reconhecemos ser ilusão supor – como já dissemos – que se está apto a escrever quando se conhecem as regras gramaticais e suas exceções. Há evidentemente um mínimo de gramática indispensável (grafia, pontuação, um pouco de morfologia e um pouco de sintaxe), mínimo suficiente para permitir que o estudante adquira certos hábitos de estruturação de frases modestas mas claras, coerentes, objetivas. A experiência nos ensina que as falhas mais graves das redações dos nossos colegiais resultam menos das incorreções gramaticais do que da falta de ideias ou da sua má concatenação. Escreve realmente mal o estudante que não tem o que dizer porque não aprendeu a pôr em ordem seu pensamento, e porque não tem o que dizer, não lhe bastam

[9] Intitulado "De gramática e de compêndios". Tratava-se, na verdade, de uma resenha um tanto elogiosa à então recém-lançada *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*, de seu amigo Rocha Lima.

> as regrinhas gramaticais, nem mesmo o melhor vocabulário de que possa dispor. Portanto, é preciso fornecer-lhe os meios de disciplinar o raciocínio, de estimular-lhe o espírito de observação dos fatos e ensiná-lo a criar ou aprovisionar ideias: *ensinar, enfim, a pensar*. (Garcia, 2003:231).[10]

Por diversas vezes, no artigo supracitado, utiliza Garcia a expressão "purismo gramatical", uma "obsessão", para se referir a uma atitude excessivamente normativa que se preocupa muito mais com o conhecimento mecânico de regras gramaticais arbitrárias que, por isso mesmo, não resistem à mínima análise linguística.

A ideia de que a subserviência aos preceitos da gramática normativa é antes um óbice do que um benefício ao estudante é, na verdade, a outra face da tese principal do livro: antes de se preocupar com a forma *daquilo* que se vai escrever, deve-se preparar o conteúdo *daquele* que se propõe a escrever. Daí o subtítulo da obra, *aprenda a escrever, aprendendo a pensar*[11]. Ou seja: de nada adianta investir no aprendizado de regras gramaticais, se o pensamento do estudante é confuso, desorganizado, alvo fácil de "generalizações apressadas, declarações gratuitas, indiscriminações, clichês, rótulos, falsos axiomas, polissemia, polarização, falsos juízos, opiniões discriminatórias, afirmações puras e simples, carentes de prova..." (p. 7). Garcia prefere não retomar uma velha discussão, talvez por reputá-la dispensável – "forma e fundo, como sabemos... Bem, não há necessidade de desenvolver isso" (*ibidem*) –, mas é justamente o fato de crer, antes de tudo, que o mais importante é organizar o pensamento, que leva o autor a se posicionar contra o que considera um ensino infértil de regras gramaticais:

> (...) é justo que nós professores nos preocupemos apenas com a língua, que cuidemos apenas da gramática, que nos interessemos tanto pela colocação dos pronomes átonos, pelo emprego da crase, pelo acento diferencial, pela regência do verbo assistir? Já é tempo de zelarmos com mais assiduidade não só pelo polimento da frase, mas também, e principalmente, pela sua carga semântica, procurando dar aos jovens uma orientação capaz de levá-los a pensar com clareza e objetividade para terem o que dizer e poderem expressar-se com eficácia. (*ibidem*)

Ainda segundo Garcia, "esse ponto de vista, que nada tem de novo ou original, norteou a elaboração de *Comunicação em prosa moderna*" (*ibidem*). É de fato o que se constata ao longo da leitura da obra em estudo, como procuraremos demonstrar.

---

[10] Como que em processo de retroalimentação (motivada, talvez. pela forte amizade que os uniu), Rocha Lima irá reproduzir este trecho, quase na sua totalidade, na apresentação de sua obra didática "Um programa de português" (José Olympio, 1974), destinada a estudantes das 7ª e 8ª séries do ensino fundamental. Tanto ele colaborou efetivamente na elaboração de CPM (vide anexos), como Garcia deu sua contribuição à *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*, conforme atestam os agradecimentos da obra magna de Rocha Lima.

[11] Como se pode verificar nos documentos encaminhados pelo autor à Editora da FGV (vide anexos) quando da elaboração do livro, o título proposto pelo autor era *Aprender a escrever é aprender a pensar*. Com ligeiras modificações, passou a subtítulo, certamente por razões comerciais.

Cabe alertar para o fato de que uma leitura descuidada dos trechos citados acima, assim como de diversos momentos da obra em que o autor expõe sua "tomada de posição" (*ibidem*), poderia levar o leitor desavisado a pensar que ele seria um precursor dos que militam contra o ensino de gramática. E nada está mais longe da verdade: Garcia parece superar a discussão entre gramáticos e linguistas, uma vez que já antecipa uma posição que, só muito modernamente, será adotada por aqueles que se encontram num estágio de síntese dialética da discussão: a de que o ensino de gramática deve ser um meio, e não um fim. Não parece haver dúvida de que, ao menos no Brasil, foi Othon Moacyr Garcia um dos primeiros a "bancar" tal afirmação.

Por exemplo, na *Advertência* à primeira parte da obra, "A frase – estrutura sintática e feição estilística", esclarece:

> (...) convém advertir, de saída, que a intenção do Autor foi evitar se transformasse o capítulo em mais um manual de análise sintática, o que não significa seja esta inútil ou execrável. Tanto não é inútil que muitas apreciações sobre a estrutura da frase não puderam dela prescindir, pelo menos em certa medida (p. 29).

Mais abaixo, reforça a ideia de que o ensino de gramática, no caso, de análise sintática, deve ser *meio* para se escrever melhor, e não *fim:*

> A análise sintática tem sido causa de crônicas e incômodas enxaquecas nos alunos de ensino médio. É que muitos professores, por tradição ou por comodismo, a têm transformado no próprio conteúdo do aprendizado da língua, como se aprender português fosse exclusivamente aprender análise sintática. O que deveria ser um instrumento de trabalho, um meio eficiente de aprendizagem, passou a ser um fim em si mesmo. Ora, ninguém estuda a língua só para saber o nome, quase sempre rebarbativo, de todos os componentes da frase. (*ibidem*)

O próprio Garcia faz questão de demonstrar que não é ele o primeiro a fazer tais afirmações: cita o testemunho insuspeito de Mário Barreto (que respondia, "com a lucidez que lhe era habitual", à consulta de um padre pernambucano):

> Leva-me, pois, o senhor padre para essas regiões nevoentas da análise lógica a que tanto gostam de guindar-se os professores brasileiros. É um dos defeitos do nosso ensino gramatical a importância excessiva que se dá nas classes a isso que se chama análise lógica. Certo que é necessário saberem os alunos o que é um sujeito, um atributo, um complemento (...)
> Passar daí será nos embrenharmos no intrincado labirinto das sutilezas da análise. A análise lógica pode ser de muito préstimo, se a praticarmos como aprendizado da estilística, como meio de conhecermos a fundo os recursos da linguagem e de nos familiarizarmos com todas as suas variedades. (*apud* Garcia, *ibidem*)

Tal crítica à chamada análise lógica, representada pela figura do gramático Eduardo Carlos Pereira, também se encontrava nas "palavras necessárias" da gramática de Silveira Bueno:

> Caro leitor, aqui está o ponto nevrálgico do ensino brasileiro: o excesso de análise lógica! Entre nós, quem sabe analisar um longo período, é preparado, é inteligente, é colossal! E se for capaz de arrumar as orações todas e seus complementos, direitinho, em diagrama, será mais que inteligente, mais que colossal, será gênio.

> Apelamos para o testemunho de todos: qual foi o seu martírio maior nas aulas de português? Por que detesta "Os Lusíadas"? A resposta não pode deixar de ser a mesma: O meu maior martírio, quando estudante, foi a análise lógica! Detesto Camões porque me obrigaram a lhe estraçalhar as estrofes, a desconjuntar os versos, a revolver os cantos à procura da ordem direta, à procura da oração principal! Nunca me mostraram as belezas do poema; nunca me explicaram como foi que a língua chegou àquela expressão camoniana e como já é tão diversa, hoje, em meus lábios brasileiros!
> (...) Eduardo Carlos Pereira estabeleceu rica e exuberante nomenclatura para esta parte malabarista da gramática; dividiu, subdividiu e ainda sub-subdividiu os complementos, dando a cada um o seu nome próprio, fartando, desse modo, os gulosos de tais pratos verbalísticos. (...) (Bueno, 1963)

No capítulo de CPM dedicado à análise sintática e à indicação das circunstâncias (1.6.1) afirma Garcia que os erros mais comuns encontrados nas redações "resultam, na maioria das vezes, de uma estruturação inadequada da frase por incapacidade de se estabelecerem as legítimas relações entre as ideias" (p. 75). Por isso, para ele, "a análise sintática, praticada como um meio e não como um fim, ajuda o estudante a melhorar sensivelmente a organização de sua frase" (*ibidem*).

Tal afirmação soa tão moderna que irá ecoar no discurso dos gramáticos mais atualizados com a ciência linguística, como é o caso de José Carlos de Azeredo, que, na edição de nº 41 da revista *Língua portuguesa* (março de 2009), prestará ao jornalista Josué Machado uma entrevista cujo título será justamente *A gramática como meio.* Trechos desta entrevista serão citados adiante, no capítulo dedicado à frase.

Ocorre que, em muitas obras destinadas ao ensino da língua, especialmente em uma série de livros didáticos ditos mais modernos (Bagno, 2007:135), contrapõe-se, a um discurso "liberal" (especialmente nos prefácios), uma prática nada inovadora da língua, principalmente no que respeita ao ensino de análise sintática. Por isso não seria descabido dizer que CPM foi a primeira obra a realmente pôr em prática o ensino da análise sintática como um meio, demonstrando de forma exaustiva as consequências estilísticas e pragmáticas de, só para citar um exemplo, manifestar-se a mesma ideia ora por meio da coordenação ora por meio da subordinação.

Garcia, advirta-se, não abandona os conceitos de *correção* e de *erro,* fazendo menção a eles em diversos momentos de CPM, como, por exemplo, no capítulo 4.0 da terceira parte, dedicado às "qualidades do parágrafo e da frase em geral", quando discute os conceitos de *unidade, coerência e ênfase* (4.1):

> A correção gramatical é, sem dúvida, uma das mais importantes qualidades do estilo. Mas nem sempre *a* mais importante: uma composição pode estar absolutamente correta do ponto de vista gramatical e revelar-se absolutamente inaproveitável. Os professores topamos todos os dias com exemplos disso. É verdade que erros grosseiros podem invalidar outras qualidades do estilo. Mas a experiência nos ensina que os defeitos mais graves nas redações de alunos do curso fundamental – e até superior – decorrem menos dos deslizes gramaticais que das falhas de estruturação da frase, da incoerência das ideias, da falta de unidade, da ausência de realce (p. 267).

Ou, ainda, de modo mais conservador, quando, ao analisar a frase “A paz mundial tem estado constantemente ameaçada, posto que a humanidade se vê dividida por ideologias antagônicas” (p. 36), desautoriza o uso da “partícula de transição” *posto que* no sentido explicativo, uso que, modernamente, tem no mínimo dividido espaço com o valor concessivo desta locução conjuntiva. Exemplo clássico e sobejamente citado do uso explicativo de *posto que* é o *Soneto da fidelidade*, de Vinícius de Morais, composto em 1939, ocorrência que, por si só, já constituiria abonação (método de trabalho utilizado por gramáticos de todos os tempos) para esse valor semântico, reforçada pelo fato de que, nesse caso, o verbo que se segue à partícula está no modo indicativo (“Posto que *é* chama”), assim como no enunciado censurado, e não no subjuntivo, que é o que se dá quando a locução apresenta valor concessivo.

Ou ainda quando, tratando do paralelismo sintático ao analisar a construção “Nosso destino depende em parte *do determinismo* e em parte *obedecendo* à nossa vontade” (P. 56), não se furta a classificá-la como uma “frase grosseiramente incorreta, por falta de paralelismo” (*idem*).

Por outro lado, ao informar que o uso de *ao ponto de* é condenado, pelo fato de constituir galicismo, por muitos gramáticos, apõe a seguinte nota de rodapé: “hoje, felizmente, muito raros (p. 84)”.

Com essas exemplificações, fica claro que Garcia, ainda que reconhecendo a importância da correção gramatical, prefere considerá-la instrumento ancilar da produção textual e, até certo ponto, se opõe à sua ortodoxia. Em várias passagens deixa clara sua insatisfação com a insuficiência terminológica da NGB (p. 42, nota de rodapé; p. 47, nota de rodapé, p. 62, entre parênteses etc.), mas, de modo geral, acata a nomenclatura e faz uso dela, ainda que com parcimônia.

Conforme procuramos demonstrar, Garcia não rejeitou a tradição gramatical: criticou seus pontos fracos, mas utilizou-a da melhor maneira possível, moldando-a para seu aproveitamento como instrumento de ensino eficaz dos meios de expressão. De modo análogo, criticou a NGB, mas preferiu não substituí-la por qualquer terminologia mais rebarbativa (condenava tanto o uso excessivo de termos da retórica quanto de novas terminologias linguísticas); quanto aos textos, utilizou-se de autores os mais modernos, mas empregou fartamente escritores retirados da *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet – Padre Antonio Vieira, Manuel Bernardes, Rebelo da

Silva, Rui Barbosa etc. Quando muito se fala numa prática de harmonização entre a tradição e a modernidade, Garcia já o fazia pelo menos desde a primeira edição de CPM.

A forma como Garcia abordou aspectos gramaticais, em especial as relações sintáticas do texto, parece-nos de fato tão revolucionária que serviu de modelo para pelo menos uma obra dedicada ao ensino de análise sintática – Uchôa (2010),[12] mesmo depois de este autor ter analisado detidamente seis dos mais importantes estudos gramaticais brasileiros.

1.1.1. Othon M. Garcia e a gramática gerativa

Na 3ª e 7ª edições de CPM, em que ocorreram as mudanças e inclusões mais significativas na obra, Garcia introduzirá conceitos básicos da gramática gerativo-transformacional de Noam Chomsky. Em dois momentos específicos da primeira parte do livro, irá o autor apoiar-se nas teorias do linguista norte-americano de modo a tecer considerações gramaticais e estilísticas acerca da frase, com o objetivo prático e sempre presente de ensinar a bem redigi-la.

Logo em 1.1.1., (a partir da 3ª edição, em 1975 – na 1ª e na 2ª edição, passa-se de 1.1 a 1.2), discorrerá Garcia sobre os conceitos de *gramaticalidade e inteligibilidade*, por meio do emprego da "célebre e assaz citada e comentada frase de Chomsky – *Colorless green ideas sleep furiously*" (p. 34). Os dois conceitos chomskyanos, em princípio, encaixaram-se como uma luva na obra de Garcia, que se destina justamente a sustentar a tese de que não basta que um texto possua estrutura gramatical impoluta se o plano semântico desse mesmo texto estiver prejudicado. E, do ponto de vista argumentativo, consiste o emprego destes conceitos, por Garcia, no que ele próprio chamará "testemunho autorizado" (p. 308).

Logo adiante, ao informar que importa que a frase, além da condição de gramaticalidade, entre outras coisas "exclua tautologias nulificadoras de significado" (p. 35), inspira-se (conforme nota de rodapé na mesma página) uma vez mais em Chomsky para demonstrar um caso de frase semanticamente prejudicada: "os oculistas são mais competentes que os oftalmologistas".

---

[12] Já em Uchôa (2007:95;98), o mesmo autor chamava a atenção para a importância da obra de Garcia no ensino de gramática e de língua de um modo geral.

Não fica bem claro, no entanto, se Garcia se apropria adequadamente do conceito de *gramaticalidade* na sua acepção gerativa, devido ao fato de que, em algumas passagens, esse conceito parecer estar mesclado ao de *inteligibilidade*; o mesmo se dá com a noção de *competência*, evocada apenas uma vez, mas, a nosso ver, equivocadamente, como se demonstra na passagem abaixo, em que discorre sobre o parágrafo como unidade de composição:

> (...) assim como há vários processos de desenvolvimento ou encadeamento de ideias, pode haver também diferentes tipos de estruturação de parágrafo, tudo dependendo, é claro, da natureza do assunto e sua complexidade, do gênero de composição, do propósito, das idiossincrasias, e competência (*competence*) do autor, tanto quanto da espécie de leitor a que se destine o texto (p. 219).

Em sendo a competência, nos termos da gramática gerativa, uma característica inata, não nos parece fazer muito sentido sua inclusão no trecho citado. Pode-se alegar que não há indicação explícita de que a palavra foi ali empregada com tal sentido; mas por que então o termo em inglês entre parênteses? Parece bem claro que foi uma tentativa do autor de restringir o sentido da palavra, circunscrevendo-a no âmbito da gramática de Chomsky, o que, uma vez mais, não nos pareceu procedimento acertado.

Já no subtópico dedicado ao paralelismo sintático (1.4.5, somente a partir da 7ª edição, em 1978), Garcia se apoiará uma vez mais na gramática de Chomsky para melhor defender esse conceito. Principalmente nesse caso a utilização do linguista como testemunho autorizado resultará problemática, como procuraremos demonstrar mais adiante, em capítulo dedicado ao paralelismo sintático. De qualquer forma, a inclusão de teorias científicas então recentes em determinadas edições de CPM demonstra a constante preocupação do autor em estar atualizado. A única obra de Chomsky que consta na bibliografia de CPM é a tradução francesa de *Aspects of the theory of syntax* (*Aspects de la théorie syntaxique*), de 1975, ou seja, lançada três anos antes da 7ª edição de CPM – embora, como já dissemos, o linguista gerativo já tivesse começado a frequentar CPM desde a 3ª edição, que foi lançada exatamente em 1975.

De acordo com o depoimento de Silva (2009)[13], quando do lançamento da primeira edição de CPM, em 1967, "o Gerativismo representava a grande novidade". Apesar de CPM ter representado, com sua aparição, justamente uma quebra de paradigmas, no sentido de que foi além da frase, âmbito a que se restringia a gramática gerativa, não houve como seu autor também não se deixar influenciar pelas ideias de Chomsky, a partir de edições posteriores da obra. Nossa opinião é a de que, conforme

[13] Texto também disponível em http://www.filologia.org.br/xiicnlf/11/11.pdf

vimos e ainda estamos por ver, Garcia não necessitava, de fato, de se apoiar nos pressupostos teóricos de Chomsky para legitimar seus pontos de vista acerca da produção textual.

1.2. CPM e a Linguística Textual

Muito embora seja comum ouvir-se e ler-se que *Comunicação em prosa moderna* é um marco dos estudos de Linguística Textual no Brasil (Cf. Bechara, 1999:482; Uchôa, 2010:17; 65; 77), nem o autor se utiliza desse termo – até porque o advento da LT na Europa se deu justamente no final da década de 60 (Costa Val, 1994, texto de apresentação) –, nem as principais obras de LT mais recentes no Brasil têm o livro de Garcia como referência, pelo fato de que o que se convencionou chamar Linguística Textual constitui na verdade uma série de estudos teóricos que pouco têm a ver com as preocupações de Garcia, que sempre foram de ordem primordialmente prática, dada a natureza da obra.

O que pode ter contribuído para esse juízo (o de que CPM foi uma obra precursora da LT no Brasil) é o fato de que, primeiro, Garcia jamais propõe uma prática do texto sem antes fornecer reflexões bastante elaboradas sobre o assunto em pauta; segundo, a abordagem de assuntos como o emprego dos tempos verbais, dos conectivos, e o uso de termos como *coerência* podem ter levado muitos a crer que CPM seja obra precursora nesta área dos estudos linguísticos.

Uma breve investigação nas obras mais representativas da LT no Brasil demonstra que o livro de Garcia, de um modo geral, não aparece na bibliografia da maior parte delas, e, quando aparece, é pelo fato de ter fornecido antes exemplos interessantes do que algum aporte teórico. Em geral, serão os estudiosos estrangeiros os grandes influenciadores da LT no Brasil. Koch (1999b:165), em artigo no qual resenha o desenvolvimento da LT em nosso país, já afirma, diferentemente de Costa Val (*op cit.*), que

> é no final da década de 70 que começam a surgir, no Brasil, os primeiros trabalhos dedicados ao estudo linguístico do texto[14]. Pode-se dizer que, para tal fato, contribuiu,

[14] Contudo, Evanildo Bechara (In KOCH, 2008, texto de apresentação) afirma ter sido o linguista romeno Eugênio Coseriu o primeiro a mencionar e conceituar o termo "Linguística do Texto" ainda na década de 50; já Bentes (2000:245) afirma que o mesmo termo foi empregado pela primeira vez por Harald Weinrich, "autor alemão que postula toda a Linguística ser necessariamente Linguística de Texto". Em nota de rodapé, a autora remete a primeira

> de forma bastante significativa, a tradução de duas obras: *Semiótica Narrativa e Textual* (Chabrol et al., 1977) e *Linguística e Teoria do Texto* (Schmidt, 1978), bem como a publicação, em Portugal, do livro *Pragmática Lingüística e o Ensino do Português* (Fonseca & Fonseca, 1977), no qual se defendia a aplicação dos princípios da Pragmática Lingüística ao ensino de língua materna e, em decorrência, a necessidade de um enfoque textual, como já era comum em outros países da Europa .

Não cita, em momento algum, a obra de Garcia como obra representativa da LT no Brasil – embora ela tenha surgido justamente no fim da década de 70. A título de exemplificação, uma breve amostragem de obras de referência da LT no Brasil – Koch (1993; 2008), Koch & Travaglia (1993), Fávero (1997), Koch & Travaglia (1999), Villela & Koch (2001)[15], Marcuschi (2008) – mostra que CPM não constitui, de fato, obra de referência para nenhum desses autores, situados entre os principais representantes da LT no Brasil[16]. Já o fato de CPM ser citado em Costa Val (1994:10) e num trabalho de introdução à LT como o de Bentes (2001:248) é por fornecer exemplos, coincidentemente, de casos de justaposição.

De fato, ainda de acordo com Koch (*op. cit*., p. 168), foi mesmo a Europa a fonte teórica dos estudiosos da LT em terras brasileiras:

> As pesquisas sobre texto realizadas no Brasil inspiram-se fortemente em estudos realizados na Alemanha (Weinrich, Dressler, Beaugrande & Dressler, Gülich & Kotschi, Heinemann & Viehweger, Motsch & Pasch, entre outros); na Holanda (Van Dijk); na França (Charolles, Combettes, Adam, Vigner, Coste, Moirand etc.), na Inglaterra (particularmente por Halliday & Halliday & Hasan) e nos EUA, tanto por linguistas (Chafe, Givón, Prince, Thompson, Webber, Brown & Yule), como por psicólogos e pesquisadores em Inteligência Artificial (Clark & Clark, Minsky, Johnson-Laird, Sanford & Garrod, Rumelhart, Schank & Abelson, Marslen-Wilson e outros), além, é claro, daqueles realizados no interior do funcionalismo praguense (Daneš, Firbas, etc.); e, na década de 90, pesquisas sobre anáfora e referência que se vêm efetivando na França, no bojo do projeto *L'Anaphore et son traitement*, financiado pelo *Programa Cognisciences*, *Pir- Cnrs* (Charolles, Kleiber, Mondada, Dubois) e por Apothéloz, Reichler-Béguelin Berrendonner, entre vários outros, na Suíça (Fribourg, Neuchâtel).

Por outro lado, como era de se esperar, um grande número de obras dedicadas ao ensino da redação, nas mais variadas modalidades, parece encontrar em CPM um suporte teórico seguro. A lista é muito numerosa, portanto fiquemos com alguns exemplos também a título de amostragem: Silva *et al* (1974); Brasil (1978); Felizardo (1978); Lima & Neto (1980); Krause (1985; 2000); Blikstein (1988); Carneiro (1992;

---

publicação de Weinrich a 1964 – portanto, a seu clássico *Tempus - Besprochene und erzählte Welt*. Instaura-se a confusão...

[15] Embora tenha sido uma gramática desenvolvida em parceria com o português Mário Vilela, coube a Koch desenvolver os capítulos destinados à Linguística Textual.

[16] Em dois momentos (1987; 1995), Ingedore Koch fez uso das ideias de Othon M. Garcia sobre coordenação e subordinação – no primeiro, em obra destinada à teoria da Argumentação; no segundo, em artigo sobre articulação de orações (*Caderno de estudos linguísticos* da Unicamp nº 28), basicamente retomando as mesmas ideias, porém mais resumidamente. Em todo o caso, não se trata, a nosso ver, de estudos especificamente voltados para a Linguística Textual, embora possam ser de uso para ela.

1993); Abreu (1996); Granatic (1997); Viana *et al* (1998); Gold (1999); Medeiros (1988; 1993; 1996; 1996b; 2002; 2007); Andrade & Medeiros (1997; 2001), Cardoso (2001), Borges (2003), Antunes (2005) e Garcez (2008).

Há, ainda, pelo menos um caso a que poderíamos chamar de "misto" – uma coleção de seis apostilas desenvolvidas por professores da UFRJ para fins de ensino de pós-graduação à distância, quatro delas tendo CPM entre as referências bibliográficas. Estas obras, não obstante seu caráter prático, apresentam descrição teórica vinculada à LT, tema central do curso[17].

O que de fato ocorre, como vimos, é uma grande influência de CPM sobre os chamados livros de *redação*, ou seja, obras que têm basicamente a mesma finalidade prática da obra de Garcia – ensinar a escrever melhor. Nessa área específica, cremos não haver realmente obra mais citada ou parafraseada. Mostra-o até mesmo a inclusão de CPM na bibliografia do *Manual de Redação da Presidência da República* (Brasil, 2002), a ponto de este documento ir além da mera descrição gramatical esperada e introduzir conceitos caros a Garcia, como *frases fragmentadas* e *paralelismo* (sintático e semântico)[18]. Ainda, muito embora grande parte dos livros de ensino de redação se paute pela LT, essa não é uma adesão obrigatória, e há de fato uma grande diversidade de orientações teóricas nas obras destinadas a esse fim, variando desde a gramática tradicional até a Análise Semiolinguística do Discurso de Patrick Charaudeau.

Portanto, se é que se pode fazer esta distinção, diríamos que CPM influenciou muito mais as obras de *Gramática Textual* do que propriamente as de *Linguística Textual*, embora nestas se encontre, de modo relativamente esparso, alguma referência à obra de Garcia, conforme já dito.

Ainda, é digna de nota a influência de CPM sobre os livros didáticos em português; porém, não obstante termos empreendido uma inspeção superficial em diversas obras destinadas a esse fim, fato que nos levou a essa constatação, não nos deteremos nesse item, dada a natureza de nosso trabalho, que não pretende se voltar para o livro didático escolar.

---

[17] As apostilas são as seguintes: "Aplicação da Linguística do texto ao ensino de língua materna" (Oliveira *et al*, 2001); "Descrição do português à luz da Linguística do Texto" (Oliveira, 2001); "A argumentação" (Angelim, 2001); e "A descrição" (Pauliukonis, 2001). Somente "A narração" (Carneiro *et al*) e "A conversação" (Machado, 2001), este último por motivos óbvios, não utilizaram CPM como suporte teórico explícito.

[18] Embora o crédito a esses tópicos tenha sido dado a outra obra claramente influenciada por CPM, a saber, MORENO & GUEDES (1988)

2. A FRASE

A primeira parte de CPM, toda ela dedicada à estruturação sintática e semântica do que ali se convencionou denominar *frase*, é, mais do que todo o restante do livro, a mais perfeita tradução da ideia de que gramática não é um emaranhado de regras que devemos decorar, e sim um mecanismo de formação de sentido constitutivo da comunicação humana, dela indissociável. Não há linguagem, portanto, não há sentido, sem gramática. Não diz coisa diferente o professor José Carlos de Azeredo[19], em entrevista já mencionada, ao afirmar que

> a gramática não é só um meio auxiliar no processo de produzir e entender textos, pois é a própria garantia de uma parte fundamental do sentido. Não há língua sem gramática; é dispondo as palavras numa ordem e formando conjuntos com elas no interior dos enunciados que exprimimos ideias e compomos textos. As regras responsáveis por esse 'arranjo significativo' pertencem à gramática da língua. Ensinar gramática é ensinar a organizar as palavras para formar orações, e orações para formar trechos maiores, que às vezes se manifestam na escrita como parágrafos. Se o professor acha que gramática é só nomenclatura, uma camisa de força para enquadrar o uso da língua em um padrão rígido de correção, não está preparado para ensinar gramática.

Recomenda ainda o entrevistado: "é interessante a atividade de reestruturação de períodos (de orações independentes para a construção de subordinação, por exemplo)[20] (...) o clássico de Othon M. Garcia, *Comunicação em Prosa Moderna*, ainda é o *melhor exemplo* dessa proposta (grifo nosso)"[21].

2.1. Estrutura sintática da frase: frase, período, oração

A relevância que OMG dá à *frase*, no capítulo inicial da obra, deve-se, sem dúvida, à orientação de privilegiar o fator *comunicativo*, não necessariamente em detrimento do *sintático*, mas pelo fato de ter o autor ideia clara de que este deve estar a serviço daquele - trilhar o caminho contrário seria incoerente com tudo mais que se prega no livro. Pode ser esse o motivo de o autor cruzar os domínios da frase e da oração, ao afirmar que

> seu [o da frase] arcabouço linguístico encerra normalmente um mínimo de dois termos – o sujeito e o predicado – normalmente, mas não obrigatoriamente, pois, em Português, pelo menos, há, como se sabe, orações ou frases sem sujeito: *Há muito tempo que não chove* (p. 32)

ou que

> quanto à sua estrutura sintática, *i.e.*, quanto à característica da integridade gramatical explícita (existência de um sujeito e um predicado), a frase pode ser *simples* (uma só

[19] Revista *Língua Portuguesa* – Editora Segmento, São Paulo. Edição 41. Março de 2009.
[20] *idem.*
[21] *idem.*

> oração independente) ou *complexa* (várias unidades oracionais). Esse agrupamento de orações é que merece legitimamente o nome de *período* (do grego *periodos*, circuito). É o *ambitus verborum*, segundo Cícero, isto é, o circuito de palavras encadeadas para formar um sentido completo. Entretanto, pela nomenclatura gramatical (brasileira ou não) vigente e tradicional, também a frase simples se diz *período simples*, e a complexa, *período* composto (p. 33).

No trecho acima, *frase* coincidiria, assim, com *período.*

Esse cruzamento é, contudo, confirmado por Mattoso Câmara (1977:175): "quanto à estrutura íntima, há em cada frase duas partes conhecidas pelos nomes de SUJEITO e PREDICADO". Tal entendimento é confirmado logo adiante, na seguinte passagem: "podemos dizer, portanto, que das duas partes primárias, com que se constrói significativamente uma frase, o SUJEITO é o DETERMINADO e o PREDICADO é o DETERMINANTE" (*idem, ibidem*). Ou seja, embora a frase possa ser compreendida no âmbito da *comunicação,* e a oração, no *sintático,* não pareceu a ambos os estudiosos haver impedimento de que tais domínios por vezes se confundam. No entanto, a respeito de a *oração* coincidir com a *frase,* Garcia afirma ainda nas primeiras linhas do capítulo 1.0:

> Mas nem sempre oração (diz-se também *proposição*) é frase. Em "convém que te apresses" há duas orações mas uma só frase, pois somente o conjunto das duas é que traduz um pensamento completo: isoladas, constituem simples fragmentos de frase, pois uma é parte da outra: "que te apresses" é o sujeito de "convém" (pp. 32-33).

Observe-se que um gramático do porte de Eduardo Carlos Pereira já preconizava que "A sintaxe tem por objeto o estudo da FRASE" (Pereira, 1943:205), ressaltando que

> *A frase de sentido incompleto* [*A vida do* homem] é uma expressão que se denomina, em geral, LOCUÇÃO; ao passo que a *frase de sentido completo* se chama ORAÇÃO ou PROPOSIÇÃO. Esta se caracteriza pelo VERBO, claro ou subentendido, que enuncia o fato central do pensamento (*idem, ibidem*).

E, um pouco adiante, dizia que a sintaxe "é o estudo da frase, isto é, da proposição e do período gramatical, bem como das relações dos seus respectivos membros" (Pereira, op. cit., 207).

Confessamos que essa profusão de cruzamentos instaura certa desorientação no delimitar cada um dos conceitos, acrescentando-se ainda à lista a noção de *proposição,* originariamente pertencente aos domínios da lógica. E só citamos três autores, cada um representante de um campo específico dos estudos linguísticos.

Gladstone Chaves de Melo (1976:121): reconhece que "não é pacífico o conceito de frase" e que "a esta palavra se têm atribuído sentidos vários, que vão desde a oração,

intimamente estruturada, até os segmentos nucleados por um substantivo, por um adjetivo (*ibidem*). Propõe que se distinga *frase* de *oração*, "reservando-se a esta uma caracterização mais formal: seria uma construção com dois termos, sujeito e predicado, ligados sintaticamente" (*ibidem*).

Jespersen (1951:305) já reconhecia a confusão que se faz em torno do conceito de frase:

> The definitions of 'sentence' are too numerous and too divergent for it to be worth while here to reprint or criticize them all. (...) these definitions have taken as their starting point either formal or logical or psychological considerations, while some of them have tried to reconcile two or three of these points of view.

Como se vê, o problema não é novo, uma vez que a primeira edição da obra clássica de Jespersen é de 1924.

Azeredo (2000:30), igualmente, reivindica clareza na delimitação de ambos os conceitos e o faz de modo consoante ao nosso entendimento. Para ele, sendo o *texto* "uma entidade pertencente ao domínio do ato verbal de comunicação", isto é, do *discurso*, torna-se a frase "o menor texto possível" (*ibidem*). Pode esta, no entanto, convergir com a *oração*, bastando que, para isso, apresente *sujeito* e *predicado*. O que não quer dizer que os conceitos se confundam ou mesmo se complementem; entendemos antes que eles se superpõem, constituindo planos distintos de estruturação da linguagem, pois, ainda segundo Azeredo, "enquanto representação analítica de um conteúdo (...) a oração articula as funções *sujeito* e *predicado* (*ibidem*).

O assunto, como se percebe, encerraria uma discussão que ultrapassaria os limites deste trabalho e poderia desviar-nos do objetivo específico que é analisar como Garcia tratou das relações entre as formas sintáticas e a construção do sentido. Deixemos claro apenas que nosso objetivo aqui foi tentar situar a *frase* no âmbito da *comunicação*, da qual entendemos ser ela elemento primário, para analisarmos como Garcia a tratou.

2.2. Frase, gramaticalidade e inteligibilidade

A opção do autor de CPM pelo *conteúdo* da comunicação se mostra já neste momento inicial da obra, no qual, embora admita que um mínimo de *gramaticalidade* (que, frisa o autor, "não significa apenas nem necessariamente correção") é necessário ao entendimento da frase, é a *inteligibilidade* que atestará o sucesso da comunicação. Para tanto, ele se utiliza ora de uma frase supostamente hipotética, como *de maus*

tranquilos se nunca instintos os jovens sentem, ora de um exemplo literário, a saber, a frase *Romarias escadais de horas bureaus assinadores do conhecimento tomado e lavrado dos vencimentos invencíveis*, retirado do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e ainda, da conhecidíssima sentença criada por Noam Chomsky, *incolores ideias verdes dormem furiosamente.* O apelo à lógica, à organização do pensamento como um princípio fundador da boa organização textual, se mostra com toda a força e evidência nas primeiras linhas de CPM. Por isso, tão logo se introduza o conceito de inteligibilidade, trata o autor de estabelecer algumas "normativas" mínimas, de caráter didático, para o estabelecimento de uma *frase* comunicativamente eficaz. Segundo Garcia, é necessário que ela, "além da condição de gramaticalidade":

1. *exclua duplicidade de informação;*
2. *exclua tautologias nulificadoras de significado;*
3. *exclua incongruências semânticas resultantes de:*
    a) *contradição lógica literal;*
    b) *impropriedade ou ausência de partículas ou locuções de transição entre os segmentos de uma frase;*
    c) *omissão de ideias de transição lógica;*
    d) *subversão na ordem das ideias.*
4. *revele conformidade com a experiência geral de uma dada comunidade cultural;*
5. *constitua um enunciado que, no plano denotativo encerre um mínimo de probabilidade;*
6. *seja estruturada de tal forma que não exija a remanipulação dos seus componentes para se tornar inteligível.*

Tratamos apenas, por motivos de ordem prática, de enumerar os tópicos. O desdobramento de cada um deles se encontra nas páginas 35 e 36 da edição de CPM por nós estudada (23ª). Excetuando-se a última sugestão, de natureza claramente mais formal (constituiria muito mais *efeito* de um pensamento mal organizado), todas as demais são de natureza lógica, confirmando a tese patente em toda a obra.

Já ao tratar das *frases nominais* (p. 38), mostra o autor sua preocupação com o *estilo*, explicitando a eficiência da estrutura elíptica, seja nos ditos populares, seja na literatura: "é uma frase geralmente curta, incisiva, direta, que tanto indica de maneira

breve, sumária, as peripécias de uma ação quanto aponta os elementos essenciais de um quadro descritivo (...)" (*ibidem*).

O conceito de frase se torna ainda mais elástico para Garcia no capítulo destinado à *feição estilística da frase* (2.0, p. 123) – sua extensão, em alguns casos, se torna a mesma de um parágrafo, como ocorre em vários dos exemplos abaixo:

Frase de arrastão:
Então, desisti de esperar e resolvi telefonar. Mas aí chegou o porteiro. Então, ele abriu a porta e eu entrei. Mas o elevador estava parado. Então, subi pelas escadas. Aí cheguei ao quarto andar. Mas não havia ninguém em casa. Então, escrevi um bilhetinho e botei por baixo da porta. Mas aí chegou a empregada. Então eu perguntei a ela: D. Maria está? Aí ela respondeu: Não está, não senhor (p. 124)

Frase entrecortada:
Passou o dia estirado em um quarto de hotel. E a noite veio e foi... Ficou até meio-dia na cama alva e desconhecida. Fazia um calor de porto sul-americano. Levantou-se, vestiu-se com dificuldade, tomou o trem das duas horas, de regresso. (Oswald de Andrade, Os condenados) (p. 125)

Frase de ladainha:
E ele encarará contra as ilhas, e tomará muitas delas; e fará deter o autor do seu opróbrio e o seu opróbrio virá a cair sobre ele; e voltará o seu rosto para o império da sua terra, e tropeçará e cairá e não será achado. (DANIEL, XI, 18-19) (p. 129)

Frase labiríntica ou centopeica:
Hoje, quando no seio de uma família numerosa há um jovem que, por falta de certa vivacidade de espírito e de outros predicados naturais, ou dos que se adquirem pelo esforço e pelo trabalho, não pode granjear os meios de subsistência, e menos ainda de obter qualquer colocação saliente, ou um ancião, vencido na vida, para quem a fortuna foi descaroável madrasta nas profissões que tentou, sem disposição alguma para o exercício de qualquer mister conhecido e lícito; dá-se não raro uma espontânea conspiração entre os conjuntos por parentescos de um ou de outro, os políticos militantes e os detentores do poder, para elevar o inclassificável às várias posições políticas, então, com o mais bem-aventurado júbilo dos chefes das agremiações assim enriquecidos, esse vai ser o legislador, esse vai ser o estadista. (...) (Pedro Lessa) (p. 131)

Frase fragmentária:
A gente andando, comendo, bebendo, dormindo, vivendo, indo ao banho no rio, passeando na rua, procurando furtar os figos da velha Merência, paralisando-se de admiração diante do velho Faria, branco, com uma expressão de eternidade, e aquele rapaz bonito, de cabelos cacheados, deitado ali dormindo para sempre. (Gilberto Amado, História da minha infância) (p. 136).

Frase caótica e fluxo de consciência:
Mas danação era outra coisa muito diferente danação era raiva de cão danado na alma da gente danação era ódio de Deus vontade de morder e de estraçalhar Deus como se fosse possível era enterrar as unhas e rasgar de ponto a ponta o céu de modo que à noite se pudesse ver o listrão de sangue latejando entre as estrelas e de dia a ferida se abrisse ao sol para que o danado tentasse entrar para estraçalhar Deus um verdadeiro horror. (Antonio Callado, Assunção de Salviano) (p. 140)

Frases parentéticas:
"Naquele mesmo dia (era ao almoço) ele achou o café delicioso"; "É homem de sessenta anos feitos" (ela tem cinquenta)...; É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê; "Como se estivesse trêmulo (ainda o estou agora), ele, que o percebeu, falou-me com muito carinho..." (todos os exemplos retirados por Garcia da obra de Machado de Assis). (p. 144)

Pode-se dizer que, dos exemplos de frase acima, só podemos considerar tipos de *frases*, a rigor, a centopeica e a parentética, uma vez que, nas demais, ou se trata de períodos mal pontuados ou estruturados (intencionalmente, ou não) – como ocorre com a frase de ladainha, a fragmentária e a caótica – ou somente o conjunto de frases

normais é que dá feição particular ao período ou mesmo ao parágrafo, como é o caso da frase de arrastão e da entrecortada. Como, entretanto, o próprio conceito de frase em CPM revestiu-se de uma considerável elasticidade, não deve ter o autor sentido a obrigação de se prender aos moldes sintáticos que parecem delimitar o escopo dessa unidade comunicacional. De todo modo, ainda que se estranhe tamanha elasticidade, esse capítulo constitui, a nosso ver, uma das mais significativas contribuições de Garcia ao ensino da produção textual e da estilística.

2.3. Os processos sintáticos

Neste subcapítulo demonstra o autor que, tal como apregoam os sociocognitivistas, gramática nada mais é do que produção de sentido, a forma pela qual o conteúdo se faz explicitar. E tudo aquilo que Garcia preconiza na *Advertência* que abre a primeira parte do livro – isto é, que a análise sintática deve estar *a serviço da* expressão – é imediatamente posto em prática. Julgamos que tal tarefa não deve ser das mais fáceis, dada a escassez de obras que seguem essa linha.

Mostremos então, algo sucintamente, como se dá em CPM essa integração entre sintaxe e expressão das ideias: no subcapítulo *Coordenação e subordinação: encadeamento e hierarquização* (p. 42), em que Garcia promove ligeiro confronto semântico entre as conjunções coordenativas e subordinativas, não se furta o autor a fazer uma pequena revisão das orações subordinadas, segundo a NGB (mas não sem fazer críticas a ela, como quando reclama o valor modal da reduzida de gerúndio em "saiu chorando", na página 47, fim da nota de rodapé 14). Seria parte do "mínimo de conhecimento gramatical" que o autor considera necessário para se dominar o padrão culto da língua.

Os tópicos seguintes constituem preciosa demonstração do motivo de utilizarmos, no discurso, ora a coordenação ora a subordinação. Constituem estas páginas uma resposta àquela velha e justificada indagação do aluno: de que serve saber a diferença entre uma e outra, para que se estuda uma coisa e outra, se não é dado saber as consequências dessa diferença no ato comunicativo? Julgamos ter sido Othon M. Garcia quem, até hoje, respondeu a esta questão com mais precisão e eficácia. Vejamos por quê.

Uma passagem que serve bem como amostra dessa feliz aplicação didática é a que se encontra no subcapítulo 1.4.4., "Coordenação e ênfase":

> Na coordenação, por ser ela, como já assinalamos, um paralelismo de funções e valores sintáticos idênticos, costumam ser mais limitados do que na subordinação os recursos estruturais disponíveis para dar a devida ênfase a determinada ideia no conjunto do período. Niveladas as orações no seu valor (ressalvadas as observações feitas em 1.4.2), o realce que se queira atribuir ao teor de qualquer delas passa a depender, quase exclusivamente, da sua posição no período, quando não, evidentemente, de outros meios como a seleção vocabular e o apelo à linguagem figurada (p. 51).

Como numa obra dessa natureza não se apresenta a teoria sem que se mostrem exemplos práticos, utiliza-se Garcia de um texto retirado da *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet. Reproduzamos o quadro comparativo:

COORDENAÇÃO	**SUBORDINAÇÃO**
Eram três horas da madrugada de domingo: a cidade dormia tranqüilizada pela vigilância tremenda do Governo provisório, e o Largo do Paço foi teatro de uma cena extraordinária, presenciada por poucos (...)	Às três da madrugada de domingo, enquanto a cidade dormia tranqüilizada pela vigilância tremenda do Governo Provisório, foi o Largo do Paço teatro de uma cena extraordinária, presenciada por poucos (...)

(p. 52)

Abaixo, reproduzimos a análise comparativa feita pelo autor. A citação, embora longa, faz-se necessária na medida em que muito bem exemplifica seu pensamento:

> No período composto por coordenação, a oração "eram três horas da madrugada de domingo", por ser a inicial e culminante do período, pode parecer que encerra a sua ideia nuclear; no entanto, expressa apenas uma circunstância de tempo, circunstância relevante, sem dúvida (o episódio histórico – embarque de D. Pedro II a caminho do exílio – que se tivesse ocorrido às três horas da *tarde*, talvez não se revestisse da mesma dramaticidade aos olhos de Raul Pompéia), mas ideia secundária em relação às demais. A mais importante, aquela da qual dependem as outras do período, está na oração final ("e o Largo do Paço foi..."). Ora, essa *desigualdade de valores semânticos* pode encontrar expressão mais adequada numa estrutura em que se evidencie também uma *desigualdade de valores sintáticos*, traço que distingue a subordinação da coordenação. Na versão à direita, original do autor, a circunstância de tempo assume a forma de simples adjunto adverbial, termo acessório da frase, de modo que o pensamento nuclear, o mais relevante ("O Largo do Paço foi teatro...) ressalta do conjunto, justamente por estar na oração principal (*ibidem*).

Como faz em praticamente todo o livro, Garcia não deixará de *modalizar* essas afirmações; não, assim julgamos, como se o recurso à modalização fosse indicador de uma postura vacilante frente ao texto, mas sim pelo fato de entender o autor que, nos domínios da análise linguística, há pouco espaço para afirmações definitivas, que correriam o risco de se descolarem da realidade linguística do utente. É por isso que afirma, logo em seguida à citação anterior:

> É evidente que esse preceito – de que na oração principal deve estar, ou convém que esteja, a ideia principal – não se impõe com rigidez absoluta, em virtude da concorrência de outros fatores e em face da existência de outros recursos para dar ênfase a determinada ideia (*ibidem*)

Da mesma forma, dirá o autor no tópico 1.5.1.: “Em face do exposto em tópicos precedentes, a respeito da coordenação e da subordinação, pode-se afirmar que, *em tese* [grifo nosso], a oração *principal* encerra quase sempre a ideia *principal* (...)” (p. 63); no mesmo tópico, intitulado *Relevância da oração principal: o ponto de vista*, demonstrará que “muitas vezes, entretanto, a ideia mais importante está ou parece estar numa oração subordinada, especialmente quando substantiva ou adjetiva (*idem*)”.

É provável que essa preocupação com haver ideias mais e menos importantes esteja ligada ao entendimento privilegiadamente semântico que Garcia tem dos conceitos de coordenação e subordinação. Esse entendimento já se apresentara claramente no tópico 1.4.2., *Falsa coordenação: coordenação gramatical e subordinação psicológica* (p. 46), em que o autor afirma que “dependência semântica mais do que sintática observa-se também na coordenação, salvo, apenas, talvez, no que diz respeito às conjunções ‘e’, ‘ou’ e ‘nem’”. Para Garcia, não se pode dizer que há independência em orações como “portanto, não sairemos” ou “mas ninguém o encontrou”. Cita ainda o par alternativo “quer...quer”, que, quando seguido de verbo no subjuntivo, teria “legítimo valor subordinativo-concessivo”: “irei, quer chova, quer faça sol” equivaleria a “irei, mesmo que chova, mesmo que faça sol”.

Koch (1987:114) também chama a atenção para o ponto de vista de Garcia e parece com ele concordar:

> (...) em todo e qualquer período composto por duas ou mais orações, verifica-se que há entre elas uma interdependência, visto que a presença de cada uma delas é necessária para veicular o sentido pretendido. O simples fato de o locutor apresentá-las em um só período, já significa uma opção, que tem, portanto, consequências na constituição do sentido.

Mais tarde, em novo estudo sobre o mesmo assunto, fará a autora ressalva de que se trata de “noções de ordem semântica e não morfológica ou sintática” (Koch, 1995: 10).

Borba (1979:40), igualmente, afirma que “a parataxe pura é quase impossível”, só sendo possível em construções paralelas do tipo “Devagar eu uso, depressa eu pago” ou “As filhas se casaram, os filhos saíram mundo afora” (*idem, ibidem*), ressaltando que “mesmo aí parece que a construção existe por causa de uma certa conexão entre os sujeitos” (*ibidem*). Conclui: “assim, quando se diz que um conjunto de orações é paratático, quer-se chamar a atenção para a ausência de marcas de ligação, ou seja, considera-se tão somente o aspecto mórfico e externo do enunciado” (pp. 40-41).

Rodrigues (2008:227-228) segue raciocínio semelhante, ao afirmar que

> A questão da interdependência antes apontada como uma das características diferenciadoras dos dois processos é um problema para a análise sintática, visto que nem sempre se explicita a natureza de tal independência. A independência em que se baseia a classificação fundamente-se na autonomia apenas de função, e não de sentido.
> Sabe-se, entretanto, que, em termos semânticos, pode haver coordenação gramatical [*sic*], mas subordinação psicológica (...)

Carone (1988:60) também se pergunta se "será mesmo independente a oração coordenada":

> As gramáticas costumam dar como traço distintivo das orações coordenadas sua "independência" ou "autonomia". Mas é bom que se equacionem com clareza esses conceitos, já que, em certo sentido, uma frase como "Mas você não responde" é tão dependente como "Se eu fosse um mágico..." – isto é, ambas pressupõem uma grandeza latente.
> (...)
> Em resumo: o único sentido válido em que se pode entender a propalada "independência" das orações coordenadas diz respeito ao fato de que a conjunção coordenativa não opera o fenômeno da translação[22], que é imposta pelos instrumentos de subordinação e se completa com a inserção da oração subordinada em um ponto de outra – para estar a seu serviço, como termo subalterno (*idem*, p. 61).

O que se percebe, até agora, é uma falta de delimitação clara entre os planos sintático e semântico. Azeredo (2000:51) empreende lúcida análise sobre a questão, não poupando as considerações sintático-semânticas de Garcia de crítica; ainda que longo o trecho, fazemos questão de citá-lo:

> (...) o raciocínio de Othon Garcia conduz a muitas confusões, por tornar subjetivos os conceitos de coordenação e subordinação. Com efeito, num enunciado como
> 55 – João arrumava a casa e Maria lavava a louça
> A ambiguidade do 'e' permite uma leitura aditiva – em que uma informação simplesmente se acrescenta à outra –, ou uma leitura temporal – correspondente à concomitância daqueles dois fatos. Neste segundo sentido, pode-se usar 'enquanto', conectivo de subordinação, conforme comprova a possibilidade de deslocamento, próprio dos advérbios:
> 56 – João arrumava a casa enquanto Maria lavava a louça
> 57 – Enquanto Maria lavava a louça, João arrumava a casa
> Por outro lado, nem mesmo Othon Garcia haveria de considerar coordenativo o processo que reúne em um só período os segmentos destacados em 58
> 58 – João *arrumava a casa* além de *lavar a louça* (cf. 58b – João lavava a louça e ainda arrumava a casa)
> a despeito do valor aditivo da locução 'além de' (cf. 58b). Seria a adição um meio de associar informações/fatos independentes? Afinal, não está claro o que pode significar 'independência de sentido' entre informações associadas ao discurso.
> Afinal, o fato de o mesmo dado real poder ser expresso quer pelo exemplo 55, quer por 56 ou 57; quer pelo exemplo 58, quer por 58b, não invalida que neles se reconheçam processos associativos distintos (coordenação em 55 e 58b; subordinação em 56, 57 e 58).
> Enquanto conceito gramatical, a distinção entre coordenação e subordinação tem um fundamento formal/funcional, que inclui a posição hierárquica das unidades associadas e o lugar dos instrumentos dessa associação: incorporado ao segmento subordinado – no qual funciona como *transpositor* – ou interposto aos segmentos associados – situação típica dos *coordenantes*.

[22] O conceito de translação ("alteração operada por um instrumento gramatical sobre determinada lexia, levando-a a assumir o comportamento de outra"), creditado à sintaxe estrutural de Lucien Tesnière (*apud* Carone, *op. cit*. Veja-se ainda Borba, 1979: 105), parece guardar alguma relação com o de *transposição*, tal qual estudado por autores como Bechara (2000) e Azeredo (2008).

Ainda que concordemos plenamente com a análise de Azeredo, que nos lembra de modo definitivo que a distinção entre *subordinação* e *coordenação* é de ordem *formal* e não *semântica*, ressaltamos que foi justamente a preocupação com o aspecto semântico que moveu Garcia (é certo que influenciado pela leitura de *La coordination en français*, de Gérald Antoine, conforme atestado na nota de rodapé nº 15, pág. 47), em função dos objetivos de CPM. Ou seja, antes ao *conteúdo* do que à *forma*. O próprio Azeredo (*idem*), ao afirmar que "a apresentação das orações adverbiais nas gramáticas tradicionais ressente-se, contudo, da falta de um critério que leve em conta propriedades formais, distribucionais ou semânticas" (p. 97), chama a atenção, em nota de rodapé, para o fato de que "Garcia deu uma fundamental contribuição nesse sentido (*ibidem*)", ressalvando que "seu trabalho não é, contudo, uma gramática do português, e o método usado privilegia a análise das relações de sentido, seja por meios sintáticos, seja por meios lexicais"' (*ibidem*). Por fim, Othon M. Garcia não se mostra indiferente a essa delimitação, quando se pergunta: "portanto, quando se diz que as orações coordenadas são da mesma natureza, cumpre indagar: que natureza? Lógica ou gramatical? (p. 48)" O questionamento do autor de CPM parece insinuar que esta distinção ainda não se fazia muito clara nos autores tradicionais.

Voltando a Carone (*op. cit.*): embora ela se preocupe em manter a delimitação sintático-semântica no que faz distinguir a coordenação da substituição, reconhece que essa distinção encontra problemas quando nos confrontamos com o par correlativo *quer...quer*, "formas verbais cristalizadas em conjunção, com significantes descontínuos" (p. 61); este par "estabelece uma relação de solidariedade entre orações com valor alternativo, mas com duas particularidades: só operam com orações subordinadas; e, possuindo valor concessivo, exigem o verbo no subjuntivo" (*ibidem*). Garcia, no mesmo capítulo destinado à "falsa coordenação", como já dito, lembrava que "o par alternativo 'quer...quer', incluído nas conjunções coordenativas, tem legítimo valor subordinativo-concessivo quando se lhe segue verbo no subjuntivo" (p. 47). Para ele, até mesmo a vírgula antes do primeiro 'quer' insinuaria a ideia de subordinação concessivo-condicional, fato citado por Oliveira (1995: 51) ao estudar os conectores da disjunção. Para Carone (*op. cit.*), o problema residiria no fato de que, nesse caso, ocorreria um entrelace sintático-semântico difícil, aparentemente, de resolver: "Quem opera a translação e a inserção dessas orações subordinadas a *vou*[23]? O mesmo

[23] Na oração "quer chova, quer faça sol, vou sábado para o interior", exemplo dado pela autora na linha imediatamente anterior à citação.

instrumento que as coordena. Eis aí um cruzamento capaz de balançar muitas opiniões firmemente arraigadas a respeito da coordenação" (p. 62).

Câmara Jr. (2004:109-110), ao comentar os acertos e desacertos da NGB, busca nas origens dos estudos gramaticais a origem para essa alegada confusão entre independência sintática e semântica:

> O fato de cada oração coordenada manter a sua individualidade não quer dizer que cada uma seja independente das outras. Ou melhor: uma oração coordenada não forma sentido "completo" como se costuma dizer erroneamente por força de uma tradução falsa da definição de Dionísio da Trácia – "*autotele*", que no velho gramático alexandrino significa "autonomamente", isto é, com sua individualidade; (...)

Bittencourt (*apud* Uchôa, *op. cit.*, p. 67) acata a crítica de Câmara Jr., lembrando que "até mesmo as orações assindéticas possuem uma relação de dependência no plano semântico e, cada uma, por si só, não tem 'sentido completo', mas, ao contrário, a oração antecedente prepara sempre a compreensão da oração subsequente".

Mas, como já dissemos, o que move Garcia de fato são as possibilidades semântico-pragmáticas de se saber explorar adequadamente os processos sintáticos que a língua põe-nos à disposição. Em consonância com esse pensamento de Garcia, Gladstone Chaves de Melo (*op. cit.*) reconhece a distinção de ordem pragmática entre a coordenação e a subordinação; segundo ele,

> a coordenação em princípio traduz uma visão objetiva do mundo; a subordinação não raro expressa uma atitude interpretativa da causa, do modo, da hipótese, do condicionamento, da finalidade; (...) (p. 132).

Para fins de demonstração, apresenta Melo três frases a constituir três modelos sintáticos representando um mesmo fato (a terceira é um caso de correlação, que será analisada logo abaixo):

> "Chovia muito, e a multidão dispersou-se"
> "Como chovia muito, a multidão dispersou-se"
> "Chovia tanto que a multidão se dispersou" (*idem, ibidem*)

Segundo o autor, "o predomínio da parataxe ou da hipotaxe depende do assunto, da perspectiva escolhida pelo autor, da impressão que este quer causar, quando não das modas literárias ou estéticas" (*ibidem*).

Por fim, vale demonstrar, talvez mais a título de curiosidade, que mesmo uma gramática brasileira da língua alemã (Welker, 2001:242), em cuja bibliografia consta, curiosamente, o livro de Garcia, debate o tema:

> Não podemos entrar na discussão do significado dos termos "coordenação" e "subordinação". Na verdade, não faz muito sentido chamar de "subordinada", por exemplo, uma oração que é o sujeito da "principal". Também não se pode dizer que as orações coordenadas sejam independentes uma da outra: no mínimo, a segunda – quando iniciada por uma conjunção – não pode existir sem a primeira. Repetimos que estabelecemos a diferença entre orações coordenadas (conjunções coordenativas) e

> subordinadas (conjunções subordinativas) unicamente segundo critérios sintáticos, a saber, a posição do verbo.

No caso do idioma alemão, pelo menos no que respeita à diferença entre as explicativas e as causais, ponto também bastante problemático – e que a Garcia, particularmente, intrigava, como veremos – essa diferença se estabelece claramente a partir do respectivo uso das conjunções *denn* (explicativa) e *weil* (causal). Os exemplos dados pelo autor (*idem, ibidem*) esclarecem-no bem:

Ich gehe ins Haus, *denn* es ist schon kalt (coordenação)	Vou entrar em casa, pois (porque) já está frio.
Ich gehe ins Haus, *weil* es schon kalt ist (subordinação)	(idem)

No caso da frase em que se utilizou a conjunção coordenativa *denn*, a ordem direta é mantida: *denn es ist schon kalt* (porque + sujeito neutro + verbo ser + advérbio de tempo + adjetivo); porém, e essa é uma dificuldade conhecida dos que estudam alemão como língua estrangeira, quando se utilizam conjunções subordinativas como *weil*, ocorre uma inversão sintática totalmente estranha aos que não estão familiarizados com a língua de Goethe e Schiller: a conjunção, nesse caso, "joga" o verbo para o fim da oração: *weil es schon kalt ist* (algo como "porque já frio está"). Tal diferença de arranjo sintático parece não criar maiores dificuldades, no que respeita à diferença entre coordenação e subordinação, para o falante de alemão[24].

E é justamente a dificuldade de – em português – se estabelecer a diferença entre o *porque* explicativo e o causal uma das aflições do autor de CPM, como ele demonstra, por meio de uma nomenclatura assumidamente vacilante, flutuante, em diversas passagens do livro:

> "Fulano morreu pobre porque não deixou um vintém", "o fumo faz mal à saúde porque prejudica o organismo". No primeiro caso, só não haverá nulificação total do significado, se, por hipótese, o termo "oftalmologistas" se revestir de certa conotação irônica, a traduzir possível repugnância a termos técnicos menos pedestres. No segundo, só há comunicação na oração principal: **a causal, ou explicativa**, nada diz porque nada acrescenta ao que se declara antes; é pura tautologia (p. 35, grifo nosso);
>
> As explicativas (*pois, porque*) relacionam orações de tal sorte que a segunda encerra o motivo ou explicação (razão, justificativa) do que se declara na primeira. Em virtude de afinidade semântica entre motivo e causa, *porque*, explicativa, confunde-se com *porque*, subordinativa causal (...) (p. 44).
>
> As conjunções coordenativas que expressam motivo, consequência e conclusão (*pois, porque, portanto*) [?] legitimamente não ligam orações da mesma natureza, tanto é certo que a que vem por qualquer delas encabeçada não goza de autonomia sintática. O máximo que se poderá dizer é que essas orações de "pois", "porque" (ditas explicativas)

[24] Na pág. anterior, já advertira o autor da Gramática Alemã: "em alemão, é preciso diferenciar as conjunções segundo critérios *sintáticos"*.

> e “portanto” são limítrofes da subordinação. Em suma: coordenação gramatical mas subordinação psicológica (p. 48).
>
> O desenvolvimento de parágrafo pela apresentação de razões é extremamente comum, porque, não raro, as razões, os motivos, as justificativas em que se assenta a explanação de determinada ideia se disfarçam sob várias formas, nem todas explicitamente introduzidas por partículas **explicativas ou causais**, confundindo-se muitas vezes com detalhes ou exemplos (p. 238, grifo nosso).
>
> *Tanto do ponto de vista individual quanto social, o trabalho é uma necessidade, não só porque dignifica o homem e o provê do indispensável à sua subsistência, mas também porque lhe evita o enfado e o desvia do vício e do crime.*
> A declaração inicial, contida na primeira oração (que é o tópico frasal) seria inócua ou gratuita, porque inegavelmente óbvia, como verdade reconhecida por todos, se o autor não a fundamentasse, não a desenvolvesse, apresentando-lhe as razões na série das orações **explicativas (ou causais?)** seguintes (*idem*, grifo nosso).
>
> Com frequência, a definição exerce o papel de justificativa, constitui uma razão de declaração expressa no tópico frasal. No seguinte exemplo, a definição conotativa de “martírio” e de “suicídio” poderia vir expressamente introduzida por uma conjunção explicativa (*pois, porque*) (p. 244):
>
> Estou muito preocupado. Há vários dias que não recebo notícias de minha filha.
> Temos aí dois períodos justapostos. A pausa e o tom da voz mostram que o segundo indica o motivo ou a explicação do primeiro. A ausência da conjunção explicativa (*pois, porque*) não impede que se perceba nitidamente essa relação (p. 291).
>
> Outro tipo de silogismo também muito comum na vida prática é o chamado *epiquirema*, que se caracteriza por ter uma ou ambas as premissas seguidas ou *munidas de prova*, quer dizer, acompanhadas de uma proposição *causal* ou *explicativa*, ou adjunto equivalente:
> Todos os professores devem saber um pouco de psicologia, *porque* o contato com mentalidades em formação exige deles certa capacidade de compreender o comportamento e as reações dos jovens para melhor orientá-los e educá-los (p. 312, grifos do autor).
>
> Seguem-se então a essa frase inicial da contestação as razões expressas em orações encabeçadas geralmente por conjunções **explicativas ou causais**:
> ...*porque* humilha, revolta, cria complexos... (p. 386, grifo nosso)

Há, no entanto, um momento em que Garcia expressa um *insight* acerca dessa diferença tão angustiante: quando estabelece a distinção entre as noções de *causação* e *motivação.* A citação, malgrado longa, é necessária:

> Legitimamente, só os *fatos* ou *fenômenos físicos* têm *causa*; os *atos* ou *atitudes* praticados ou assumidos pelo homem têm *razões*, *motivos* ou *explicações*. Da mesma forma, os primeiros têm *efeitos*, e os segundos, *consequências*. Não cremos que seja linguagem adequada perguntar quais foram os *efeitos* de ato praticado ou atitude assumida por alguém; dir-se-á certamente “quais as *consequências* ou o(s) *resultados(s)*”. É comum ouvir-se: “Está vendo o *resultado* do que você fez?” ou “Viu as *consequências* da sua atitude (ou do que você fez)?” Quem diria “efeito” ou “efeitos” em lugar de “consequências” ou de “resultado(s)”? Similarmente, dever-se-á perguntar qual foi o *motivo* ou *razão* (e não a causa) que levou alguém a agir desta ou daquela forma: “Qual o motivo (ou razão) da sua atitude?” Embora possa dizer “qual a *causa* da sua atitude?”, “sente-se” que não se deve, que, pelo menos, não é comum. Tampouco se dirá que “o *motivo* da dilatação dos corpos é o calor” ou que “*a razão* da queda dos corpos é a atração exercida pelo centro da Terra”. Dir-se-á, sem dúvida, “causa”, pois trata-se de fatos ou fenômenos físicos (p. 237).

Em nota de rodapé na mesma página, aparece o *insight* do autor: “Não estará aí um critério para distinguir as orações coordenadas explicativas das subordinadas causais? A questão, posto que irrelevante, aflige muitos alunos e professores” (*ibidem*).

Digamos que a intuição de Garcia chegou muito perto das conclusões de autores mais recentes: Oliveira (2001:70-71) distingue as conjunções explicativas das causais numa “ótica discursiva”, ou seja, quando são causais, exprimem a *causa* de um *fato* relatado; já quando são explicativas, elas *justificam* uma opinião, um ato de fala. Isto quer dizer que as conjunções causais estariam, de acordo com o autor, ligadas a um contexto narrativo, ao passo que as explicativas já estariam ligadas a um contexto argumentativo. A diferença estabelecida por Garcia entre *causação* e *motivação* parece tangenciar este mesmo ponto de vista, ainda que o autor não tenha desenvolvido a questão.

2.4. A correlação

Voltemos à análise inicial que Garcia faz dos processos sintáticos, reproduzindo a longa nota de rodapé da pág. 42 de CPM:

> A *Nomenclatura gramatical brasileira*, ao tratar da composição do período, ignorou tanto a justaposição quanto a correlação. É que, segundo orientação linguística mais atualizada, a justaposição, como processo sintático, consiste em encadear frases sem explicitar por meio de partículas coordenativas ou subordinativas a relação de dependência entre elas. Nesse sentido, dá-se-lhe também o nome de *parataxe*. A correlação é uma construção sintática de duas partes relacionadas entre si de tal modo que a enunciação da primeira prepara a enunciação da segunda. No Brasil, seguindo-se a orientação de José Oiticica (Cf. *Teoria da correlação, passim*), e de outros autores, considera-se a correlação ora como um processo autônomo ora como uma variante da subordinação.

Não é, portanto, unânime a ideia de que a correlação, tal qual a justaposição, constitui processo sintático à parte. André Valente (1998:39) afirma ter a comissão responsável pela elaboração da NGB, em 1958, procedido “em consonância com os princípios que nortearam a elaboração da Nomenclatura”, segundo recomendação do ministro Clóvis Salgado. Um daqueles princípios era a “tradição na vida escolar brasileira”. Valente lembra que “até aquela época, a maioria dos autores também só aceitava os dois processos de coordenação do Período [coordenação e subordinação]” (*idem*, p. 40).

José Oiticica era justamente um dos que defendia a correlação como um processo com características próprias, como bem expôs na obra citada acima por Garcia. Segue trecho da *Teoria da correlação* destacado por Valente:

> (...) Pouco se têm ocupado as gramáticas e os métodos com as correlações, dificultando intensamente o estudo da análise...
> Insisto, pois, na necessidade de considerar a correlação processo de composição do período diferente da coordenação e da subordinação (Oiticica, *apud* Valente, *op. cit.*).

O artigo de Valente resenha de modo abrangente as mais variadas opiniões sobre o assunto, situando estudiosos como Rocha Lima, Delson Gonçalves Pereira e Gladstone Chaves de Melo na linha de frente dos que defendem a inclusão da correlação entre os processos sintáticos, e nomes não menos importantes, como os de Joaquim Mattoso Câmara Jr. e Celso Pedro Luft em posição oposta – não negam a existência da correlação, mas não veem motivos para que esta, assim como a justaposição, constitua processo à parte.

Por fim, apresenta a então recente tese de doutorado de Maria Aparecida Lino Pauliukonis, em que a autora resgata o estudo de Oiticica, ao afirmar que os críticos de *Teoria da correlação* não conseguiram vislumbrar além da sintaxe tradicional e perceber que "as estruturas diversas da correlação veiculavam conteúdos semânticos novos e de maneira peculiar" (Valente, *op. cit*., p. 50). Afirma ainda Pauliukonis que "é pelo modo de construção da estrutura que se transmite o conteúdo pretendido" (Pauliukonis, 1989, *apud* Valente, *op. cit*.). Ou seja, conforme diz a autora, Oiticica teria tido um olhar pioneiro ao relacionar forma e conteúdo, e, se não foi adiante, isso se deveu às limitações do instrumental linguístico de que dispunha à época da publicação de *Teoria da Correlação.*

Azeredo (2008), ainda que mantendo explícita sua opinião de que a correlação é apenas uma das formas pela qual se manifestam estruturas coordenadas, corrobora a opinião de Pauliukonis ao afirmar que

> A correlação constitui um processo usual na linguagem da argumentação. Assim, não podemos encará-la apenas como um simples processo sintático de coordenação. Mais que isso, ela constitui um importante recurso estilístico de rendimento enfático na estrutura paralelística do discurso e, quando os elementos correlativos são bem utilizados, atuam no espírito do receptor da mensagem, despertando nele a atenção para as referências contidas nos pares coordenados (p. 511).

O mesmo Azeredo (2004:156) ressalva que a correlação "é um expediente retórico, de rendimento enfático no discurso, e não um processo sintático distinto da coordenação e da subordinação".

Melo (*op. cit.*) também já apontava as diferenças pragmáticas da correlação, distinguindo-a da coordenação e da subordinação: "a correlação também é interpretativa, porém insiste no efeito, na proporção ou desproporção, na comparação, na alternância necessária" (p. 132).

Em recente estudo, Rodrigues (2008) propõe resgatar a correlação como processo sintático distinto. Defende a autora a ideia de que há três processos de organização do período composto: a coordenação, a subordinação e a correlação, "em que as duas orações seriam formalmente interdependentes, relação materializada por meio de expressões correlatas" (p. 231); já Castilho (2002), citado pela autora, apresenta uma proposta "mais detalhada" dos processos sintáticos, que compreenderiam: sentenças complexas estruturadas por *justaposição*, sentenças complexas estruturadas por *coordenação*, sentenças complexas estruturadas por *encaixamento* (disse *que viria*), sentenças complexas estruturadas *sem encaixamento* (disse *quando viria*) e sentenças complexas estruturadas por *correlação* ou *paradependência* (*apud* Rodrigues, op. cit, p. 232). Reforça, por fim, o já defendido por Pauliukonis (*apud* Valente, op. cit.):

> é produtivo reconhecer que a força argumentativa do enunciado correlativo provém da tensão provocada pelo enlace de dois termos. O professor deve mostrar aos alunos que as estruturas correlativas funcionam como recurso expressivo, no sentido de promover, por exemplo, realce do conteúdo que veiculam[25].

Othon M. Garcia, de sua parte, apenas cita a "orientação linguística mais atualizada" que prefere localizar a correlação como variante ora da coordenação ora da subordinação. No entanto, utiliza amplamente as estruturas correlativas na primeira parte do livro, decerto por ter igualmente entendido, a nosso ver, o potencial semântico-pragmático de tais construções. Não importaria ao autor de CPM, pelos objetivos claros da obra, entrar em discussões mais aprofundadas sobre o fato de a correlação constituir ou não processo sintático particular, mas sim mostrar os diferentes matizes semânticos alcançados quando de sua boa utilização.

E, de fato, não dedica tópico específico para a correlação. O que faz é distribuir exemplos, ao longo da primeira parte do livro, em que esse enunciado bimembre confere determinado grau semântico e/ou pragmático à frase.

Como na página 54, em que trata do paralelismo sintático (tópico que analisaremos adiante), transformando, como alternativa de construção sintática, o enunciado não paralelo "Não saí de casa *por estar chovendo* e *porque era* ponto facultativo":

> Se se adotasse o processo correlativo aditivo ("não só... mas também") o paralelismo seria ainda mais recomendável:
>
> Não saí de casa não só *porque* estava chovendo mas também *porque* era ponto facultativo.

---

[25] O "enlace" entre os dois termos a que se refere Rodrigues, de forte apelo expressivo, parece ser o mesmo demonstrado por Garcia ao apresentar os conceitos de *prótase* e *apódose.* O trabalho de Rodrigues, no entanto, não menciona o estudo dos potenciais expressivos da correlação em CPM.

> ou
>
> Não saí de casa não só *por estar chovendo* mas também *por ser* ponto facultativo.

Percebe Garcia, portanto, mais uma particularidade formal do processo correlativo: maior travamento sintático, maior necessidade de se aplicar o princípio do paralelismo, pelo menos por uma exigência antes estilística que gramatical:

> Aliás, esse par correlato – "não só... mas também" – exige quase sempre paralelismo estrutural das expressões que se seguem a cada um dos elementos que o constituem. O seguinte período é, quanto a isso, imperfeito na sua estrutura:
>
> Sua atitude foi aplaudida não só *pelo povo* mas também *seus companheiros* de farda lhe hipotecaram inteira solidariedade.
>
> Diga-se, de preferência, adotando-se o paralelismo: "...não só *pelo povo* mas também *pelos seus companheiros* de farda, que lhe hipotecaram inteira solidariedade (*ibidem*).

No entanto, ao examinar os chamados períodos "tenso" e "frouxo", Garcia, apoiado no *Dicionário de fatos gramaticais* de Joaquim Mattoso Câmara Jr. (obra que não consta na bibliografia de CPM, mas está na nota de rodapé da página 72), chama também a um período composto por subordinação (introduzido pela concessiva *embora*) "um processo de correlação, 'uma construção sintática de duas partes relacionadas entre si de tal sorte, que a enunciação de uma, dita *prótase*, prepara a enunciação da outra, dita *apódose*'" (p. 72), advertindo que "o processo implica uma correlação em sentido mais lato (*ibidem*)". E, adiante, afirma que "até mesmo na coordenação há correlação, como a que se obtém com os pares conectivos *não só* (não somente, não apenas)... *mas também* (também, senão que, como também)" (p. 73).

Essas passagens fazem concluir que o autor se filiava à "orientação linguística mais atualizada" que não tinha a correlação como processo sintático autônomo. O que lhe interessou, a nosso ver, foram as possibilidades de expressão desse arranjo sintático específico. No entanto, parece ter ocorrido nesse ponto o emprego pelo autor de dois critérios opostos: semântico, no que respeita à coordenação e à subordinação, e sintático, no caso da correlação. Não resta dúvida, porém, de que em qualquer dos casos a aplicação dos processos sintáticos em CPM privilegiou os aspectos semânticos e pragmáticos.

2.5. A justaposição

Garcia parece dar à justaposição o mesmo tratamento dado à correlação, isto é, também não a elenca como processo sintático à parte – ou não se preocupa muito com

isso; antes se ocupa de mostrar as potencialidades do emprego desse arranjo frasal que dispensa o uso de conectivos.

Nos últimos anos, uma série de estudos de caráter funcionalista vem se perguntando se a justaposição, assim como a correlação, constitui de fato um processo sintático distinto da coordenação e da subordinação. Dias & Rodrigues (2010:27) reconhecem que a hipótese positiva é bastante polêmica; no entanto, asseveram que a justaposição é "um processo de articulação de cláusulas em que há uma relação inferencial entre seus núcleos"

Ora, no tópico em que discute o problema da falsa coordenação, mostra-nos Garcia três frases cuja significação só pode ser dada pelo confronto dos enunciados, já que o único elo entre as duas são os dois-pontos – ou seja, é àquela mesma "relação inferencial" que ele parece se referir:

> a) Não fui à festa do seu aniversário: não me convidaram.
> b) Não fui à festa do seu aniversário: passei-lhe um telegrama.
> c) Não fui à festa do seu aniversário: não posso saber quem estava lá. (p. 48)[26]

Nas palavras de Garcia,

> são frases construídas segundo o processo particular da coordenação chamado *justaposição*: orações não ligadas por conectivo, separadas na fala por uma ligeira pausa com entoação variável, marcada na escrita por vírgula, ponto-e-vírgula ou, mais comumente, dois-pontos (*ibidem*).

Ainda nas palavras do autor, a justaposição

> É outro caso de coordenação ou justaposição gramatical, mas de subordinação psicológica, tanto é certo que o segundo elemento de cada par de frases não goza de autonomia de sentido. A relação entre as duas orações de cada período é de dependência, nitidamente insinuada pelos dois pontos na escrita, e na fala, por uma entoação da voz que indica:
>
> a) *explicação ou causa*: Não fui à festa do seu aniversário porque (pois) não me convidaram.
>
> b) *oposição* (ressalva, atenuação ou compensação): Não fui à festa do seu aniversário,mas (em compensação) passei-lhe um telegrama.
>
> c) *conclusão ou consequência*: Não fui à festa do seu aniversário; portanto (por consequência) não posso saber quem estava lá.

Ao tratar das chamadas "partículas de transição", Garcia reforça essa capacidade de inferência que o falante percebe no emprego da justaposição:

> É certo que na língua falada ou escrita, quando se traduzem situações simples, a inter-relação entre as ideias pode prescindir das partículas conectivas mais comuns. Ao tratarmos da justaposição (1. Fr., 1.4.2), mostramos como o liame entre orações e períodos muitas vezes se faz implicitamente, sem a interferência desses conectivos: uma

[26] São esses os exemplos de justaposição, a que somente aludimos acima (no capítulo sobre CPM e a Linguística Textual), aproveitados tanto por Bentes (2000) quanto por Val (op. cit.).

> pausa adequada, uma entonação de voz podem ser suficientes para interligar e inter-relacionar ideias:
> Estou muito preocupado. Há vários dias que não recebo notícias de minha filha.
>
> Temos aí dois períodos justapostos. A pausa e o tom da voz mostram que o segundo indica o motivo ou a explicação do primeiro. A ausência da conjunção explicativa (*pois, porque*) não impede que se perceba nitidamente essa relação.

Para Garcia, também é caso de justaposição a coordenação assindética, "muito comum nas descrições sumárias" ou nas "narrativas breves" (p. 49). Apesar de o autor de CPM considerar a justaposição uma variante da coordenação, afirma em nota de rodapé (*ibidem*) que "há outros tipos de justaposição, inclusive na subordinação, como nos ensina Evanildo Bechara em suas excelentes *Lições de português*", embora faça a ressalva de que "alguns casos que o ilustre professor considera como de justaposição (o das substantivas introduzidas por pronomes ou advérbios interrogativos indiretos, por exemplo), parecem-nos discutíveis".

Tal digressão do autor de CPM nos leva a pensar sobre qual seria o motivo dessa restrição. Garcia se refere às orações que, segundo Bechara (1978:116), encerram "palavras de natureza pronominal ou adverbial intimamente relacionadas com os relativos, mas sem que venham referidos a antecedentes"; orações como "Não sabemos *quem* comprou", "desconheço *que* admiráveis presentes ganhaste", "ignorava *quais* os alunos que haviam perturbado as aulas" seriam casos de orações subordinadas justapostas, uma vez que as palavras grifadas não seriam conectivos, mas simples pronomes. Não poderiam ser relativos justamente por não terem antecedentes a que se referir.

O próprio Bechara, no entanto, apresenta o ponto de vista contrário ao seu, a título de confronto de teorias:

> OBSERVAÇÃO: Há quem prefira desdobrar estas palavras (...) e dar outra análise à expressão, considerando adjetiva a oração subordinada. Assim, substituem *quem* por *a pessoa que, aquele que*; *quanto* por *o tanto que*; *quando* por *o momento em que*; *como* por *o modo pelo qual*; *onde* por *o lugar em que*; *por que* por *o motivo pelo qual.*
> Analisam *Quem tudo quer tudo perde* desta maneira:
>
> A pessoa / que tudo quer / tudo perde.
> 1ª oração: - *principal* – a pessoa tudo perde
> 2ª oração: - *subordinada adjetiva*: que tudo quer.
>
> A análise que adoto tem a vantagem de encarar uma realidade da língua, e não uma substituição que a ela realmente nem sempre equivale. (*idem*,p. 117)

Com este ponto de vista, Bechara nos remete a lição dada há muito pelo seu mestre Said Ali, lição que o próprio Bechara traz a lume em nota de rodapé:

> "Em proposições como **quem porfia mata a caça, quem espera sempre alcança**, servimo-nos de um pronome visivelmente destituído de antecedente. Mas como o

> vocábulo **quem** aí sugere a noção de "homem (ou mulher) que", "algum que", sentimo-nos propensos a ladear a questão linguística, analisando não já o pronome tal qual em tais frases se apresenta, mas sim o seu equivalente semântico. Esse método condenável, de conciliação forçada, não satisfaz todavia ao espírito quando aplicado a **quem quer que**, expressão ampliativa do mesmo pronome **quem** nestas proposições: **quem quer que o disse; não faças mal a quem quer que te ofenda**. SWEET propõe para o pronome nas condições dos dois primeiros como dos dois últimos exemplos a denominação de relativo **condensado** "por desempenhar o próprio relativo também funções de antecedente". Qualificativo cômodo, sem dúvida, mas não ditado pelo critério histórico-comparativo (Said Ali *apud* Bechara, *op. cit.*, p. 117 – rodapé).

Olmar Guterres da Silveira (1996), a cujo estudo o livro de Bechara também remete, estudou o mesmo tipo de construção no artigo intitulado "Orações subordinadas sem conectivo", fazendo uso de diversas passagens d'*Os lusíadas* como *corpus* de análise. Silveira, que defende ponto de vista semelhante ao de Said Ali e Bechara, também apresenta os pontos de vista divergentes do seu:

> Este caso tem sido diversamente explicado por nossos analistas; assim no século passado, já o Prof. Carneiro Ribeiro ensinava: "Muitas vezes, numa phrase composta de duas proposições, estreitamente unidas, uma *principal* e outra *subordinada incidente*, figura como sujeito aparente de ambas a palavra *quem*. Neste caso é mister na analyse desdobrar este substantivo nos dois elementos que encerra e implica, isto é, que e o *homem*, *que* e pessoa, tomando-se o elemento capital, indicado pelo substantivo, antecedente elliptico do conjunctivo, para sujeito ou complemento da proposição principal e o elemento acessório, representado pelo adjectivo conjunctivo, e concordando com o mesmo substantivo *homem* ou *pessoa*, para sujeito ou complemento da proposição subordinada." (*Serões*, 482)

Para sustentar seu ponto de vista, contudo, Silveira se apoia na "lúcida interpretação" de Jespersen, que, assim como Said Ali, cita Sweet para desconsiderar sua tese dos "relativos condensados":

> *Sweet* says that in *what you say is true* there is condensation, the word *what* doint duty for two words at once, it is the object of *say* in the relative clause and at the same time subject of the verb *is* in the principal clause; in *what I say I mean* it is the object in both clauses, and in *what is done cannot be undone* it is the subject in both clauses.
> ……
> The chief objection to *Sweet*'s view, however, is that it is unnatural to say *what* does duty for two words at once (Jespersen *apud* Silveira, *op. cit.*, pp. 25-26).

Outros gramáticos já se opunham a esses desdobramentos que, por muito tempo, fizeram parte de uma prática em nossos exercícios de análise. Uchôa (2010:31-32) lembra que Antenor Nascentes "admite que o pronome *quem* pode precisar ou não de desdobrar-se em *aquele que*", a depender do sentido da frase.

> Assim, na frase "Não serei quem torne a erguer a decorada abóbada" (A. Herculano), cabe o desdobramento. Quando o *quem* for um pronome relativo ou interrogativo, já não tem cabimento desdobrar o *quem*. No exemplo acima citado, em que propõe desdobramento, recusa-se, pois, a falar em oração predicativa, que, no prefácio da 2ª edição (1921), diz ter passado a defender, influenciado principalmente por Meyer-Lübke. Mostra-se igualmente a favor do desdobramento de *quanto* em "todo o que, tudo o que", em exemplos como "Saibam quantos este documento virem..."

Uchôa ressalva que, já no fim da década de 50, Nascentes passa a defender opinião contrária, em consonância, talvez, com estudiosos mais jovens, como Gladstone Chaves de Melo, Evanildo Bechara e Adriano da Gama Kury: "toda análise que exige desdobramentos, subentendimentos (exceto no caso de elipse evidente), é sempre precária. Deve-se analisar o que está no texto e não os sucedâneos" (Nascentes, *apud* Uchôa, *op. cit*., p. 33). Porém, assim como Bechara, reconhece Uchôa o pioneirismo de Said Ali quanto a esse juízo, a nosso ver, acertado.

É justa a pergunta sobre o motivo de tamanha incursão em assunto que parece fugir aos objetivos deste capítulo. Esclareça-se que nosso objetivo foi tentar, num pequeno exercício de análise do discurso aplicada à teoria gramatical, entender o porquê de Garcia achar "discutíveis" os casos de justaposição arrolados por Bechara e por nós acima reproduzidos.

Sabemos da maior afinidade, talvez nem tanto no plano teórico, mas certamente no pessoal, entre Othon M. Garcia e Rocha Lima: influenciaram-se mutuamente, citaram-se mutuamente, em muito pouco discordaram (para as poucas discordâncias, ver a quarta parte deste tese – *Cartas*). Sabemos também, pela leitura da *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* (Rocha Lima, 2001:116-117), que seu autor acata a existência do chamado pronome *condensado*, uma vez que traria o antecedente incorporado em si. Assim, numa frase como "Não há *quem* dele se condoa" (*idem*, p. 332), entende o gramático que *quem* equivaleria a *ninguém que*. Pode residir, portanto, numa filiação de Garcia às ideias de Rocha Lima a discordância, pelo menos parcial, em relação à classificação de Bechara, já que, a se seguir a orientação de Rocha Lima, pelo menos algumas das orações consideradas *substantivas objetivas diretas* por Bechara seriam *adjetivas restritivas* para Rocha Lima.

Rocha Lima reconhece a existência das subordinadas justapostas: além daquelas que ocorrem no discurso direto, objetivas diretas, haveria ainda as apositivas. Classifica como substantivas as orações que são introduzidas por "pronome ou advérbio interrogativo", ou, ainda, pela "partícula dubitativa *se*" (*op. cit.*, p. 264), em orações como "Não sei que pensas a meu respeito" e "Perguntam quem os acompanhará" (*idem*, p. 265). No entanto, faz a seguinte observação:

> A palavra *quem*, pronome interrogativo, equivalente a *que pessoa*, inicia orações *substantivas*. Ao contrário, enceta orações *adjetivas* (...) quando for pronome relativo indefinido, isto é, empregado sem antecedente, e com a significação de *a pessoa que* ou *aquele que*.

Mais adiante (*idem*, pp. 271-272), afirma que

> O relativos *que, quem, quanto, onde* e *como* podem usar-se sem antecedente, ou melhor – podem condensar em si duas funções: uma de um termo da oração principal, e outra de um termo da oração adjetiva.
> Assim, num período como este:
> *Não há quem dele se apiede* –,
> o *quem* encerra e implica dois elementos (*ninguém / que*), o primeiro dos quais é o objeto direto da oração principal, e o segundo o sujeito da oração adjetiva:
> Não há *ninguém* / *que* dele se apiede.

Fornece ainda o autor outros exemplos de frases com a mesma estrutura de relativo condensado (*idem*, p. 272):

> Diante disso, ele não teve *que* dizer (nada / que)
> Procuro justamente a *quem* procuras (aquele / a quem)
> Perdera no mar *quanto* trazia (tudo / quanto)
> O carro enguiçou *onde* não havia socorro (num lugar / em que)
> Veja *como* fala! (o modo / como)

Com base em tal análise, Propõe Rocha Lima desdobrar um ditado popular como "Quem tem boca vai a Roma" em

> Oração principal: Aquele vai a Roma
> Oração subordinada adjetiva restritiva: que tem boca (*ibidem*)

E quanto a Garcia? Não podemos senão inferir, uma vez que mais ele não disse sobre o assunto. Podemos, como já dito, deduzir maior inclinação do autor de CPM para a doutrina gramatical defendida por Rocha Lima. Outrossim, o que podemos observar com segurança é que, não obstante nossa longa digressão, essa era uma questão marginal. Como no caso da correlação, interessa pouco a Garcia o aspecto formal, sintático, e bastante o semântico-pragmático. São as possibilidades expressivas da justaposição, assim como foi o poder argumentativo da correlação, o que importa ao autor de CPM.

Portanto, ao tratar das chamadas *frases parentéticas ou intercaladas* (p. 143), enquadra-as no âmbito da justaposição; tratar-se-ia de

> uma classe de orações que não pertencem propriamente à sequência lógica das outras no mesmo período, no qual se inserem como elemento adicional, sem travamento sintático e, frequentemente, se não predominantemente, com propósito esclarecedor.

Note-se a menção do autor ao aspecto semântico-pragmático da justaposição, ao se referir o autor a seu "propósito esclarecedor". Prossegue Garcia, aliás, por esse caminho: "múltiplas nas suas acepções, elas denunciam, na maioria dos casos, um como que segundo plano do raciocínio, uma espécie de pensamento em surdina" (*ibidem*). Em seguida, enumera (pp. 144-146) diversas significações no seu emprego, fazendo uso, unicamente, de exemplos colhidos da obra de Machado de Assis (haveria melhor lugar para encontrar pensamentos "em surdina"?..).

Em edições anteriores de CPM, como na 4ª de que dispomos, esse tópico é bem menor, assim como o exemplário, basicamente transcrito da já citada obra *Lições de português pela análise sintática*, de Evanildo Bechara. Aí também se permitia o autor de CPM discordar em pequenos pontos do gramático:

> Na transcrição, omitimos (que nos perdoe o Autor) dois ou três exemplos, por motivos de brevidade. No caso das parentéticas de exortação, incluem-se dois que, parece-nos, não se coadunam com o sentido a eles atribuídos [*sic*]: "diga-se de passagem" ficaria melhor entre as de advertência, e "pode-se bem dizer", entre as de *ressalva* (Garcia, 1976: 116).

Também na chamada *frase de ladainha*, destaca Garcia o papel da justaposição de orações, como no caso em que analisa a seguinte passagem do romance *João Ternura*, de Aníbal Machado (p. 130):

> **Embolada do crescimento** — Enquanto a criança crescia a mãe arrumava a casa esperava o marido dormia ia à igreja conversava dormia outra vez regava as plantas arrumava a casa fazia compras acabava as costuras enquanto a criança crescia as tias chegavam à janela olhavam o tempo estendiam os tapetes imaginavam o casamento ralavam o coco liam os crimes e os dias iam passando enquanto a criança dormia crescia pois o tempo parou para esperar que a criança crescesse. (Machado, 1965:16)

A análise de Garcia, num dos preciosos momentos em que se conjugam o crítico literário e o professor de português, é sempre reveladora de que a expressão é irmã do conteúdo:

> Essa ideia de sucessão dos dias está habilmente sugerida numa forma verbal eficacíssima para expressar continuidade: uma série de orações em fileira, em ladainha, justapostas, sem conjunções — na sua maior parte — nem vírgulas (*ibidem*).

Também ao tratar dos discursos direto, indireto e indireto livre, localiza Garcia o papel da justaposição no discurso relatado, de forma que isso também mostra, indiretamente, algumas de suas concepções gramaticais, ainda que esse detalhe seja de pouca ou nenhuma relevância para nosso estudo:

> No [discurso] indireto puro, o processo sintático é o da dependência por conectivo integrante; no direto, é o da justaposição, como [*sic*: o certo seria "com o"] verbo *dicendi* claro ou oculto; no indireto livre, as orações da fala são, de regra, independentes, sem verbos *dicendi*, mas com transposições do tempo do verbo (pretérito imperfeito) e dos pronomes (terceira pessoa). Como não inclui nem admite *dicendi*, não é cabível sua transformação em objeto direto do verbo transitivo — e é isto que o distingue do direto e do indireto puro.

Portanto, para Garcia, numa frase como "

– Estou com preguiça esse ano, disse-me" (p. 147)

A oração que contém o verbo *dicendi* seria justaposta, independente, "já que o enlace com a fala da personagem prescinde de qualquer conectivo, havendo apenas, entre as duas orações, uma ligeira pausa (...)" (p. 148).

2.6. Paralelismo

O princípio do paralelismo, ao lado da teoria do tópico frasal, talvez tenha sido uma das contribuições mais fecundas de Garcia ao exercício da produção textual no Brasil. E, embora tenha ele trabalhado com três formas de paralelismo, a saber, o sintático, o rítmico e o semântico, sem dúvida foi o primeiro que mais repercutiu em manuais de redação e obras de produção textual diversos.

Como já dito, foi somente a partir da 7ª edição que o autor considerou necessária, neste tópico, a inclusão das ideias de Noam Chomsky como reforço argumentativo, por meio de conceitos básicos de sua Gramática Gerativo-transformacional:

> Se coordenação é, como vimos, um processo de encadeamento de valores sintáticos idênticos, é justo presumir que quaisquer elementos da frase – sejam orações sejam termos dela –, coordenados entre si, devam – em princípio pelo menos – apresentar estrutura gramatical idêntica, pois – como, aliás, ensina a gramática de Chomsky – não se podem coordenar frases que não comportem constituintes do mesmo tipo. Em outras palavras: a ideias similares deve corresponder forma verbal similar. Isso é o que se costuma chamar *paralelismo* ou simetria de construção (p. 53).

Não obstante a modalização observada no uso da frase intercalada “em princípio pelo menos”, acreditamos não constituir boa estratégia fazer a defesa do princípio do paralelismo em tais bases teóricas, pelo simples fato de que, ao tratar fatos de natureza estilística à luz dos conceitos chomskyanos, o autor de CPM está colocando num mesmo plano elementos de natureza diversa. Isto é, embora Garcia entenda que

> o que se deduz dessas observações a respeito de coordenação e paralelismo pode ser consubstanciado neste princípio (que Chomsky subscreveria): não se podem coordenar duas ou mais orações, ou termos delas, que não comportem constituintes do mesmo tipo, que não tenham a mesma estrutura interna e a mesma função gramatical (p. 58),

de nossa parte entendemos que a teoria linguística de Chomsky, por se preocupar tão somente com a gramática internalizada, inata, não se ocupa dos fatos estilísticos, que não teriam relação necessária com casos de agramaticalidade. Tal fato desabona o emprego desta corrente teórica para ensinar o princípio do paralelismo, e tal emprego nem seria necessário, uma vez que os evidentes ganhos estilísticos obtidos com o paralelismo por si só já são bastante convincentes.

Também Azeredo (2008) não irá, por exemplo, encampar a ideia de que a Gramática de Chomsky serviria de princípio norteador para o paralelismo. Limita-se o autor da *Gramática Houaiss* a afirmar (observem-se os recursos de modalização por nós grifados):

> Como a coordenação é um processo que encadeia valores sintáticos idênticos, *presume-se* que os elementos sintáticos coordenados entre si *devam* apresentar, *em princípio*, estruturas gramaticais similares. Isso significa que a coordenação sintática deve comportar constituintes do mesmo tipo (Azeredo, *op. cit*., p. 510).

A esse parágrafo segue-se a ressalva: "Mas não podemos levar essa teoria às últimas instâncias, pois o paralelismo não se enquadra em uma norma gramatical rígida, já que a língua admite outros padrões sintáticos na construção frasal" (*idem, ibidem*). Ao analisar a frase "Este é um carro possante e que alcança grande velocidade", reconhece Azeredo a importância da aplicação do paralelismo como recurso expressivo, mas entende que a construção acima "é perfeitamente aceitável, pois não fere a integridade sintática do sistema linguístico (*idem, ibidem*)". Ou seja, aquilo que "não fere a integridade do sistema linguístico" não pode ser considerado agramatical, pelo menos nos sentido chomskyano do termo.

A citação acima é fundamental para se entender definitivamente, como já tentamos expor acima, por que não necessitava Garcia aplicar um suposto princípio da gramática chomskyana – "não se podem coordenar frases que não comportem constituintes do mesmo tipo" – para justificar o emprego do paralelismo. Tivesse essa aplicação alguma verdade, construções como a exemplificada por Azeredo seriam *agramaticais*, e não são. Podem ferir o ouvido de uns, mas não de outros – o que demonstra tratar-se de uma questão de ordem estilística –, mas não ferem o gênio da língua.

Com ou sem Chomsky, entretanto, a noção de paralelismo, após CPM, veio influenciar diretamente diversas obras destinadas ao ensino de redação, a ponto de ser bastante frequente o exercício de paráfrase do texto de Garcia. É o que parece ocorrer em Antunes (2005), que desenvolve longos parágrafos sobre o paralelismo sintático, com trechos e exemplos muito semelhantes (como se se tratasse mesmo de uma adaptação) ao que se encontra em CPM. Confrontemos algumas passagens de ambas as obras à guisa de esclarecimento da questão:

> (...) Ou seja, a *unidades semânticas similares* deve corresponder uma *estrutura gramatical similar*. É o que se chama, comumente, de *paralelismo de simetria ou construção.* Por exemplo, em
>
> É CONVENIENTE *CHEGARES A TEMPO* E *TRAZERES* O RELATÓRIO PRONTO
>
> os dois segmentos coordenados entre si – *chegares a tempo* e *trazeres o relatório pronto* – apresentam a mesma estrutura sintática, como apresentariam também se disséssemos:
>
> É CONVENIENTE *QUE CHEGUES* A TEMPO E *QUE TRAGAS* O RELATÓRIO PRONTO

uma quebra de paralelismo consistiria em dizer, por exemplo:

É CONVENIENTE *CHEGARES* A TEMPO *E QUE TRAGAS* O RELATÓRIO PRONTO

pois, como se vê, a estrutura dos dois segmentos (chegar a tempo e trazer o relatório) tinha arrumações sintáticas diferentes (Antunes, op. cit., p. 64).

Confronte-se o trecho acima com a seguinte passagem em CPM:

> Em outras palavras: a ideias similares deve corresponder forma verbal similar. Isso é o que se costuma chamar *paralelismo* ou simetria de construção (CPM, p. 53) (...)
> No seguinte exemplo:
>
> É necessário chegares a tempo e que tragas ainda a encomenda.
>
> (...) A construção paralela parece mais elegante:
>
> É necessário que chegues a tempo e (que) tragas...
>
> ou
> É necessário chegares a tempo e trazeres... (*idem*, p. 57)

Comparem-se ainda os seguintes trechos:

> 1) O paralelismo não constitui propriamente uma regra gramatical rígida. Constitui, na verdade, uma diretriz de ordem estilística – que dá ao enunciado uma certa harmonia – e constitui ainda um recurso de coesão – que deixa o enunciado numa simetria sintática que é por si só articuladora (Antunes, op. cit., p. 64).
>
> 2) Entretanto, o paralelismo não constitui uma norma rígida; nem sempre é, pode ou deve ser levado à risca, pois a índole e as tradições da língua impõem ou justificam outros padrões. Trata-se, portanto, de uma diretriz, mas diretriz extremamente eficaz, que muitas vezes saneia a frase, evitando construções incorretas, algumas, inadequadas, outras (CPM, p. 53).

O mesmo exercício de paráfrase se mostra evidente em Camargo (2004), em obra destinada ao ensino de redação para o vestibular: no apêndice gramatical da obra citada, a autora, ao introduzir o conceito de paralelismo sintático, dá como exemplo a frase “temiam o lançamento de um livro escandaloso e capaz de revolucionar o cenário das letras no país (p. 113)”, que nada mais é do que uma reescritura de frase de Carlos de Laet de que Garcia se utiliza (p. 53) para demonstrar um caso de falta de paralelismo, que poderia, segundo o autor (como na maioria dos casos em que falta o paralelismo sintático) ser corrigido de duas maneiras básicas:

Estamos ameaçados de um livro e { que é terrível / (que) pode lançar...

ou

Estamos ameaçados de um livro e { terrível / capaz de lançar...

Vale lembrar, para ambos os casos, que CPM consta na bibliografia das obras mencionadas acima; Camargo ainda se utilizaria, em 19/9/2002 e 3/10/2002, respectivamente, dos conceitos de paralelismo sintático e semântico em sua coluna no *Fovest*, caderno do jornal *Folha de São Paulo* destinado aos candidatos às provas de vestibular, fato que, em tese, demonstra a necessidade de tais conceitos também serem absorvidos por esses candidatos[27].

O conceito de paralelismo, enquanto figura de linguagem, já era previsto em alguns compêndios, mas com estruturação formal ligeiramente diversa da apresentada por Garcia. No *Dicionário Gramatical da Língua Portuguesa* de Celso Pedro Luft (1967), cuja 1ª edição coincide com a 1ª edição de CPM, encontra-se a seguinte definição para este verbete:

> **Paralelismo –** processo estilístico, sobretudo poemático, que consiste em dar à [sic] frases sucessivas estrutura idêntica ou semelhante. Ex: *Geme o vento na folhante/ Reza o povo na capela* – onde a estrutura dos dois versos é: *V + Art + N = Prep + Art + N.* Trata-se de uma correspondência ou simetria estrutural característica da poesia popular, e na história da poesia portuguesa aparece como traço distintivo da *cantiga de amor* (oposta à *cantiga de amigo*), na fase da escola provençal. O paralelismo pode ser *sinonímico* ou *antitético*, conforme o pensamento expresso na estrutura paralela é contrastante ou idêntico. (Ex.: de paralelismo antitético: *Ri o rico na opulência/ Chora o pobre na miséria*.) As cantigas construídas na base do paralelismo se chamam *paralelísticas* (Luft, *op. cit.*, p. 146).

Tal definição, exemplificada nos mesmos moldes em Bechara (1999:644) contempla um paralelismo de natureza ora gramatical (estrutural), ora rítmico, mas que em quase nada se aproxima do paralelismo estudado por Garcia[28].

Uchôa (2010), em trabalho no qual analisa algumas das mais importantes contribuições à descrição e ao ensino da análise sintática no Brasil, afirma não ter encontrado qualquer menção ao princípio do paralelismo nos manuais que estudou, exceto em CPM.

Em Woods & Stratton (1926), um manual de ensino de redação para falantes do inglês, encontramos, sim, esse conceito sendo ensinado nos mesmos moldes de Garcia.

---

[27] Outras tópicos apresentados em CPM – mas também em vários outros autores, como os conceitos de *correlação*, *prótase* e *apódose*, aparecem na coluna da mesma autora em 24/4/2003.

[28] Mas já fora por ele estudada na poesia de Walt Whitman, como se verá na 3ª parte deste trabalho, dedicada a seus escritos dispersos.

Aconselham os autores: “Express in similar grammatical form ideas that are coordinate in rank – that are intended to serve the same function” (p. 117). Ainda Segundo eles:

> This principle of parallelism demands that if one of two or more sentence elements serving the same purpose is an infinitive, the others should be infinitives; if one is an adjective, the others should be adjectives; and so on. The repetition of introductory articles, prepositions, conjunctions, etc., is a great aid in making the parallelism obvious (*ibidem*).

Em seguida, apresentam exemplos de frases em que o princípio do paralelismo seria respectivamente respeitado e desrespeitado:

> *Right.* The band began to play and to march at the same time.
> *Wrong.* The band began playing and to march at the same time.
> *Wrong*. Many persons do not appreciate the beautiful in life or what is good.
> *Wrong*. Since the coach is sick, and many of the players being out of town, the game has been postponed (*ibidem*).

O paralelismo na correlação também é recomendado pelos autores: “correlative conjunctions in a sentence should be followed by the same part of speech” (*idem*, p. 118). Exemplo de bom uso da correlação: “She studied not only art but also music”; exemplo de mau uso da correlação: “she not only studied art but also music” (*ibidem*).

Jean Cohen (1978:134), autor constante da bibliografia de CPM, afirma que, de maneira geral, a coordenação “exige a homogeneidade ao mesmo tempo morfológica e funcional dos termos coordenados” [29]. Acrescenta que, pelo menos modernamente, uma frase como “pedi-lhe para vir e que lhe dissesse” não seria *tolerada* hoje (*idem, ibidem*). Da mesma forma, não se poderia dizer uma frase como “ele teve uma gripe e na semana passada” (*idem, ibidem*). De nossa parte, podemos dizer que a primeira frase se encaixa no que foi dito acima, isto é, embora incomode o ouvido de alguns, não fere o gênio da língua. O mesmo não se poderia dizer exatamente da segunda, já que, no dizer do próprio Garcia (CPM, p. 60), esse tipo de agrupamento constituiria “uma espécie de ruptura de sistema lógico resultante da associação de elementos, ou melhor, de ideias desconexas”, que parecem, nesse caso sim, atentar contra a inteligibilidade do enunciado.

2.7. As circunstâncias e os conectivos

O subcapítulo 1.6.0, “Como indicar as circunstâncias e outras relações entre as ideias”, tem como tópico inicial o texto introdutório “A análise sintática e a indicação das circunstâncias”, em que o autor, uma vez mais, apresenta seu *modus operandi*,

[29] Tal afirmação é citada exatamente dessa forma em CPM (p. 61), e serve de base às considerações do autor sobre o paralelismo semântico.

consistindo ele, de modo geral, em se ensinar a escrever partindo-se do nível semântico para o sintático. Pergunta Garcia: "mas como aproveitá-la [a análise sintática] sem que os exercícios se tornem, além de inúteis, enfadonhos e áridos, por rotineiros?" (p. 75) A resposta para tal indagação vem de pronto, grifada pelo próprio autor: deve-se partir da "*ideia que se quer expressar para a forma que se procura,* isto é, *da noção ou impressão para a expressão,* e não em sentido inverso, que é o caminho percorrido pela análise sintática segundo o método costumeiro" (*ibidem*).

Neste capítulo, agrupa o autor as palavras (não só os conectivos, mas também substantivos, adjetivos e verbos) nas seguintes *áreas semânticas* (termo pelo qual opta em vez de *campos semânticos*): *causa; consequência, fim, conclusão; tempo e aspecto; condição; oposição e concessão; comparação*. Essa divisão, como se verá, não é estanque: várias circunstâncias que nas gramáticas são tradicionalmente analisadas uma a uma (por exemplo, quando da classificação de natureza semântica dos advérbios e das conjunções) são aqui agrupadas em áreas afins. Por exemplo: é natural que a área semântica de *causa* tenha estreitas relações com a de *consequência* já que constituem dois extremos de um mesmo processo. Acontece que Garcia vai além do imediatamente perceptível, ao afirmar que a *consequência*, quando desejada ou preconcebida, corresponde ao que chamamos *finalidade.* Relações próximas também serão expressas com expressões conclusivas (talvez, nesse caso, mais no plano lógico que material). Donde conclui o autor:

> Como se vê, as orações causais, finais, consecutivas e conclusivas podem constituir torneios sintáticos da mesma relação de ideias, mais ou menos equivalentes quanto ao sentido: a escolha de um ou de outro depende da ênfase que se queira dar a qualquer delas (p. 85).

O mesmo se daria, por sua vez, com as relações de *tempo* e de *proporção*: aprendemos, em nosso percurso escolar, a classificar as orações subordinadas adverbiais *temporais* e *proporcionais,* mas quase nunca nos é dito que estas são uma variante, uma especificação, talvez imantada com a ideia de causalidade, daquelas. Ainda, ideias como as de *oposição* também parecem "contaminar" semanticamente alguns conectivos proporcionais. Vejamos o que diz o autor acerca dessas afinidades semânticas:

> A ideia de progressão, ou de simultaneidade na progressão, traduz-se também como auxílio das chamadas conjunções proporcionais: *à medida que, à proporção que, ao passo que:* aprendemos *à medida que* vivemos. Em "ao passo que" palpita às vezes a ideia de oposição: "ao passo que ia durando e crescendo a guerra, se ia juntamente com os anos diminuindo a causa dela (...)" (p. 95).

Entre outros *insights* muito sugestivos que nos proporciona a leitura deste capítulo (*insights* possibilitados, assim entendemos, justamente pela mudança de

enfoque: privilegia-se, aqui, o aspecto *semântico* dos conectivos) são de especial relevância estes em que o autor destaca as relações *limítrofes* (termo de nossa responsabilidade) que se estabelecem quando do uso de determinados conectivos. Além dos casos já mencionados, ocorreria ainda contaminação semântica de *oposição* com as locuções conjuntivas condicionais *a não ser que* e *a menos que* (incluiríamos, ainda, *exceto se* e *salvo se*). Garcia ainda ressalva que essa oposição é de *ideias*; portanto, não necessariamente há que se negar explicitamente um dos termos do período. Essa relação de oposição pode se dar no nível lexical: "irei, a menos que me *impeçam*".

Outra contribuição significativa do autor foi ter agrupado no mesmo plano semântico as conjunções coordenativas *adversativas* e as subordinativas *concessivas*, como que a indicar *oposição* de ideias; mas outras relações são previstas, como no exemplo "o arrependimento, se não repara o feito, previne a reincidência" (p. 103), ou na sua variante "o arrependimento, quando não repara o feito, previne a reincidência" (*ibidem*); ambas as orações traduzem mais ou menos a ideia contida em "o arrependimento, embora não repare o feito, previne a reincidência" (*ibidem*), não obstante haja na primeira uma conjunção condicional e na segunda, temporal; a semântica de oposição subsiste em ambas.

A importância de se observarem essas relações limítrofes é sentida por todos os professores que não se preocupam tão somente com solicitar aos alunos que classifiquem orações segundo os nomes dos conectivos que as ligam. E não estamos nos referindo à polissemia de palavras como *logo* e *mal*, mas sim a casos como os mostrados no parágrafo anterior, em que, ainda que a classificação *sintática* se mantenha segundo os cânones, a percepção *semântica* de que se está pisando em região fronteiriça deve ser ressaltada. De outra forma, como desprezar a intuição linguística do aluno que hesita em classificar um período como "Não pagaria essa fortuna por esse carro *ainda que* eu fosse milionário", em que a locução conjuntiva é concessiva, mas a circunstância de condicionalidade reivindica seu justo espaço na semântica da frase?

Mais uma contribuição do autor a destacarmos é o fato de ter ele estendido certas relações para além do plano sintático-semântico, relacionando-as com uma *macrossemântica* que se revela no emprego, por exemplo, de tropos; assim, as circunstâncias de oposição estão ligadas a *figuras* de oposição como a *antítese*, o *paradoxo* e o *oxímoro*, assim como as figuras de *comparação* se relacionam semanticamente com a *metáfora*, a *catacrese*, a *metonímia*, a *sinédoque* e outras. Para o

caso particular da *metáfora*, visto termos entendido que a contribuição do autor para o assunto foi relevante, dedicaremos um subcapítulo à parte.

Outros autores, posteriormente, se utilizaram de semelhante critério para classificar os conectivos. Oliveira (2001:64), assim como Garcia, lembra que

> as conjunções vêm quase sempre em ordem alfabética nas gramáticas, o que não é propriamente um mal, mas seria mais interessante agrupá-las pelo critério da afinidade semântica, como fazem, entre outros, Charaudeau [em sua *Grammaire du sens et de l'expression*] e Azeredo [em *Iniciação à sintaxe* – na nossa bibliografia, 2000].

Garcia deve estar em meio aos "outros" a que se refere Oliveira, embora seu trabalho seja anterior aos de Charaudeau e Azeredo (que, na obra acima citada, chama a atenção para a contribuição pioneira de CPM[30]). A divisão proposta por Oliveira é, segundo ele, um desenvolvimento das propostas destes autores, com algumas adaptações de sua responsabilidade. Desta forma, agrupa as conjunções e o que ele chama de "elementos de 'ligação" em sete grupos, a saber:

1. aditivo-alternativo;
2. da causalidade – explicativas, causais e condicionais;
3. da consequência – consecutivas, finais e conclusivas;
4. da oposição – constituídos pelas conjunções adversativas, concessivas e opositivas (estas, não mencionadas pela NGB);
5. das modais, conformativas e comparativas;
6. da localização no tempo e no espaço;
7. dos conectores reformulativos.

O que nos parece é que, "via Azeredo", Oliveira acaba por aceitar boa parte das contribuições de Garcia ao assunto, de certa forma ampliando-as e adaptando-as aos objetivos de seu trabalho (trata-se de uma apostila de um curso de pós-graduação à distância). Uma demonstração disso é quando afirma (creditando a informação a Azeredo, *op. cit.*) que "finalidade é uma consequência desejada" (p. 77). Tal constatação, retomada pelo próprio Azeredo (2000:106; 2008:329) já se encontrava, dissemo-lo há algumas linhas, em CPM. Chamamos a atenção para tal fato tão só com o

[30] Pedimos licença para repetir uma citação de Azeredo, 2000, p. 97: à afirmação de que "a apresentação das orações adverbiais nas gramáticas tradicionais ressente-se, contudo, da falta de um critério que leve em conta propriedades formais, distribucionais ou semânticas", segue-se a nota de rodapé: "Garcia (...) deu uma fundamental contribuição nesse sentido. Seu trabalho não é, contudo, uma gramática do português, e o método usado privilegia a análise das relações de sentido, seja por meios sintáticos, seja por meios lexicais".

objetivo de demonstrar que, pelo menos em termos cronológicos, CPM se mostrou de fato uma obra pioneira também no que toca à classificação semântica dos conectivos.

Classificação esta que se fará de forma cada vez mais acurada em estudos posteriores, como se atesta em Azeredo (2008) e Moura Neves (2000). Antunes (2005:142), em capítulo sobre a coesão sequencial, estabelece uma classificação dos conectivos também sob a ótica semântica. Embora em muitos pontos sua classificação se aproxime da de Garcia, afirma a autora que "o estudo dos conectores, nas gramáticas e nos livros didáticos em geral, não ultrapassa muito um olhar predominantemente classificatório" – embora, sabemos, CPM não seja nem gramática nem livro didático; adiante, a autora acrescenta:

> Nenhuma ou muito pouca menção é feita, ressaltamos, à função desses conectores no estabelecimento da coesão do texto, sobretudo da coesão pontual que se dá entre duas orações, entre dois períodos ou até entre dois parágrafos. Tampouco é feita qualquer referência ao papel das conjunções para a coerência, nos usos reais da linguagem cotidiana – ou à sua função na organização dos textos e na condução de sua orientação argumentativa. Até parece que nem usamos os mais diferentes tipos de conectores! (*idem, ibidem*)

A essa afirmação, relaciona-se a seguinte nota de rodapé: "A *Gramática de usos*, de Maria Helena de Moura Neves, constitui uma honrosa exceção a esse estudo das conjunções fora do que realmente acontece nos textos do cotidiano" (p. 143). A autora classifica os conectivos dentro das seguintes relações semânticas: *causalidade* (aí incluída a explicação e a consequência, mas não a finalidade), *condicionalidade, temporalidade* (aí também incluída a proporcionalidade, como em CPM), *finalidade, alternância, conformidade, complementação* (uma relação marcada pelo uso de orações subordinadas substantivas – portanto, a nosso ver, relação sintática e não semântica, e por isso equivocada), *delimitação ou restrição* (outra relação também injustificada, já que é estabelecida pela presença do *pronome relativo*), *adição, oposição* (adversativas e concessivas), *justificação* ou *explicação* (conectores como *isto é, quer dizer, ou seja, pois*), *conclusão* e *comparação.*

Embora as gramáticas tradicionais sejam alvo de frequentes críticas, por, entre outras coisas, não classificarem os conectivos por critérios semânticos, deve-se fazer justiça a abordagens fecundas e originais, como o capítulo referente às preposições em Cunha & Cintra (2007), em que, não obstante seu agrupamento por ordem alfabética, o valor de cada uma delas é sistematicamente demonstrado, conforme elas denotem *movimento* ou *situação,* subdividindo-se estes em *espaço, tempo* ou *noção.* Sousa da Silveira (1960:240), por seu turno, já dizia, por exemplo, que "muito há que se dizer a

respeito das conjunções", e já previa uma série de relações sintático-semânticas não somente nestas, mas também nas preposições e nos advérbios.

2.8. O aspecto

Ao discorrer sobre as circunstâncias indicadoras de *tempo*, detém-se Garcia na categoria de *aspecto*, ressaltando que um e outro "são coisas diferentes, embora se inter-relacionem e até mesmo se confundam muitas vezes numa só forma verbal" (p. 88). Define aspecto como "a representação mental que o sujeito falante faz do processo verbal como duração, como *durée*" (*ibidem*). Afirma, ainda, que aspecto "é a modalidade da ação, a sua maneira de ser, que não se deve confundir com o modo verbal propriamente dito (indicativo, imperativo, etc.)" (*ibidem*). Refere-se, por fim, ao fato de as gramáticas do ensino médio raramente se referirem a esta categoria, o que, sabemos todos os que lidamos nas salas de aula, se comprova facilmente, bastando perguntar a um estudante (mesmo universitário) o que ele entende por *perfeito* e *imperfeito*, quando se trata de estudo dos verbos.

Contudo, o próprio Garcia parece confundir os critérios de *aspecto* e de *modo*, no que respeita à *atitude do falante no processo enunciativo*, ou seja, numa acepção mais ampla que a referida anteriormente, quando ele enumera as *perífrases verbais denotadoras de aspecto* (p. 89). Vamos a elas:

I. *Duração* (progressão, decurso, frequência);
II. *Iteração;*
III. *Incoação;*
IV. *Cessação ou termo* (*sic*: em outras edições, a palavra é *término*);[31]
V. *Causação;*
VI. *Obrigação, compromisso, necessidade;*
VII. *Volição;*
VIII. *Permissão;*
IX. *Possibilidade e capacidade;*
X. *Conação;*
XI. *Iminência;*

[31] A edição de que nos servimos, como já dito na introdução, é a 23ª, de 2003. Neste ponto, é curioso perceber que edições mais antigas, por motivos de ordem editorial que desconhecemos, possuem correções que não foram reproduzidas posteriormente.

XII. *Resultado ou termo de uma ação;*

Vejamos: é certo que I, II, III, IV, XI e XII indicam aspectos, pois em todos esses casos o que transparece é a *duração* mesma do ato verbal. Não é, porém, o caso de V, VI, VII, VIII, IX e X, em que fica claro que se trata da atitude, da intenção do falante. Não é à toa que, em muitos desses casos, empregam-se os chamados *verbos modais.*

Garcia cita ainda, baseando-se em obra de Louis H. Gray (*Foundations of language,* de 1939), os seguintes aspectos: *aparencial,* "que em português se traduz com o auxílio de verbos ou locuções como *parecer, dar a impressão de, lembrar, sugerir, semelhar*" (p. 91) – uma vez mais trata-se de *modo,* e não de *aspecto* –, o *benefectivo* ou *acomodativo* (algo feito em benefício de outrem), o *comitativo* (ação praticada em associação com outrem), e ainda o *distributivo* ou *mútuo* e o *inferente* ou *putativo.* A julgar pelos nomes e também pelas breves explicações entre parênteses que o autor nos fornece (nesses casos, não há exemplos), não parece restar dúvida de que novamente se mesclaram as noções de *aspecto* com as de *modo.* É bom lembrarmos, com Azeredo (2008:206), que aspecto "é uma caracterização da extensão do fato na linha do tempo, e nada tem a ver com o ponto de vista do enunciador".

Costa (1997:21) cita definições diversas para esta categoria:

> Segundo Comrie (1976:3) "aspectos são diferentes modos de observar a constituição temporal interna de uma situação". Para Castilho (1968:14) "o aspecto é a visão objetiva da relação entre o processo e o estado expressos pelo verbo e a ideia de duração e desenvolvimento. É a representação espacial do processo". Para Lyons (1979:331), o Aspecto diz respeito ao tempo, mas ao "contorno ou distribuição temporal" de um acontecimento ou estado de coisas e não à sua "localização no tempo".

Como se vê, portanto, não é pequeno o número de autores que já se dedicaram ao estudo desta categoria verbal tão negligenciada. Contudo, de acordo com a própria autora (p. 98), o primeiro estudo totalmente dedicado ao aspecto verbal em português data de 1968, ou seja, um ano após publicar-se a primeira edição de CPM. Trata-se da tese de Ataliba de Castilho – *Introdução ao estudo do aspecto verbal na língua portuguesa* (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília).

Castilho voltaria a abordar o tema tomando como base o português falado (Castilho, 2002), no 8º volume da *Gramática do português falado*, que utilizou o *corpus* obtido no projeto NURC-Brasil. Castilho define essa categoria verbal como "uma propriedade da predicação que consiste em representar os graus do desenvolvimento do estado de coisas aí codificado, ou, por outras palavras, as *fases* que ele pode

compreender" (p. 83). O autor parece não separar, pelo menos baseado numa segunda fase dos estudos da aspectologia, a *Aktionsart* do aspecto, como se ambos estivessem realmente imbricados. Segundo ele, nessa segunda fase "se examina o aspecto como a resultante da combinação da *Aktionsart* do verbo com a) a flexão e os verbos auxiliares; b) os argumentos do verbo e os adjuntos adverbiais, aqui incluídas as sentenças condicional-temporais" (p. 84). Castilho também não parece se deter sobre a categoria *modo,* mas a informação de cunho etimológico que presta no primeiro parágrafo de seu texto parece, sem aparentemente ter essa intenção, esclarecer muito da confusão que se dá entre esta categoria e a de aspecto:

> O termo *aspecto,* que encerra o radical ide. **spek*, "ver", capta outra propriedade dessa categoria: trata-se de um ponto de vista sobre o estado de coisas. Mas, como "ponto de vista" é uma expressão muito vaga – o modo também é um ponto de vista –, não vou operar com esse conceito (*idem,* p. 83).

Costa (*op. cit.*, p. 22) admite a dificuldade de se estabelecerem limites que distingam claramente *aspecto* de *modo de ação* (*Aktionsart*), que, frisemos, não é o mesmo que a categoria verbal de *modo*: "É muito difícil conceituar-se a categoria de Aspecto sem que se coloque a questão de identificá-la ou distingui-la de uma outra suposta categoria – a de Modo de Ação ou *Aktionsart*".

Othon M. Garcia apresenta ainda outros níveis de manifestação do aspecto, quando aborda o *incoativo:* "O sufixo –ecer ou –escer – tem sentido incoativo: amanh*ecer,* envelh*ecer,* amadur*ecer,* conval*escer,* recrud*escer*: *Envelhecer, v.g., é começar a ficar velho*" (CPM, p. 89), ou quando lembra que o prefixo *re-* acrescenta a ideia de repetição, caracterizando, assim, o aspecto *iterativo* (*idem*).

Percebe também tonalidades aspectuais nos tempos verbais, diversas das já previstas nas suas classificações tradicionais (p. 92). Essas tonalidades aspectuais englobarão o que, comumente, se chama *uso metafórico dos tempos verbais* ou *enálage,* mas não somente isso.

Como no caso, para exemplificar, do presente do indicativo, que, segundo o autor, pode indicar:

a) *habitualidade ou* frequência: trata-se do presente *universal* ou acronístico – aqui, a tonalidade aspectual é clara;

b) *ação próxima e, em certos casos, decidida*: amanhã não há aula;

c) *promessa, advertência ou ameaça*: *Se continuam a importunar-me perco a paciência* – teríamos aqui *modo* em vez de *aspecto?*

d) *Maior realce para fatos passados* – o chamado *presente histórico.* Aqui, também não parece ressaltar o aspecto, mas sim uma estratégia de "presentificação" de atos passados, um uso antes de tudo pragmático.

e) *Citação: diz* Vieira que, "se os olhos veem com amor, o corvo é branco". Parece-nos ser caso similar ao anterior.

f) *Ação condicional hipotética no passado*: *Se chego* cinco minutos antes, pegava-o em flagrante – mais um caso de emprego metafórico de um tempo verbal em lugar de outro, com fins de estratégia narrativa.

Entre as raras alusões ao aspecto nas gramáticas brasileiras, deve-se destacar a de Cunha & Cintra (*op. cit*., p. 396), que esclarece que o falante, em face da ação verbal, pode "considerá-la como *concluída*, isto é, observada no seu término, no seu resultado; ou pode considerá-la como *não concluída*, ou seja, observada na sua duração, na sua repetição".

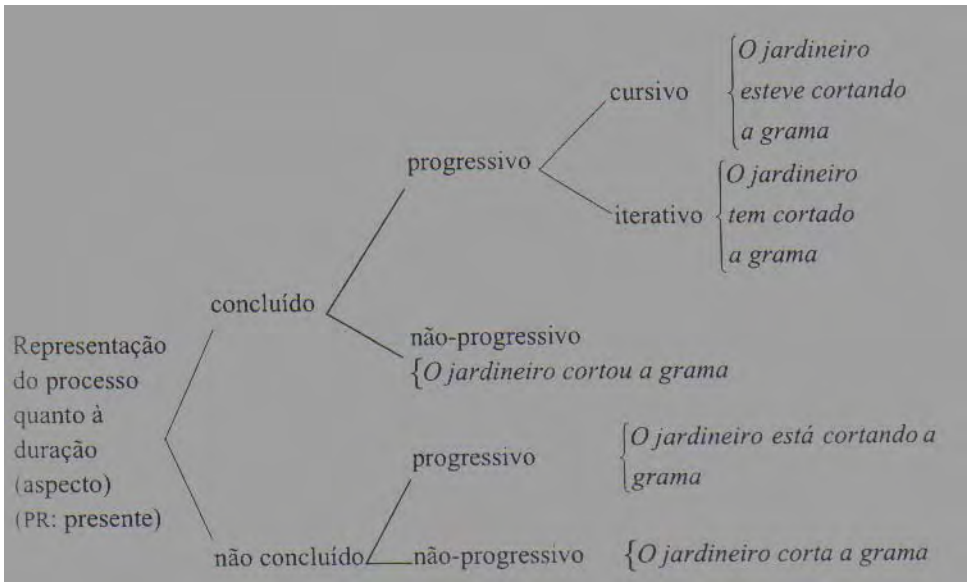
Para Cunha & Cintra, essa é a divisão básica. Seguindo, entretanto, orientação de outros autores, explicitam ainda os aspectos *incoativo* (João começou a comer), *permansivo* (João continua a comer), *conclusivo* (João acabou de comer), além de perceber que existem também *oposições aspectuais* (pontual/durativo; contínuo/descontínuo; incoativo/conclusivo); caracterizam ainda como de natureza aspectual as seguintes oposições: forma simples/perífrase durativa (leio/estou lendo); ser/estar.

Por fim, os autores fazem demorada observação na qual, assim como Costa (*op. cit*.), advertem que

> Estudiosos há que, seguindo o eslavista Agrel, distinguem ASPECTO de MODALIDADE DE AÇÃO, considerando o primeiro a categoria gramatical que opõe a ação concluída à não concluída, e a segunda toda oposição expressa por meios lexicais, o que abrange um número ilimitado de possibilidades semânticas (p. 398).

Travaglia (1994:30-32), em trabalho no qual faz revisão da literatura de diversos autores brasileiros sobre o aspecto verbal no português, acusa no estudo de Garcia basicamente as mesmas impropriedades já arroladas acima, concluindo que o autor, "embora traga contribuições ao estudo do aspecto no Português, não apresenta uma definição abrangente da categoria nem um quadro aspectual coerente internamente e nem com a definição dada de aspecto e confunde aspecto e modalidade".

Mais recentemente, Azeredo (2000:133; 2008:207) adota esta bipartição básica (concluído/não concluído), admitindo subdivisões, como demonstra o esquema que reproduzimos abaixo:



2.9. A metáfora

É por meio de uma *associação natural de ideias* que Garcia parte da circunstância de *comparação* (CPM, p. 105) para o conceito de *metáfora*, assim como já fizera no subcapítulo anterior, ao discorrer sobre a antítese e figuras afins, quando tratava da circunstância de *oposição* (que compreenderia, entre outras tantas estruturas, as orações coordenadas adversativas e as subordinadas concessivas).

Com efeito, é a própria área semântica de oposição que serve de 'gancho' para que Garcia demonstre que "a realidade não é constituída apenas por contrastes; também o é por semelhanças" (*ibidem*). E, partindo desta ideia básica, faz o autor a primeira subdivisão dentro desta grande área semântica:

> Alguns autores, como Hedwig Conrad, distinguem a *comparação propriamente dita*, a comparação estritamente gramatical – "ele é (tão) forte como o pai" –, em que os objetos ou seres comparados pertencem ao mesmo nível de referência, da *comparação metafórica ou símile*. Nesta, não apenas os objetos comparados pertencem a níveis de referências diferentes, mas também o segundo deles é o representante *por excelência* do atributo que se quer ressaltar no primeiro, o que permite dizer que o símile se distingue da simples comparação por ser um exagero, uma hipérbole: *Fulano é forte como um touro* (exagera-se a força de Fulano ao se compará-la com a do touro) (*idem*: 105-106).

Garcia não coloca em julgamento esta distinção, apenas a cita. Autores há, no entanto, para os quais os termos *comparação* e *símile* são sinônimos e se distinguem da metáfora unicamente pelo uso do conectivo. Lopes (1987: 25), a respeito desta

distinção, comenta: “Não é muito fácil aceitar a ideia de que basta suprimir a partícula comparativa de uma comparação para fazer uma metáfora. É isso mesmo, no entanto, que parece ocorrer efetivamente”

Em seguida, fornece quatro exemplos:

Comparação	*Metáfora*
Meu coração é como um balde despejado	“Meu coração é um balde despejado” (Fernando Pessoa
Minha alma é qual um *boudoir* cheio de rosas fanadas	“Minha alma é um boudoir cheio de rosas fanadas” (Baudelaire)
O cais é *ver* uma saudade de pedra	“O cais é uma saudade de pedra (F. Pessoa)
Mulher de coração tal qual pedra	Mulher de coração de pedra

Voltando a CPM, achamos importante destacar duas características da metáfora apresentadas pelo autor: a primeira, a propriedade que tem a figura de sempre traduzir uma ideia *mais abstrata* para uma realidade *mais concreta*; a segunda, a tese – cara ao autor (presente inclusive em alguns de seus estudos de análise estilística, como no ensaio em que analisa a obra poética de João Cabral de Melo Neto – v. capítulo referente neste trabalho) – de que a linguagem humana se caracteriza pela “insuficiência de palavras”, “indigência verbal para exprimir com exatidão e clareza todos os possíveis matizes de ideias ou sentimentos (p. 106):”

> Ora, a realidade concreta oferece uma variedade quase infinita de coisas e seres capazes de traduzir, por particularização e concretização (ou concretude), ideias gerais e abstratas, pois uma das deficiências do espírito humano está na sua incapacidade de abstração absoluta, na incapacidade de isolar conceitos ou conceber ideias desgarradas de todo contato com o mundo objetivo. (...) *Muito forte* é abstração: *forte como um touro* é concreção. Quanto mais concreta e objetiva é a nossa linguagem, tanto mais precisa, tanto mais clara se torna (*ibidem*).

Comparem-se as considerações do autor com estas, retiradas de recentes estudos de base cognitivista:

1) Segundo Lakoff (1993), nossa compreensão do mundo passa, invariavelmente, por correspondências que processamos entre aspectos similares percebidos em domínios experienciais diferenciados: um domínio-fonte (das experiências mais concretas) é mapeado sobre um domínio-alvo (das experiências mais abstratas). As entidades postas em correspondência nos dois domínios são aquelas em que percebemos aspectos semelhantes, traços das experiências mais concretas e que vivenciamos que posam representar (pela similaridade) as abstrações que precisamos representar e/ou interpretar (Chiavegatto, 2002).

2) É preciso não esquecer a natureza precária da relação da linguagem com a realidade, que ela é chamada a expressar, mas da qual é separada por um abismo constitutivo, intransponível. É aqui que entra o papel central da chamada “função poética” da linguagem segundo essas concepções.
A função poética, manifestada sobretudo na tendência à motivação, é, a meu ver, a força posta a serviço do “trabalho de elaboração” que permite que a linguagem dê nascimento a novas significações; é a base da própria função de representação da linguagem. A tendência à motivação seria o recurso por excelência que a linguagem tem, enquanto dispositivo de expressão, para franquear as barreiras que separam seu universo próprio, que é de natureza apenas significante, da realidade, que deveria ser expressa por seu intermédio, mas que lhe é inerentemente externa e não totalmente captável; é o modo de preencher a distância entre o já dizível com os meios existentes, e a experiência, sempre nova a cada vez; é o expediente

> de que a linguagem lança mão para sugerir, para "mimetizar", o que não consegue nunca apreender unívoca e definitivamente. É essa tendência à motivação que abre uma porta para a possibilidade da linguagem poder, malgré tout, captar alguns aspectos da realidade e da experiência que a ultrapassam, construindo significações capazes de dar expressão à vivência dos falantes[32].

Embora Garcia já aponte a caracterização da metáfora para muito além de mera figura de retórica, ele reconhece, com Karl Bühler, que "a metáfora não é apenas um recurso do qual se lança mão por falta de *expressão adequada*, mas também é um meio de *caracterização pitoresca*" (p. 107).

O tratamento semântico e formal que Garcia dá à metáfora não foge do convencional: define-a como a

> figura de significação (tropo) que consiste em dizer que uma coisa (A) é outra (B) em virtude de qualquer semelhança percebida pelo espírito entre um traço característico de A e o atributo *predominante*, atribuído por *excelência*, de B, feita a exclusão de outros, secundários por não convenientes à caracterização do termo próprio A (*ibidem.*).

Quanto a sua estrutura formal,

> a metáfora é, em essência, uma comparação implícita, isto é, destituída de partículas conectivas comparativas (*como, tal qual, tal como*) ou não estruturada numa frase cujo verbo seja *parecer, semelhar, assemelhar-se, sugerir, dar a impressão de* ou um equivalente desses (*ibidem.*).

Garcia recorre ainda à semântica estruturalista para lembrar que o processo metafórico "diz respeito à organização sêmica da mensagem (p. 109)", tomando como ponto de partida o verso "Incêndio – leão ruivo, ensanguentado", de Castro Alves:

> Assim, no caso em pauta, o semema "leão", isto é, o temo comparante (Cte) "leão", encerra, entre outros, os semas (S) – culturalizados e codificados, além dos de ordem puramente denotativa (animal, mamífero, quadrúpede, etc.) – ímpeto, ferocidade, destruição, mortífero, cor avermelhada (juba ruiva). Por outro lado, o semema do termo comparado (Cdo) "incêndio" encerra também alguns semas idênticos: cor avermelhada das labaredas, destruição, morte, ímpeto das chamas. Pode-se, então, dizer que, num processo metafórico, há entre o termo comparante ("leão", Cte) e o comparado ("incêndio", Cdo) um sema ou mais de um sema comum, o que se pode assim esquematizar:

Cdo	S	Cte
(incêndio)	(mortífero, cor avermelhada, ímpeto, destruição)	(leão)

Tal esquematização[33] aproxima o conceito de metáfora ao de *polissemia*, pela constatação de que o fato de haver um *sema* comum entre os diversos significados de uma mesma palavra caracterizaria a natureza polissêmica deste signo, diferenciando

---

[32] VASCONCELLOS, Zinda. *A influência da experiência cotidiana na linguagem.* Texto acessível no endereço eletrônico *http://www.filologia.org.br/viiifelin/06.htm.*

[33] Esquematização essa que vai ao encontro da definição de Dubois *et al* (1974:151), de que a metáfora é "produto de duas sinédoques".

definitivamente este aspecto semântico da *homonímia perfeita,* que é de natureza meramente formal, dá-se apenas no nível do significante. Na polissemia, ainda que as diversas acepções de uma palavra sejam diferentes, um sema primário é preservado, como demonstram os diversos estudos de natureza cognitiva atualmente realizados (confrontem-se, por exemplo, os diversos significados do verbo *passar* ou dos substantivos *ponto* e *linha*).

2.9.1. Outras distinções: imagem e catacrese

Adiante, aborda o autor o conceito de *imagem*, que, no campo da psicologia, designa "toda representação ou reconstituição mental de uma vivência sensorial" (p. 110); em semiologia e comunicação, seria a "representação concreta que serve para ilustrar uma ideia abstrata" – definição emprestada ao dicionário filosófico de Lalande (apud Garcia, *ibidem*); por fim, no campo da teoria literária, haveria equivalência entre os conceitos de imagem e de metáfora.

Garcia não incentiva a investida de autores como Herbert Read, C. Day Lewis, René Wellek e Austin Warren, "entre outros", que distinguem um conceito do outro, já que, segundo ele, a distinção seria antes psicológica do que formal:

> Assim, com maior ou menor rigor, é perfeitamente cabível empregar – e geralmente empregamos – a palavra *imagem* para designar qualquer recurso de expressão de contextura metafórica, comparativa, associativa, analógica, através do qual se representa a realidade de maneira transfigurada (p. 111).

Em ensaio que viria a publicar posteriormente, sobre a obra de João Cabral de Melo Neto (Garcia, 1996:219), diz o autor coisa semelhante quando afirma, ainda em relação à poesia de João Cabral, que "faca, lâmina e relógio não são 'a coisa da coisa', mas a *imagem da coisa*" (Garcia, *op. cit.*, pp. 204-205):[34]

> Faca é a palavra *faca* e não a faca mesma; é a palavra faca como imagem *do que não é faca,* mas lembra faca: *entre o que não é a faca* e a faca existe apenas isso: associação poeticamente captada em vista de uma área comum de identidade, de propriedade, de finalidade ou feição. E isso é imagem ou metáfora (não importa aqui a distinção didática que se costuma fazer entre essas duas figuras).

Garcia caracteriza, recorrendo à etimologia, a catacrese como um *abuso* no uso da metáfora, de forma que o falante nem mais se aperceba do emprego metafórico do termo, como no caso de *perna* da cadeira. Acontece que, face aos estudos que demonstram que a metáfora não é simplesmente um adorno da língua, um fato estético, mas antes uma propriedade que permeia toda a constituição da linguagem, torna-se

[34] Remetemos, novamente, a nosso capítulo sobre o estudo que Garcia faz da obra do poeta pernambucano, na segunda parte desta tese.

muito difícil diferençar uma coisa de outra. Se a metáfora está em todo o corpo da linguagem, então, excetuando-se o plano estilístico, não se poderá mais distinguir da catacrese. É certo que jamais se negou ser a catacrese uma especificação da metáfora, discriminando-se uma da outra tão somente pelo fato de que a catacrese não causaria mais um efeito de "estranhamento". Nesse caso, a se aceitar essa distinção, diríamos que a linguagem humana é antes *catacrética* que *metafórica*, o que não resolveria muito a questão. Dever-se-ia, então, à luz dessas considerações, descartar o conceito de catacrese? Ou continua ela válida no plano da estilística? Por outro lado (e não mais pretendemos nos deter nesse círculo vicioso), se a catacrese é metáfora gasta, prestar-se-ia aos estudos estilísticos, senão como exemplo negativo?

Lakoff & Johnson (2002:125), autores do clássico *Metáforas da vida cotidiana* advertem que

> Expressões como *perder tempo, atacar posições, seguir caminhos diferentes* etc., são reflexos de conceitos metafóricos sistemáticos que estruturam nossas ações e pensamentos. São "vivas" no sentido mais fundamental: são metáforas que vivenciamos. O fato de estarem estabelecidas convencionalmente no léxico da língua não as torna menos vivas.

Algumas passagens deste capítulo de CPM fazem crer que Garcia já antecipara algo do que se demonstrou no estudo de Lakoff e Johnson (cuja primeira edição é de 1980), a saber, que há, além da metáfora estética, "revificadora da linguagem", as "metáforas naturais da língua corrente" (CPM, p. 111), formadas geralmente com nomes de *partes do corpo humano, coisas, objetos e utensílios da vida cotidiana, animais, vegetais, fenômenos físicos, aspectos da natureza, acidentes geográficos* (p. 112). Não há como não observar, nessa enumeração, um tanto do pioneirismo que vimos defendendo na obra de Garcia, ainda que seu estudo não tenha, é claro, a sistematicidade e a profundidade conceitual do estudo realizado pelos autores norte-americanos, além de ter Garcia, é claro, outros objetivos. Uma vez mais, porém, recorreremos às palavras de Chiavegatto (*op. cit*., p. 138) para caracterizar como se dão os processos metafóricos de organização das línguas:

> Pesquisas como as apresentadas por Lakoff (1987) e Sweetser (1990) apresentam evidências de que, entre as experiências mais concretas que podem ser observadas motivando a organização das línguas naturais, estão as que revelam como muitas das construções linguísticas são resultado de figurações conceptuais, entre as quais se destacam as ***projeções de experiências de um corpo humano interagindo no espaço*** para a representação de conceitos mais abstratos (grifo nosso).

Afirmam os autores de *Metáforas da vida cotidiana*, portanto, que "os primeiros candidatos a conceitos que são compreendidos diretamente são os conceitos espaciais simples, tal como, PARA CIMA, que emerge da nossa experiência espacial" (Lakoff &

Johnson, *op. cit.*, p. 127). Garcia, por sua vez, afirma que as "metáforas naturais da língua corrente" (...) têm como fontes geradoras o próprio homem, seu ambiente e seu cotidiano. Mas, ao passo que nos estudos acima citados esse processo de metaforização se espraia pelo corpo da língua, confundindo-se com ela, no estudo de Garcia esse processo ainda se insere numa operação de predicação: *boca* do túnel (= o túnel é como uma boca) etc.

2.9.2. Da extensão da metáfora

Garcia não delimita a metáfora no nível do signo linguístico como palavra, mas sim amplifica a definição do tropo até o nível da *parábola* e do *animismo* ou personificação, passando por uma estrutura intermediária como o *clichê*. Quanto à primeira, afirma que "é uma espécie de alegoria que sugere por analogia ou semelhança uma conclusão moral ou uma regra de conduta em determinado caso (p. 112)"; também demonstra o caráter moral de toda parábola, em que o "corpo" é a história contada e a "alma" é a lição que dela se pretende tirar, incluindo nessa categoria os próprios ditados populares, como "macaco, olha o teu rabo e deixa o rabo do vizinho", para ele também uma parábola.

Já a personificação ou animismo (poderíamos também dizer *prosopopeia)* consistiria em "palavras que denotam ações, atitudes ou sentimentos próprios do homem, mas aplicadas a seres ou coisas inanimadas" (p.113). Cita como exemplo o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, livro sobre o qual escreveu ensaio estilístico (Garcia, 1996), com seus diversos exemplos de animismo: "um riozinho que vai para a escola estudando geografia", "águas assustadas" etc.

Além da catacrese, há para Garcia outra espécie de "metáfora gasta": o chamado *clichê metafórico*, "que caracteriza o estilo vulgar ou medíocre dos principiantes ou dos autores sem imaginação" [35]. Desaconselha, indiretamente, o emprego de expressões como "a estrada *serpenteia* pela planície" ou "o mar *beija* a areia". Em nota de rodapé, deixa claro que não se deve confundir o *clichê metafórico* e o *fraseológico* (este de natureza não metafórica), como "virtuoso prelado", com a *frase-feita* (locuções, ditados, rifões), "de genuíno sabor popular e tradicional, do tipo "alhos e bugalhos", "onde a porca torce o rabo" etc. (p. 138).

[35] Há que se lembrar que, em sendo *Comunicação em prosa moderna* uma obra dedicada à expressão e ao estilo, o autor toma a liberdade de ser ligeiramente normativo no que diz respeito a esses domínios, embora praticamente não o seja no domínio gramatical, já que não é essa sua maior preocupação no livro.

Ainda no que toca à extensão da metáfora, Lopes (*op. cit.*, p. 38) diz que ela "pode vir a manifestar-se por meio de um plano de expressão de diferentes dimensões sintagmáticas": por palavras (flor), por sintagmas locucionais (Como viver sem conviver na *praça de convites*?), por frases ou orações ("Em casa de Gonçalo, a mulher é que é o galo"), por períodos. Adiante, estudará o autor a metáfora no nível da alegoria e mesmo da linguagem não verbal, à luz da semiótica.

Já Fiorin (2008:79), que acata a definição hjelmsleviana de que "signo é toda produção humana dotada de sentido", admite que a metáfora (assim como a metonímia) se estende da palavra ao texto. Como exemplo deste, apresenta o conhecido conto *Um apólogo,* de Machado de Assis – que, para Garcia, a nosso ver, estaria bem próximo do conceito de *parábola,* que não é mais do que uma metáfora transposta ao estrato textual. Veja-se a definição de *apólogo* dada pelo Dicionário Aurélio: *historieta mais ou menos longa, que ilustra uma lição de sabedoria e cuja moralidade é expressa como conclusão.*[36]

2.10. O discurso relatado

Embora o *Dicionário de análise do discurso* de Charaudeau & Maingueneau reconheça que as três formas clássicas de discurso citado – o *discurso direto,* o *discurso indireto* e o *discurso indireto livre* – são um modelo de "tradicional tripartição" já amplamente ultrapassado (2004:172-176), não iremos nos deter senão brevemente nessa discussão teórica. Segundo Platão & Fiorin (1990:182), as marcas típicas do discurso direto são:

> a) vem introduzido por um verbo que anuncia a fala do personagem (os chamados *dicendi,* que diversos estudos já enumeram muito além dos simples *disse, falou, murmurou, comentou etc.*);
> b) antes da fala do personagem, há dois pontos e travessão - os autores, por simplificação didática, não citam o uso de aspas. Esse uso, tomado por alguns como uma espécie de anglicismo formal, é no entanto bastante corrente. Em literaturas de língua portuguesa, há ainda autores como José Saramago e Autran Dourado, que prescindem do uso desses marcadores formais;
> c) "os pronomes, o tempo verbal e palavras que dependem de situação são usados literalmente, determinados pelo contexto em que se inscreve o personagem".

Como a obra citada destina-se principalmente a estudantes do ensino médio, acaba por cair num didatismo – intencionalmente, cremos – simplificador, ao dizer que o discurso direto ocorre "como se o leitor estivesse ouvindo literalmente a fala desses personagens em contato direto com eles" (*idem*, p. 181).

---

[36] A título de comparação, vejamos a definição que o mesmo dicionário dá para *parábola*: *Narração alegórica na qual o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades de ordem superior.*

Duarte (2003:60) questiona severamente a concepção tradicional acerca das relações entre discurso direto e indireto: “Não comungo, como já mais que uma vez referi, da ilusão de que o DD relataria, fielmente, as palavras ditas por um primeiro locutor”. A respeito dessa “ilusão”, esclarece a autora:

> Mais do que relatar um enunciado, o DD relata uma situação de enunciação, evoca-a apresentando um determinado enunciado como relatado, mostra que houve acto de fala, respeita os dícticos [dêiticos] e os tempos verbais da enunciação inicial, o que não significa que transcreva textualmente o discurso de partida. Contrariamente ao que afirmam a maior parte das gramáticas e a escola continua a ensinar, há, no DD, intervenções do relator que afastam o enunciado citado da sua forma primitiva, original. (*idem*, p. 63).

A autora refuta ainda a concepção tradicional de que o discurso indireto seria uma mera derivação morfossintática do discurso direto:

> Em estreita relação com esta concepção errônea do DD como reprodução fiel do discurso, há um segundo preceito da gramática tradicional que os estudos linguísticos mais recentes mostraram ser inaceitável: o de que o DI se obteria a partir do DD. Pela aplicação de determinadas regras morfossintáticas, sem serem tomadas em linha de conta as condições enunciativas concretas. O DD seria a forma simples, o discurso fielmente reproduzido a partir do qual se obteria o DI, considerado forma complexa por incluir a subordinação. (...)
>
> Ao utilizarmos DI, quase nunca respeitamos a forma original do discurso que estamos a reproduzir. É normal que reformulemos, clarificando, resumindo ou ate glosando, o texto que pretendemos “citar”. Torna-se por isso difícil, se não impossível, em muitos casos, descobrir ou sequer imaginar o discurso original. (*idem*, pp. 50-51)

Talvez por já intuir essa não correspondência absoluta, Garcia afirma, modalizando, que, no discurso direto, “o narrador reproduz (*ou imagina reproduzir*) textualmente as palavras – i.e., *a fala* – das personagens ou interlocutores” (p. 147) – o grifo é nosso, para indicar que o autor já não acreditava muito na capacidade de mimese perfeita concedida ao discurso direto. Adiante, novamente modaliza sua afirmação: “as palavras que traduzem o pensamento das personagens (uma das quais é o próprio narrador) são as mesmas que teriam sido, *presumivelmente*, proferidas” (*ibidem*, grifo nosso). O autor assim contrapõe esta forma de discurso – a *oractio recta* do Latim – ao discurso indireto – *oractio obliqua*:

> O discurso direto permite melhor caracterização das personagens, com reproduzir-lhes, de maneira mais viva, os matizes da linguagem afetiva, as peculiaridades de expressão (gíria, modismos fraseológicos, etc.). No discurso indireto, o narrador incorpora na sua linguagem a fala das personagens, transmitindo-nos *apenas a essência* do pensamento a elas atribuído. (pp. 148-149, grifo nosso)

Charaudeau & Maingueneau lembram que “já se considera fora de questão que se trata de três formas [DD, DI e DIL] *independentes uma da outra*, isto é, que não se pode passar de uma a outra por operações mecânicas” (*op. cit*., p. 174). Uma vez mais, é preciso sair em defesa do autor de CPM, que, não obstante indicar uma série de

mecanismos morfossintáticos para a transformação de DD em DI, dá novamente sinais de desconfiar dessa mera transposição em, pelo menos, dois momentos; citemo-los:

> 1) As mesmas ideias [ao comentar o diálogo já citado no romance de Ciro dos Anjos] poderiam, *em essência*, assumir a seguinte versão em discurso indireto; (p. 147, grifo nosso)
>
> 2) Salvo os casos sujeitos a variações decorrentes de torneios estilísticos da frase, em contextos singulares, a correspondência entre os tempos e os modos verbais nos discursos direto e indireto apresenta regularidade suficiente para permitir uma *tentativa de sistematização com propósitos didáticos*. É o que se procura fazer nos tópicos seguintes (p. 153 – grifo nosso).

É compreensível que Garcia não tenha vislumbrado tão amplamente os aspectos discursivos da questão, como fizeram os autores acima, consideradas a época e a finalidade prática de CPM. Mas, ressalvada a importância da visão discursiva de qualquer fenômeno da comunicação humana, não se deve esquecer que, na maior parte das vezes, a aplicação didática de regras morfossintáticas para a transformação de DD em DI se mostra eficiente, do ponto de vista da produção de textos, tanto em língua materna quanto estrangeira. Portanto, se por um lado é verdade que o discurso indireto não constitui mera transposição morfossintática do estado inicial supostamente representado pelo discurso direto, por outro não é menos verdade que há mesmo uma série de correspondências entre as duas formas de discurso.

Neste capítulo também se insere o que reputamos ser mais uma das tantas contribuições de Garcia aos estudos linguísticos: o estudo dos chamados verbos *dicendi* ou de elocução (além, ainda, dos que batiza, "por analogia" como *sentiendi*), "cuja principal função é indicar o interlocutor que está com a palavra" (p. 149). Sob a perspectiva semântica, agrupa-os em nove áreas distintas:

a) de *dizer* (afirmar, declarar);
b) de *perguntar* (indagar, interrogar);
c) de *responder* (retrucar, replicar);
d) de *contestar* (negar, objetar);
e) de *concordar* (assentir, anuir);
f) de *exclamar* (gritar, bradar);
g) de *pedir* (solicitar, rogar);
h) de *exortar* (animar, aconselhar);
i) de *ordenar* (mandar, determinar). (*ibidem*)

Acrescenta, porém, que esses são "apenas os mais comuns, de sentido geral; mas muitos autores, especialmente na literatura do nosso século, costumam servir-se de outros, mais específicos, mais caracterizadores da fala" (*ibidem*). E, em nota de rodapé, apresenta longa lista deles, com indicações de alguns autores:

> 1964:61), sussurrar, murmurar, balbuciar, ciciar, cochichar, segredar, explicar, esclarecer, sugerir, soluçar, comentar, tartamudear, propor, convidar, cumprimentar, repetir, estranhar, insistir, prosseguir, continuar, ajuntar, acrescentar, arriscar, consentir,

> dissentir, aprovar, acudir, intervir, repetir, rosnar, berrar, vociferar, inquirir, protestar, contrapor, desculpar, justificar(-se), largar (Rebelo, 1935:168), tornar, concluir, escusar-se, ameaçar, atalhar, cortar (Amado, bramir, mentir (Érico Veríssimo), respirar (Assis, 189:218), suspirar (Assis, 1924:277), rir ("...rira Joana", [Lispector, 1963:130]), lembrar... (*ibidem*)

Percebe Garcia que o uso dos *dicendi* na literatura, em função de sua expressividade, transcende até mesmo os liames sintáticos que, na função referencial da linguagem, seriam necessários:

> Chegam mesmo, os mais imaginativos, a empregar verbos que nenhuma relação têm com a ideia de elocução, o que, do ponto de vista da sintaxe, poderia ser considerado como inadmissível, pois os *dicendi* deveriam ser, teoricamente pelo menos, transitivos ou admitir transitividade. Mas a língua não é rigorosamente lógica, principalmente a falada, cuja sintaxe é ainda menos rígida. Nem precisa sê-lo para tornar-se expressiva; pelo contrário, quanto mais expressiva, quanto mais viva, quanto mais espontânea, tanto menos logicamente ordenada. A carga de expressividade, os matizes afetivos tão característicos na língua oral não teriam veículo adequado se os ficcionistas se limitassem, por uma questão de rigidez lógico-sintática, aos legítimos verbos *dicendi* (pp. 149-150).

Não deixa, contudo, de ser ligeiramente normativo – do ponto de vista estilístico, não gramatical – ao admitir que

> É verdade que às vezes a "heresia lógico-sintática" em nada contribui para a expressividade dos diálogos, como é o caso, para citar apenas um exemplo, do emprego do verbo "fazer" como se fosse vicário de qualquer *dicendi* (ver 4.0 "Disc. ind. livre"): "Já era tempo, *fez* Carlos..." (Barreto, 1959:274), certamente por influência do francês (p. 150).

Ou, ainda, quando comenta empregos ainda mais estranhos, senão absurdos (nas suas próprias palavras), "como é o caso daquele autor que em vez de 'disse Fulano' empregou 'mergulhou Fulano seu biscoitinho no chá' (exemplo que cito de segunda mão e de memória, sem que me seja possível no momento identificar a fonte)" (*ibidem*).

Rodrigues (2005), analisando o uso semântico dos *dicendi* em textos literários e jornalísticos, os distribui segundo as respectivas funções: *metalinguística*, *coesiva*, *caracterizadora*, *argumentativa* e *expressiva*. Por se tratar de uma divisão de caráter funcional-discursiva, "um mesmo VD [verbo *dicendi*], como o verbo "replicar", utilizado por Alencar e Machado, no reporte de falas de Iracema e Capitu, poderá ter a predominância funcional discursiva distinta em cada contexto (Rodrigues, *op. cit.*, p. 154)".

O trabalho de Rodrigues remete a uma série de outros estudos, todos posteriores ao de Garcia, em que o assunto é retomado. Dentre eles, destacamos o artigo de Luiz Antonio Marcuschi intitulado *A ação dos verbos introdutores de opinião*[37] – ressalte-se

[37] Inicialmente publicado na Revista INTERCOM. Tivemos acesso a este texto a partir de sua republicação em MARCUSCHI, 2007.

que o título indica uma categoria mais restrita de *dicendi*, ou seja, apenas aqueles que possuem função argumentativa no discurso –, publicado em 1991. Neste estudo, conforme diz Rodrigues (*op. cit.*, p. 40), o linguista "analisa os VDs utilizados pelos jornalistas para relatar as falas dos políticos, evidenciando que a atividade jornalística "... não é apenas expositiva, mas analítica e interpretativa". A importância de estudos como os de Rodrigues e Marcuschi reside no fato de abrirem novos caminhos, observarem novos empregos para tal categoria discursiva, uma vez que a abordagem de Garcia se limitou aos usos e autores literários, ao passo que Marcuschi trabalhou com artigos de opinião e Rodrigues contemplou tanto a literatura quanto o jornalismo. De qualquer forma, percebe-se o pioneirismo de Garcia num assunto que, conforme atesta Bechara (2000:482), recomendando a leitura deste capítulo de CPM, "extrapola, na sua análise mais profunda, o âmbito da gramática para se inserir na linguística do texto".

3. O VOCABULÁRIO

3.1. Palavras e ideias

A segunda parte de *Comunicação em prosa moderna* inicia-se com descrição de pesquisa realizada "pelo Dr. Johnson O'Connor" (não há indicação de data nem referência bibliográfica[38]), em que, após a submissão de um teste de vocabulário a um determinado grupo de estudantes, constatou-se, cinco anos mais tarde, que "os dez por cento que haviam revelado maior conhecimento ocupavam cargos de direção, ao passo que dos vinte e cinco por cento mais 'fracos' nenhum alcançara igual posição" (p. 173).

O que pareceria ser uma 'deixa' para convencer o leitor da veracidade da equação *maior vocabulário = melhor posição social* se mostra apenas um mote para o autor relativizar a importância de tal descoberta científica. Garcia minimiza os resultados obtidos pelo Dr. O'Connor ao afirmar que "isso não prova, entretanto, que, para *vencer na vida*, basta ter um bom vocabulário; outras qualidades se fazem, evidentemente, necessárias" (*ibidem*). Pondera em seguida:

> Mas parece não restar dúvida de que, dispondo de palavras suficientes e adequadas à expressão do pensamento de maneira clara, fiel e precisa, estamos em melhores condições de assimilar conceitos, de refletir, de escolher, de julgar, do que outros cujo acervo léxico seja insuficiente ou medíocre para a tarefa vital da comunicação" (*ibidem*).

A adesão cautelosa de Garcia às descobertas do Dr. O'Connor encontra eco em recente estudo reportado pela professora portuguesa Inês Duarte *et allii* (2010:5), que afirma que

> Um estudo realizado nos Estados Unidos (Snow, Barnes, Chandler, Goodman & Hemphill, 1992) mostrou que, até à entrada na escola, os filhos de profissionais diferenciados são expostos a mais 50% de palavras do que os filhos de trabalhadores manuais e ao dobro das palavras dos filhos de famílias que recebem subsídio de desemprego.

A obra de Duarte *et allii*, (utilizada como material de apoio ao ensino do Português no 1º ciclo em Portugal[39]), juntamente com outros estudos realizados em terras lusas, mais um na Espanha, vem desfazer nossa desconfiança de que o ensino de vocabulário (ao qual Garcia dedicou uma parte inteira de seu livro, além de uma bateria de exercícios) teria se tornado atividade anacrônica, ligada a uma pedagogia

---

[38] Constatamos, no entanto, a existência da *Johnson O'connor research foundation* (www.jocrf.org), "organização educacional e de pesquisa científica sem fins lucrativos". O texto de apresentação do site afirma que seus principais compromissos são "estudar as capacidades humanas e proporcionar aos indivíduos um conhecimento de suas aptidões, o que irá ajudá-los a tomar decisões relativas aos estudos e ao trabalho" (tradução de nossa responsabilidade).

[39] Também disponível em http://www.scribd.com/doc/20309918/DesenvolverAconscienciaLexicalDOC-TRABALHO

ultrapassada. Essa desconfiança advinha da escassez de material encontrado sobre o tema, pelo menos aqui no Brasil. A brochura, intitulada "O conhecimento da língua: desenvolver a consciência lexical", visa justamente a, entre outros objetivos: abordar a importância do conhecimento lexical no sucesso escolar; descrever os aspectos envolvidos no conhecimento das palavras; oferecer exercícios que visem a contribuir para a formação do capital lexical do aluno (p. 3). Trabalhando com os conceitos de "consciência lexical" e "capital lexical", a autora propõe uma série de atividades aos professores, com vistas a despertar nos alunos a primeira e a ampliar o segundo.

Isabel Margarida Duarte (2010) também afirma que "o conhecimento do léxico condiciona a competência comunicativa do sujeito falante" e que "o acesso a discursos mais complexos e mais elaborados linguisticamente implica um acervo lexical mais rico".

Leiria (2006:28), contudo, lembra que durante longo tempo foi o léxico "encarado como uma entidade vasta e imprecisa, estruturado segundo leis mal conhecidas e diferentes segundo o ponto de vista". Para provar tal assertiva, cita insuspeitos nomes da ciência linguística, cujos depoimentos vimos por bem reproduzir diretamente da autora:

> *The lexicon is really an appendix of the Grammar, a list of basic irregularities* (Bloomfield, 1933.).
>
> *Regular variations are not matters for the lexicon, which should contain only idiosyncratic items* (Chomsky & Halle, 1968:12).
>
> *The lexical items of a language can indeed be presented as a mere list* (Kempson, 1977).
>
> *If conceived of as the set of listemes, the lexicon is incredibly boring by its very nature. It contains objects of the single specifiable types (Words, VPs, morphemes, perhaps intonational patterns, and so on), and those objects that it does contain are there because they fail to conform to interesting laws. The lexicon is like a prison – it contains only the lawless, and the only thing that its inmates have in common is lawlessness* (Sciullo & Williams, 1987).
>
> (todas as citações em Leiria, *ibidem*)

Ressalva, por outro lado, que esta posição em relação ao léxico "tem vindo a mudar" (*idem, ibidem*), conforme juízo de outro linguista sobre a última das citações acima: "*The lexicon may be a jail for the lawless, but even jails have rules*" (Juffs, 1996, *apud* Leiria, *ibidem*).

Bartra (2009:435), também em defesa do ensino do léxico, cita Wilkins (*apud* Bartra, *op. cit.*): "*without grammar very little can be conveyed; without vocabulary nothing can be conveyed*", e também lembra que "cualquier aprendiz de una lengua extranjera no se lleva normalmente consigo de viaje una gramática, sino un dicionário"

(*idem, ibidem*). Defende a autora, no entanto, que léxico e gramática são indissociáveis: "muchas propiedades [impropiedades?] gramaticales y los errores que a menudo se derivan de ellas tienen en su base el conocimiento del léxico" (*idem, ibidem*); como exemplo, cita o caso dos usos de valores dos pronomes tônicos e átonos, o que "puede considerarse a la vez una cuestión de léxico y de gramática" (*idem, ibidem*). Lembra a autora espanhola, no entanto, que

> de manera más o menos explícita, se continúa considerando el léxico como un aspecto subsidiário, complementario del conocimiente lingüístico general, sobre el que se debe actuar simplemente para facilitar la comprensión de textos o para enriquecer u ornamentar la procucción de textos propios" (*idem*, p. 439).

Advoga a autora, em face desta crítica, a tese de que o ensino do léxico tem de desempenhar um papel central no ensino de língua materna. Lembra ainda que

> Incluso las teorias mentalistas e innatistas como el generativismo postulan o han postulado que existe una diferencia entre los principios de la gramática y el léxico: mientras que los primeros crecen y fijan sus valores paramétricos de modo automático en la mente de los hablantes por su caráter sistemático y previsible, el léxico, en cambio, debe aprenderse, pues contiene todas las irregularidades de la lengua, es decir todo aquello que es asistemático y no se puede reducir a principios generales (*idem*, pp. 439-440).

Margarita Correia (no prelo) não dá margem a dúvidas quanto à importância deste tipo de saber, ao informar que "é consensual a importância do domínio do léxico como parte integrante do domínio de uma língua". Ainda, propõe o ensino *explícito* do léxico da língua em sala de aula, por meio de atividades que vão desde os primeiros anos escolares até os mais avançados, a exemplo do que fizera em parceria com Lucia San Payo de Lemos (Correia & Lemos, 2005), quando propõe exercícios tais como o que segue abaixo:

Actividade 2

Pressuposto: Raízes gregas e latinas intervêm na construção de inúmeros compostos morfológicos que constituem termos científicos e técnicos. O reconhecimento da estrutura destes compostos é crucial para o processamento deste tipo de vocabulário.
Objectivos: Identificar a estrutura interna de compostos morfológicos; desenvolver o vocabulário.
Actividade: Analisar compostos

1. Separe, na lista que segue, as palavras que foram construídas com o primeiro sentido das que são compostas com o segundo sentido. Em caso de dúvida, recorra ao dicionário.

> *hipoacidez hipalgia hipiatria hipofagia hipismo hipocampo hipopótamo hipodermia hipotensão hipódromo hipotermia hipoglicemia hipotimia hipotireoidismo hipotrofia hipotonia*

2. Actualmente, utiliza-se a *hipoterapia* no tratamento de deficientes físicos e mentais. Tente adivinhar o significado da palavra, tendo em conta a sua estrutura.
3. Verifique, por curiosidade, o(s) sentido(s) da forma *hipomania*. Explicite se se trata de uma palavra polissémica ou de duas palavras homónimas.
4. Consulte um dicionário etimológico e retire o sentido do segundo elemento da palavra *hipódromo*.
5. Relembre outras três outras palavras que apresentem o mesmo elemento.
6. Construa duas palavras inexistentes com o elemento *–dromo* e explicite o seu significado.

Do mesmo modo, Garcia propõe, nas 21 páginas da última parte de CPM, dedicadas somente a estudo do vocabulário (ao todo, são 77 páginas de exercícios), exercícios semelhantes, em que se busca despertar nos alunos a "consciência lexical" da importância do reconhecimento dos radicais gregos e latinos na formação do léxico português (pp. 458 e 459, *famílias etimológicas*).

Abram-se aqui parênteses para dizer que esta série de exercícios propostos ao final de CPM constituem, a nosso ver, uma das maiores contribuições a este tipo de estudo já dadas em língua portuguesa (ao lado de outras valiosas contribuições como a de Proença, 1964 e Câmara Jr., 1966), ainda que se tenha mantido o ensino de algumas expressões retóricas como "Espada de Dâmocles" e "Túnica de Nesso", alegorias sem uso prático e consideradas por demais pedantes nos dias atuais, para virem a constar no vocabulário de um aluno (embora reconheçamos a necessidade do conhecimento delas, bem como do conhecimento da denotação subjacente a estas expressões – em geral, passagens das mitologias grega e latina). Mas é justamente nesses exercícios que se materializará, de fato, a importância de conceitos em toda a segunda parte de CPM, como os de *geral* e *específico, concreto* e *abstrato, conotação, famílias etimológicas* e *áreas semânticas*. Além de autores citados por Garcia, como Antenor Nascentes, Celso Cunha e Sousa da Silveira (subtópico *Famílias etimológicas e campo associativo* – pp. 196-197 de CPM), cujas obras privilegiaram, em diversos momentos, a ampliação do vocabulário do estudante de português, não é fácil, como afirmamos acima, encontrarem-se obras mais recentes (salvo as exceções ultramarinas destacadas) que tratem desse assunto. Há, entretanto, artigos escritos por Oliveira (2006; 2008) tratando do problema da *impropriedade vocabular* em redações de alunos, em que o tema é abordado de forma bastante produtiva e sob um olhar discursivo-textual.

O já dito acima, sobre ser o domínio do léxico condição indispensável à competência discursiva do falante, coaduna-se com a filiação do autor de CPM à ideia (e não adentraremos esta longa discussão) de que "pensamento e expressão são interdependentes, tanto é certo que as palavras são o revestimento das ideias e que, sem elas, é praticamente impossível pensar". Não parece o autor, no entanto, associar o domínio do vocabulário diretamente ao nível mental do falante, como procuram demonstrar os testes de Stanford-Binet (os famosos testes de Q.I.). Garcia demonstra concordar com os que consideram ser o domínio de um vasto vocabulário não um "sintoma de inteligência e amadurecimento mental" (p. 174), mas apenas "sinal de uma

experiência variada" (*ibidem*). "Vocabulário rico é, assim, manifestação e não fator de inteligência (...) Em suma: conhecemos palavras porque somos inteligentes, e não somos inteligentes só porque conhecemos palavras" (p. 175).

Embora, em várias obras, os termos *vocabulário* e *léxico* sejam utilizadas indiscriminadamente, cabe reproduzir a didática distinção lembrada por Correia & Lemos (2005):

> - léxico – conjunto virtual de todas as palavras de uma língua, isto é, o conjunto de todas as palavras da língua, as neológicas e as que caíram em desuso, as atestadas e aquelas que são possíveis tendo em conta os processos de construção de palavras disponíveis na língua;
>
> - vocabulário – conjunto factual de todos os vocábulos atestados num determinado registo linguístico, isto é, o conjunto fechado de todas as palavras que ocorreram de facto nesse discurso (p. 9).

Donde podemos concluir que, quanto maior o *vocabulário* do falante, tanto maior será seu domínio do *léxico*, mas, justamente por ser este um elemento *virtual*, jamais será apropriado totalmente por nenhum falante ou constará em sua completude em qualquer dicionário.

A importância de se considerar o inventário de palavras do idioma ou do indivíduo como uma entidade autônoma pode se justificar na medida em que, conforme demonstram diversas pesquisas linguísticas sobre as afasias (Cf. Delgado-Martins & Ferreira, 2006:338-339), gramática e léxico estão separados em nosso próprio cérebro; essas pesquisas também indicam existirem áreas distintas para o léxico e os conceitos (que, no caso das afasias, podem ser dissociados) e assim como o léxico pode estar dividido por várias áreas com funções distintas (denominação, função, etc.) (*idem, ibidem*). Também, segundo o mesmo estudo, organiza-se em campos semânticos e lexicais, ou ainda, em vários campos semânticos relacionados entre si (Colombo, Sevilha, Gênova, Rainha) e em vários campos lexicais associados por identidade de sonoridade: (pão, cão, chão, mão, vão, dão) (*idem, ibidem*).

Ilari (1992:45, *passim*) afirma que, embora a maioria dos livros didáticos apresente as novas palavras em forma de glossários abaixo dos textos, ou seja, de forma assistemática, não há razão teórica ou prática para que esta seja a única forma pela qual se ensina vocabulário (embora essa forma também tenha sua legitimidade), já que, como demonstrado acima por diversos autores, as palavras não existem isoladas de outras palavras ou do contexto comunicativo.

É em face da análise de todos estes estudos apresentados que defendemos a ideia de que um trabalho com os aspectos relacionados ao léxico e ao vocabulário, tal qual fez

Garcia, é mais do que nunca, portanto, um trabalho atualíssimo e que deve ser resgatado, caso esteja mesmo sendo negligenciado.

3.2. Polissemia, contexto e polarização

Neste subcapítulo, Garcia promove interessante diálogo entre as palavras e o discurso, antecipando, como procuraremos demonstrar, algumas discussões bastante atuais. A primeira diz respeito ao momento no qual afirma que, "isoladas do seu contexto ou situação, as palavras *quase* nada significam de maneira precisa, inequívoca (p. 176, grifo do autor)", e, em seguida, afirma que Ogden e Richards (em seu clássico estudo *O significado de significado*) são *radicais* ao dizerem que "as palavras *nada* significam por si mesmas" (*ibidem*, grifo do autor). Perini (2008:44) corrobora a recorrente prudência de Garcia: "essa afirmação [a de que as palavras não têm nenhum significado fora de contexto] não é correta", explicando que, por exemplo, uma palavra como *mão* pode significar muitas coisas, mas nunca será sinônimo de *pé*, nem de *chatear*, nem de *Brasil*. Ou seja, um falante que vá interpretar uma frase como "A mão de Vera ficou machucada" ou "Essa parede vai receber uma mão de tinta" "já parte de um conhecimento prévio do que é que *mão* pode e não pode significar" (*ibidem*). Curiosamente, Perini, também na sua prudência científica, afirma em nota de rodapé: "Nunca vi escrito que as palavras só tiram seu significado do contexto, mas já ouvi isso dito por profissionais de certo gabarito; portanto, acho bom refutar a ideia aqui" (*ibidem*).

Mas, reconhecendo Garcia a potencialidade polissêmica do signo linguístico, transporta essa propriedade para a ordem do discurso, ao constatar que elas acabam por constituir importante fator de *polarização*, o que, a seu ver, "constitui o grande problema do nosso século". Para exemplificar, utiliza-se de palavras cujo conceito dá vazão a conceituações e interpretações diversas, tais como *nacionalista, entreguista, reacionário, democrata, imperialista, comunista, socialista* e *subversivo*.

Como exemplo concreto, cita a polêmica que, à época, travou-se no Brasil entre "nacionalistas" e "entreguistas", utilizando um trecho citado de Whitaker Penteado (1964:184), em que este, por sua vez, reproduz um trecho de Guerreiro Ramos:

1) O entreguista não acredita no povo como principal dirigente do processo brasileiro.
2) Não acredita que o Brasil pode, com os recursos internos, resolver os seus problemas, e tende a considerar o desenvolvimento brasileiro essencialmente dependente da entrada de capitais estrangeiros e da ajuda externa.
3) Acredita que o destino do Brasil está invariavelmente vinculado ao dos Estados Unidos.
4) O entreguista contribui objetivamente e com seu trabalho para o êxito de empreendimentos, [sic] lesivos ao interesse nacional.

5) O entreguista não participa conscientemente, pelo seu trabalho, de nenhum dos esforços coletivos tendentes a promover a emancipação nacional.

Comenta Garcia: “o que acontece com esse neologismo, ‘entreguista’, ocorre com a maioria das palavras de sentido não referencial sujeitas ao impacto da polarização e dos preconceitos. Infelizmente, nem sempre é possível evitar – pelo menos em certas áreas do conhecimento humano – essa plurivalência semântica, essa imprecisão de linguagem” (*ibidem*). Lembremos que o conceito de *polissemia*, com esta acepção, foi tomado emprestado por Garcia à obra já citada de Penteado.

Deste mesmo fenômeno, tratado diretamente na ordem do discurso, cuida Fiorin (2004:43) ao discorrer sobre a heterogeneidade constitutiva da linguagem, realizada no interdiscurso, que funda “o que Maingueneau vai chamar de interincompreensão generalizada, dado que cada sistema considera o sistema semântico do Outro em termos de categorias negativas do seu próprio sistema”. Para exemplicar essa *interincompreensão semântica* (= polarização?), faz uso de um discurso do ex-presidente brasileiro Castelo Branco, em que basicamente os mesmos termos utilizados por Penteado (*op. cit*.) e Garcia são empregados. Reproduzamos trechos:

> Nessa estranha linguagem, aqueles que desejam o desenvolvimento econômico na moldura de uma sociedade democrática, pregando a cooperação entre as classes e não a luta de classes, e aberto à cooperação internacional para evitar a repressão do consumidor, são chamados “reacionários” e “entreguistas”; os que almejam implantar o totalitarismo de esquerda, muito menos benéfico à grande massa trabalhadora do que à oligarquia burocrática do partido, se intitulam “forças populares de vanguarda”, quando não pretendem, com trágica ironia, ser paladinos da “democracia popular”. Alguns empresários que exploram o nacionalismo para proteger a sua ineficiência e preservar posições de monopólio, não hesitando para isso em apoiar e financiar a esquerda subversiva, passam a ser membros da ‘burguesia nacional progressista’. (...) E que dizer da suprema deturpação semântica, segundo a qual os que desejam subordinar o nosso sistema de vida e escravizar nossas instituições a ideologias estranhas passam a ser proprietários e árbitros do ‘nacionalismo’? (...) Pois, meus caros amigos, não basta combater a subversão institucional e a corrupção moral: é necessário, também, combater a corrupção semântica, que distorce a realidade dos fatos e procura nos impedir a visão objetiva e racional de nossos deveres e de nossa responsabilidade (*apud* Fiorin, *op. cit.*).

4. O PARÁGRAFO

4.1. Tópico frasal

Não há dúvida ser a chamada "teoria do parágrafo", assim como o conceito de "tópico frasal", um dos maiores legados de Garcia à produção textual no Brasil, a ponto de um autor como Cardoso (2001:17) afirmar que "tópico frasal é expressão cunhada por Garcia". Na verdade, esse termo foi traduzido por Garcia a partir da expressão inglesa *topic sentence*, conforme o autor indica em nota de rodapé, embora não cite a fonte de onde o termo foi tirado. Tal anonimato se deve ao fato de que mesmo em inglês é possível que tal referência inicial se tenha perdido, uma vez que em livros didáticos relativamente antigos nesse idioma tal conceito já era tratado. *A manual of English*, de George B. Woods e Clarence Stratton, da Odyssey Press, em Nova Iorque, obra didática de 1926 dedicada à produção textual em língua materna, já utiliza o termo[40], justamente no capítulo dedicado ao parágrafo (pág. 181). Reproduzamos um pequeno trecho inicial:

> **54. TOPIC SENTENCE**
> **Secure greater unity and effectiveness in the paragraph by using a topic sentence.**
> The topic sentence aids the reader by stating clearly what the paragraph is about. It aids the writer by keeping him to his text.

Em seguida, enumeram os autores diversas maneiras de se posicionar o tópico frasal, tal como ocorre na obra de Garcia: *topic sentence first, topic sentence first and last, topic sentence implied*, além de demonstrarem diversas maneiras de se desenvolver o parágrafo. Informe-se que, além de ter sido tradutor do inglês, Garcia morou por um pequeno período nos EUA, onde fez curso de pós-graduação em Literatura e Educação na Universidade da Flórida (Gainesville), conforme atesta seu filho Eduardo Garcia[41] (Garcia, 2006:17).

A tradição de se ensinar o tópico frasal parece ter se mantido nos EUA, uma vez que pelo menos uma obra relativamente recente, a saber, Coffey (1987:3) ainda adota essa estratégia em seu capítulo sobre o parágrafo:

> **The Basic Parts of the Paragraph**
> The paragraph has three basic parts: the topic sentence, the developing sentences, and the conclusion. Each part plays a role in writing a good paragraph.
>
> ***The topic sentence***
> The main idea of the paragraph is stated in the *topic sentence*. It is usually the most general statement of the paragraph but must be specific enough so that it can be

[40] Lembremos que se trata da mesma obra na qual se encontra um desenvolvimento do princípio do paralelismo muito similar ao apresentado por Garcia.

[41] Essa informação, no entanto, não coincide com aquela dada por Evaristo de Morais Filho, no texto de orelha da 2ª edição de *Esfinge clara e outros enigmas* (Garcia, 1996). Ali, seu amigo afirma que Garcia "cursou na Universidade de Gainesville (Flórida) estudos especiais sobre fonética experimental".

> adequately covered in the paragraph itself. The topic sentence needs to make a point. It should give an idea that is worth developing further. Although the topic sentence can be located in the middle or the end of the paragraph, it is most commonly found at the beginning.

Garcia adverte, contudo, que deu um sentido "mais amplo" (p. 222) à expressão para se permitir "outras conclusões". É verdade que, a rigor, a tradução ao pé da letra de *topic sentence* daria algo como "frase tópica", expressão que não parece, a princípio, diferir muito do proposto pelo autor brasileiro.

Outros autores dão-lhe diferentes nomes. Soares & Campos (1978:62) chamam-no *frase* núcleo[42]; Abreu (1996:56) utiliza *tópico de parágrafo*, "uma vez que existem termos colocados em inícios de sentenças, como uma espécie de 'quadro de referência' que se chamam *tópicos de frase* ou *tópicos frasais*". Abreu se refere, nesse caso, ao tema que se antecipa ao comentário em frases como "O carro, você viu que ele está sem gasolina?" (*ibidem*). Com tal argumentação concorda Oliveira (s/d), preferindo também fugir ao risco da ambiguidade: "(...) trata-se do fenômeno da topicalização. Como não é a esse fenômeno que pretendemos nos referir, preferimos, como Abreu, falar daqui para a frente em **tópico de parágrafo**".

O zelo, entretanto, nos parece excessivo, uma vez que, mesmo na terminologia científica a homonímia existe: desde que ocorra em subdomínios diferentes, há pouca possibilidade de ocorrer confusão. No caso do termo *tópico frasal*, em primeiro lugar, o termo dito homônimo é, de um modo bastante geral, citado apenas como *tópico*; em segundo, ele pertence a um subdomínio diverso dos estudos linguísticos, a sintaxe. O mesmo ocorre, por exemplo, com o termo *anáfora*, presente nos subdomínios da Estilística e da Linguística Textual, sem aparente prejuízo para a descrição. Por fim, a sinonímia tende, a nosso ver, a criar mais confusão do que a homonímia, já que aquela resultaria em excesso de nomenclatura. Se uma denominação já é consagrada, é melhor que, salvo falha grave de conceituação ou estabelecimento de uma metalinguagem oficial, ela seja adotada nos estudos subsequentes. Oliveira (*idem.*) cita ainda Mirabail, responsável pelo termo *idée prise de position* (ideia-tomada-de-posição), "que equivale à **tese do parágrafo** (...)" (*idem*). Entretanto, pode a palavra *tese* implicar somente o parágrafo escrito no *modo argumentativo*, e sabemos que um parágrafo se desenvolve em qualquer modo, e é dessa forma que trabalha Garcia no seu livro.

---

[42] Embora o estudo desses autores não faça qualquer citação a CPM, nem mesmo nas referências bibliográficas, esta e outras partes do livro, como a que discorre sobre "coordenação gramatical e subordinação semântica" (p. 25) têm semelhanças surpreendentes com a obra de Garcia.

É importante ainda lembrar que o autor de CPM define tópico frasal como uma *ideia-núcleo* expressa em algum ponto do parágrafo, mais comumente no início dele, podendo este tópico tomar três feições distintas, a saber: *declaração inicial, definição* e *divisão.* O termo determinante *núcleo,* por ser mais genérico que *tomada de posição,* pode abarcar todos os modos de organização do texto.

Por fim, vale dizer que a chamada teoria do parágrafo é das mais utilizadas nas mais diversas obras de redação que se seguiram à publicação de Garcia. Essa aceitação pode advir do fato de constituir esta forma de organização textual um avanço em relação à abordagem dita frasal, mas que também não representa um salto tão longo como o que foi dado até o texto. Se por um lado o "método" frasal peca pela total descontextualização, o "método" textual oferece uma visão talvez por demais geral, que acaba por fazer perder a noção do particular. Tomar o parágrafo como unidade pode ter sido, a nosso ver, uma forma de o autor de CPM situar-se no meio-termo.

Guimarães (1995:53) ressalta a importância desta unidade de composição ao afirmar que "a presença do parágrafo na constituição textual está em estreita relação com o esquema de raciocínio sustentado por aquele que constrói o texto":

> Dada a relação entre a estrutura do parágrafo e os processos do pensamento reflexivo, pode-se inferir quanto à importância do parágrafo no processo de desvendamento das ideias fundamentais ou das *relações lógicas* que sustentam a linha temática do texto (*idem*, pp. 53-54).

A autora reconhece a possibilidade de captação da *frase-núcleo* ou *tópico frasal* como consequência de um parágrafo bem estruturado; essa captação constituiria, ainda, linha de partida para o resumo do texto (*idem,* p. 54), conforme ela demonstra nas páginas seguintes, aplicando a teoria do parágrafo e do tópico frasal a um texto expositivo e a outro narrativo.

Lembremos que Garcia também atrela essa estrutura paragráfica aos processos do pensamento e da língua, quando afirma (CPM, p. 223) ser

> (...) provável que tal estrutura [parágrafo iniciado por tópico frasal], predominante também em muitas línguas modernas, todas indo-europeias, todas marcadas pela herança greco-latina, decorra de um processo de raciocínio dedutivo. De fato, que é o tópico frasal, quando inicial, se não uma *generalização* a que se seguem as *especificações* contidas no desenvolvimento?

Importante lembrar ainda que, sendo o parágrafo concebido como unidade de composição do texto, será a partir daí que Garcia irá preparar o estudante para que desenvolva textos descritivos, narrativos, dissertativos e argumentativos (de acordo com sua nomenclatura, que discutiremos mais adiante) com extensão completa, ou seja,

compostos por vários parágrafos. É o próprio Garcia quem afirma, na sua “Explicação necessária” (p. 8), que seu estudo do parágrafo “é uma das partes mais desenvolvidas da obra”.

Um tópico de fundamental importância nesta parte do livro é o que trata das chamadas “partículas de transição e palavras de referência” na estruturação do parágrafo (pp. 290-294). Liga-as o autor diretamente à coerência do parágrafo e, por conseguinte, do texto. Vale notar, a partir daí, que o termo *coerência*, quando utilizado por Garcia, não coincide necessariamente com o termo como utilizado hoje em dia pelos teóricos da linguística textual: nestes estudos, as palavras e expressões que Garcia denomina “partículas de transição e palavras de referência” estariam situadas ora na coesão sequencial, ora na coesão referencial. O próprio autor lembra que tais palavras são utilizadas, na sua maioria, com valor *anafórico* ou *catafórico* (p. 291). São passagens como essa que estimulam alguns autores a ver em CPM, em nossa opinião justa e acertadamente, uma antecipação da Linguística Textual no Brasil, fato que, conforme procuramos demonstrar mais acima, não é reconhecido pelos próprios teóricos da LT.

Por fim, os parágrafos cuja composição constituirá a base para os textos descritivos, narrativos, dissertativos e argumentativos serão por nós discutidos adiante, no capítulo reservado aos *modos de organização do discurso*.

5. "APRENDER A ESCREVER É APRENDER A PENSAR"

As partes quarta, quinta e sexta de CPM – "Eficácia e falácias da comunicação", "Pondo ordem no caos" e "Como criar ideias" – constituem o cerne do livro de Garcia e são um longo desdobramento de sua tese principal: a de que, para escrever bem, é preciso organizar, antes de tudo, o pensamento. É o próprio autor quem admite que estas três partes, juntamente com a 7ª, "Planejamento", "representam as principais características da obra".

Esses três capítulos, nos quais o autor recorre mais declaradamente às fontes da lógica, da filosofia e da metodologia científica, para dizer o mínimo, fazem CPM caracterizar-se ainda mais como obra multifacetada. Daí a dificuldade em geral encontrada pelos estudiosos para classificar esse livro.[43]

A primazia da lógica frente à gramática, encontramo-la explicitada numa espécie de arrazoado que abre a quarta parte de CPM, em que o autor destrincha sua tese principal:

> Aprender a escrever é, em grande parte, se não principalmente, aprender a pensar, aprender a encontrar ideias e a concatená-las, pois, assim como não é possível dar o que não se tem, não se poder transmitir o que a mente não criou ou não aprovisionou.
> (...)
> Todos reconhecemos ser ilusão supor – como já dissemos – que se está apto a escrever quando se conhecem as regras gramaticais e suas exceções. Há evidentemente um mínimo de gramática indispensável (grafia, pontuação, um pouco de morfologia e um pouco de sintaxe), mínimo suficiente para permitir que o estudante adquira certos hábitos de estruturação de frases modestas mas claras, coerentes, objetivas (p. 301).

Garcia parece apoiar-se, principalmente, como também explicita em diversos momentos de CPM, na *experiência* de anos de ensino para apresentar tal conclusão. É necessário relembrar que, mais que escritor ou pesquisador, foi ele *professor* de Língua Portuguesa, o que fez com que partisse de conclusões tiradas diretamente da prática didático-pedagógica. E foi esta prática, mais do que as teorias vigentes, que pareceu demonstrar-lhe que a organização lógica do pensamento precede a estruturação gramatical da escrita:

> A experiência nos ensina que as falhas mais graves das redações dos nossos colegiais resultam menos das incorreções gramaticais do que da falta de ideias ou da sua má concatenação. Escreve realmente mal o estudante que não tem o que dizer porque não aprendeu a pôr em ordem seu pensamento, e porque não tem o que dizer, não lhe bastam as regrinhas gramaticais, nem mesmo o melhor vocabulário de que possa dispor. Portanto, é preciso fornecer-lhe os meios de disciplinar o raciocínio, de estimular-lhe o espírito de observação dos fatos e ensiná-lo a criar ou aprovisionar ideias: *ensinar, enfim, a pensar* (*ibidem*).

---

[43] A propósito e a título de curiosidade, a própria ficha catalográfica do livro, elaborada pela Biblioteca Mario Henrique Simonsen, da FGV, situa a obra dentro das seguintes áreas: 1 – Comunicação. 2 – Língua Portuguesa – Gramática. 3 – Língua Portuguesa – Retórica.

Tal constatação levou o autor a uma escolha que resultou no método de trabalho consubstanciado na estruturação didática de CPM: não é por acaso, cremos, que suas partes centrais, numa disposição curiosamente diametral (lembremos que a obra é constituída de *dez* partes, e estamos tratando das partes *quatro, cinco* e *seis*), são justamente as que tratam da organização lógica do pensamento[44]. Essa orientação tem suas consequências: adiante, veremos que o capítulo referente à argumentação é, como seria de se esperar, tributário dessa concepção do ensino de produção textual. Antecipemos que autores como Chaïm Perelman & Lucien Olbrechts-Tyteca, já em 1958, criticam o modelo de teoria da argumentação que se prende a uma visão logicizante da linguagem, uma vez que a lógica formal provém das ciências exatas, não podendo, portanto, dar conta das complexidades de outra natureza que encontramos nas ciências humanas.

Em defesa de Garcia, demonstramos que ele se apercebe, em alguns momentos, da não adequação entre entidades do universo matemático e a vivência cotidiana. Ao tratar das *falácias* da linguagem (p. 316), identifica entre elas os *falsos axiomas*:

> Axioma é um princípio necessário, comum a todos os casos, evidente por si mesmo, não propriamente indemonstrável, mas de demonstração desnecessária, tal é a evidência do que se declara: o todo é maior do que a parte, duas quantidades iguais a uma terceira são iguais entre si.
> (...)
> Muitas sentenças ou máximas assumem, às vezes, a imponência de axiomas, e aquele que tenta construir o seu raciocínio sobre essa aparência de verdade, ou verdade relativa, acaba... sofismando. Muito orador ou polemista ousado "arma" a sua argumentação com essas verdades aparentes, esses falsos axiomas, dando como evidente por si mesmo, dando como indemonstrável aquilo que é, apenas, o resultado da sua presunção, da sua ousadia, ignorância, malícia ou insuficiência de argumentação (p. 317).

Essa percepção se mostra do mesmo modo quando, no capítulo destinado ao *modus sciendi*, trata o autor das análises *formal* e *informal*. Assim diferencia o autor uma e outra:

> Há dois tipos de análise: a *formal* (científica ou experimental) e a *informal* (racional ou mental). A primeira é peculiar às ciências matemáticas e físico-naturais ou experimentais. A segunda, que não pode ser completa nem caracterizar-se pela exatidão absoluta, consiste em discernir por vários atos distintos da atenção os elementos constitutivos de um todo, os diferentes caracteres de um objeto ou fenômeno. Este último tipo constitui a condição da abstração e da formação de ideias gerais (p. 328).

Tais citações parecem demonstrar que o autor se situa num meio termo prudente: ao mesmo tempo em que se aproveitam os elementos da lógica formal para a

[44] Apesar de esses três capítulos não consistirem, matematicamente, o centro da obra como um todo, na verdade CPM tem nove partes, e não dez, já que a última parte é constituída apenas de exercícios, ou seja, seria uma espécie de apêndice.

estruturação do pensamento e de uma competente elaboração textual, não se deve, a nosso ver, levar essa filiação a extremos que engessem a linguagem humana em rígidas estruturas lógico-gramaticais. Procuraremos aprofundar essas considerações no subcapítulo referente à argumentação em CPM. .

Analisando-se, portanto, as partes quarta, quinta e sexta de CPM em conjunto, podemos dizer que, para além de ser um livro que trata, principalmente, de pontos de gramática, de linguística textual, de estilística e de lógica, é também a obra de Garcia um livro de *Metodologia Científica*, e tal área do saber poderia estar confortavelmente contemplada em sua ficha catalográfica. A fim de demonstrar essa constatação, recorremos a algumas publicações nesta área do saber e, numa breve pesquisa, pelo menos em três delas (Ruiz, 1977; Severino, 1980; Galliano, 1986) – obras didáticas destinadas a orientação, principalmente, de trabalhos monográficos –, encontramos CPM como referência bibliográfica. Ou seja, quando seria de se esperar que livros dessa natureza constassem na bibliografia de CPM, é *o contrário* que ocorre. Vale reproduzir o comentário sobre CPM que Severino (*op. cit*., p. 155) faz na bibliografia comentada ao final de seu livro: "gramática[45] (*sic*) da língua portuguesa bastante completa e preocupada também com os aspectos lógicos do pensamento subjacentes à redação em português. Daí fornecer eficientes subsídios para a redação dos trabalhos científicos".

Nesta obra, por exemplo, é patente a influência da obra de Garcia no capítulo VII, "Os pré-requisitos lógicos do trabalho científico", quando trata o livro de temas como *demonstração, definição, raciocínio, formação de conceitos, formação dos juízos* etc. Insiste o autor, entretanto, em tratar CPM como uma "gramática" que faz uso dos conceitos da lógica, o que está longe da verdade. Nos três livros analisados, enfim, parece prevalecer a influência de CPM na demonstração de conceitos como *raciocínio dedutivo e indutivo, silogismos e falácias* e *análise* e *síntese*, etapas fundamentais do método científico. Também parece haver alguma influência em capítulos destinados à prática do estudo – vale lembrar que a sexta parte de CPM, "Como criar ideias", destina-se a orientar o método de pesquisa do estudante, por meio da leitura e da elaboração de algumas técnicas que visem a tornar o estudo algo mais sistemático[46].

Não é com isso dizer que Garcia seja o introdutor destes métodos de pesquisa no Brasil. A bibliografia encontrada em CPM relativamente ao assunto não é vasta, mas

---

[45] Remetemos, com este *sic*, à já discutida (na introdução de nosso trabalho) dificuldade de enquadrar num rótulo tanto a natureza de CPM quanto a atividade intelectual de seu autor.

[46] As incursões de Garcia pela Lógica serviram de referência até mesmo aos exercícios propostos num compêndio didático de Filosofia muito utilizado nas escolas – a saber, Aranha & Martins (1986:107).

parece suficiente para demonstrar em que autores pôde Garcia se embasar. A maior parte das obras é de autores franceses e norte-americanos, à exceção de três ou quatro brasileiros. No entanto, cremos que uma obra que em grande parte influenciou a elaboração destes três capítulos – mas não somente aqui – tenha sido *A técnica da comunicação humana* (Penteado, 1977 – a primeira edição é de 1964), pelo número de vezes em que este livro é explicitamente citado (e elogiado) em alguns capítulos de CPM. Nessa obra de Whitaker Penteado, há tópicos concernentes a *técnicas de leitura, organização e desenvolvimento de ideias* (um particularmente chamado "como desenvolver ideias"), *evidência, raciocínio, indução, dedução, relações causais, analogia* etc.

A filiação de CPM a áreas do saber como a lógica, a dialética e a retórica irá, por outro lado, influenciar diretamente autores preocupados com a qualidade do texto produzido nas escolas e universidades de nosso país. Krause (1985), ao tratar dos *sofismas dedutivos,* utiliza, quase que *ipsis litteris,* à moda de paráfrase, dois exemplos retirados de CPM: *Toda cidade tem igrejas/Ora, São Paulo tem igrejas/Logo, São Paulo é uma cidade*[47] (Krause, op. cit: 77) e *Todo comunista lê Karl Marx/Ora, este professor lê Karl Marx/Logo, este professor é comunista*[48] (*idem*, p. 78). No primeiro caso, trocou-se apenas *Rio de Janeiro* (Garcia, 2003:311) por *São Paulo*, e, no segundo, trocou-se *Joaquim Carapuça*[49] (Garcia, *idem*, p. 310) por *este professor*. Ainda, no subcapítulo intitulado *dedução* (dentro do capítulo intitulado *método*), Krause utiliza o silogismo *Todos os corruptos não devem ser eleitos/Ora, Fulano é sabidamente corrupto/Logo, Fulano não deve ser eleito* (Krause, *op. cit.*, p. 36), que soa a paráfrase de *Todo candidato condenado por fraude é inelegível/ora, Joaquim Carapuça foi condenado por fraude/logo, Joaquim Carapuça é inelegível* (Garcia, *op. cit*., p. 310).

Em *Redação pelo argumento* (Krause, 2000:11) o mesmo o autor faz questão de afirmar que

> O trabalho de Garcia se encontra na origem do nosso. É Othon quem diz que "aprender a escrever é aprender a pensar". Lembra que, "quando o estudante tem algo a dizer, porque pensou, e pensou com clareza, sua expressão é geralmente satisfatória". Escreve realmente mal aquele que não tem o que dizer porque não aprendeu a pôr em ordem o seu pensamente, e porque não tem o que dizer, não lhe bastam regras ou vocabulário.

---

[47] Segundo Garcia, trata-se de silogismos do tipo *non sequitur*, ou seja, *não se segue* que do fato de ter igrejas que São Paulo – ou o Rio de Janeiro, ou qualquer lugar – seja uma cidade.

[48] Esse próprio silogismo, Garcia já parece tê-lo, por sua vez, adaptado de Penteado, 1977, obra que, já o dissemos, declaradamente influenciou grande parte da concepção de CPM. Eis o silogismo que o autor de *A técnica da comunicação humana* apresenta na pág. 130: *Os comunistas são contra McCarthy/Ora, Pedro é contra McCarthy/Logo, Pedro é comunista.* Não é má hipótese imaginar que, em tempos de guerra fria, exemplo como esse fosse assaz produtivo e recorrente.

[49] *Joaquim Carapuça* é um bem-humorado nome genérico, um "fulano" que Garcia inventou e que utiliza para exemplificações gerais ao longo de todo o livro.

Ambas as obras de Gustavo Bernardo Krause confessam sua adesão às ideias de Garcia, ideias estas que, em si, nada têm de original, resultantes que são de um conhecimento mais do que secular, que remontaria, no mínimo, a Aristóteles. A originalidade das teses de Garcia parece residir na aplicação eficiente do método dialético, da lógica, para desenvolver o pensamento do aluno.

6. PLANEJAMENTO - OS "MODOS DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO"

A sétima parte de CPM, intitulada "Planejamento", tratará daquilo que Patrick Charaudeau (2008) denomina (e essa será a terminologia que doravante adotaremos) "modos de organização do discurso", a saber, a descrição, a narração, a dissertação e a argumentação[50]. O título "planejamento" é pertinente pelo fato de que, dada a natureza de CPM, não é seu objetivo teorizar sobre estas diferentes formas de se estruturar o texto, mas sim ensinar o aluno a desenvolver esquemas prévios à elaboração de redações de natureza descritiva, narrativa ou argumentativa. Já nas primeiras linhas desta sétima parte, deixa claro o autor de CPM que as três partes anteriores foram fundamentais para que se chegasse, finalmente, à parte prática, ao "mãos à obra" do livro:

> As noções precedentes sobre análise, síntese, classificação e criação de ideias proveem o estudante das bases indispensáveis ao planejamento e à elaboração de qualquer tipo de composição[51] (p. 364).

Garcia, na verdade, já tratara de aspectos relativos à narração e à descrição na parte de CPM dedicada ao parágrafo. Ainda apontará, na parte dedicada à redação técnica, outras modalidades de descrição, cujo aproveitamento posterior, por outros autores, será significativo. Entendemos, no entanto, e procuraremos demonstrá-lo adiante, que CPM é uma obra que privilegia, em certa medida, a construção do texto argumentativo, já que é principalmente neste que o raciocínio lógico e abstrato se fará mais necessário.

6.1. A descrição

Como já dito, neste momento ocupa-se Garcia antes em propor esquemas de composição do que em desenvolver uma *teoria* do texto descritivo. Sugere que o aluno, ao se confrontar com uma proposta de redação sobre o colégio que frequenta, de posse das noções supostamente adquiridas nos capítulos anteriores, elabore um plano como o que segue (p. 363):

---

[50] Charaudeau não considera a chamada "dissertação" (ver adiante, no subcapítulo dedicado à *argumentação*, explicação de Oliveira, 2007 para também não considerá-la, de fato, como modo de organização do discurso) e ainda inclui o chamado "modo enunciativo", contribuição exclusiva dele às ciências do texto e do discurso. No entanto, não discutiremos o modo enunciativo neste trabalho.

[51] "Composição" é o termo geral a que Garcia recorre para se referir aos modos de organização do discurso. Mas sua nomenclatura é flutuante: por vezes fala, p. ex., em "estilo narrativo" ou "gênero narrativo".

1. A cidade, o bairro, a rua onde está situado o colégio.
2. Os edifícios, seu estado de conservação, seu estilo arquitetônico, suas acomodações, etc.
3. Cursos que oferece: primeiro e segundo graus, etc.
4. Os alunos: sexo, condições sociais, econômicas, etc.
5. Data da fundação, o fundador, o nome; ligeiro esboço histórico.
6. Regime: internato, semi-internato, externato.
7. Horas vagas: recreios, biblioteca, jogos, etc.
8. Os professores: número de professores, qualificações e méritos.
9. As aulas: horários, duração, aulas teóricas, aulas práticas, etc.
10. Gosto (ou não gosto) do meu colégio porque...

Em seguida, pormenorizará cada um destes itens, utilizando-se, para tanto, até mesmo de elementos da retórica clássica, como *inventio, dispositio* e *elocutio,* tal como procedia o tradicional ensino brasileiro, desde os jesuítas, por muitos anos. Note-se que, para muitos autores (ver tabela em Oliveira, 2007, p. 85), alguns tópicos acima numerados se enquadrariam no chamado modo *expositivo* de organização do discurso, que, segundo Oliveira (*idem*, p. 85), "costuma predominar em verbetes de enciclopédias, livros didáticos, comunicações em congressos, aulas, conferências, etc.". Obras bem mais antigas, como o já citado *Manual of English* (Woods & Stratton, 1926:244) já incluíam a *exposition* entre os que chamavam de *forms of written discourse*[52]; outros, como Charaudeau (*op. cit.*), situam o expositivo dentro do descritivo, e não é menos verdade que aquele pode ser considerado uma variante deste.

Embora pareça curto o capítulo que trata do modo descritivo, é preciso lembrar que, sendo CPM de uma obra em que os capítulos dialogam e se entrelaçam, iremos encontrar caracterizações diversas da descrição em outras partes do livro. A primeira parte, por exemplo, em que se trata da estrutura da frase, é pródiga na demonstração do emprego da chamada *frase nominal* que, segundo o autor, é usada "de preferência ou quase exclusivamente no *estilo* descritivo" (p. 41). Na parte destinada ao parágrafo, há todo um capítulo (pp. 246-266) destinado aos parágrafos de descrição e de narração. Da narração trataremos adiante. Quanto à descrição, subdivide-a o autor em *literária, de paisagem, de ambiente (interior);* na 8ª parte do livro, dedicada à redação técnica (que o autor confronta com a literária), cuida Garcia das chamadas descrições de *objeto ou ser* e *de processo* (pp. 395-397). O conjunto destas descrições – acrescentemos-lhes mais algumas, como a *descrição de cena* – são basicamente as contempladas nos posteriores

[52] Os autores americanos propõem uma interessante caracterização do modo expositivo, em confronto com o descritivo: *exposition is explanation. It is description used to instruct or inform. Literary description aims to please the fancy, the imaginative exposition aims at a clear understanding of the thing described. Literary description is esthetic in purpose; exposition is didactic* (Woods & Stratton, *idem, ibidem*)

manuais de redação. Garcia contempla, sem sistematizar, até mesmo formas menos "concretas" de descrição:

> Descrição é a apresentação verbal de um objeto, ser, coisa, paisagem (e até de um sentimento: posso descrever o que *eu* sinto) através da indicação dos seus aspectos mais característicos, dos seus traços predominantes, dispostos de tal forma e em tal ordem, que do conjunto deles resulte uma impressão singularizante da coisa descrita, isto é, do *quadro*, que é a *matéria* da descrição (p. 246)

O estudo que Garcia faz do modo descritivo é de fato, a nosso ver, bastante abrangente: reconhece que a descrição tem de funcionar como um *recorte*, não podendo, de modo algum, ser totalizante: "A exatidão e a minúcia não constituem sua [da descrição] primordial qualidade: podem até representar defeito" (*ibidem*). Ainda segundo Garcia,

> (...) o que é preciso é captar a alma das coisas, ressaltando aqueles aspectos que mais impressionam os sentidos, destacando o seu "caráter", as suas peculiaridades. É preciso saber selecionar os detalhes, saber reagrupá-los, analisá-los para se conseguir uma *imagem* e não uma *cópia* do objeto (*ibidem*).

Confrontemos este trecho com as seguintes considerações de Pauliukonis (2001:25):

> A função principal do [modo] descritivo é manter uma relação de inclusão metonímica do todo com as partes, daí seu duplo papel: ao mesmo tempo que unifica o referente, ele o fragmenta no plano da aspectualização, do detalhamento.
> (...) a descrição é também o produto de uma seleção já que não se consegue descrever tudo. Por isso todo texto é um recorte. Não se verbaliza tudo que se percebe, há sempre uma escolha, um ângulo que se oferece.

Na descrição *literária*, que é a de que trata Garcia neste momento, confirma-se tal, digamos, "completude na incompletude" – já que, modernamente, entende-se o leitor como "preenchedor" dos espaços vazios deixados pela descrição ficcional – na caracterização do personagem de ficção feita por Antonio Candido (Candido *et al*, 1972:78):

> (...) em Fogo Morto, José Lins do Rego nos mostrará o admirável Mestre José Amaro por meio da cor amarela da pele, do olhar raivoso, da brutalidade impaciente, do martelo e da faca de trabalho, do remoer incessante do sentimento de inferioridade. Não temos mais que esses elementos essenciais. No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma idéia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia.

Também entende Garcia ser fundamental chamar a atenção para o *ponto de vista* no texto descritivo: "não consiste apenas na *posição física* do observador, mas também na sua *atitude*, na sua *predisposição afetiva* em face do objeto a ser descrito" (p. 247). Portanto, considera não só o ponto de vista físico, este fundamental, mas também o *psicológico*, que indica maior ou menor subjetividade do redator frente ao texto. Fornece-nos, em seguida, parágrafos retirados das obras literárias de autores diversos e

distintos – tanto nas escolas a que pertencem como nas suas peculiaridades frente a essas escolas –, tais como Manuel Antonio de Almeida, Raul Pompeia, Coelho Neto e José de Alencar, para caracterizar os diferentes tipos de descrição de personagem, paisagem e ambiente. Já na 8ª parte do livro, Garcia, além de tratar da diferença entre a redação literária e a redação técnica, apresenta como "modelos de descrição técnica" a *descrição de objeto ou ser* e a *descrição de processo* – demonstrando que elas também podem se dar na literatura, distinguindo-se somente o *objetivo* e o *ponto de vista.* Quando trata do chamado ponto de vista, Garcia assume, a nosso ver, uma perspectiva de ordem ligeiramente discursiva e pragmática. Veja-se o seguinte trecho:

> Assim, uma vitrola ou uma máquina de lavar roupa podem ser descritas do ponto de vista: a) do possível comprador (legenda de propaganda); b) do usuário (o jovem ou dona de casa que de uma ou de outra se vão servir); c) do técnico encarregado da sua montagem ou instalação; d) do técnico que terá eventualmente de consertá-la. São fatores que precisam ser levados em conta, pois deles dependem a extensão, a estrutura e o estilo da descrição técnica (p. 396).

Já a descrição de processo seria utilizada "quando o propósito é mostrar o funcionamento de aparelho ou os estágios de um procedimento" (p. 397). Suas principais características são: a) exposição em ordem cronológica; b) objetividade; c) ênfase na ação, que deve ser suficientemente detalhada; d) indicação clara das diferentes fases do processo; e) ausência de *suspense* – o último tópico talvez seja necessário como diferenciação pelo fato de que alguns autores, como Carl G. Gaum (*apud* Garcia, *op. cit.*) chamarem à descrição de processo de *exposição narrativa.*

Há ainda um modo de organização bastante levado em conta, mais atualmente, por alguns estudiosos do texto – trata-se do *injuntivo*, que consiste no texto destinado a dar ordens ou instruções. Materializa-se em gêneros como as receitas culinárias e os manuais de instrução. Poder-se-ia considerá-lo, também, como uma variante da descrição de processo, com a diferença de que algumas descrições dessa natureza aproximam-se muito do modo *expositivo,* como o exemplo que Garcia dá na página 398. Já o texto *injuntivo* propriamente dito caracteriza-se por estruturas verbais que remetem a comandos, como o imperativo (*quebre dois ovos*) e o infinitivo (*quebrar dois ovos*), entre outras. Torreira (1993, *apud* Oliveira, 2004) afirma que o texto injuntivo é um tipo *específico* de descrição – uma *descrição de processos* "destinada a fazer saber fazer" (*op. cit.*, p. 189). Ainda assim, Oliveira (*ibidem*) considera a injunção uma descrição atípica, com marcas verbais explícitas: verbos no imperativo ou seus equivalentes semânticos.

Como vemos, trata-se de fronteiras difíceis de se estabelecer, que dependerão da maior ou menor acurácia teórica com que se queira tratar o assunto. Ou seja, focam-se as diferenças e têm-se diversos modos de organização do discurso (mas nem tantos – não se chega a dez) ou focam-se as semelhanças e reduz-se tudo, como fazia o ensino tradicional, a *descrever, narrar* e *argumentar.*

6.2. A narração

Da mesma forma que se deu com o modo descritivo, em CPM o modo narrativo é, primeiramente, trabalhado no nível do *parágrafo,* de forma relativamente detalhada, e depois é retomado na sétima parte, *Planejamento,* que busca ensinar a estruturação do *texto* narrativo.

Para Garcia, se o *objeto* é a matéria da descrição, o *fato* o é para a narração. Este seria, para o autor, numa definição ampla, "qualquer acontecimento de que o homem participe direta ou indiretamente" (p. 254).

No nível do parágrafo, Garcia associa o modo narrativo a uma estrutura semelhante ao do chamado *lead* jornalístico, estrutura esta que "implica interferência de todos ou de alguns dos seguintes elementos": "o que, quem, como, quando, onde, porque e por isso" (pp. 256-257). Apenas os dois primeiros constituiriam *conditio sine qua non* para a existência do texto narrativo.

Assim como na descrição, o *ponto de vista,* ao lado da *ordem,* constitui importante elemento na estrutura narrativa, com seus narradores de primeira e terceira pessoa. Garcia expõe um modelo canônico, prototípico de narração, procedimento que se espera de uma obra focada na produção textual, mas já reconhece todos os desdobramentos que a modernidade trouxe aos textos narrativos. No entanto, não se estende no assunto e apenas remete a autores como Robbe-Grillet, Leyla Perrone Moisés, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Vladimir Propp e Greimas, entre outros, para aprofundamento do leitor.

Reconhece, portanto, a quebra de fronteiras entre a narração e a descrição com o advento do romance moderno: explica que "até os fins do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX (...) o enredo constituía a substância mesma do gênero de ficção, a sua categoria por excelência" (p. 257). Mas, depois,

> veio Freud, veio a Primeira Grande Guerra, veio Kafka, veio Proust, veio Joyce, veio o surrealismo, veio a Segunda Grande Guerra. E estourou o estruturalismo. E veio o "*nouveau roman*" francês, esse "antirromance", esse "laboratório da narrativa", esse "romance do romance" (irmão gêmeo do "poema do poema") em que nada praticamente acontece, pois o tempo e o espaço (ou melhor: o objeto) constituem a única (ou a

> principal) obsessão do ficcionista, em que a descrição deixou de ser a *ancilla narrationis* (serva da narração), em que a análise psicológica desce a profundidades abismais (*ibidem*).

No subtópico *Variedades da narração* (p. 259), enumera alguns *tipos de narração,* que seriam, numa perspectiva atual, gêneros textuais que se organizam no modo narrativo, ou pelo menos em que há uma forte correlação com este modo, a saber: *anedota, incidente, biografia, autobiografia* e *perfil*. Enumera-os à parte da novela, do conto e do romance por situar estes no universo da ficção e aqueles no da realidade. Os gêneros ligados à realidade, por serem, na opinião do autor, "espécies menores", serviriam mais ao propósito da obra e poderiam ser aproveitados pelo estudante como exercício. Mas arrola o conto também como uma espécie "menor", passível de se trabalhar com o aluno. De fato, na décima parte de CPM, dedicada integralmente aos exercícios, o autor propõe que o aluno, entre outros gêneros, "tente uma crônica à Rubem Braga, à Fernando Sabino, à Elsie Lessa, à Carlos Drummond de Andrade ou qualquer cronista de sua preferência" (p. 510); Em seguida, pede que o aluno tente um conto à Machado de Assis (!!) (*ibidem*) e, por último, pede que se "reconstitua certo instante de sua vida pregressa (experiência divertida, embaraçosa, surpreendente, penosa).

Na sétima parte, na elaboração do *Planejamento* do texto narrativo, é uma crônica de Rubem Braga (*O cajueiro*) que serve de modelo, com todas as suas partes analisadas. É nossa opinião que algumas crônicas, e as do autor capixaba escolhido são um bom exemplo disso, por seu aspecto mais contemplativo, seu baixo nível de tensão, não sejam muito adequadas como exemplo didático de texto narrativo, por fugir significativamente do modelo prototípico. Mais adequados são os parágrafos de narração apresentados nas páginas 260 e 261, pertencentes a obras de Raquel de Queiroz e Rebelo da Silva, respectivamente. Este autor, mais de uma vez em CPM, é representado pelo conto *Última corrida de touros em Salvaterra,* que Garcia retira da *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet, obra muito utilizada como exemplificação no livro. O conto de Rebelo da Silva nos parece perfeito exemplo de texto narrativo, já que nele estão, muito bem explicitados, os diferentes momentos da narrativa, que Garcia denomina *exposição, complicação, clímax* e *desfecho*. A nomenclatura destas fases irá variar muito entre os autores, mas, de modo geral, são termos diferentes para indicar que toda narrativa canônica – e, já o dissemos, assim deve ser apresentada, pelo menos inicialmente, num manual de redação – é constituída por

um momento de *equilíbrio inicial,* a que se segue um *desequilíbrio* (fato narrativo inicial) que redundará no *clímax,* ao qual se seguirá um momento de *reequilíbrio* (Cf. Carneiro, 1993; Carneiro, Oliveira & Angelim, 2001). Daí não considerarmos, como já dito, uma crônica como "O cajueiro" o mais adequado dos textos à guisa de exemplificação para o texto narrativo.

No mais, uma diferença básica entre o modo como o texto narrativo é tratado na parte relativa ao parágrafo e na parte relativa ao planejamento do texto é que, no primeiro, Garcia ensina a *ler* o texto narrativo, por meio de um *roteiro para análise literária de obras de ficção* (pp. 262-266), enquanto que no segundo ensina o autor a *escrever* o texto narrativo, por meio do procedimento de *análise* das partes. Charaudeau (2008), no capítulo em que analisa o modo de organização narrativo, adota procedimento semelhante, ao propor questionários sobre os "actantes" e os "processos" narrativos (pp. 162-163 e 165, respectivamente).

6.3. A argumentação

Dentre os modos de organização do discurso, este último tem recebido especial atenção, principalmente por parte dos teóricos que vinculam os estudos textuais aos discursivos, dada a natural vocação polifônica do texto argumentativo. Nenhum outro tipo de texto é mais sujeito à existência de pressupostos, subentendidos, inferências e outros acontecimentos discursivos que denunciam automaticamente a existência de vozes paralelas. Além disso, parece ser ponto pacífico que, do ponto de vista da estruturação linguística, o modo argumentativo é o mais elaborado, constatação que apresenta resultados de ordem didático-pedagógica evidentes, como o fato de que é este, em geral, o último modo a ser ensinado nos livros de redação. Diga-se ainda que essa suposta maior elaboração se dá não somente no plano da forma, mas também do conteúdo, uma vez que, para se argumentar, é necessário que se tenha o que dizer. Para Charaudeau (*op. cit*, p. 201), é mais difícil de se tratar do modo de organização argumentativo do que do narrativo, "talvez porque o Narrativo, levando em conta as ações humanas, confronta-se com uma forma da realidade, visível e tangível. O argumentativo, ao contrário, está em contato apenas com um saber que tenta levar em conta a experiência humana, através de certas operações do pensamento" (*idem, ibidem*). Note-se que a distinção feita por Charaudeau difere os dois modos por seu *conteúdo* mas não por sua forma, não obstante a complexidade daquele inevitavelmente

se relacionar diretamente com a complexidade desta, uma vez que a separação entre uma coisa e outra constitui, ao fim e ao cabo, um recorte teórico.

Talvez seja por essa mesma dificuldade do texto argumentativo que "a tradição escolar nunca esteve muito à vontade com essa atividade da linguagem" (*idem, ibidem*); "se as *instruções oficiais* recomendam que se desenvolvam as capacidades de raciocínio dos alunos, nada é dito sobre o modo de se chegar a isso" (*idem, ibidem*).

Das tantas porém necessárias citações do teórico francês, chama-nos a atenção justamente a última, por entendermos que aí reside a preocupação maior de Garcia: mostrar ao estudante o método pelo qual desenvolverá sua capacidade de raciocínio. E, embora Garcia dedique um capítulo especial à teoria e à prática da argumentação, pode-se afirmar que todo o livro, como num crescente, oferece subsídios para formular textos argumentativos consistentes. Isto porque a abordagem das estruturas formais da frase, do parágrafo e do texto, aliada ao trabalho com a organização do pensamento permite que, ao final da leitura de CPM, se possam dominar com segurança os principais modos de organização textual, mas em especial a argumentação. É como se houvesse toda uma cuidadosa e minuciosa preparação para o *grand finale* textual do livro.

Vejamos, então, todas as partes de CPM que serviriam, a nosso ver, como suporte ao desenvolvimento de um eficiente texto argumentativo. Não nos esqueçamos, pois, de diferençar uma *teoria da argumentação* de um *método de argumentação.* A apresentação da obra mostrará claramente, cremos, o momento em que uma coisa ou outra estarão postas em relevo, lembrando sempre que os objetivos da obra em estudo são sempre práticos.

Perpassemos então os momentos do livro que constituiriam a base para o bom desenvolvimento de um texto argumentativo:

PRIMEIRA PARTE: A FRASE

CAPÍTULO I

1.0 – **Estrutura sintática da frase** – principalmente o subcapítulo "Frase, gramaticalidade e inteligibilidade", em que o autor demonstra que "a simples gramaticalidade, o simples fato de algumas palavras se entrosarem segundo a sintaxe de uma língua para tentar comunicação não é condição suficiente para lhes garantir inteligibilidade" (p.34). Ou seja, é preciso antes organizar o pensamento.

1.4.0 – **processos sintáticos** – principalmente o subcapítulo dedicado ao paralelismo; também muito importante é quando demonstra as implicações pragmáticas de se utilizar ora a coordenação ora a subordinação na expressão das ideias. Também o

emprego da justaposição e da correlação, e principalmente desta, dada a força argumentativa do chamado “período tenso”, é de suma importância.

1.5.0 – onde também se conjugam a sintaxe e a semântica com a finalidade de melhor expressão das ideias: as noções de período “tenso” e período “frouxo”, “prótase” e “apódose” são fundamentais para a concepção formal do texto argumentativo.

1.6.0 – **como indicar as circunstâncias e outras relações entre as ideias** – subcapítulo importantíssimo, por demonstrar minuciosamente o valor semântico dos conectivos e do léxico em geral na expressão das ideias. O uso adequado dos conectivos e das partículas de transição é de fundamental importância, acima de tudo, no modo argumentativo. É neste também que se estabelecerá o maior número das chamadas *circunstâncias.*

CAPÍTULO II

2.0 – **Feição estilística da frase** – os diferentes tipos de arranjo frasal, seus efeitos, defeitos e virtudes.

SEGUNDA PARTE: O VOCABULÁRIO

CAPÍTULO I

1.0 – **os sentidos das palavras** – em especial, as análises sobre polissemia e contexto, denotação e conotação.

2.0 – **generalização e especificação** – o concreto e o abstrato. Para refinamento da expressão e maior acurácia vocabular, já que as escolhas lexicais são elemento fundamental na construção do texto argumentativo.

3.0 – **como enriquecer o vocabulário** – Pelo que já se disse no tópico anterior.

TERCEIRA PARTE: O PARÁGRAFO

Fundamental, em sua totalidade, à construção de um texto bem organizado. Para Garcia, o parágrafo é a unidade da composição, o que significa que sua boa estruturação é crucial para a construção do texto.

QUARTA, QUINTA E SEXTA PARTES: EFICÁCIA E FALÁCIAS DA COMUNICAÇÃO, COMO CRIAR IDEIAS E PONDO ORDEM NO CAOS

Onde o autor desenvolve o mote *aprender a escrever é aprender a pensar* e ensina a estruturar as ideias, de acordo com os princípios da lógica. Daí o autor retomar, fazendo uso de exemplos simples, conceitos como **método (indutivo e dedutivo), silogismo, falácia, sofisma, epiquirema, entimema, petição de princípio, axioma** etc.

SÉTIMA PARTE: PLANEJAMENTO

Em que se trata dos chamados *modos de organização do discurso*: descrição, narração, dissertação e argumentação. Somente no capítulo 4.0 desta parte é que se trabalhará a argumentação propriamente dita, em sua estruturação formal e informal.

DÉCIMA PARTE: EXERCÍCIOS

Além de muitas páginas de exercícios acerca dos tópicos anteriores, o autor propõe, da página 502 à 511, dezenas de temas para desenvolvimento.

6.3.1. A argumentação e a dissertação

Lembremos que não era prática da tradição escolar colocar a argumentação, pelo menos diretamente, entre os modos de organização ensinados. Ensinava-se *redação* por meio da *descrição*, da *narração* e da *dissertação*. No capítulo destinado aos modos ("Planejamento" – lembremos também que em momento algum o autor utiliza qualquer nomenclatura específica para categorizá-los – trata-os como formas de *composição*), Garcia afirma que

> nossos compêndios e manuais de língua portuguesa não costumam distinguir a dissertação da argumentação, considerando esta apenas "momentos" daquela. No entanto, uma e outra têm características próprias. Se a primeira tem como propósito principal expor ou explanar, explicar ou interpretar ideias, a segunda visa sobretudo a convencer, persuadir ou influenciar o leitor ou ouvinte. Na dissertação, expressamos o que sabemos ou acreditamos saber a respeito de determinado assunto; externamos nossa opinião sobre o que *é* ou nos parece *ser*. Na argumentação, além disso, procuramos principalmente *formar a opinião* do leitor ou ouvinte, tentando convencê-lo de que a *razão* está conosco, de que nós é que estamos de posse da verdade (p. 380)

A distinção proposta por Garcia nos parece a mesma que, modernamente, se faz entre *exposição* e *argumentação*, respectivamente. O modo expositivo "costuma predominar em verbetes de enciclopédias, livros didáticos, comunicações em congressos, aulas, conferências etc." (Oliveira, 2007, p. 85), para citar alguns dos gêneros textuais em que se faz presente. Ainda segundo Oliveira, a exposição se caracteriza:

> a) por um predomínio da atitude comunicativa de informar (sobre a de persuadir, por exemplo); b) por asserções a respeito do mundo, isto é, do referente; c) por uma forte presença da razão e da objetividade, resultando numa macroestrutura logicamente concatenada, frequentemente organizada pelo método dedutivo; d) por um alto índice de coesão referencial; e) pelo uso frequente de conectivos; f) pelo predomínio da terceira pessoa sobre as outras duas. (*idem, ibidem*)

Embora algumas dessas características, como a *b)*, a *d)* e principalmente a *e)* estejam também presentes na argumentação, fica claro, pelo confronto entre as citações

dos dois autores acima, que ambos estão tratando do mesmo modo por nomes diferentes.

Para o termo *dissertação,* Oliveira (2004:183) reserva a categoria de *subgênero da redação escolar,* uma vez que

> O termo **dissertação** (...) é problemático, já que se refere a uma gama excessivamente variada de textos. Além disso, esse termo não tem o mesmo sentido para o professor de Português e para os demais professores. Para aquele, uma dissertação é uma "sequência de opiniões" destinada a persuadir o destinatário da veracidade de uma tese. Para estes, é a **exposição** de um tema, sem um empenho excessivo de persuadir o leitor; **dissertar** sobre um item do conteúdo programático, para eles, é discorrer sobre ele. Numa prova, por exemplo, "questão dissertativa" é a que determina a produção de um pequeno texto.

Com efeito, se diferentes professores dão o mesmo nome a textos de natureza linguística diversa, é porque, em verdade, estão a tratar de um *gênero* (ou *subgênero*) textual que se realiza em diferentes *modos de organização do discurso.* Eis por que "essa dicotomia levou alguns estudiosos a distinguir dissertação argumentativa de dissertação expositiva" (*idem, ibidem*).

6.3.2. A estrutura da argumentação

Dentro da parte relativa ao planejamento do texto descritivo, narrativo, dissertativo e argumentativo em CPM, consideramos relevante, por sua importância no todo da obra, apresentar com algum detalhamento as partes que compõem o capítulo destinado à construção do texto argumentativo:

Argumentação – o autor estabelece a necessária distinção, segundo ele, entre argumentação e dissertação, conforme citação acima.

Condições da argumentação – Garcia defende que "a argumentação deve basear-se nos sãos princípios da lógica". Este ponto será discutido adiante.

Consistência dos argumentos – Garcia afirma que a argumentação "esteia-se em dois elementos principais: a consistência do raciocínio e a evidência das provas".

Evidência – Para Garcia, há cinco tipos mais comuns de evidência: os fatos propriamente ditos, os exemplos, as ilustrações, os dados estatísticos e o testemunho.

Argumentação informal – a distinção proposta entre *argumentação informal* e *argumentação formal* é tão original quanto controversa. Até porque o autor dedica duas páginas a mais àquela, e não inclui nesta elementos que consideramos fundamentais, como a *concordância parcial*. É bom ainda lembrar que a argumentação informal está mais ligada à oralidade, embora saibamos que CPM é uma obra primordialmente dedicada à escrita. No entanto, o próprio autor adverte que "embora seja mais comum na língua falada – o que talvez justifique a denominação *informal* – dela nos servimos

também com muita frequência na linguagem escrita" (p. 384). É verdade, contudo, o que Breton (2003:43) afirma, citando Uli Windisch: "a argumentação é principalmente a argumentação cotidiana", ou seja, a que está menos presa a rigores formais.

Estrutura típica da argumentação informal em língua escrita ou falada – o autor desenvolve o argumento explicitado no parágrafo anterior e apresenta quatro estágios da argumentação. Ao primeiro estágio da argumentação informal ele chamará *proposição (declaração, tese, opinião);* ao segundo, *concordância parcial;* ao terceiro, *contestação ou refutação,* segundo ele, "o 'miolo' desse tipo de argumentação"; o quarto estágio será a *conclusão.*

Normas ou sugestões para refutar argumentos – em que o autor reproduz dez "normas" sugeridas por Whitaker Penteado (1964:242) para refutar ideias ou argumentos: apresentemo-las:

1° - Procure refutar o argumento que lhe pareça mais forte. Comece por ele.
2º - Procure atacar os pontos fracos da argumentação contrária.
3° - Utilize a técnica de "redução às últimas consequências", levando os argumentos contrários ao máximo de sua extensão.
4º - Veja se o opositor apresentou uma evidência adequada ao argumento empregado.
5º - Escolha uma autoridade que tenha dito exatamente o contrário do que afirma o seu opositor.
6º - Aceite os fatos, mas demonstre que foram mal empregados.
7º - Ataque a fonte na qual se basearam os argumentos do seu opositor.
8º - Cite outros exemplos semelhantes, que provem exatamente o contrário dos argumentos que lhe são apresentados pelo opositor.
9º - Demonstre que a citação feita pelo opositor foi deturpada, com a omissão de palavras ou de toda a sentença que diria o contrário do que quis dizer o opositor.
10º - Analise cuidadosamente os argumentos contrários, dissecando-os para revelar as falsidades que contêm.

Estamos convencidos de que tais sugestões, decerto importantes, pecam, contudo, por certa circularidade. Isto é, não se pode lê-las sem que nelas se perceba um certo ar de tautologia. De fato, já é de se suspeitar que o autor das sugestões tenha arrolado exatamente *dez* sugestões. Por que não nove, onze? A impressão que temos é a de que o autor de *A comunicação humana,* obra que parece ter exercido grande influência sobre CPM, desdobrou três ou quatro sugestões até que chegassem a dez. No mais, como uma ligeira restrição ao modo como Garcia estrutura a argumentação informal, de resto, a nosso ver, muito bem esquematizada, fica a pergunta: por que essa mesma estruturação não pode se aplicar também à argumentação formal? Vejamos, então, a seguir, como se arranja esta:

Argumentação formal – segundo o autor, esta "pouco difere, em essência, da informal; até sua estrutura e desenvolvimento podem ser, em parte, os mesmos. Mas a formal exige outros cuidados" (p. 388).

Proposição – "(...) deve ser, de preferência, afirmativa e suficientemente específica para permitir uma tomada de posição contra ou a favor" (*ibidem*).

Análise da proposição – segundo o autor, este estágio, "que não costuma aparecer na argumentação informal, principalmente na língua falada, constitui na formal estágio da maior importância" (p. 389). Diz respeito ao planejamento sobre o que se proporá na discussão, principalmente em relação ao léxico empregado.

Formulação dos argumentos – Constitui a argumentação propriamente dita: "É aí que a coerência do raciocínio mais se impõe" (*ibidem*).

Apresentada a estrutura básica da argumentação em CPM, passemos agora à análise de alguns pontos em particular.

6.3.3. A argumentação e a lógica

Retomando o item 4.1 do capítulo acima referido, lembramos que o autor de CPM afirma que "a argumentação deve basear-se nos sãos princípios da lógica" (p. 380); adiante, sustenta que ela "esteia-se em dois elementos principais: a consistência do raciocínio e a evidência das provas" (p. 381). Tais afirmações, somadas à estrutura geral do livro, em especial à dos capítulos centrais, vinculam a obra de Garcia, e isso nos parece bastante transparente em todo o livro, ao campo da lógica formal.

Tal vinculação, entretanto, já era controversa à época, pelo menos no campo da argumentação: no clássico *Tratado de argumentação: a nova retórica*, publicado em 1958, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca propuseram um novo olhar sobre a técnica da argumentação. Segundo Oliveira (2000),

> Perelman e Olbrechts-Tyteca já lembram há décadas – a primeira edição do seu *Traité de l'argumentation* é de 1958 – que a lógica argumentativa tem de substituir pelo conceito de graus de adesão a uma tese o princípio da lógica clássica segundo o qual uma proposição seria ou verdadeira ou falsa, não podendo existir um terceiro valor (princípio do terceiro excluído).

De fato, o princípio do terceiro excluído é fundamental a um raciocínio ligado às ciências exatas, mas não pode se aplicar confortavelmente às humanas. Além disso, uma teoria que buscasse localizar a verdade não em polos opostos, mas que reconhecesse diferentes graus de adesão a determinada tese traria grandes vantagens, em princípio, aos estudos da argumentação. É esse o ponto de vista que os defensores da "nova retórica" (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2005:10) defendem como forma de diferenciar o seu *modus operandi* daquele dos lógicos:

> Nosso procedimento diferirá radicalmente do procedimento adotado pelos filósofos que se esforçam em reduzir os raciocínios sobre questões sociais, políticas ou filosóficas, inspirando-se em modelos fornecidos pelas ciências dedutivas ou experimentais, e que

> rejeitam como sem valor tudo o que não se amolda aos esquemas previamente impostos. Muito pelo contrário, nós nos inspiraremos nos lógicos, mas para imitar os métodos que lhes têm propiciado tão bons resultados de um século para cá.

Perelman (1987:234) propõe, portanto, a substituição de um modelo lógico que se mostraria incompatível com os problemas reais.

> O desenvolvimento duma teoria da argumentação consiste numa reação contra os esforços dos lógicos modernos, que, na tentativa de renovar a lógica através da análise do raciocínio das matemáticas, identificaram a lógica com a lógica formal. Com este procedimento, estes lógicos reduziram de um modo constrangedor conclusões a partir de premissas, graças a regras de inferência previamente formuladas. A demonstração reduz-se assim a um cálculo. A conclusão a que se chega será verdadeira ou simplesmente hipotética em função de as premissas de que se parte serem verdadeiras ou serem admitidas por hipótese. A influência a partir dessas premissas realiza-se em virtude de transformações puramente formais, e as operações lógicas a que se procede são independentes da matéria sobre a qual incide o raciocínio.

O problema dessa aplicação da lógica, ainda segundo o autor belga, é que, "enquanto um sistema dedutivo se apresenta como isolado de todo o contexto, uma argumentação é necessariamente situada" (*idem, ibidem*). Ou ainda, para diferençar ainda mais a argumentação fundamentada em raciocínio silogístico daquela baseada na teoria dos diferentes graus de adesão:

> Enquanto a verdade é uma propriedade da proposição, o mesmo não acontece com a adesão: esta é a adesão de um sujeito, de um auditório, e a intensidade de adesão a uma tese constitui uma grandeza variável, constantemente confrontada com a adesão a outras teses: é a razão pela qual a intensidade da adesão poderia sempre ser utilmente acrescida, o que não é o caso quando se trata da verdade de uma proposição (*idem, ibidem*).

Perspectiva semelhante parecem adotar Ducrot & Anscombre (1988:79), estes adeptos de uma *semântica argumentativa* que também irá, de modo análogo ao de Perelman & Olbrechts-Tyteca, propor graus distintos de adesão a uma tese:

> Linguistes et philosophes ont toujours été frappés par les possibilités de « raisonnement » – en un sens trés vague du terme – offertes par le langage. Mais ils ont généralement choisi de réduire cette activité de « raisonnement » à la mise en œuvre de relations logiques, i.e., de relations entre valeurs de vérité des énouncés utilisés : incompatibilité, implication... etc. Or si la prise en considération du « raisonnement » nous semble linguistiquement pertinente, sa reduction a la logique (entendue comme système de valeurs de vérité) nous paraît en revanche inacceptable.

Seria injusto considerar, no entanto, que o autor de CPM filia sua teoria argumentativa de modo absoluto ao raciocínio lógico: a própria abundância de exemplificações e de situações reais, cotidianas que Garcia apresenta dá conta do caráter humano, pragmático, de sua teoria argumentativa. Ainda, o fato de ele preconizar, na estruturação da argumentação informal, a elaboração de uma *concordância parcial* com a tese oposta (como será demonstrado abaixo), já prevê, na possibilidade de uma *concessão*, um movimento de adesão parcial a determinada tese.

Por outro lado, é a própria estruturação geral de CPM (principalmente seus capítulos centrais, como já vimos) que nos leva a concluir que, pelo menos em grande parte, o livro ainda se filia muito mais à lógica do que à chamada nova retórica.

De qualquer forma, autores como Velasco (2010) e Krause (1985[53]; 2000) continuam apostando no ensino do pensamento lógico para a boa construção do texto argumentativo, e um autor como Toulmin, que publicou seu *Usos do Argumento*, um clássico da argumentação fundamentado na lógica, no mesmo ano (1958) do já citado *Tratado de Argumentação*, continua sendo referência para este campo de estudo; além disso, o livro de Toulmin não é uma exposição acrítica dos fundamentos da lógica aplicados à teoria da argumentação; antes pelo contrário. O próprio admite: "o grande fator deturpante (como nós vimos) do desenvolvimento da teoria lógica até aqui tem sido a prática de tratar argumentos num campo como se fornecessem um padrão universal de mérito e validade" (Toulmin, 2001:364). E sua proposta de aplicação da lógica à teoria da argumentação tenta, de modo bem claro, delimitar o espaço de uma e de outra, como o autor demonstra tanto na introdução quanto na conclusão de sua obra:

> Questão central para nós, será saber até que ponto a lógica *pode* esperar ser uma ciência formal e, ainda assim, conservar a possibilidade de ser aplicada na avaliação crítica de argumentos que efetivamente usamos ou que podem ser usados por nós (Toulmin, *op. cit.*, p. 3).
>
> Aqueles com espírito matemático podem, se quiserem, elaborar outros esquemas formais abstratos – padrões de possíveis argumentos separados da verdadeira atividade de argumentar em algum campo conhecido. Mas devem tomar cuidado em atribuir os resultados a alguma das ciências existentes, a menos que estejam preparados para fazer aquilo que vimos que tem de ser feito aqui – esquadrinhar a história lógica, a estrutura e o *modus operandi* das ciências usando o olho de um naturalista, sem preconceitos ou ideias preconcebidas importadas de fora (Toulmin, *op. cit.*, pp. 368-369).

6.3.4. A *concordância parcial* e a *concessão*

Um ponto importantíssimo na estruturação da argumentação informal em CPM está no segundo estágio de 4.3.1, quando o autor discorre sobre a chamada *concordância parcial.* Reproduzamos o trecho parcialmente:

> Na *concordância parcial* **(não sabemos que outro nome dar ao segundo estágio deste tipo de argumentação informal)**, o autor, ou falante, reconhece que *em certos casos, excepcionais,* é possível que a pancada eduque, seja um bom corretivo, mas – frise-se bem – só *em certos casos, só em certa medida, só em condições muito especiais e, assim mesmo, em poções medicamentosas, homeopáticas...*
> A concordância parcial **(fique a denominação)** reflete uma atitude natural do espírito em face de certas ideias ou teses, pois é incontestável que existem quase sempre "os dois lados da medalha"; muitas ideias admitem concordância parcial ou contestação parcial: basta encará-las do ponto de vista geral ou do ponto de vista particular, basta atentar em certas circunstancias, em certos fatores (p. 385, grifos nossos).

[53] Este foi relançado em 2010 pela Ed. Rocco praticamente sem modificações, o que depõe a favor de sua atualidade.

Os trechos por nós destacados se prestam a demonstrar que Garcia já intuía – na verdade, *verificava* – a existência desse momento em que mais se mostra a natureza polifônica, dialógica da argumentação. Por falta de outro nome, chamou-o *concordância parcial.* Em seguida, apresenta o terceiro estágio, denominado *contestação ou refutação*. Porém, no último parágrafo do segundo estágio faz a seguinte advertência: "entretanto, pode não haver, ou é possível que não encontremos, razões para uma concordância parcial; então, passamos diretamente da proposição à contestação (...)" (*ibidem*).

Vejamos como se caracteriza o terceiro estágio:

> Aqui também a forma verbal assume feição típica; quase sempre – já que se trata de *opor* aos argumentos favoráveis precedentes, ou à proposição toda, outros, *contrários* – o período ou parágrafo, ou o trecho da fala na língua oral, que lhe correspondam, se iniciam com uma conjunção adversativa ou expressão equivalente:
> "*Mas*, por outro lado..."
> "*Entretanto*, na maioria dos casos... a pancada não educa, é um método de educação, condenável, *porque...*"
> Seguem-se então a essa frase inicial da contestação as razões expressas em orações encabeçadas geralmente por conjunções explicativas ou causais:
> "... *porque* humilha, revolta, cria complexos..." (p. 386)

Por fim, resume Garcia:

> Em conjunto, esses dois estágios expressam um pensamento essencialmente **concessivo**, resultante do enlace semântico entre os enunciados introduzidos, respectivamente, por "é verdade", "é certo", e por uma oração adversativa. É evidente que a ideia de concessão – que se filia à de oposição e de ausência de condição – advém da presença da oração adversativa, tendo "é verdade que", "é certo que"... a função, primeiro, de indicar em que termos ou extensão se concorda com o que está declarado antes, e, segundo, de preparar o espírito do leitor, ou ouvinte, para a **restrição** (contestação, discordância, objeção parcial), que se vai enunciar a seguir (a partir da oração adversativa) (*ibidem*, negritos nossos).

Charaudeau incluirá o que ele chama de *restrição* entre os *modos de encadeamento* da argumentação: "sabe-se que essa operação se baseia numa relação de causa e consequência cuja conclusão esperada é anulada e substituída por uma asserção contrária: "*Ele é inteligente* [portanto poder-se-ia esperar que compreendesse], *entretanto não compreende essas coisas"* (*op. cit*., pp. 210-211). Mais adiante, o autor francês arrola a *concessão restritiva* entre os *modos de raciocínio*, este se inscrevendo numa forma de *raciocínio dedutivo:*

> consiste em aceitar A1 [asserção de partida], em colocá-la como verdadeira (fazer uma concessão), e, ao mesmo tempo, retificar a relação argumentativa. Aceita-se a asserção de partida, mas contesta-se que ela possa levar à conclusão proposta ou subentendida (*op. cit*, p. 218).

Ducrot (1987:216) também se refere ao chamado "ato de concessão": "ele consiste em fazer ouvir um enunciador argumentando no sentido oposto ao seu, enunciador do qual se distancia" (...) "todo mundo sabe que a concessão é, entre as

estratégias de persuasão, uma das mais eficazes, essencial em todo caso, ao comportamento dito ‘liberal’”.

Jean-Michel Adam, por sua vez, faz uso do termo *restrição*, a partir de um exemplo como *La marquise a les mains douces, mas je ne l’aime pas*, para o qual apresenta o seguinte esquema, que demonstra relativa convergência com as demais teorias da argumentação, inclusive com as ideias de Othon Moacyr Garcia:

Proposition p
[La marquise a ----------RÉGLE----------donc probablement----------→[J’aime la marquise]
les mains douces] D’INFÉRENCE CONCLUSION
DONÉES
↑ ↑
puisque à moins que
GARANT RESTRICTION
[Les hommes aiment (réfutation
les femmes qui ont exception)
les mains douces]

7 SEGUNDA PARTE : ESFINGE CLARA E OUTROS ENIGMAS

7.1 Othon M. Garcia e a Análise Estilística

A segunda parte de nossa tese pretende chamar a atenção para uma atividade menos conhecida de Othon Moacyr Garcia: a crítica literária. O autor, de forma declarada, filiava-se à corrente que se notabilizou pelo nome de *Nova crítica*, tendo adotado uma série de procedimentos formais ligados à vertente crítica chamada *Análise Estilística*[54]. Portella (1996), entretanto, adverte que ambas as correntes de crítica não se devem confundir, embora seu ensaio não se esforce em explicitar quais seriam essas diferenças:

> A chamada nova crítica e a crítica estilística são mais ou menos contemporâneas. Despontaram quase que simultaneamente no Brasil dos anos cinquenta. Tanto que costumam ser confundidas e embaralhadas. Mas não foi só no Brasil. Mesmo fora, na Inglaterra ou na Espanha, essa coincidência aparente já se antecipara. Não é sem razão que, *The sacred Wood*, de T.S. Eliot, e *La lengua poética de Gongora*, de Damaso Alonso, são ambos dos anos vinte. E ambos costumam ser arrolados no mesmo compartimento historiográfico.

O mesmo autor (Portella, 1959:31) já adiantara que não se devem também confundir análise estilística e crítica literária, confusão essa que seria "um dos equívocos que frequentemente transtornam a nossa evolução literária". Entende Portella que são "entidades inteiramente autônomas" (*ibidem*), sem que haja superioridade de uma em relação a outra. A diferença básica estaria no fato de que a análise estilística se descompromete com juízos de valor acerca da obra analisada[55]. "Isto não quer dizer, no entanto", adverte Portella, "que o crítico literário não deva apoiar os seus juízos em sérias e graves análises estilísticas. Pelo contrário. Exige-se dele que assim proceda". (*op. cit.*, p. 33).

Não vacila o acadêmico e crítico, dessa forma, em classificar o ensaio inaugural de Othon M. Garcia (*Esfinge clara*, 1955) sobre a obra poética de Carlos Drummond de Andrade como um trabalho de análise estilística "em toda a sua plenitude" (*op. cit.*, p. 35). Entretanto, o mesmo Portella classifica Garcia (ao lado de Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença) como "crítico mais ortodoxamente crítico" (*op. cit.*, p. 31), o que

---

[54] Conforme diz o autor em ensaio sobre o poema *Cobra Norato*: "parece que os adeptos da nova crítica nos temos interessado muito mais pela análise estilística, pela dissecação dos dados objetivos do texto, do que pela valoração, da qual, com frequência, nos esquecemos (Garcia, 1996:274-275). Atente-se para a silepse de pessoa que acaba por incluí-lo na escola crítica iniciada por Afrânio Coutinho, ele mesmo não diferençando, portanto, a análise estilística da nova crítica.

[55] Sobre esse ponto de vista, acerca do qual não cremos haver maior polêmica, também se manifesta Rifaterre (1973:153): "compete ao crítico emitir julgamentos de valor, a tarefa da estilística é apenas constatar".

demonstra que não há problema, em princípio, em aplicar este epíteto ao ofício de Garcia, como vimos fazendo em algumas passagens deste trabalho.

Othon M. Garcia produziu seis longos e bem recebidos ensaios de análise estilística sobre a obra de seis poetas brasileiros. Ao longo de 23 anos, ocupou-se em investigar detidamente aspectos parciais (procedimento que, de certa forma, também distingue a análise da crítica) da obra destes escritores brasileiros, a saber: Carlos Drummond de Andrade (*Esfinge clara. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955*), Gonçalves Dias (*Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias.* Rio: Livraria São José, 1956), Augusto Meyer (*A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer.* Separata da Revista Brasileira de Filologia. Rio: Livraria Acadêmica, 1958), João Cabral de Melo Neto (*A página branca e o deserto. Luta pela expressão em João Cabral de Melo Neto*. Separata da Revista do Livro, do Instituto Nacional do Livro, 1957-1958[56]), Raul Bopp (*Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio: Livraria São José, 1962) e Cecília Meireles (*Exercício de numerologia poética: paridade numérica e geometria do sonho num poema ("Canção excêntrica") de Cecília Meireles*. Separata da Revista de Cultura Vozes, 1978). Todos esses ensaios só vieram a ser reunidos em 1996, em segunda edição, pela editora Topbooks[57] (Garcia, 1996).

7.1.1. A crítica literária em meados do século XX: polêmicas

Antes de demonstrar a regularidade do método analítico empregado por Garcia, é importante situar seu trabalho crítico no contexto histórico: quando da publicação de seu primeiro livro, *Esfinge clara*, em 1955, ocorria um acalorado debate entre os principais críticos literários brasileiros, representados, de um lado, pelo que se chamava pejorativamente de *crítica impressionista*, ou *crítica de rodapé*, e que tinha na figura do intelectual Álvaro Lins seu expoente máximo, e, de outro, pela *Nova Crítica*, suposta influência do *new criticism* americano. Afrânio Coutinho (que negava veementemente essa dita influência dos americanos[58]) foi o responsável pela introdução no Brasil dessa

[56] Embora a referência dada na nota introdutória da 2ª edição da Topbooks situe os ensaios sobre João Cabral como publicados entre 1958 e 1959, na verdade o período de publicação foi entre 1957 e 1958.

[57] Adiantamos que não adianta procurar, no catálogo desta editora, a "primeira edição" da obra. Segundo comunicação pessoal do editor da Topbooks, José Mário Pereira, o próprio Othon M. Garcia "entendeu que a primeira foi a publicação, em separado, dos respectivos ensaios".

[58] Cf. depoimento do próprio autor acerca desta acusação: "Em artigo recente, Wilson Martins insiste na errônea definição a meu respeito, muito comum aliás no Brasil, de que tenho sido o divulgador do *new criticism* norte-americano, como fórmula que caracterizou a minha atitude na crítica literária. Diz ele, pitorescamente, que aquela escola chegara ao Brasil dentro da minha bagagem ao regressar, em 1947, dos Estados Unidos. Lamento ter que voltar a colocar nos justos termos a questão, mais de uma vez rebatida por mim aquela balela" (...) O que tentei fazer, e ai de mim, talvez nem por todos entendido, foi a renovação da crítica. Daí ter denominado a tendência de "nova crítica", a qual não se reduzia ao *new criticism* anglo-americano. As duas não são a mesma coisa. A primeira é uma

nova tendência, caracterizada por um novo olhar sobre o texto (o chamado *close reading*), em que se deixam de lado os dados biográficos do autor e se privilegiam basicamente os aspectos linguísticos da obra literária. E será com essa nova proposta que os novos críticos buscarão enterrar de vez a crítica impressionista até então dominante nos suplementos literários dos jornais brasileiros.

Nina (2007:24) define em que consistia essa "crítica de rodapé" tão combatida por Afrânio Coutinho:

> Situado entre a crônica e o noticiário, o rodapé era assinado por intelectuais, que, a exemplo de Lins, cultivavam a eloquência e a erudição com o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom subjetivo e personalista. Álvaro Lins atuava num cenário extremamente fértil para as letras brasileiras, pois, nas décadas seguintes ao modernismo, brindava-se o surgimento de autores novos, como Clarice Lispector, com *Perto do coração selvagem,* de 1944, e Guimarães Rosa, com *Sagarana,* de 1946. Ambas as estréias foram analisadas por Lins em suas crônicas, que costumavam influenciar enormemente o gosto do público. O tom da crítica, porém, não era muito diferente do usual no início dos 1900. Sem o respaldo de teorias – afinal, ainda não havia faculdade de Letras nem teóricos da disciplina –, os textos ficavam entre o ensaístico e o professoral e eram carregados de digressões.

O caso de Clarice Lispector, a cuja "descoberta" se deve creditar o pioneirismo de Álvaro Lins, é, no entanto, emblemático quanto a esta forma de se encarar o texto literário, numa análise em que de fato se mesclava a obra com elementos biográficos do autor:

> Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. Sim, é certo que, de modo geral, toda obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade. Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás de suas criações, operando-se um desligamento quando a obra já esteja feita e acabada.
> (...)
> Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance, o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê (...) (Lins, 1963: 186-189).

Será, então, a partir de fins dos anos 1940 que Coutinho, na seção "Correntes Cruzadas", publicada no *Diário de Notícias,* voltará sua artilharia para o modelo de crítica do qual Álvaro Lins era o maior representante.

> Recém-chegado dos Estados Unidos, onde assistiu a aulas nas universidades de Columbia e Yale, além de ter sido redator-secretário da revista *Reader's Digest,* ele retornou ao Brasil influenciado pela nova tendência da teoria literária divulgada sobretudo por René Wellek. Coutinho levantou a bandeira de uma metodologia de análise, impondo aos críticos a necessidade de incorporar uma investigação da literatura próxima à atividade científica contra o que chamava de "amadorismo" dos "autores de rodapé" (Nina, *op. cit.*, p. 25).

---

tendência globalizante; engloba métodos e doutrinas de várias origens. O mesmo ocorreu, na década de 60, na França, onde a renovação recebeu o nome de *nouvelle critique* (igualzinho ao meu) e, é independente e diferente da norte-americana, embora tenha pontos comuns, exatamente como ocorreu entre nós (Coutinho, 1990:148-149)

Coutinho, de fato, dedicou inúmeras páginas à missão de combater o exercício de crítica a que ele denominava "filosofia do achismo". É difícil missão selecionar uma entre tantas passagens em que o arauto da Nova Crítica no Brasil se põe a desancar a crítica dita impressionista. Fiquemos, a título de amostragem apenas, com o trecho que se segue:

> A crítica subjetivista de tipo jornalístico ou de comentário é um jogo arbitrário, pessoal. Nossa crítica, descontados alguns nomes que a souberam dignificar e elevar graças a qualidades excepcionais, ficou impregnada de um espírito superficial porque se exerceu até hoje nos rodapés semanais. Foi o que Fidelino de Figueiredo lamentou quando se referiu ao impressionismo jornalístico que caracteriza nossos trabalhos literários. Confundindo-se a atividade crítica com a crítica de rodapé de jornal, a crítica brasileira não adquiriu substância, nem preencheu sua específica função. Reduziu-se a crítica a uma espécie de praxismo aplicado à literatura. (...) É tão forte o subjetivismo dessa crítica, como uma evidência a mais de que o seu critério é o personalismo do crítico, que a sua personalidade se projeta dominadora nos seus trabalhos, expressa na onipresença do pronome pessoal *eu*. Repare-se como é um vício do crítico de rodapé o emprego do *eu*. Eu penso, eu acho, eu vejo, eu gosto, ou então as negativas. É a exacerbação da personalidade, o critério subjetivo pautando o juízo e as afirmações (Coutinho, 1975: 64).

Não menos virulenta foi a reação de Lins, que, após fazer longa análise sobre "o autêntico *new-criticism* no estrangeiro" (Lins, 1964:383), acusa a "desimportância do *new-criticism*, em arrivistas e carreiristas, dentro do Brasil" (*idem*, p. 396). O trecho que se segue, com grifo nosso, faz-nos pensar se não estaria (estaria?) o crítico impressionista se referindo ao ensaio inaugural de Othon M. Garcia:

> Que T. S. Eliot tenha posto no final de *The frontiers of Criticism* aquele *Who Knows?*, como interrogação um pouco enigmática, deixando-a no ar, suspensa, para ser, talvez, decifrada livremente pelos leitores (ah, mas por todos os deuses do *new criticism*, **não me vão, agora, usar o clichê da "esfinge grega" mediante associação de ideias com "decifração**", à semelhança de outros constrangedores lugares comuns, em que já vos tenho tantas vezes surpreendido, ó seres, não obstante, tão espertos e árdidos em vossa pregação apostólica de qualquer "vient de paraître" estrangeiro da "nova crítica" em terras do Brasil!) – isto não significa que ela deva ser utilizada contra o *new criticism*, nem explorada em hipóteses caprichosas a respeito das suas condições de solidez, sobrevivência e continuidade. Nem isto indicaria nada ou adiantaria qualquer coisa, importando apenas em atitude pueril ou risível anacronismo, uma vez que o *new criticism* significa, justamente, uma forma e espécie de crítica em nossa época (*idem*, p. 396-397).

Utiliza-se Lins, para contra-atacar seus críticos, a voz autorizada de um dos pais da nova crítica americana, T.S. Eliot, que, entre muitas críticas negativas a diversos estudos da então nascente escola crítica, afirmara: "The term New Criticism is often employed by people without realizing what variety it comprehends" (*apud* Lins, *op. cit.*, p. 399). Para Eliot, muito do que se autodenominava crítica literária não passava, entretanto, de "exercise for pupils" (*idem*, p. 400).

Munido, portanto, do instrumental teórico pertencente a seus próprios contendores, Lins procura diminuir a importância de

> uma corrente que está a transformar o nobre e orgânico processo de interpretação de textos numa fria, impessoal e esquemática operação de laboratório, praticada sobre textos já assassinados para exercícios de gramática e de estilística meramente normativa, em vez da filologia, da semântica e da estilística como ciência da linguagem (*idem*,p. 398).

Embora, de modo geral, Lins evitasse nomear seus críticos, a publicação de algumas de suas notas expôs as divergências diretas com Afrânio Coutinho:

> Escreveu A.C. (*)[59] um artigo contra a crítica dos rodapés, contra o que chama a instituição dos folhetins semanais de crítica. O seu argumento é curioso: o rodapé de crítica não deve existir no Brasil porque ele não existe nos Estados Unidos da América... Qualquer dia acrescentará que deve ser abolida a língua portuguesa no Brasil, porque a língua falada nos Estados Unidos é a inglesa. Não chegará a tanto, com certeza, o pobre rapaz que, feito secretário de uma revista de divulgação popular[60], pretende ser juiz em assuntos de crítica, com a autoridade de uma estada de alguns meses em Nova York (Lins, 1963b: 149).

Chega Lins ao ponto de buscar motivações pessoais para tal empreendimento de Coutinho contra a crítica de rodapé:

> A sua atitude, porém, tem uma origem mais melancólica do que o seu conhecimento tão servil quanto grosseiro ou grotesco dos Estados Unidos da América. Ele publicou um livro, certa vez; e enviou-o, solícito, aos redatores dos rodapés de crítica. Foi o fracasso do livro que o conduziu agora a essa atitude de raiva pueril e inofensiva contra a crítica (*idem, ibidem*).

De qualquer forma, como se sabe pela história, a corrente de Afrânio Coutinho acabou vencendo a batalha e Álvaro Lins e seu impressionismo foram, de certo modo, relegados ao ostracismo. O que não quer dizer que a assim chamada *análise estilística* praticada por Garcia tenha conquistado espaço definitivo na cena crítica brasileira; trilhando o caminho da própria Estilística, foi aos poucos sendo abandonada até mesmo nos meios universitários, substituída por seguidos *–ismos*, ou mesmo exaurindo-se dentro de seus próprios procedimentos, como atestou José Paulo Paes (1996):

> A nova crítica surgiu no Brasil como surgem as religiões e morreu como morrem as modas. Teve em Afrânio Coutinho o seu apóstolo, na "Teoria da Literatura" de Wellek e Warren a sua vulgata, na análise imanente o seu dogma, no "close reading" a sua liturgia e no impressionismo o seu diabo privativo. Todavia, vocacionados mais para a teologia dos métodos que para a ascese da análise, os fiéis da nova religião não cuidaram quase do deslinde e avaliação de textos literários propriamente ditos. Preferiram ater-se, as mais das vezes, à glosa de generalidades respigadas em suas fontes anglo-americanas. A rapidez com que, a partir dos anos 60, o estruturalismo foi-se substituindo à nova crítica mostrou que a religião se havia amesquinhado em simples moda metodológica, descartável como todas as modas.

Entretanto, no entender do crítico Wilson Martins (1996), apesar dos excessos que possivelmente contribuíram para a quase dissolução da análise estilística e da nova crítica, Othon M. Garcia "se celebrizou por ter sido um dos que melhor lhe

---

[59] Nota de rodapé informa que a acrografia se refere justamente a Afranio Coutinho.
[60] Referência ao cargo exercido por Coutinho na *Reader's Digest.*

compreenderam a natureza e a finalidade"; Ainda, segundo Paes (*op. cit*.), "o melhor saldo que a moda neocrítica deixou de sua passagem foi o consenso acaciano de os métodos valerem menos por si do que pelos resultados da sua aplicação", e, para ele, o melhor exemplo da "qualidade do aplicador" seria o próprio Garcia. Daí, talvez, a modernidade de seu modelo de análise. Portela (1996) corrobora esse juízo que parece ter feito de Garcia um dos poucos sobreviventes do naufrágio da análise estilística no Brasil:

> As tipologias estilísticas, individuais ou de época, chegaram a experimentar os seus dias de glória, Mas durou pouco. Enquanto emanações do sujeito, na mais auspiciosa versão metafísica, se deixou aprisionar nas grandes do consciencialismo predatório. Enquanto expressão historiográfica, na segmentação dos períodos, terminou envolta nas armadilhas do historicismo mais perverso. Na verdade a noção de estilo, deflagrada pelas filosofias da consciência, apenas esforçou-se, embora inutilmente, por superar esses vícios de origem. Poucos alcançaram escapar desse perigoso envolvimento. Entre esses poucos merece destaque especial o nome de Othon Moacyr Garcia.

7.1.2 Uma abordagem linguística do texto literário

É bem possível que um dos fatores que granjearam a Garcia o pronto reconhecimento nesta seara tenha sido justamente o fato de essa modalidade da crítica exigir, no mínimo, hábil manipulação dos elementos linguísticos do texto, mister que, como sabemos pela leitura tanto de seus ensaios estilísticos quanto de *Comunicação em prosa moderna*, não lhe era obstáculo.

Fowler (1994:3) afirma que "entre a melhor crítica literária do século XX conta-se a que incide sobre a linguagem dos textos de que se ocupa"; defende ser possível "aceder diretamente ao significado e valor de um texto a partir da sua própria estrutura linguística" e, ainda, ser "perfeitamente viável tomar um texto e esquadrinhá-lo para se avaliar o significado das suas estruturas" (pp. 290-291), ainda que ele mesmo considere este um ponto de vista "muito otimista" (p. 291). Para Fowler, uma vez que as estruturas que interessam ao analista estão no próprio texto, "qualquer crítico minimamente cuidadoso e metódico pode facilmente fazer o seu levantamento por meio de uma apropriada técnica analítica" (*ibidem*). O procedimento, o método, enfim, a abordagem do texto literário preconizada por Fowler não diferem do trabalho empreendido por Garcia e por tantos outros desbravadores da análise estilística:

> O recurso, de forma fundamentada, às estruturas da língua contribui muito para melhorar a qualidade do debate entre críticos literários acadêmicos reconhecidos como tal. De fato, estes foram-se desabituando de discutir literatura em função dos seus próprios sentimentos, das presumíveis intenções do autor, de qualidades estéticas abstratas ou de simples juízos morais. (...) Numa fase muito recuada, a obra de I.A. Richards, *Practical Criticism* (1929), embora não fosse linguisticamente muito sofisticada, já defendia com firmeza que se devia prestar rigorosa atenção aos elementos que o próprio texto oferecia. (Fowler, *op. cit.*, p. 4)

É, contudo, uma forma de se trabalhar o texto literário que, principalmente no meio universitário e nas disciplinas ligadas aos estudos literários – talvez, em parte, pelo advento recente dos chamados "estudos culturais" –, caiu em desuso e não goza mais de muito prestígio, se é que de algum. E fazemos tal afirmação com certo pesar, uma vez que tal "mudança de paradigma" pode acarretar um arriscado retorno a um neoimpressionismo justamente pelo fato de a análise atual se afastar excessivamente da materialidade linguística da obra literária, materialidade que, assim pensamos, é o que lhe confere a existência.

A abordagem linguística do texto literário, se realizada como meio e não como fim, em nada se assemelhará à prática de dissecação contada em verso por Machado de Assis, no poema *Mosca azul*, como fez crer Wilson Martins (*op. cit.*) em resenha citada sobre a obra crítica de Garcia. Mesmo em estudos destinados a outros fins que não a análise literária, pode haver significativas contribuições para a fortuna crítica de determinado escritor. Um exemplo que achamos oportuno mencionar é o projeto de pesquisa "Para um dicionário Graciliano: o verbo em Vidas secas", de José Carlos de Azeredo[61] (Azeredo, s/d). Nesse projeto, que tem como finalidade a elaboração de uma obra lexicográfica por meio de um levantamento minucioso dos verbos no romance mais célebre do romancista alagoano, constatou-se que a velha ideia "cabralina" de que o autor de *Vidas Secas*, com as "mesmas vinte palavras", construía a prosa de seus romances, conforme atesta Coelho (1978: 67):

> neste romance, o estilo peculiar de Graciliano, isto é, a concisão, precisão e sugestão dos vocábulos chega à sua forma mais depurada, revelando bem a já tão comentada "magreza" de sua prosa. O nosso romancista consegue aqui uma total adesão à realidade através de uma extraordinária economia de termos: o vocabulário exato, a frase curta, direta, revelando apenas o essencial,

não resiste a um levantamento mais criterioso da diversidade de verbos empregados pelo autor, e tem de ser pelo menos relativizada, conforme conclui Azeredo a partir do *corpus* de verbos obtido em sua pesquisa:

> O texto de *Vidas Secas* é enxuto e sóbrio, mas está longe de ser lexicalmente banal. Um levantamento – que ainda será refinado – revela em torno de 940 itens léxicos distintos classificados como verbos, entre os quais se contam itens de uso nada espontâneo como *altercar*, *aligeirar*, *arrefecer*, *destoldar*, *diligenciar*, *encarquilhar*, *regatear e resfolegar*. A comparação pode não ser de todo pertinente, mas é ao menos simbólica: para escrever os 8808 decassílabos do monumento épico que conhecemos como *Os Lusíadas*, Luís de Camões empregou pouco mais de 700 verbos diferentes.

[61] O projeto de pesquisa intitula-se "Para um dicionário graciliano: o verbo em Vidas Secas", e está registrado no departamento LIPO do Instituto de Letras da UERJ.

É evidente que essa “magreza” do texto de Graciliano será percebida em outros aspectos linguísticos, como a predominância da coordenação (Azeredo, *op. cit.*), mas certamente não foi com “as mesmas vinte palavras” (em que pese ao valor metafórico desta afirmação do poema de João Cabral de Melo Neto) que o autor de Vidas Secas construiu seu romance. Note-se, portanto, que tal lugar-comum somente poderá ser repensado a partir de um trabalho linguístico no texto literário. Foi mais ou menos desta natureza o trabalho empreendido pelos adeptos da nova crítica e da análise estilística, tendo Othon M. Garcia se posicionado nas primeiras fileiras, conforme atestado por toda a crítica. E será este aspecto, o da abordagem linguística, com foco no elemento lexical, que procuraremos destacar no estudo de seus ensaios estilísticos.

7.1.3 A importância do elemento lexical

É fato que o trabalho analítico empreendido por Othon M. Garcia privilegiou os mais diversos recursos linguísticos utilizados nos textos literários com que trabalhou. Salta aos olhos, porém, a predominância do estudo do léxico (ou, mais exatamente, do vocabulário, mas não faremos esta distinção aqui) em todos os seis ensaios por ele empreendidos. Fowler (*op. cit.*, p. 35.) já ressaltava que “o *vocabulário* é a parte da língua que, de um modo mais evidente, classifica a nossa experiência do mundo segundo conceitos e sistemas de conceitos”, embora reconheça outros aspectos importantes no desempenho dessa função, como a *sintaxe*: “sintaxes diferentes codificam significados diversos, embora as palavras possam ser as mesmas e não mude sequer ‘o que dizemos’” (*idem, ibidem*). Analisando-se o que privilegiou Garcia em suas análises estilísticas, percebe-se que o autor contemplou, para falar apenas dos elementos linguísticos, não só a sintaxe, mas também a semântica, a fonologia, a iconicidade do signo (sem ter utilizado esse termo), os tropos etc., mas, acima de tudo, explorou o vocabulário dos poetas estudados, as associações semânticas e linguísticas entre as palavras, sobretudo os substantivos (mesmo porque não há palavra mais “palavra” que o substantivo). Lembremos, por fim, que é o fato de ser a análise estilística (em especial a de Garcia, com a qual temos convivido já há alguns anos) um trabalho *linguístico* sobre o texto, que justifica a segunda parte desta tese, voltada para o gênero “crítica literária” (ou um possível subgênero “análise estilística”, mas essa discussão não vem ao caso). Trata-se, portanto, de uma contribuição de natureza linguística para a crítica literária, ainda que, já o dissemos, Garcia não tenha feito somente análises de caráter puramente linguístico, e ainda que sua contribuição tenha

afetado um campo específico da crítica literária. Abaixo, procuraremos demonstrar como seu método analítico de cunho linguístico e focado principalmente no léxico se consubstanciou nos seis trabalhos que constituem o cerne de sua obra crítica.

Em *Comunicação em prosa moderna*, recordemos, Garcia dedica-se ao estudo do léxico em diversos momentos, mas principalmente na segunda parte, *O vocabulário* (pp. 171-215). De especial importância é o capítulo III dessa parte do livro, intitulado *Famílias de palavras e tipos de vocabulários* (p. 195). No item 3.2, *famílias ideológicas e campo associativo*, o autor lembra que

> as palavras se associam também por uma espécie de imantação semântica: muito frequentemente, uma palavra pode sugerir uma série de outras que, embora não sinônimas, com elas se relacionam, em determinada situação ou contexto, pelo simples e universal processo de associação de ideias, pelo processo de palavra-puxa-palavra ou de ideia-puxa-ideia. É o agrupamento por afinidade ou analogia, que poderíamos chamar de "campo associativo" ou "constelação semântica (Garcia, 1967, p. 197).

O sintagma composto *palavra-puxa-palavra*, mote com que Garcia já desenvolvera todo seu trabalho analítico da obra drummondiana (e que revisaremos no tópico seguinte), é a mais conhecida entre as formas com que ele lidou com o léxico dos poemas estudados em seus seis ensaios estilísticos, mas não é a única, conforme veremos. *Termos catalisadores, termo-referente, constantes vocabulares, signos de indício* e outras expressões serão utilizadas criteriosamente pelo autor com o intuito de apontar vocábulos que funcionarão como pontos cardeais na constituição semântica seja dos poemas seja da obra integral dos poetas estudados. Vejamos então como se deu esse trabalho com o léxico e com demais aspectos linguísticos em seus ensaios.

8 ESFINGE CLARA: PALAVRA-PUXA-PALAVRA EM C.D.A.

Ao publicar *Esfinge clara* pela editora São José, em 1955, Othon M. Garcia instaurou um método praticamente sem precedentes na análise da poesia drummondiana – ou na poesia brasileira, de um modo geral –, detectando, na obra do escritor itabirano, o "processo poético" a que denominou *associação semântica e paronomástica ou jogo de palavra-puxa-palavra.* Deixemos que o próprio Garcia explique em que consiste o termo:

> O sistema consiste, em linhas gerais, no encadeamento de palavras, quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronímia, homofonia, aliteração, rima interna), quer, ainda, pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema propriamente dito (frases-feitas, elementos folclóricos, reminiscências infantis, circunstâncias de fato, resíduos de leitura) (Garcia, 1996: 15)

O autor alertava, no entanto, para o fato de que essa técnica não consistia novidade absoluta, mas podia ser uma boa chave para decifrar a esfinge que se erguia, até então intransponível, frente à poesia de Drummond:

> Trata-se de recurso não inteiramente novo na poesia contemporânea – e mesmo na de todos os tempos –, mas habilmente aproveitado pelo autor de *Brejo das almas*, para com ele, até certo ponto, compensar as naturais deficiências da linguagem poética (*idem, ibidem*).

O "sistema" foi esquematizado por Garcia da seguinte maneira:

A: sugeridor inicial explícito / a: sugeridor inicial implícito
B, B^1, B^2...: sugeridos explícitos / b, b^1, b^2...: sugeridos implícitos

Em que *A* e *a*, de modo explícito e implícito, respectivamente, "puxam" outras palavras, também explícita ou implicitamente (*B* e *b*) ao longo do poema. Assim, em um poema como *Desfile*,

O rosto no travesseiro,
escuto o tempo fluindo
no mais completo silêncio.
Como remédio entornado
em camisa de doente;
como dedo na penugem
de braço de namorada;
como vento no cabelo,
fluindo: fiquei mais moço. (...)
A montanha do colégio.
Colunas de ar fugiam
das bocas, na cerração

Garcia empreende a seguinte análise:

> O primeiro elo da corrente, isto é, a ideia sugeridora inicial é *travesseiro*, implicitamente associado à de *cama*, pois ambos são termos contíguos da mesma área semântica; mas desse elemento subentendido, passa o poeta ao

> segundo elo, *remédio*, reversivamente sugerido por *doente*, no 5º verso, ou, mais certamente, evocado pela situação total reconstituída, vale dizer, a do enfermo no silêncio do seu quarto (pp. 16-17).

Ou seja:

A (travesseiro) → b (pena) →
→ B (doente) → B^1 (remédio)

O mesmo procedimento é realizado ao se analisar *O amor bate na aorta:*

O amor bate na porta
O amor bate na aorta,
Fui abrir e me constipei,
Cardíaco e melancólico,
O amor ronca na horta
Entre pés de laranjeira
Entre uvas meio verdes
E desejos já maduros.

À primeira vista, adverte o autor, a associação seria apenas paronomástica (*porta, aorta, horta*) e contrastante (*verdes/maduros*), mas Garcia acusa outras relações de sentido, esquematizadas da seguinte forma:

A (amor) → b (coração) → B (cardíaco) → {B^1 (aorta) / B^1 (ronca)

Nas palavras de Garcia (p. 45), "o poeta associou no plano linguístico elementos que, no plano real, são materialmente interdependentes ou contíguos: *coração* (ideia latente em cardíaco) e *aorta*".

O jogo de "palavra-puxa-palavra" permite, então, que o poema alterne dois campos semânticos por meio da polissemia evocada pelo signo linguístico *coração*. Um de ordem mais espiritual, outro de ordem mais material. Do mesmo modo, a associação paronomástica *porta/aorta/horta* permite também a incursão em campos semânticos ligados ao terceiro termo: *pés de laranjeiras, uvas meio verdes*, já que, implicitamente (b^1), o termo *horta* é sugerido:

A (porta) → B (aorta) → B^1 (horta) → b (pomar) → B^2 (pés de laranjeira)

E, assim por diante, exaustivamente, Garcia demonstra-nos as ocorrências de *palavra-puxa-palavra* em diversos poemas do *gauche* mineiro, até concluir mais adiante que

> sob a aparente desordem formal, sob o alogismo característico da poesia de Drummond de Andrade, subsiste uma estrutura íntima, rígida e ordenada, que sustenta e amalgama os elementos arquitetônicos do poema, pois a lógica do poeta não é a da língua gramaticalizada, é a da intuição, é a lógica das imagens (p. 30).

A recepção crítica ao ensaio sobre o processo poético de Drummond foi, salvo restrições pontuais, absolutamente positiva. A coluna "Escritores e livros" do jornal *Correio da manhã* (28/1/1956), assinada por José Condé, anunciava:

> Foi Augusto Meyer, sem dúvida, com a sua "análise e interpretação" do "Bateau Ivre", de Rimbaud, o primeiro a realizar um trabalho de crítica científica e linguística entre nós. (...)
> Agora, o Sr. Othon Moacyr Garcia acaba de apresentar um trabalho que se encarta no mesmo gênero do de Augusto Meyer. Intitula-se "Esfinge clara" e é uma análise linguística da poesia de Carlos Drummond de Andrade. (...)
> Esse importante trabalho editado pela Livraria São José vem esclarecer extraordinariamente o mecanismo poético do autor de "Fazendeiro do Ar", onde o seu justo título "A Esfinge Clara" [*sic*].

Evaristo de Morais Filho, na sua coluna "O homem e o mundo", publicada em março de 1956 na revista *A cigarra*, vê no ensaio inaugural de Garcia um processo de *investigação* literária, por seguir o crítico um método indutivo – de dentro para fora – na exegese da poética drummondiana, julgando-o, portanto, capaz de desvendar uma poesia que, ao que tudo indica, era de fato considerada um enigma ainda não muito claro:

> De posse desse instrumento de interpretação [o "palavra-puxa-palavra"], torna-se clara e límpida a esfinge, conhecido o seu segredo, como alguém que desarticula todas as peças de um "puzzle". O crítico caminha de dentro para fora, e não de fora para dentro, veste-se inteiro do poema analisado, como quem se tranca dentro de um fecho éclair. Penetra na intimidade da obra poética, mas de cabeça fria, caminhando de "flash" na mão, a iluminar os refolhos da vida anímica do criador do poema. Mas não procura fazer o caminho inverso do poeta, nem antecipar-se ao seu próprio trabalho, como quem já sabe de antemão os resultados a que deve chegar.

O resenhista filia a obra de Garcia aos trabalhos da nova crítica americana – a despeito da distinção já feita acima, por Eduardo Portella, entre nova crítica e análise estilística – e à técnica do *close reading*, na esteira dos estudos de I. A. Richards, autor que de fato influenciou sua prática de análise literária:

> A técnica levada a efeito por Othon Garcia pode-se enquadrar dentro dos modernos princípios de crítica de Richards e do "criticism" literário que procura fazer da obra de arte um todo fechado em si mesmo, capaz de uma análise profunda, pura, através de seus elementos constitutivos. Requer, sem dúvida, honestidade de propósitos e humildade de esforços, lembrando por vezes a paciência do trabalho artesanal, a bico de alfinete, na procura do verdadeiro segredo que sustenta todo o restante da criação artística ou literária.

Otto Maria Carpeaux, na seção *Livros na mesa* do jornal *Correio da Manhã* (17/11/1956), escreve longa e detalhada resenha sobre o ensaio de Garcia. Reconhece sua obra como renovadora dos processos críticos no Brasil: "passou o tempo em que se podia escrever sobre poesia, durante vinte anos ou mais, como fez o sr. Tristão de Athayde, sem dar atenção aos aspectos formais dela, como observou bem o sr. Ledo Ivo". Sobre o método empregado por Garcia, não obstante a aprovação dos resultados,

Carpeaux faz ressalvas: "parece-me que o crítico poderia encontrar a mesma lógica a-lógica e os mesmos processos associativos em vários e até em muitos outros poetas: por exemplo, em Gôngora e em todos os gongoristas". O recorte no qual se encontra esta resenha, pertencente ao arquivo da família de Othon M. Garcia, tem anotações marginais feitas pelo próprio Garcia. Apontando para essa restrição de Carpeaux a sua obra, sobrescreveu a caneta: "Ver Esfinge Clara, p. 75[62]: 'poderíamos reconhecê-la (essa técnica associativa) como um dos vezos do barroco gongorino'. etc." De fato, a memória deve ter traído o crítico austro-brasileiro, que não se lembrou dessa passagem, nem daquela em que o autor, ainda no começo do ensaio, afirma não se tratar o *palavra-puxa-palavra* de nenhuma novidade na poesia brasileira de hoje ou mesmo na poesia de todos os tempos.

O ensaio de Carpeaux, intitulado "Limites da Estilística", busca demonstrar exatamente a ideia que se encontra no título: não obstante suas virtudes, a análise estilística peca ao não situar historicamente os autores e obras estudados.

Conquanto haja um tanto de verdade em sua argumentação, cometeu o resenhista o pecado, a nosso ver, de fundamentar seus pontos de vista num pressuposto inexistente, ou seja, o de que Garcia não "individualizou" o *palavra-puxa-palavra* em Drummond, analisando o processo da mesma forma que faria caso estivesse analisando um poema gongorista. Nada mais falso, já que o próprio Garcia afirma que, em Drummond, novos são os usos desse processo. E o problema é que esse falso pressuposto conduzirá a resenha de Carpeaux *da capo al fine*, como se pode ver em suas palavras finais, que parecem desconsiderar flagrantes contextualizações históricas no ensaio de Garcia; além disso, seu desfecho soa até mesmo, a nosso ver, contraditório:

> Por isso mesmo o crítico especializado em análise estilística pode analisar, com a mesma gravidade, os poemas de um Carlos Drummond de Andrade, e os de um poetastro qualquer. E quem sabe se os resultados não seriam os mesmos?
> Eis o limite estético da estilística. Não acredito, aliás, que possa ser atravessado, tomando-se como guia uma estética dogmática. Estou com Auerbach, Devoto e a maioria dos italianos: a importância de um poeta só pode ser demonstrada como ponto de encontro entre a expressão individual de uma personalidade poética e o momento histórico. Para entender e compreender a poesia de Carlos Drummond de Andrade, é preciso compreender seu mundo, seus problemas e sua época. Carlos Drummond de Andrade, falando em seu próprio nome, tem autoridade para falar em nome de seu tempo; por isso estou convencido de que falou para todos os tempos.

Já M. Cavalcanti Proença, no *Jornal de Letras* (fevereiro-março de 1956), prevê que *Esfinge clara* "ficará entre as melhores coisas escritas sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade":

---

[62] Essa anotação manuscrita se refere, é claro, à edição da Livraria S. José, de 1955. A mesma citação, na edição da Topbooks (1996) se encontra na pág. 67.

> Este resultado a que chegou, é suficiente, por si só, para valorizar o trabalho que se aplica a outros autores, além de contribuir decisivamente para o esforço de levantamento crítico que se vai lentamente fazendo das obras principais da literatura brasileira. Crítica de perspectiva intrínseca da obra, como diria Afrânio Coutinho que tanto vem aconselhando e recomendando essa atitude.

Proença parece achar tão sugestivo o método de Garcia que, na mesma resenha, se arrisca a aplicá-lo a versos de Mário de Andrade:

> "A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
> Cravos! mais cravos para a nossa cruz!"
>
> Quem não percebe logo, passiflora: flor de maracujá, flor da paixão? E, por isso, paixão de amor: espanto, loucura, desejo. E porque passiflora é flor, temos cravos, mas da paixão sofrimento é cravo de martírio: mais cravos para a nossa cruz.
> Mais curioso ainda:
>
> "Quimera viva! Vlan! Lança pelo infinito
> o bico em curva e o voo arca sobre o deserto."
>
> Quimera viva, sonho, fantasia, carnaval. Vlan, marca de lança-perfume, creio que, hoje, desaparecida. De lança perfume veio o Lança pelo infinito.

O método parece mesmo entusiasmar Proença, que sugere sua aplicação imediata ao ensino, como uma possível estratégia para vencer as dificuldades de interpretação de texto por que passam os alunos, numa consideração que soa bem atual:

> Como se vê, o método apresenta condições de emprego didático e seria bom difundi-lo entre estudantes de literatura, para responder à infalível pergunta "que quer dizer este poema?" – pergunta muito natural em adolescentes, racionalizados pelo uso de compêndios didáticos e orientados desde cedo para a busca, a qualquer preço, de uma significação em tudo.

Waltensir Dutra, também em resenha publicada n'O Jornal do Rio de Janeiro em 22/1/1956, diz que *Esfinge Clara* é talvez "o mais sério ensaio literário que se publicou no Brasil em 1955". Ainda, que "seu autor, até então inédito, nada tem de estreante: situa-se claramente na linha da moderna crítica literária que busca na linguística um dos mais aguçados instrumentos de análise, instrumento esse que ele maneja com segurança e objetividade".

Não deixa o autor da resenha, entretanto, de mostrar, em relação ao ensaio de Garcia, alguma divergência de opinião: "ao analisar o poema 'Desfile', parece-nos que o autor tomou como associação semântica certas aproximações que melhor se classificariam como associação de ideias". Esta resenha, assim como quase todas as que apresentamos neste trabalho, foi colhida do arquivo particular da família de Garcia, e quase todas têm pequenas anotações a lápis ou caneta. No caso dessa divergência, em particular, anota Garcia, em caneta vermelha, num tom que adivinharíamos entre aborrecido e jocoso: "associação de ideias é associação semântica, ora!"

A resenha de Dutra cuida basicamente de discordar de – mas também de concordar com – uma série de interpretações que Garcia faz do poema "Desfile" – e são discordâncias bastante cabíveis, pois, como diz o próprio resenhista, "em matéria tão suscetível de discordâncias, como a exegese de poesia, uma pequena divergência de opiniões é absolutamente natural".

Para Assis Brasil (1971:28), o processo de palavra-puxa-palavra, "tão bem situada em sua [de Drummond] obra por Othon Moacyr Garcia, era uma boa variante do recurso da repetição", aspecto da poesia drummondiana estudado por Gilberto Mendonça Teles (1. ed. 1970, prefácio do próprio Othon M. Garcia). Brasil entende que "a repetição de vocábulos ou ideias, ou ainda a palavra-puxa-palavra, acaba por envolver os demais recursos rítmicos ou mesmo rímicos (Brasil, *op. cit*, p. 56). Houaiss (1972:152), após enumerar 19 estudiosos que ele considera autores das mais importantes análises sobre a obra de Drummond, de João Ribeiro a Luiz Costa Lima, dedica-se a apresentar, "em primeiro lugar", o de Garcia:

> Neste, procura-se, primeiro, mostrar a rede de afinidades semânticas entre palavras-chave de cada poema: de como um sistema de associação de ideias ou estruturação de palavras a isso adequadas que criam, porque são expressão daquelas ideias ou estados, a trama ou retícula sobre a qual o poema se gera ou se corporifica.

Houaiss adverte o leitor dos perigos de se confundir o processo com mera associação automática de ideias, como ocorria com os escritores surrealistas, esclarecendo que, na análise de Garcia, o entendimento da poesia drummondiana vai muito além desse simples associacionismo:

> Eivado de um vício externo, manifesto no subtítulo "palavra-puxa-palavra", o estudo não deve induzir à presunção de que a criação drummondiana é uma resultante do mero acidente associonista [*sic*] e como se, lançado à aventura de fazer um poema, o poeta se deixasse levar pelas palavras que ecoassem, por afinidades, as vibrações de uma(s) primeira(s) de mais alta carga semântica lançada(s) sobre a folha branca do papel; é que, captado nos seus reais resultados, o estudo não deixa de revelar que a palavra-chave principal, a haver uma, pode estar na parte inicial, medial ou final do poema, o que evita a compreensão do processo criador do poeta como do tipo da escritura automática (*idem*, pp. 152-153)[63].

Merquior (1976:29-31), em estudo também fundamental sobre a obra do poeta mineiro, reconhece em *Brejo das almas*, de 1934, a ocorrência do "palavra-puxa-palavra" como "um procedimento bastante enriquecedor no quadro do estilo mesclado", procedimento assim cognominado "pelo maior especialista no estudo do estilo de Drummond" (*idem, ibidem*). Logo em seguida, demonstra a eficácia do processo citando várias das análises do ensaio de Garcia. A técnica de palavra-puxa-palavra será ainda

[63] Sobre essa questão, Cf. a carta em que João Cabral de Melo Neto comenta com Garcia o ensaio sobre a poesia de Drummond.

relembrada e aproveitada, nesta obra, em diversas outras passagens (pp. 33, 46, 72, 117) da obra de Merquior, que buscou, dessa forma, harmonizar os aspectos estilísticos da obra drummondiana com os sociológicos e ideológicos.

Também Gilberto Mendonça Teles (1970) irá, em diversos momentos de seu *A Estilística da repetição*, apoiar-se nas análises de *Esfinge Clara* (pp. 87; 116; 117; 173), chegando mesmo a propor esquemas gráficos em moldes semelhantes aos propostos por Garcia. Lembremos ainda que Othon M. Garcia foi, a pedido do próprio Teles, como sói ser neste caso – o prefaciador deste livro (ver, a propósito, a quarta parte desta tese – *Cartas*).

8 LUZ E FOGO NO LIRISMO DE GONÇALVES DIAS

O longo ensaio sobre a poesia gonçalvina, também publicado em forma de livro no ano seguinte ao estudo sobre a poesia de Drummond, deixou igualmente, salvo exceções, a melhor impressão no cenário crítico brasileiro à época. Evaristo de Morais Filho, em coluna publicada na revista *A Cigarra*, (seção "O homem e o mundo" – fevereiro de 1957), afirmava que

> Ninguém até hoje – e Gonçalves Dias tem sido objeto de um sem-número de estudos – penetrou a poesia do autor de "Canção do Exílio" pela análise que dele faz Othon Garcia, através dos seus cacoetes linguísticos, das suas palavras catalisadoras, da sua vocação de mariposa... Livro de pesquisa, de meditação, fruto de uma atitude serena, equidistante do fanatismo e da ojeriza, tornou-se indispensável para qualquer ensaio posterior sobre Gonçalves Dias, pelas veredas que abre, pelas sugestões que apresenta (...).

O segundo livro de Garcia é precedido por breve porém esclarecedora reflexão sobre a diferença entre crítica e análise literária, reflexão que visava justamente a fazer o autor se situar dentro do campo desta, e não daquela, uma vez que a crítica pressuporia um juízo de valor sobre a obra estudada, e Garcia não se propunha este papel – embora saibamos que a própria escolha da obra a ser estudada, o próprio recorte, em si, já seja um juízo de valor[64]: nenhum analista se deterá a estudar obra que despreze ou da qual tenha um juízo negativo – a menos que o faça para desqualificá-la; aí, nesse ponto, concordamos com Garcia, estará fazendo crítica propriamente dita. Garcia reproduz, a respeito, as reflexões de Raul H. Castagnino, para quem, na *análise literária*,

> Se inquiere cómo es un texto, cómo está realizado, qué es; pero no por qué es así. Esso es tarea de interpretación de la obra literaria, del comentario, de la explicación. Y mucho menos se pregunta cuánto vale la obra, porque se entraría ya en posterior jurisdicción de la crítica. No deben, pues, confundir-se los distintos tratamientos a que puede someterse el texto literario para llegar a su total conocimiento (*apud* Garcia, 1996: 73).

Garcia examina, na obra lírica de Gonçalves Dias, a impressionante ocorrência do que ele chamou de *termos catalisadores* e *constantes vocabulares* referentes ao campo semântico ígneo-luminoso. Segue uma pequena amostra da compilação seletiva realizada pelo crítico:

*Quando nasce o silêncio envolto em **trevas**,*
*Quando os **astros** derramam sobre a terra*
*Merencório **luzir** (Minha Musa)*

É doce ver entre as sombras

---

[64] Mais um argumento para que não nos escusemos de, por vezes, qualificar OMG como *crítico*, pois, num sentido mais amplo, mais *hiperonímico* ou mais subjetivo, certamente ele o é.

*A **luz** do templo a **luzir** (Soldado espanhol)*

E ela era como a rosa matutina
Formosa e bela
*Como a **estrela** que à noite ao mar se inclina,*
Saudosa era ela. (Triste do trovador)

*És pura como uma **estrela***
Doce e bela,
Que treme incerta no mar; (A leviana)

E depois que meus olhos a perderam,
*Como se perde a **estrela** em céus infindos (Sempre ela)*

*Vem tu como a **estrela** da noite sombria (Se queres que eu sonhe)*

Oh, que bela tu és, quando assentada
*No teu balcão ao **refulgir** da lua (O ciúme)*

*Inútil **chama** ressecou meus lábios (O amor)*

Acerca dessa intrigante e até então surpreendente recorrência do emprego de vocábulos ligados a estes campos semânticos na lírica gonçalvina, comenta Garcia:

> O autor parte desses vocábulos repetidos, que agem como prismas, para que neles se reflitam ou refratem, em imagens, o pensamento e a emoção. Funcionam ao mesmo tempo como *símbolos insistentes*, sem os quais o poeta parece não poder ou não querer expressar-se, pois não é de crer que dispusesse de reservas temáticas e metafóricas (e também léxicas) relativamente tão limitadas, para um campo semântico em que a língua portuguesa é riquíssima (p. 81).

Faz questão, todavia, de ressaltar que tal trabalho de pesquisa não constitui mero "recenseamento vocabular": haveria motivação por trás dessa insistência de termos de campos semânticos tão contíguos em obra poética vasta como a de Gonçalves Dias. Na opinião do crítico, essas constantes vocabulares "denunciam certo automatismo expressional, certa tendência à estereotipação sintagmática na caracterização da paisagem tropical luminosa e escaldante" (p. 83). Afinal, "é sabido que a paisagem crepuscular constitui um dos aspectos dominantes do lirismo romântico. Gonçalves Dias, entretanto, levou ao extremo essa particularidade, caldeando-a de um subjetivismo ingênuo e doce" (p. 96).

Garcia conclui o ensaio lembrando que "dados concretos da expressão verbal, quando criteriosamente arrolados, metodicamente classificados e *pari passu* interpretados à luz do texto, contribuem mais eficazmente para a compreensão da obra de um poeta do que simples julgamentos subjetivos e impressionistas[65]" (p. 137).

Não obstante a boa acolhida de seu segundo ensaio estilístico não só pela crítica mas também por escritores como Carlos Drummond (ver *anexos*) e João Cabral de Melo

[65] Eis aqui um dos momentos em que, a despeito de se manter longe de polêmicas literárias, Garcia se mostra firme na sua posição de crítico ligado às novas tendências, repugnando-lhe as abordagens impressionistas do texto literário, assim como lhe repugnavam, no campo do ensino da língua, as abordagens que tratassem da gramática como um finalidade em si, e não como um meio de aperfeiçoar a expressão.

Neto (ver parte 4 – *cartas*), houve quem fizesse sérias restrições a esse estudo sobre a poesia gonçalvina. A mais severa crítica sofrida por Garcia – provavelmente a mais severa de *todas* em sua carreira de analista literário – foi escrita por Fausto Cunha, em resenha para o jornal *Folha da Manhã*, no dia 28 de julho de 1957. Cunha inicia sua resenha afirmando que "*foi intenção* de Othon Moacyr Garcia estudar os temas da luz e do fogo na lírica de Gonçalves Dias, ou, como diz, "o seu luminismo e igneísmo" (grifo nosso).

Não há praticamente um aspecto, um desenvolvimento do ensaio de Garcia que não tenha merecido restrição de Cunha. Por exemplo, ao citar a justificativa do autor – "é apenas o estudo de temas que fazemos aqui", corrige: "o autor parece muito seguro do emprego do termo 'tema', embora os exemplos que aduza, ao longo do ensaio, demonstrem que melhor fora dizer 'motivo'": também critica as "contínuas referências estatísticas", ainda que Garcia tenha sido bastante cauteloso ao apresentá-las, conforme vimos acima. Porém, não critica as estatísticas em si, mas a suposta ilusão, por parte do autor, de que as estaria realizando: "as pequenas incursões de Othon Moacyr Garcia no terreno estatístico, das quais tanto se penitencia, simplesmente não são Estatística", uma vez que "a mera contagem nada significa, tanto assim que com o processo da amostragem os resultados obtidos se aproximam estreitamente da realidade (teórica na amostragem e na contagem)".

Critica ainda, com veemência, a distinção feita por Garcia entre o Gonçalves Dias *lírico* e o *indianista*:

> Seria de presumir que o autor não considerasse o indianismo como um gênero poético, ao lado do gênero lírico, do épico, do epigramático, etc. É um "tema", uma "atitude", diz ele acertadamente. Mas, para demonstrar que Gonçalves Dias, contra a voz tradicional, é "essencialmente lírico" e não "essencialmente indianista", elimina dos seus levantamentos os poemas que pressupõe indianistas. Ora, um poema pode ser ao mesmo tempo indianista e lírico, indianista e elegíaco, indianista e épico, até indianista e satírico. Em todo o volume, lavra essa confusão entre gênero e assunto.

Sobre a mesma questão, concorda Assis Brasil[66] com Cunha:

> O fato é que a oposição que se poderia fazer é entre o poeta lírico e o poeta épico. Mas mesmo assim, em poemas tidos como épicos, o poeta lírico está presente, como é o caso de "Os Timbiras", de fatura indianista. Pretendendo que este poema fosse "um gênesis americano", "uma Ilíada brasileira", o poeta procura a narrativa poética de tom mítico, quebrando a tradição dos mitos greco-latinos, em proveito dos mitos nacionais.

As críticas prosseguem impiedosas, jamais sem uma boa dose de mordacidade, mas – diga-se de passagem – todas bem fundamentadas, concorde-se ou não com elas:

> Embora se declare que o trabalho é apenas estudo de temas e não de estilo, embora o trabalho seja mais estudo de estilo do que de temas, a maior parte do livro outra coisa

[66] Em www.dombarreto.g12.br/arquivos/temporarios/Assis%20Brasil/A%20inteligencia%20da%20cultura.pdf

> não faz senão glosar os passos transcritos. Amiúde a transcrição é feita **verbatim ac litteratim**. Permita-me o autor a deselegância de prová-lo com seu próprio texto: "Os beijos consomem, como fogo, duas almas unidas; **são duas almas unidas, / Que o mesmo fogo consome**" ; "Se o poeta está feliz, o peito ardente lhe arfa de prazer: **Arfava de prazer meu peito ardente**"; "O rosto pode crestar-se pelo pranto quente; **Cresta-me o rosto agora o pranto quente**", e assim por diante. Esse processo de antecipação das citas é um dos maiores vícios da literatura crítica do passado e foi em parte contra ele que se fundou a Estilística. Explicar um texto não é citá-lo duas vezes.

A lista de senões de Cunha ao livro de Garcia está longe de acabar: alega ainda que o texto padece de imprecisão terminológica, "o que se exige em primeiro lugar" numa chamada análise estilística. No que diz respeito aos dois campos semânticos em que o ensaio distribui o vocabulário do poeta maranhense, discorda do uso de certas palavras dentro de um mesmo campo, com um rigor terminológico que só poderia advir de um especialista em ficção científica (como foi o caso de Fausto Cunha):

> Ora, luminescência, incandescência, fosforescência são fenômenos inteiramente diversos. (...) Os exemplos propostos por Othon Moacyr Garcia de forma alguma ilustram o fenômeno da fosforescência. Dificilmente se compreenderá um corpo ao mesmo tempo incandescente e fosforescente. "Anatomia fosforescente" e, em particular, "atmosfera (?) fosforescente" são impropriedades num estudo que se propõe justamente fixar o "igneísmo" e o "luminismo" de um poeta. Acresce o discrepante mau gosto da pergunta: "É ou não é uma anatomia escaldante e fosforescente?"

O rol de defeitos encontrados pelo resenhista é longo demais para ser citado na íntegra; resumamos: critica o recurso de Garcia ao argumento de autoridade, quando este se escora em Pierre Guiraud, por julgar que ele se utiliza de citações descontextualizadas do teórico francês; afirma ainda que o autor se perde "noutras áreas semânticas, balburdiando um trabalho que, pelas qualidades reveladas em **Esfinge Clara**, poderia ter sido tão valioso". Ainda declara que seu "desconhecimento da linguagem romântica" lhe parece "quase total", "não só porque ele atribui a Gonçalves Dias características genéricas do período, como também porque, na ânsia de exemplificar, resvala em descuidos elementares". O parágrafo de conclusão, que à primeira vista se encaminharia para fazer um ou dois elogios à obra, mantém, no entanto, o mesmo tom, estabelecendo um juízo que descartou em definitivo qualquer possibilidade de se tirar bom proveito do segundo livro de Garcia:

> A despeito dessas ressalvas, o estudo de Othon Moacyr Garcia poderia ser uma contribuição positiva, um subsídio útil aos que trabalham dentro da esfera do Romantismo ou na poesia de Gonçalves Dias em particular. A maneira como recolheu e apresentou o material destrói essa possibilidade.

Como já dito, nos recortes que guardava contendo a fortuna crítica de seus livros, Garcia costumava fazer pequenos comentários marginais, o mais das vezes refutando (em geral, a nosso ver, com razão) críticas a seus trabalhos ou destacando os

muitos juízos positivos. No recorte que guardou da demolidora resenha de Fausto Cunha, apenas escreveu por cima do texto, com lápis vermelho em letras grandes: “Puxa!!!” O fato de não ter contestado nenhuma crítica de Cunha configuraria uma resignada aceitação das críticas? Não o saberemos. Sabemos tão somente que, no lançamento da 2ª edição pela Topbooks, em 1996, declarou o autor ter-se mantido fiel à “atitude crítica” (p. 9) de seus ensaios, sendo esse um dos motivos para os poucos retoques que seus estudos sofreram. Outros motivos, “alheios à sua vontade” (*ibidem*), foram provavelmente as sérias limitações físicas por que passava naquele momento.

Um pouco mais branda, mas ainda assim também pródiga em restrições, foi a resenha escrita por Massaud Moisés para o *Estado de São Paulo* em 6 de maio de 1957. Nela, afirmava que, por ser a Estilística uma área do conhecimento bem recente entre nós “como direção crítica exigente”, os trabalhos nesse setor pecariam por certo espírito de improvisação, “típica de processos críticos novos mal assimilados”. O ensaio de Garcia sobre a obra de Gonçalves Dias, diz Moisés, se enquadraria nesse caso. Apesar de Moisés ressaltar o mérito da “intenção de reavaliar o poeta Gonçalves Dias” segundo métodos de análise da sua obra e não da sua biografia”, a execução do ensaio deixaria a desejar.

O juízo do crítico sobre o segundo livro de Garcia é também bastante severo, mas em um ponto pelo menos não podemos concordar com sua crítica, e cremos que nem o próprio Massaud Moisés concordaria, caso a lesse hoje em dia:

> Ora, o que se tem, ao longo de vários breves capítulos, cujo título é não raro um tanto rebarbativo, como às vezes o estilo do A., é um recenseamento de expressões, as mais diversas, empregadas por Gonçalves Dias, quando necessitava de imagens luminosas para traduzir certas comoções ou estados líricos.

Se há uma crítica que não se pode fazer ao estilo de Garcia, seja em que área, é o de ser ele rebarbativo, rebuscado. Não se trata de defesa cega do seu estilo; não deve estar entre os objetivos de um trabalho acadêmico assumir defesas emocionais ou emocionadas deste ou daquele autor. Com dizer que o estilo de Garcia é tudo *menos* rebuscado, estamos apenas fazendo uma constatação que a qualquer estudioso da língua parecerá simplória. Uma coisa é admitir que o ensaio sobre Gonçalves Dias tem alguns termos mais ou menos rebarbativos, como *heliotropismo* ou *imagismo ígneo*, para citar alguns poucos exemplos. Outra coisa é estender esse rebuscamento para a linguagem do texto, de um modo geral.

Moisés considera que o alcance da análise de Garcia, pelo seu método de “recenseamento”, é bem pequeno, justificando-se, a nosso ver, de modo pouco claro:

“explico-me: em hipótese alguma um crítico poderá, baseando-se no seu levantamento, tirar conclusões **críticas** a respeito da obra de G.D., pela simples razão de que tem de ser a mesma pessoa aquele que recenseia e aquele que analisa os dados levantados”.

O problema é que Garcia utilizou quase toda a introdução do ensaio para demonstrar que não se tratava ali de *crítica literária*, mas de *análise estilística*. Cobrar um exercício de crítica de quem não prometeu fazer crítica é pouco justo.

De qualquer forma, não obstante ter apontado esses e outros defeitos na obra, Moisés reconhece o pioneirismo do ensaio: “é um trabalho de escavação estilística numa altura em que análises desse gênero escasseiam entre nós”.

A análise que Massaud Moisés faz nesse já distante ano de 1957, irá, curiosamente, se chocar com a que ele mesmo escreverá, 40 anos depois, para a revista *Poesia hoje*, quando do lançamento da 2ª edição dos ensaios de Garcia, em 1996. Sobre o livro, de um modo geral, afirma com entusiamo:

> Fácil seria para nós termos uma idéia do valor desses “ensaios estilísticos”: bastaria recolher as amostras de entusiasmo com que a crítica os recebeu desde o seu aparecimento, notadamente os mais extensos, bafejados pela autonomia gráfica de que desfrutaram. O longo tempo transcorrido em nada lhes alterou a relevância no cenário de nossas letras. Antes pelo contrário, conferiu-lhes papel pioneiro, além de lhes confirmar a solidez como interpretações penetrantes dos poetas estudados. A prova da releitura o diz: resistem a ela, como resistem à passagem dos anos. Poucos ensaios contemporâneos à sua publicação poderão exibir, com toda a certeza, tal vigor (Moisés, 1996:425).

Curiosamente, por outro lado, a despeito do tom absolutamente elogioso da resenha, não se detém o resenhista em comentar o ensaio de Garcia sobre Gonçalves Dias.

Voltando ao ano da primeira edição: melhor juízo sobre a obra teve Eduardo Portella (*Correio da manhã*, 9/2/1957), que assegurou ser Garcia “certamente o primeiro” representante da análise literária no Brasil. Se *Esfinge Clara* lhe garantiu essa posição, *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias* estabeleceu-lhe de vez a posição de vanguarda na análise estilística em terras brasileiras:

> Para este trabalho rigorosamente ontológico, se serve Othon Moacyr Garcia de métodos e de princípios postos hoje em prática por pesquisadores literários de Europa e de América. E se vale sobretudo de um método, “exclusivamente enumerativo e estatístico” que, não sendo embora o mais “ameno” – como sabe ele – “é certamente o mais objetivo”.

Condena, entretanto, certa prática de análise perseguida e preconizada não somente pelo autor de *Luz e fogo...*, mas também por praticamente todos os adeptos da nova crítica e da análise estilística:

> (...) Garcia sacrifica toda a fundamentação teórica do seu trabalho ao separar como que radicalmente a biografia do autor das conquistas estilísticas por ele trazidas. (...) É esta a atitude normal àqueles que lançando-se contra o preconceito impressionista do apego pelo autor e desinteresse pela obra em si, caem no perigo semelhante: o da preocupação exclusiva pela obra e desprezo total pelo autor.

Se a crítica de fato se aplica ao ensaio sobre Gonçalves Dias – e aqui o que está em jogo não são verdades absolutas, mas sim atitudes críticas, pontos de vista face à obra literária –, verificaremos que essa "separação radical" não se mostrará em ensaios posteriores, e nem mesmo se mostrava, de certa forma, no ensaio sobre Drummond. Uma hipótese para esta menor, se alguma, preocupação com a vida do autor, no caso de Gonçalves Dias, pode se dever ao fato de que, dos poetas estudados por Garcia (dos elencados em *Esfinge Clara e outros enigmas*), o poeta maranhense era o único realmente mais afastado no tempo. Com exceção de Cecília Meireles, todos os poetas contemplados com os ensaios estilísticos de Garcia eram vivos à época da publicação dos ensaios, e alguns deles, como Raul Bopp e João Cabral de Melo Neto, chegaram a se corresponder com Garcia – no caso de João Cabral, no meio do processo de escrita dos quatro estudos sobre sua obra. Trata-se, no entanto, como já dito, de mera hipótese. Talvez seja mais provável concluir que se tratava de uma atitude crítica mais radical que, com o passar do tempo, foi-se tornando *menos* radical. E é natural, ainda, que determinado movimento literário, e a crítica literária também aí se inclui, tenda a renegar de forma radical a prática de seus antecedentes. Essa atitude de rompimento, também é natural, tende a arrefecer com o passar do tempo, e aí temos uma segunda hipótese.

Voltando à resenha de Portella, malgrado a restrição que faz, acompanhada de fundamentado arrazoado teórico, mantém o resenhista o juízo crítico positivo a respeito do estudo sobre o poeta maranhense:

> Mas, se existem em "Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias" essas incoerências doutrinárias, não chegam elas para esconder um livro, plenamente realizado no campo dos estudos de temas. (...)
> Assim, pelo que traz de contribuição definitiva para a compreensão lúcida do lírico Gonçalves Dias, o livro de Othon Moacyr Garcia é um livro que cumpre a sua finalidade, e o seu autor se coloca, como foi justo Antonio Houaiss em afirmar, "na primeira linha dos nossos críticos estilísticos".

10 A JANELA E A PAISAGEM NA OBRA DE AUGUSTO MEYER

Ao analisar a poesia e a prosa memorialista de Augusto Meyer, Garcia trabalhará de modo análogo ao que já trabalhara com Drummond e Gonçalves Dias, ou seja, focando primordialmente o elemento lexical. À surpreendente recorrência dos referentes *janela* e *paisagem*, chamará ele *signos de indício*:

> Serão para nós signos de indício todos os elementos particulares e objetivos, constantes de expressão verbal ou dos temas, que nos permitam reconstituir, por assim dizer, a atmosfera poética ou estados de espírito característicos e predominantes em determinada obra ou poema (p. 146).

Uma vez mais, faz o crítico questão de associar seu método analítico a uma forma mais "científica" de se abordar a obra literária:

> (...) Ora, o que nós queremos ver é a medida, o modo, a intensidade, a peculiaridade com que a paisagem e a infância impregnam a obra de Augusto Meyer. Para isso, temos de partir de dados concretos e não de informações impressionistas (*ibidem*).

Vejamos alguns dos exemplos coligidos por Garcia:

Janelas cegas, taperas
Onde arde o incêndio do ocaso (Últimos poemas)

Lá no alto uma janela abriu-se com barulho, e Idalina gritou para os dois guris que marchavam de mão dada, muito tesos:- Olha o pão! Psst! O pão! (Segredos)

Velha casa conhecida, com três janelas de cima olhando para a rua, onde ainda ontem a gente brincava sem pensar na escola. (idem)

Foi o outro quem o obrigou a voltar-se ao fim da rua, a olhar para a janelinha do sótão, onde a irmã acenava um adeus. (idem)

Minha mãe entrava no quarto, abria as janelas e o sol vinha bater em cheio na cara do dorminhoco. (segredos)

Novamente, a missão do analista é demonstrar que tal constância vocabular não é gratuita:

> Poderíamos dizer que "janela" é uma espécie de moldura a que se ajusta uma dupla paisagem: a da natureza e a de frequentes estados de espírito do poeta, cuja sensibilidade, por se ter impregnado de uma através da outra, fundiu ambas num cenário único (p. 152).

Assim como Garcia já percebera em parte da obra poética drummondiana, são as reminiscências infantis o que salta aos olhos na leitura dos textos de Augusto Meyer: "É certo que os poetas sempre revivem, no verso, dramatizando-as e transfigurando-as, as experiências infantis e suas ressonâncias", assim ele abre o ensaio sobre o poeta e memorialista gaúcho (p. 143). Também o poeta José Paulo Paes, em resenha sobre a segunda edição da obra de Garcia (*Folha de São Paulo*, 27/10/1996), afirma que

> De igual maneira, ao sublinhar o tópico janela na poesia de Augusto Meyer, o analista dele se vale para traçar um itinerário que leva das janelas campestres da meninice do poeta, molduras de uma efusão da sensibilidade infantil nas amplas paisagens que a convidam a sair de si, até as janelas cegas da sua maturidade, espelho urbano para o ensimesmamento de uma memória nostálgica do passado.

11 A PÁGINA BRANCA E O DESERTO. LUTA PELA EXPRESSÃO EM J.C.M.N.

O ensaio sobre a obra poética de João Cabral, publicado originalmente em 4 números da *Revista do Livro*, entre 1957 e 1958, divide-se, formalmente, em três partes: *A emoção poética e a expressão verbal, A faca-lâmina e o termo exato* e *Área dos símbolos,* subdividindo-se esta última em *Faca-lâmina e sangue lama, Água e peixe* e *Engenharia-e-arquitetura e caliça-e-cal.* De forma menos esquemática, podemos dizer que a primeira toma como base "o problema que mais aflige o poeta", "o da *comunicabilidade",* da "*luta pela expressão",* da "ânsia de transmitir a essência poética das coisas e dos seres sem lhe reduzir ou desfigurar a significação" (p. 181).

E, embora Garcia colha exemplos de diversos momentos da produção poética de João Cabral, será a *Fábula de Anfión* o poema escolhido para melhor exemplificar "a página branca", de que o deserto será metáfora da "ainda não realização do poema" (p. 184):

> A página branca espera a concretização verbal do poema que, para desespero do poeta, não será a fiel representação do seu tumulto da alma, da sua intuição do universo, da sua vivência, enfim, pois a palavra exata, eficaz, essa o poeta receia não encontrar jamais (*ibidem*).

Para Garcia, a *Fábula* representa simbolicamente "o milagre da palavra criadora":

> A exemplo de Valéry, num poema sobre o mesmo tema, com título idêntico mas com intenção simbólica só até certo ponto semelhante, o nosso poeta aproveita a sugestão da lenda de Anfião, que lhe parece simbolizar – em coerência, aliás, com outros instantes de sua obra – o poder criador da palavra poética. A poesia será um milagre de criação semelhante ao da lira (ou flauta) que fez com que se erguessem os muros de Tebas. A lira pode ser tomada (talvez *deva* sê-lo) como símbolo desse poder criador da palavra poética. Se não é exatamente esse o sentido da lenda – sujeita a mais de uma interpretação –, esse parece ser o do poema (p. 189).

O ensaio de Garcia sobre a obra do poeta pernambucano é também considerado um estudo pioneiro, um dos mais importantes e esclarecedores da poética cabralina, ainda que alguns autores tenham discordado em parte de suas opiniões, como é o caso de Gledson (2003:263-264), que atribui a Garcia (justamente pelo pioneirismo de seu ensaio sobre Cabral) a origem do que, para ele, seria um mal-entendido: uma suposta influência de Paul Valéry sobre o poeta brasileiro. Ainda assim, o crítico inglês qualifica o ensaio de Garcia como "um dos primeiros estudos sérios e completos" sobre a poética cabralina.

A respeito do que o próprio João Cabral disse sobre Valéry, vale citar trecho de uma das últimas entrevistas concedidas pelo poeta[67], em que responde a indagação de sua própria esposa:

> **Marly de Oliveira: Seu interesse por Valéry parece maior no tocante à parte teórica. É verdade?**
> João Cabral: acho que sim. A pregação da lucidez na vontade de criar – isso me influenciou muito. Reconheço, porém, que ele era um grande poeta. No entanto, morreu blasfemando. *"La vie, quelle merde!"*, disse, quando soube que o Mauriac queria saber notícias dele para levar ao pai. Foi o cara que eu mais queria ter conhecido e acho que deve ter sido o ser mais inteligente que houve. Eu estive perto de conhecê-lo. Valéry viria ao Brasil e eu estava escalado para acompanhá-lo. Mas ele morreu antes disso (p. 28).

Do trecho acima, podemos tirar duas conclusões óbvias e (para utilizar um termo caro a Garcia) acacianas: primeiro, João Cabral *confirma* sua extrema admiração por Valéry; segundo, ele *restringe*, ainda que de forma modalizada essa influência muito mais às teorias do que à poesia valeryana.

Ora, Garcia já previra esta disjunção entre teoria e prática na obra de Valéry, conforme seu juízo expresso abaixo[68]:

> O vago e o impreciso – eis os horrores de Valéry, que, não obstante, é um dos remanescentes do Simbolismo vago e impreciso a que Mallarmé dera novos rumos. Na prática, entretanto, o que verificamos é que todo o esforço de Valéry para maior precisão e clareza parece redundar em maior imprecisão e obscuridade, quando, aplicando à criação poética o que recomenda nos ensaios, despoja o vocabulário do teor tradicional e lhe insufla sentido de tal forma esotérico, que sua mente passa a ser antes intuída do que compreendida. (...)
> Mas a verdade é que, como teórico, Valéry viveu obcecado também pela angústia da expressão exata, ainda que não tenha realizado nos versos o que recomenda nos ensaios – e parece mesmo que seus conselhos são antes dirigidos a prosadores do que a poetas (...). (Garcia, 1996: 243-244)

José Guilherme Merquior (1997:115), ao analisar a *Fábula de Anfíon*, afirma (sem meias-palavras e com indisfarçada admiração, que chega a fazer com que ele enverede por longa digressão, o que faz valer o tamanho da citação abaixo):

> A investigação mais pormenorizada do poema deve-se a Othon Moacyr Garcia, no valiosíssimo ensaio *A página branca e o deserto* (...). Para o estudo da "primeira água" da poesia cabralina até 1956 (de *Pedra do sono* às *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*), o texto de O.M. Garcia é simplesmente indispensável. O autor nele se entrega, com o maior êxito interpretativo, a uma verdadeira e atenta humildade diante da obra. Unida a uma sólida cultura poética – no duplo sentido de conhecimento da poesia e da teoria literária – essa devoção à minúcia da imagem, às peculiaridades

---

[67] Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles. *João Cabral de Melo Neto*. Nº 1. Rio de Janeiro, março de 1996.

[68] O fato de o ensaio de Othon M. Garcia sobre a obra de João Cabral ter sido publicado em quatro partes, no intervalo de alguns meses (de setembro de 1957 a junho de 1958), na *Revista do livro*, pode nos levar a duas hipóteses: a primeira, o fato de que o próprio Garcia tenha, ao longo da elaboração do artigo, "mudado" um pouco de rumo, acrescentando, aos poucos, um João Cabral menos valeryano e mais, digamos, João Cabral propriamente dito – nesse meio tempo, eles chegaram a se corresponder: v. *Cartas*. Outra hipótese é a de que, como John Gledson cita somente a edição nº 7 da Revista do Livro, ou seja, apenas a primeira das quatro partes em que o ensaio foi publicado, naturalmente se ateve somente ao trecho em que Garcia afirma que "não é, entretanto, descabida nem injuriosa a hipótese de uma influência muito viva de Valéry" (p. 192). Esse trecho se refere, assim o lemos, à influência em um ponto específico, e não sobre a obra de João Cabral como um todo, hipótese que o próprio desenvolvimento do ensaio irá, no mínimo, relativizar.

> mais reveladoras de cada poema, faz de Othon Moacyr Garcia um dos mais eminentes beneméritos da análise literária no Brasil, que dele já recebeu pelo menos três outros notáveis exemplos de exegese estilística: *Esfinge clara* (1955), sobre Drummond; *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias* (1956) e *Cobra Norato, o poema e o mito* (1962). Este reconhecimento poderia parecer gratuito (na medida em que é partilhado por praticamente toda a crítica séria), se a nobre, porém excessiva modéstia desse estudioso, agravada pelo teor especializado de seus trabalhos, não contribuísse para "escondê-lo", não tanto como pessoa (o que talvez sorria ao seu temperamento de bucólico habitante do Cosme Velho), mas como autor – o que prejudica a divulgação do que há de melhor em matéria de exame e compreensão das nossas letras.

Na análise que se segue a esse parágrafo encomiástico, Merquior fará um exercício de meta-análise do ensaio de Garcia, divergindo dele em pontos muito básicos:

> Para Othon Moacyr Garcia, Anfíon procura a esterilidade, antes e depois da construção de Tebas, isto é, do poema. Diversamente de Valéry (*Amphion*, 1931), Cabral vê no acaso um corresponsável pela criação poética; mas nem por isso o valoriza. Por quê? Porque a ideia dominante da *Fábula* seria a constatação da insuficiência da poesia, da sua incapacidade de exprimir satisfatoriamente as emoções humanas. (...) A intraduzibilidade das emoções seria o motivo básico de Anfíon de Cabral (p. 116).

Por fim, conclui Merquior com um resumo, que reputamos exemplar, das ideias apresentadas por Garcia:

> Embora o intérprete saiba que a "luta pela expressão" serve também de espelho de outras lutas, de outros combates da experiência humana, o sentido básico de sua leitura se condensa na ideia de que a *Fábula* versa sobre o velho tópico da insuficiência da linguagem (*ibidem*)[69].

Em seguida, compara a interpretação de Garcia, baseada na tese do *inania verba*, com a dos espanhóis Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate,[70] que, embora estejam de acordo com Garcia quanto à ideia de *insuficiência* contida na *Fábula*, delimitam essa insuficiência à linguagem poética (Merquior, *op. cit.*, p. 117).

Por fim, empreende Merquior a sua própria análise da *Fábula*[71], recorrendo a uma dissecação estrutural do poema que parece simpatizar com a velha análise estilística, mantendo-se, entretanto, fiel a seu estilo interdisciplinar, em que o diálogo com a filosofia prevalece. Devemos ressaltar, no entanto, que sua conclusão parece ecoar a postura de Garcia perante o texto literário:

> Como todo poema de primeira grandeza, a *Fábula* continuará a suscitar interpretações e reinterpretações. Em lugar da veleidade de tê-la "decifrado" inteiramente, guardamos apenas a convicção (talvez infundada neste ou naquele ponto) de haver tentado compreendê-la *a partir dos dados do próprio texto*. Nosso entendimento poderá sem dúvida ser posto em causa, mas qualquer discussão será obrigada a articular-se neste mesmo terreno: o da soberana prova do texto (Merquior, *op. cit.*, p. 146 – grifo do autor)

---

[69] Interpretação a nosso ver não muito diversa – posto que igualmente original, ressalve-se – do mesmo poema faz Secchin (1985).

[70] CRESPO, Angel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo. *Revista de Cultura Brasileña*, Madri, v. 8, 1964.

[71] Sobre cujas conclusões não devemos discorrer, novamente para não fugir aos propósitos de nossa proposta.

Na mesma obra, quando do estudo de *Uma faca só lâmina*, Merquior novamente cita Garcia[72], num diálogo crítico empolgante, para demonstrar que a tese deste sobre a insuficiência da linguagem era obsessiva a ponto de fazer-lhe cometer um ato falho, a propósito da quadra *e daí à lembrança/que vestiu tais imagens/e é muito mais intensa/do que pôde a linguagem* (p. 168); novamente, a citação é longa, mas vale transcrevê-la:

> A propósito destas quadras, O.M. Garcia comenta: "Essa 'lembrança', e essa 'realidade, prima' não são facilmente diagnosticadas, mas temos certeza de que o fato – ponto-de-sugestão ou ponto-de-partida para o poema – de natureza afetiva, amorosa ou moral – qualquer que seja – revestiu-se de pungência tal, que se tornou impossível expressá-lo em linguagem organizada: 'toda imagem rebenta' quando tenta revestir tais sentimentos". O comentário está perfeitamente de acordo com a tese do autor, segundo a qual o grande tema do lirismo cabralino seria a insuficiência da linguagem, o sentido dos *inania verba.* A tal ponto aprecia o crítico essa sua tese, que chega a modificar inconscientemente o verso
>
> *do que pôde a linguagem,*
>
> Transcrevendo-o duas vezes com o pretérito perfeito trocado em presente do indicativo:
>
> *do que pode a linguagem,*
>
> (...) É que aquele presente, "pode", teria um sabor atemporal; indicaria que o poeta afirma um limite essencial da linguagem, nos termos de O.M. Garcia. No entanto, Cabral não disse "pode", mas *pôde*.
> (...)
> A palavra "lembrança" induziu o crítico – depois de ter atentado, melhor que ninguém, para a natureza ricamente simbólica das imagens-chaves do poema – a falar num "fato" como ponto de partida da composição (Merquior, *op. cit*., pp. 168-169).

A primeira parte do estudo de Garcia sobre João Cabral busca, de fato, versar sobre o que ele denomina "uma das constantes temáticas" (p. 200) do poeta: "o seu dilema aflitivo, a luta desigual para vencer os escolhos e as escarpas dos meios usuais de comunicação, a fim de dar evasão aos tumultos da alma sem desfigurá-los" (*ibidem*). Garcia considera esse "poema do poema" (retomando uma expressão de Augusto Meyer em face da obsessiva prática metapoética de Cabral) "a crônica dessa crise emotivo-verbal" (*ibidem*).

João Alexandre Barbosa (1996:64) também visita a temática da insuficiência verbal do poeta frente à folha em branco:

> De fato, o texto de abertura da coletânea [o crítico se refere a *Pedra do Sono*, livro de estréia de João Cabral], "Poema", já propõe a tensão entre a existência contemplativa do poeta e a sua fixação ainda inatingível pela palavra, de onde resulta um certo teor melancólico de que está impregnado: Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim./ Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto"

[72] Dentre todos os teóricos citados por José Guilherme Merquior nesta obra (como pudemos conferir no índice onomástico ao fim do livro), Othon M. Garcia é, entre as referências teóricas nacionais, o nome mais citado: 10 vezes. No geral, só "perde" para Heidegger (13 citações). Embora esse critério seja um tanto vago (o índice onomástico só registra as páginas em que o *nome* da pessoa foi citado), percebe-se daí o respeito de Merquior pela obra crítica de Garcia – Evaristo de Morais Filho lembra (no texto de orelha em Garcia, 1996) que aquele chamava a este de "mestre".

> logo mais adiante, esta consciência da impossibilidade de realização, não obstante os registros da sensibilidade, vai acoplar-se ao sentido agudo da condição inevitável do poeta, esmagado sob o peso daquela impossibilidade.

Reconhecemos que a leitura do ensaio de Garcia sobre a obra de João Cabral pode fazer brotar algum estranhamento – dado o caráter essencialmente antilírico, antiemotivo e avesso à inspiração de sua poesia – a frequente referência a palavras como *emoção, inspiração* e *acaso*. Quanto à primeira destas palavras, seu emprego pode ser justificado na medida em que a acepção de *emoção*, aqui, no nosso entendimento tomada sempre como sinônimo de *emoção poética* – ou, nos termos de João Alexandre Barbosa (*idem*, p. 63), *expressão lírica da* subjetividade – se aproxima daquela que I.A. Richards (1967:83), declaradamente[73] uma das influências teóricas de Garcia, nos dá, distinguindo-a da acepção do senso comum:

> Na linguagem popular, o termo "emoção" representa aqueles acontecimentos da mente que acompanham exibições de excitamento não usual, tais como chorar, gritar, enrubescer, tremer e assim por diante. Mas, no emprego pela maioria dos críticos, tomou um sentido mais extenso, sendo desnecessariamente danificado em sua utilidade. Para eles, representa quaisquer acontecimentos dignos de nota na mente, independentemente de sua natureza, as emoções profundas e verdadeiras, como são descritas pelos críticos, são quase sempre desprovidas de todas as características que predominam no uso da linguagem mais requintada de pessoas simples e, às vezes, de psicólogos (...)

Se é verdade que, de um modo geral, só encontraríamos palavras como *emoção* e *inspiração* na obra de João Cabral sendo utilizadas senão para negá-las no fazer poético, mais verdade é que a referência ao *acaso* (segundo Garcia, equivalendo ao *hasard* de Valéry) se encontra nos próprios versos da *Fábula de Anfion*:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra da esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roia
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta
áridas do exercício
puro do nada. (*apud* Garcia, 1996, p. 194)

---

[73] Referimo-nos ao número de vezes em que as obras de Richards aparecem em seus trabalhos, tanto em CPM como em alguns de seus ensaios estilísticos.

Sobre o trecho acima, a interpretação de Garcia faz saltarem aos olhos do leitor atento as três palavras em tese interditas na obra cabralina:

> Anfião, isto é, o poeta, depara o acaso, encontra a expressão verbal legítima, aquela em que parece moldar-se, em forma excelente, a emoção poética, de tal modo que se pode ter a impressão de haver sido alcançada aquela ideal e sempre buscada unidade "ideia-forma" ou "emoção-expressão". Só pelo acaso – vale dizer: inspiração – é possível encontrar nas "vinhas umbrosas" da língua e da linguagem as imagens expressivas e numerosas – tão numerosas quanto as sensações, como está em Valéry:
>
> Voici mes vignes ombreuses
> Les berceaux de mes hasards!
> Les images sont nombreuses
> A l'egal de mes regards… (p. 196)

E se, por um lado, ao concluir que o acaso de João Cabral é distinto do de Valéry, pelo fato de que, no poeta brasileiro, "*esforço* e *inspiração*, *diligência* e *acaso* aliam-se na tarefa de construir o poema[74]" (pp. 194-195), Garcia atenua a inspiração e o acaso, por outro lado, ao entender que ambos se conjugam com o esforço e a diligência, acaba por não os negar. E sabemos quão espinhosa será a tarefa de defender sua existência na poesia de João Cabral.

Adiante, porém, Garcia demonstra que esse mesmo acaso, metaforizado pela *flauta* de Anfíon, de nada valerá, e a flauta será jogada "aos peixes surdo-mudos [sic] do mar": "O milagre da rocha (pedra) que se move e marcha é a parábola do milagre da palavra que se articula e se faz poesia. mas, realizado o milagre do poema, a *flauta* que o insuflara torna-se inútil" (p. 197), porque

> ultrapassado aquele instante sortílego da criação do poema, extinto o êxtase do "poiein", do "fazer" poético, extinta a flauta-inspiração-acaso, dominada a "cachorra da esfinge", volta ao poeta a sensação de frustração, pois o que fica na página branca é resíduo apenas daquela essência última, aquela quintessência, que em parte se evaporou na decantação (...). Se a poesia das coisas e dos seres é intraduzível em palavras, então a flauta-inspiração torna-se inútil e inúteis os seus acordes [sic] porque ou não serão entendidos ou serão desafinados. Portanto, só resta mesmo atirá-la "aos peixes surdo-mudos" (pp. 197-198)

O ensaio de Garcia mostra-o consciente das posições de João Cabral. Faz alusão a carta a ele enviada pelo próprio João Cabral, datada de 6 de janeiro de 1958, em que o poeta afirma: "como sou o menos passivo dos poetas, prefiro ver os que admiro como pertencentes à família dos desespontâneos, como eu" (Garcia, 1996: 245 – a transcrição integral da carta se encontra na quarta parte desta tese). Sobre o trecho da carta a ele endereçada, comenta em seguida, numa longa passagem que, por seu poder de síntese

---

[74] Embora, em nota de rodapé, Garcia tente "reabilitar" Valéry, citando diversos poemas em que o francês procurava demonstrar que o *hasard* "pode ser o responsável apenas pela descoberta de fragmentos, de instantes poéticos, talvez de alguns versos, mas não de toda uma obra" (p. 195).

(conquanto seja o parágrafo de natureza muito mais "analítica") e de esclarecimento, merece ser citada quase na íntegra:

> É uma atividade criadora de que se vangloria (retiro a este verbo o ar de jactância que se costuma atribuir-lhe, como o próprio Valéry) (...).
> Pois bem, esse "momento de criação" – que nenhum crítico poderá reconstituir ou retratar com segurança, mas apenas deduzir dos dados do poema (mesmo as confissões ou testemunhos pessoais são insuficientes) – esse momento de criação, dizíamos, só é importante para o poeta "ativo", o que *constrói* o poema, para o que não o recebe em transe, quer dizer, para o "despontâneo" [*sic*], para o anti-Bandeira – que confessa (*Itinerário de Pasárgada,* ed. São José, 1957, p. 22) resignar-se "à condição de poeta quando Deus é servido" – para o anti-Castro Alves, o anti-Álvares de Azevedo, para os antirromânticos em geral, para os de lirismo não epidérmico. É importante para um Drummond de Andrade, um Joaquim Cardozo, um Poe, um Valéry, um Mallarmé e, até certo ponto, um Baudelaire; é-o para os concretistas, para os antidadaístas, para João Cabral, pois neles o ato de criar é manifestação consciente, se bem que produto de convulsões nebulosas das camadas subjacentes do espírito. Para esses a realização verbal do poema não é um parto sem dores (pp. 245-246).

Conclui Garcia, por fim, que "sem dúvida, a linguagem poética de João Cabral resulta de uma procura e uma escolha conscientes" (p. 246). Cremos que os trechos acima citados possam esclarecer os limites impostos pelo crítico ao emprego daquelas três palavras tão polêmicas no ensaio sobre o poeta pernambucano.

Outro crítico que se debruçou sobre a obra de Cabral, Luiz Costa Lima (1968: 298), demonstra, a um tempo, sua discordância parcial de Garcia e seu respeito pela obra do autor de *Esfinge clara*, ao comentar o seguinte trecho de *Paisagem do Capibaribe* (em *O cão sem plumas,* de 1949)*:*

> (É ali[75],
> mas de costas para o rio,
> que "as grandes famílias espirituais" da cidade
> chocam os ovos gordos
> de sua prosa.
>
> Na paz redonda das cozinhas,
> ei-las a revolver viciosamente
> seus caldeirões
> de preguiça viscosa)
>
> Dois recursos básicos, portanto, se presentificam nos textos ora comentados: o trabalho sobre as imagens, mantidas sob rédea curta, para que não se percam no mavioso das recordações, e a base visualizante de que retira os dados para a construção do poema, com os quais melhor alcança, englobando-o, o complexo natural e social que toca.
> Aquela trituração do lirismo convencional e esse constante confronto com o que será visualizado impedem que a imagem cabralina se transforme em metáfora ou símbolo. Observação com que nos opomos ao, entretanto, relevante estudo de Othon Moacyr Garcia intitulado "A Página Branca e o Deserto", n° 7-10, in *Revista do Livro*, set. de 57 a julho de 58.

Em relação ao mesmo excerto do poema, Garcia (p. 232) não faz referência ao ponto de que discorda Lima. Concluímos, portanto, que o trecho, na verdade, se refere à discussão (que seria retomada em *Comunicação em prosa moderna,* pp. 110-111) sobre

[75] Na edição das *Obras completas* da Ed. Nova Aguilar (1994), o verso é "(É nelas".

os conceitos de *metáfora, símbolo* e *imagem* que Garcia apresenta à guisa de introdução da terceira parte de seu ensaio, intitulada justamente *Área dos símbolos.* O próprio Garcia sabia que estava mexendo em um "ninho de cobras" (p. 219, nota de rodapé). Portanto, quanto a essa discussão, longa e talvez fora de nosso escopo, julgamos válido apenas, para os fins de nossa análise, reproduzir o trecho abaixo, quase que uma conclusão do pensamento de Garcia acerca do tema:

> Na pesquisa a que submetemos a obra de João Cabral, impôs-se-nos de pronto um traço estilístico evidente: o metaforismo cabralino – talvez devêssemos dizer "o seu processo de simbolização" – não se distingue pela variedade do sistema nem pela abundância das fontes de sugestão, que, como veremos, são relativamente limitadas, na verdade quase que restritas às quatro áreas de símbolos de que tratamos aqui (estas, sim, abundantes dentro dos seus limites) (p. 223).

É possivelmente aí o ponto em que se encontra a divergência entre Othon Moacyr Garcia e Luiz Costa Lima pelo fato de este simplesmente negar a metaforização em João Cabral, devido justamente àquela "trituração do lirismo convencional" e a "esse constante confronto com o que será visualizado", mas essa discussão é mais uma que foge a nossos propósitos. Por fim, cabe apenas lembrar, pela sugestão de que a "imagem cabralina" não se estende ao plano da metaforização em João Cabral, que o conceito de *imagem* não é consensual e que o próprio Garcia irá afirmar, também em *Comunicação em prosa moderna* (Garcia, 2003: 111) que

> é perfeitamente cabível empregar – e geralmente empregamos – a palavra *imagem* para designar qualquer recurso de expressão de contextura metafórica, comparativa, associativa, analógica, através do qual se representa a realidade de maneira transfigurada.

Outro ponto em comum entre Valéry e Cabral (que não sabemos se John Gledson subscreveria): a afinidade com os estudos matemáticos, visíveis no francês, mas hipotéticos no brasileiro, uma vez que o próprio Garcia afirma não saber "se João Cabral se dedica, nos vagares de suas funções diplomáticas e das suas atividades de poeta, ao estudo da matemática, ou se apenas lhe tem platônica e diletante simpatia[76]". Souza (1999:45) escreve um ensaio a partir dessa percepção de Garcia:

> E, como uma forma justa de dourarmos esse convite às operações matemático-plástico-cabralinas, fazemos retornar nosso estudo ao texto pioneiro de Othon Moacyr Garcia, que vincula matemática e poesia em JCMN como influência precisamente de Paul Valéry.

O trecho acima pode ajudar a confirmar a constatação de Gledson (*op. cit*) de que boa parte da crítica posterior realmente *embarcou* na ideia de que Cabral sofreu

[76] Quanto à ocasional referência que Garcia faz a dados biográficos dos autores, ver capítulo referente ao ensaio sobre Cecília Meireles.

influência de Valéry. Justamente pelo fato de o ensaio de Garcia ser considerado uma forte referência teórica, é bem possível que tal fato tenha mesmo ocorrido. Quanto ao fato de Garcia afirmar essa influência, pensamos já ter mais ou menos elucidado a questão. O que sabemos é que, quanto a este aspecto (o interesse pela "área das ciências exatas"), Garcia afirma que "ainda que não nos tente o apoio de muletas comparativas – pois cotejar não é explicar – não podemos esconder as afinidades entre Valéry e João Cabral" (p. 242).

11.1 O léxico cabralino

O elo entre a primeira e as partes seguintes do estudo sobre a poesia de João Cabral será justamente este: a incessante busca do poeta pela expressão exata contra a sempre presente insuficiência da linguagem é o motor de sua busca por termos que evitem justamente a desfiguração da ideia. Daí o fato de a poesia de João Cabral ser marcada, no mais das vezes (excetuando-se, em termos relativos, a fase surrealista e onírica de *Pedra do sono*), de uma concretude sem igual na literatura brasileira (talvez, em prosa, só lhe faça companhia, *mutatis mutandis*, Graciliano Ramos). É por isso que Garcia entende que

> Essa necessidade de exatidão, precisão ou agudeza leva-o ao emprego de vocábulos predominantemente *concretos*, vocábulos que, já por si mesmos, vêm com uma carga tal de nitidez, de eficácia evocadora tão inconfundível, que, pela simples presença no verso, bastam para catalisar o complexo de impressões que o poeta procura traduzir em linguagem (p. 200).

É a partir dos três substantivos abstratos acima mencionados: *exatidão, precisão* e *agudeza* que Garcia irá configurar os campos semânticos nos quais se distribuirão os incontáveis substantivos concretos que constituem o cerne da poesia cabralina. Garcia, no entanto, faz questão de advertir que este *concretismo* de Cabral nada tem a ver com o movimento concretista fundado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, entrando em rara polêmica (o próprio crítico afirma em nota de rodapé, na pág. 202: "a restrição foi, para a época, atrevida e temerária"). Mas, uma vez mais, mencionamos uma passagem da obra de Garcia que nossos propósitos não permitem levar adiante. O que gostaríamos de lembrar é que o crítico percebeu muito claramente de que tipo de *concretismo* se tratava naquele momento, e nos parece que, até então, nenhum crítico

sistematizara tão metodicamente quanto Garcia a ocorrência desses vocábulos concretos na poesia de Cabral, embora alguns já os tenham apontado[77].

Os exemplos coletados pelo crítico, escusamo-nos de reproduzi-los, por demais já conhecidos de todos quantos se interessem pela poesia cabralina e por sua fortuna crítica. Apenas para nos mantermos coerentes com nosso propósito de descortinar em Garcia uma análise estilística de feição eminentemente *linguística*, predominando o elemento *lexical*, reproduzimos alguns dos tantos vocábulos destacados pelo crítico: "(memória tão) *precisa*", "relógio", "bala", "faca", "esqueleto", "lâmina", "(lâmina) cega", "(faca) seca", "ossos", "arestas", "agulha", "vespa", "abelha" etc.

Quanto à inclusão de palavras aparentemente insólitas como "abelha" ou "vespa", utiliza-se Garcia dos mesmos argumentos empregados na interpretação da poética drummondiana, ou seja, a associação de ideias que também é um dos fundamentos do palavra-puxa-palavra: dessa forma, logra interpretar a potencialidade polissêmica do signo linguístico em todas as suas possibilidades:

> Ora, *abelha* desperta-nos prontamente a ideia de "picada", "mordida" (em Valéry, mais de uma vez "morsure", "picure", com esse mesmo sentido), sendo assim também sugeridora de "agudeza" tanto quanto "faca" ou "lâmina". Mas a ideia de inquietação espiritual, de criação intelectual, também lhe está implícita, já que aquele diligente inseto, na sua faina incessante, tira de si mesmo, na sua *oficina*, o produto do seu trabalho. E o bater incansável das suas asas, no zunzum da tarefa criadora, não nos lembra, por acaso, a atividade diuturna do relógio, cujo cabelo e pêndulo, estão em constante vibração como numa oficina do tempo? (pp. 210-211)

Na terceira e última parte de seu ensaio, Garcia dividirá o vocabulário cabralino em três "áreas dos símbolos", conceito que, após longa discussão sobre metáfora, símbolo e quejandos, dispõe-se a esclarecer:

> Na área de faca-lâmina, "faca" ("ou lâmina") tem uma conotação, isto é, um sentido figurado no texto que é afim do sentido normal da palavra "faca" (ou "lâmina"), por lhe tomar algum ou alguns dos atributos (forma, aparência, finalidade, função). Portanto, nessa área incluem-se todos os implícitos decorrentes de "faca": gume, corte, aresta, ponta, ideias de agudeza, de penetração, de profundidade, de nitidez, de precisão, e correlatas (p. 223).

Como percebemos, fez-se um agrupamento pelo que alguns preferem chamar de "campo semântico" (o próprio Garcia revelaria, em *Comunicação em prosa moderna*, preferir o termo "área semântica" – Garcia, 2003:77). E, uma vez mais, irá Garcia recorrer ao *palavra-puxa-palavra*, método constante em suas análises, mesmo porque, já nos advertira o crítico desde seu ensaio inaugural, trata-se de recurso "não

---

[77] O próprio Álvaro Lins, tão criticado por seu impressionismo, já escrevera uma resenha em 1946, afirmando, a respeito de Cabral, que "têm muito da arquitetura moderna os seus poemas, que parecem desenhos feitos com "o lápis, o esquadro, o papel. Aproxima-se da pureza e da precisão da matemática em sua interpretação do universo por meio de uma categoria de símbolos. Com o seu estilo ascético, e quase sempre excessivamente seco, o Sr. João Cabral levanta às vezes imagens realmente magníficas e raras (...) (Lins, 1967)

inteiramente novo na poesia contemporânea – e mesmo na de todos os tempos" (Garcia, 1996:15).

> A relação entre a ideia-matriz, de ordem geral, e os referentes específicos, de ordem particular, baseia-se num sistema de identidade de forma e função (faca, punhal, sabre, pinça, espada), ou apenas de forma (faca e pente), ou de alguns dos seus atributos (faca: gume, ponta, fio, corte, aresta, cristal) ou ainda de origem, de finalidade, ou por contiguidade. Assim, quando de "faca" se vai a "pente", de "pente" se passa a "dente[78]", e deste a "morder", a "picar", de "picar" a "abelha", de "abelha" a "inseto", de "inseto" a "inquietação", de "inquietação" a "inquietação espiritual", e desta à ideia de "criar", não estamos imaginando coisas, pois tudo isso está na obra de João Cabral (p. 223)

[78] Nesse caso, por associação paronomástica, e não semântica – rever o conceito de palavra-puxa-palavra no capítulo sobre Drummond

12 OUTROS ENSAIOS ESTILÍSTICOS: RAUL BOPP E CECÍLIA MEIRELES

Os dois últimos ensaios de análise estilística escritos por Othon M. Garcia diferenciam-se dos anteriores menos por um suposto arrefecimento na abordagem linguística do que pela incorporação de dados trazidos de outras áreas do conhecimento, como a psicanálise, a mitologia e a geometria.

Cobra Norato: o poema e o mito, agraciado com o Prêmio Silvio Romero da Academia Brasileira de Letras em 1963, foi originalmente apresentado no 1º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, em Recife, no ano de 1960. Em 1962, seria também publicado pela Livraria São José.

E, em 1972, escreveria o autor novo estudo para a coleção de literatura brasileira do Instituto Nacional do Livro (MEC) sobre a obra do poeta gaúcho. No entanto, esta versão pouco difere da que encontramos no livro, exceto por ter havido a aposição de alguns dados biográficos e declarações do autor de *Cobra Norato,* além da inclusão de *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, num plano comparativo com a obra de Bopp, ao lado de *Macunaíma,* de Mário de Andrade (que já figurava no ensaio original), formando-se, assim, uma tríade autenticamente representativa da literatura folclórica brasileira, "três obras que se situam entre as mais características das tendências predominantes – vale dizer, nativistas, primitivistas, indianistas – do nosso Modernismo" (Garcia, 1972b: 15):

> Influenciados pelo mesmo espírito de renovação que marcou o nosso Modernismo e suas variantes mais ou menos espalhafatosas, mas não inconsequentes, nem de todo gratuitas – Antropofagia, Verde-e-Amarelo, Pau-Brasil, Anta e outras manifestações do primitivismo caboclo – identificam-se ainda pela feição linguística e pela estrutura. Apesar da superficial diversidade da forma – *Macunaíma* em prosa, *Martim Cererê* e *Cobra Norato* em verso – são, em essência, três sagas, três rapsódias de influxo popular e aborígene, com heróis mitológicos ou lendários. São três estórias fantásticas, alucinantes, recosidas numa aparente incoerência, ilógicas e mágicas, porque alegóricas e míticas (*idem ibidem*).

O que torna o ensaio sobre o poema-mito de Raul Bopp fato singular na obra de Garcia é o fato de ser este o primeiro estudo do crítico em que o elemento linguístico, pelo menos aparentemente, ficará em segundo plano. Dizemos aparentemente, porque, se a tese é de natureza extralinguística (psicanálise/mitologia), os argumentos são os próprios mecanismos da língua: o vocabulário, a sintaxe, as evocações sonoras e gráficas do poema.

Vejamos: após tecer todo um arrazoado que buscasse justificar sua incursão por uma leitura freudiana da obra maior de Bopp (leitura essa mais do que plausível, que ele defenderá com argumentos à moda da crítica que fazia, ou seja, *a partir de elementos*

retirados do próprio poema), recorrendo a uma vasta literatura sobre os mitos etiológicos, tanto na mitologia quanto na arte, nacionais ou universais, inicia o autor o estudo do poema, em que a ideia de "geografia sem fim" (Garcia, 1996:287), (*Um dia/ainda hei de morar nas terras do Sem-fim* são os primeiros versos de *Cobra Norato*) é evocada, no verso "vou andando caminhando caminhando", pelo emprego do gerúndio, sem vírgula, "num bloco só, para conseguir maior efeito de unidade na locução verbal" (p. 288); muitos outros exemplos do emprego dessa forma nominal do verbo são arrolados pelo autor, que vê em seu uso um modo de se retratar a "continuidade permanente" encontrada na paisagem amazônica.

Garcia também percebe a iconicidade (embora não empregue esse termo, denominação mais "moderna" para um recurso literário já utilizado desde tempos imemoriais) presente no verso "*trem trem trem* pela noite adentro", em que a repetição, do vocábulo repercute no verso "de maneira extraordinária": "é uma linguagem quase *visual* (lembra a sucessão dos vagões), *onomatopeica* (lembra o ritmo e o ruído das rodas em movimento) e *evocadora* muito eficaz da continuidade desse movimento" (pp. 290-291). Semelhante mecanismo se perceberá nos seguintes versos:

> A locomotiva *chia chia chia*
> Vencendo as rampas (p. 291)
>
> - Vem vindo um trem:
> Maria fumaça *passa passa passa* (*idem*)
>
> O céu tapa o rosto.
> *Chove... Chove... Chove...* (*idem*)

No último caso, segundo Garcia, "sem onomatopeia". Será? O fonema palatal representado pelo dígrafo *ch*, em "chove", não pode ser entendido como onomatopeia do próprio referente da palavra?

A prevalência da parataxe no poema também é, para Garcia, mais um indício da "perfeita adequação da linguagem ao tema" (p. 314), uma vez que esse processo sintático "reflete a feição primitivista do tema, que jamais suportaria uma construção frásica complexa, encadeada, com predominância de incidências de subordinação ou hipotaxe" (*idem*).

O vocabulário propriamente dito do poema começa a ser estudado já na página 291, quando trata o autor de extrair do poema palavras de ocorrência frequente que evocam o tema da *geografia do sem fim*, como *horizonte(s), céu(s), caminho(s), distância(s).*

Mas, neste ponto, não entrou ainda Garcia no campo da psicanálise. Somente a partir da página 292 a análise abandona temporariamente a topografia amazônica e adentra o terreno imaterial da simbologia, a partir da "viagem perigosa" que o protagonista empreende. Simultaneamente, o elemento lexical se vai mostrando: a partir de *árvores grávidas* (p. 295), Garcia elege os tópicos *árvore, água* e *terra* e seus "correlatos semânticos" como constituintes dos "elementos da paisagem em que mais se abeberou a inspiração do poeta" (*ibidem*):

> (...) é a terra onde a "água chega cansada" e a "lama se amontoa", onde "chiam tanques de lodo pacoema", onde os "lameiros se emendam", as "águas defuntas estão esperando" a hora de apodrecer" e onde "chove...chove...chove", "lavando a vegetação"; é aí que a "água rasteira agarra-se aos troncos", que "um riozinho vai pra escola/estudando geografia" ou "sem filiação certa/entra resmungando mato a dentro" (...) (p. 296)

Enfim, a interpretação de cunho psicanalítico, de fundo erótico, se mostra na página 297, mas o apoio a essa tese é todo de base vocabular:

> Assim, pois, se árvores e águas se animizam como seres vivos, é possível admitir que figurem também, sob a influência do mito da cobra – símbolo erótico –, a ideia de fecundação: árvores, galhos, folhas nos miasmas dos igapós, nas águas estagnadas dos alagadiços, decompondo-se, fermentando, proliferando em germes que fecundam ou tornam fecundante a própria terra. O extremo desse encadeamento de ideias (*fecundam, fecundante*) tangencia com o sentido erótico do mito da cobra e com as sugestões de *maternidade* e *gestação*, implícitas em *água* e *árvore*, segundo a interpretação psicanalítica dos mitos. O processo é o da associação de ideias que se desenvolve em dois planos:
>
> 1º: água-árvore → matéria orgânica em decomposição → fermentação → germinação → fecundação
> 2º: cobra-árvore e cobra-água → cobra-falo (sentido erótico do mito) → fecundação

Vemos, pois, que a interpretação do poema uma vez mais recorre ao mecanismo de *palavra-puxa-palavra*, ainda que se trate, nesse momento da análise, de uma mescla entre *ideias* e *palavras.* É que, como trata o crítico de analisar o poema como uma grande metáfora (ver capítulo referente a este tropo na primeira parte), trabalha com os conceitos de "ideia-tese" e "ideia-tema", este consistindo na "ideia-tese convertida em tópico" (p. 297, nota). Referentes como *ventre, ovário, mamar, barriga, útero* etc. são, por fim, destacados de modo a constituírem argumentos na defesa de sua interpretação do poema, visto, portanto, como mais um mito de fundação do povo brasileiro:

> Esses fatores formais levam a imaginar que um conjunto de ideias-teses sopradas pelo nativismo primitivista do modernismo se tenham transformado em ideias-temas no corpo do poema, com o fim de evocar poeticamente a imagem daquele Brasil-menino despertando para uma nova vida, divisando novos horizontes, mas fiel às suas origens ameríndias, pré-cabralinas, verde-amarelas (p. 317).

A recepção crítica deste ensaio foi, também, generosa.[79] Guilhermino César, na *Crônica de Porto Alegre* do jornal *O Estado de São Paulo* (17/12/1960), celebrando a véspera dos trinta anos de publicação de *Cobra Norato*, comenta o estudo de Garcia ainda enquanto tese apresentada, havia quatro meses, no congresso de Recife. Saúda o fato de o poema ter sua revisão crítica "iniciada por um pesquisador de categoria, que possui competência e gosto para nele discernir (...) os aspectos estilísticos que o tornam expressivo sob dupla face – documento do Modernismo e obra de arte válida por si mesma".

César, na apreciação da então tese, vê com bons olhos a fusão do olhar psicanalítico com o trabalho linguístico, presente em todos os demais ensaios do autor, no estudo da poesia de Bopp. Acha positiva a justificativa de Garcia para essa delicada fusão: "a análise linguística não pode prescindir totalmente da imaginação ou da intuição que, ancoradas nos fatos linguísticos, facilitam o mergulho nas profundezas do verso para trazerem à tona um pouco do seu mistério e encantamento (Garcia *apud* Cesar, 1960)"; donde conclui:

> Um trabalho que oferece tais pontos de interesse só pode merecer aplausos. Mas, sem a imaginação que revela, seria uma simples exibição de "tecniqueria", coisa de há muito definitivamente ultrapassada. O encanto mítico, a magia verbal, o dengue voluptuoso do poema, isto foi surpreendido por Othon Moacyr Garcia na sua tese, que desejamos seja a antecipação de um livro em que as qualidades do pesquisador se expandam no deslinde de um texto merecedor dessa boa sorte.

Sobre o ensaio já então publicado como livro, escreve Dirce Cortes Riedel no Jornal do Commercio em 24/5/1964, num comentário que chama a atenção para a relação dialética entre o texto literário e a crítica que alimenta diferentes leituras desse texto:

> a interpretação de Othon Moacyr Garcia fica definitivamente incorporada ao poema de Raul Bopp, tão certo é que as grandes obras literárias estão sempre a se reescrever e a se completar. E não são poucos os novos valores que o crítico encontra nesse poema, que é um dos mais significativos do primeiro momento do nosso modernismo, como de toda literatura brasileira.

O último ensaio de *Esfinge Clara e outros enigmas*, intitulado *Exercício de numerologia poética: paridade numérica e geometria do sonho em um poema de Cecília Meireles* (p. 321) também bebe, porém em quantidade menor, na fonte da

[79] É natural, ressaltamos, que os ensaios de Garcia que foram publicados em forma de livro tenham tido maior recepção crítica nos cadernos literários da imprensa. É o caso dos estudos sobre Drummond, Gonçalves Dias e, agora, Raul Bopp; como os ensaios sobre Augusto Meyer, João Cabral de Melo Neto e Cecília não seguiram esse caminho, sua recepção foi mais restrita e mais acadêmica, limitação que, em parte, foi amenizada com a publicação da Topbooks em 1996.

psicanálise, desta vez de feição junguiana[80], aliando-a à geometria e à numerologia (que, nesse caso, nada tem a ver, assim pensamos, com o uso que dela se faz atualmente).

O ensaio, como diz o nome, é um *exercício* de análise estilística, por constituir no estudo de um único poema de Cecília Meireles, *canção excêntrica,* de 1942.

E, justamente por se tratar de um único e pequeno poema, achamos válido reproduzi-lo abaixo:

1 *Ando à procura de espaço*
2 *para o desenho da vida.*
3 *em números me embaraço*
4 *e perco sempre a medida.*
5 *Se penso encontrar saída,*
6 *em vez de abrir um compasso,*
7 *protejo-me num abraço*
8 *e gero uma despedida*

9 *Se volto sobre o meu passo,*
10 *é já distância perdida*

11 *Meu coração, coisa de aço,*
12 *começa a achar um cansaço*
13 *esta procura de espaço*
14 *para o desenho da vida.*
15 *Já por exausta e descrida*
16 *não me animo a um breve traço;*
17 *– saudosa do que não faço,*
18 *– do que faço arrependida* (*apud* Garcia, 1996: 321)

É interessante chamar a atenção para a leitura *semiótica*[81] que Garcia, num primeiro momento, faz do poema como um todo, leitura essa que também se espraiará por suas partes:

> Antes mesmo de se fazer a leitura corrida desse poema, o que de imediato se evidencia – o que se impõe mesmo como verdadeira imagem visual – é a sua estrutura simétrica bipolar, ostensivamente denunciada pelas duas oitavas enlaçadas pelo dístico, sugerindo essa disposição estrófica a ideia de equilíbrio como a que nos despertam, de pronto, os dois braços do travessão de uma balança comum, em que os dois pratos figurariam as duas oitavas, e o fiel, o dístico (p. 322).

---

[80] É verdade que, pelo menos nosso entender, quando analisou o poema *Cobra Norato,* Garcia se referiu ao conceito de *Elementargedanke,* do etnólogo alemão Adolf Bastian, que veio a inspirar a teoria dos arquétipos de Jung. Mas Garcia apenas tangenciou essa ideia, de forma introdutória. Não parece haver dúvida de que a linha seguida na análise do poema-mito de Bopp tenha sido mesmo a psicanálise freudiana.

[81] É claro que já não era, à época (o ensaio é de 1972), nenhuma novidade fazer-se esse tipo de leitura. Não queremos, portanto, quanto a isto, reivindicar qualquer pioneirismo para Garcia. Queremos, sim, chamar mais uma vez a atenção para o fato de que sua análise estilística, embora eminentemente de natureza linguística, não se limitava a esse tipo de abordagem, nem mesmo nos ensaios iniciais. Além dos já mencionados casos de iconicidade no emprego repetido dos signos *trem, chuva* etc. no ensaio referente a *Cobra Norato,* já em 1955 percebia o autor aspectos semelhantes no estudo sobre a obra de Drummond, como se lê na pág. 35 (Garcia, 1996), nota de rodapé:
"Note-se de passagem, o magnífico efeito do "enjambement"...*se esborrachando / no chão.* A fim de realçar a ideia de queda, o complemento do verbo (*no chão*) se deslocou para o início do verso seguinte, isolando-se. Também em ...*carícia / disfarçada* o mesmo artifício métrico reforça, pelo espaçamento, o sentido do adjetivo, pois se a carícia é disfarçada não deve ser prontamente percebida, e o poeta quis indicar isso pondo um intervalo tempo-espaço entre os dois termos.

Para Garcia, esse equilíbrio do poema corresponderá à busca da harmonia pela "admirável Poeta" (*eu-lírico* não seria mais coerente com os métodos da análise estilística? Discutiremos essa questão adiante) "para pôr fim ao conflito, ao desajustamento – vale dizer, em função do contexto, ao *desequilíbrio* – entre o seu *eu* e o seu mundo" (*ibidem*). Ou seja, o princípio da iconicidade, que prevê uma correspondência entre a forma de um signo (seja de que natureza ou extensão) e seu significado, parece permear todo o poema. Daí também o fato de Garcia se valer do uso de um ramo, digamos, *pictórico* da matemática, a geometria, para respaldar sua análise. A matemática, por sua vez, se aliará à simbologia e à psicanálise junguiana a fim de confirmar as conclusões a que chegará o analista. Ou seja, ainda com o apoio da análise linguística propriamente dita, torna-se o estudo de Garcia, na verdade, uma rede plurissemiótica de leituras a fim de desvendar os segredos do poema. O parágrafo abaixo dá ideia dessa multiplicidade de ângulos pelos quais o analista perscruta o texto de Cecília:

> Por outro lado, a ideia de *dois* (ver adiante as observações que se fazem a propósito da imparidade dos pronomes átonos e das conjunções aditivas "e"), isto é, de *duas* forças em oposição, de *duas* faces em confronto, implícita como correlato semântico na de bipolaridade – bipolaridade que é, como se vê, o traço ostensivo da estrutura de superfície dessa "Canção excêntrica" –, desponta de maneira surpreendente em numerosos dados estilísticos inscritos sob o signo de paridade numérica, aos quais se filiam, por certa afinidade semântica, várias metáforas, por assim dizer, "geométricas" (*ibidem*).

Em primeiro lugar, cuidará Garcia do tema da *paridade numérica*, analisando o poema em toda sua estrutura rítmica, para demonstrar, estatisticamente, a alta incidência do número par na obra:

> Todo o poema está vazado em versos isométricos de feitio tradicional: redondilha maior de ritmo apenas ligeiramente variável, com ictos intermediários predominantes nas sílabas pares (2ª e/ou 4ª); além do verso 11, onde ocorre contiguidade de acentos tônicos (4ª e 5ª sílabas), somente três outros (5, 16 e 18) exibem ictos em sílabas ímpares (3ª e/ou 5ª e, evidentemente, 7ª), o que corresponde a apenas cerca de 17%.

Para Garcia, portanto, a *paridade* e a *dualidade* marcarão toda a *Canção excêntrica*, e, para prová-lo, o analista recorre a uma dissecação numérica do poema (a ponto de pedir perdão ao leitor por "essa estatística enfadonha") de que reproduzimos somente parte aqui:

> Par é o número total de versos (18). Se o número de estrofes é ímpar, a disposição delas – como já assinalamos – reaviva ainda mais a impressão de dualidade, paridade ou bipolaridade. Par é o número de versos de cada estrofe (8 + 2 + 8). Os quatro primeiros versos distribuem-se por dois períodos de dois versos cada um, compreendendo o período seguinte os quatro versos restantes. Par é o número de orações contidas no dístico (2). A oitava final apresenta, por sua vez, um número par de períodos (2), cada qual constituído por um número par de versos (4); par é o número total dos períodos (6), quatro dos quais formados por um número par de orações: duas no segundo, quatro no terceiro, duas no quarto e seis no sexto (...) (p.325).

Em nota de rodapé, remete-nos o autor a Jung, para quem o número *dois* "configura a ideia de *conflito,* de *dilema,* de *ambivalência* (a própria etimologia, pelo menos das duas últimas palavras, traz o número dois), ideia que é o núcleo temático de *Canção excêntrica*" (*ibidem*). Também recorrerá à simbologia para demonstrar que os poucos números ímpares encontrados no poema (curiosamente, segundo ele, somente no número de conjunções aditivas "e" e no pronome oblíquo "me"), relacionados ao desajuste, ao deslocamento, ou seja, à *excentricidade* (daí o título) da poetisa em relação ao mundo, têm "certa aura cabalística, certa conotação de mistério e de magia, de algo que foge à lógica e à razão e denuncia um como que *desequilíbrio,* desajustamento ou conflito entre a criatura humana e seu ambiente, ou a Natureza que a cerca (e cerceia)" (p. 329).

De fato, uma interpretação até aqui, não obstante o emprego de alguma metalinguagem gramatical, eminentemente matemático-psicanalítica.

No entanto, o analista não se detém por aí, e, no tópico seguinte, *mensagem dilemática,* passa a examinar "outras peculiaridades" do poema, "para lhe captar, se possível, alguma fração da sua mensagem ou informação estética" (p. 330). Aqui entramos na análise linguística propriamente dita; vale ressaltar que essa abordagem linguística não consistirá um segundo plano de análise, mas sim estará perfeitamente integrada à primeira parte do ensaio, visando a defender, como seria natural, a mesma tese.

Garcia detectará, ainda, indícios de polaridade na alternância e repetição das tônicas /a/ e /i/, que se opõem, este mais "velado", "escuro", aquele mais "aberto", "claro". Em consonância com os demais traços, essa alternância indicaria "*repetidas* tentativas da poeta em busca de uma solução ('ando à procura de espaço')" (p. 331).

O autor também trabalha com o campo semântico da geometria, que se abre a olhos vistos no poema. Recupera o sentido de *excêntrico* nesta ciência – "círculos excêntricos são aqueles que não têm um centro comum" (p. 334) –, associando-o à sua acepção metafórica consabida e às concepções simbólicas do termo *círculo* na psicanálise junguiana e em diversas correntes místicas. O mecanismo de associação de ideias conhecido como *palavra-puxa-palavra* é, mais uma vez, evocado na exegese do poema. O primeiro "esquema" é assim configurado:

A (*excêntrica*) b^1 (círculos excêntricos) b^2 (geometria plana,
onde se insere o círculo) b^3 (geometria do espaço) B^1 (*espaço*)

Por fim, o crítico ainda associa o poema a uma estrutura dramática, composta de uma *prótase* (a primeira estrofe) a que se seguiria uma *epítese* (o dístico) e, por fim, uma *catástrofe* (a segunda estrofe, que corresponderia, sintaticamente, a uma *apódose*): "Ora, a 'Canção excêntrica', visivelmente dramática, inconfundivelmente caracterizada por suas duas águas ou vertentes, revela na sua estrutura, quer estrófica quer temática, esses três estágios" (p. 339)

Há uma série exaustiva de pistas que Garcia vai enumerando e que não iremos reproduzir todas aqui, dado que o objetivo principal deste capítulo é demonstrar, conforme já dito, que, mesmo nas análises estilísticas de Garcia em que aparenta não haver predomínio dos elementos linguísticos, o que há na verdade é uma simbiose destes com outras leituras teóricas, por sinal abundantes, trazidas de outras áreas de conhecimento. Ressalte-se ainda, no caso do estudo sobre o poema de Cecília, o alto valor metonímico da análise, uma vez que, a partir dela, é possível entender muitos aspectos recorrentes em sua poesia.

Resta, por fim, dizer que, a despeito de toda sua filiação a uma corrente crítica que tinha por objeto o estudo *da obra* e não *do autor*, em momento nenhum, como já demonstramos, referiu-se Garcia ao *eu-lírico*, mas sim à própria Cecília Meireles, como na passagem abaixo, em que comenta sua preferência por construções na voz passiva:

> Esse traço estilístico – esse, por assim dizer, *idioleto* – poderia provocar longas e reveladoras considerações sobre a linguagem poética de C.M. como reflexo – como verdadeiro "retrato natural" da índole, do temperamento, da filosofia de vida da autora de *Mar absoluto.*

Tal posição crítica, a despeito do caráter altamente analítico do ensaio, poderia levar-nos a crer que Garcia retoma nesse ponto práticas de um impressionismo a que ele tantas vezes explicitamente se opôs. Não cremos de modo algum, é claro, nessa hipótese e explicamos por quê. Em primeiro lugar, Cecília Meireles é, de fato, um daqueles casos em que vida e obra coincidem e se confundem a ponto de não sabermos os limites de uma e de outra. É pública e notória a postura melancólica da poetisa perante a vida, e seus poemas, como *Retrato* (*Eu não tinha esse rosto de hoje...*) situam-se entre os mais autobiográficos da literatura brasileira. E, mesmo no caso de um antilírico como João Cabral, não há por que não se traçar um paralelo entre suas posições explícitas acerca de poesia e seus metapoemas. Também não há por que não se perceber uma correlação entre a produção poética de Drummond e sua origem mineira; ou entre Gonçalves Dias e visão estereotipada da paisagem nacional típica de certa vertente romântica; ou, ainda, entre o poema-mito de Raul Bopp e as preocupações nacionalistas do movimento verde-

amarelo. E assim por diante. O problema é saber até onde essas informações de caráter biográfico são importantes para a exegese da obra. No caso de Cecília Meireles, Garcia parece não ter tido motivos para cindir a poeta do eu-lírico de seus poemas, pela coincidência a que já aludimos. No mais, os dois últimos ensaios só vieram demonstrar quão coerente Garcia se manteve em seus métodos, com as incorporações que, assim pensamos, só enriqueceram seu arcabouço crítico, desde o primeiro ensaio publicado, em 1955, até o último, em 1978.

13 TERCEIRA PARTE: DISPERSOS

13.1 Introdução

Há uma série de escritos de Othon M. Garcia que não foram posteriormente organizados e publicados e que se encontram, basicamente, encerrados na biblioteca particular de seu filho, Eduardo Amorim Garcia. Esses trabalhos, listados pelo próprio filho (Garcia, 2006), foram editados, desde a vida escolar de Garcia, em revistas e jornais diversos – alguns nem mesmo chegaram a ser publicados, ou não se sabe onde foram. A maior parte dos escritos a que tivemos acesso é sobre literatura norte-americana: foram publicados na Revista e no Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos (atual IBEU) entre os anos de 1944 e 1949, bem antes, portanto, de sua estreia "oficial" como crítico literário, em 1955[82]. É a estas publicações que se refere Evaristo de Morais Filho na orelha de *Esfinge Clara e outros enigmas*:

> Othon não teve pressa em estrear em livro. No Instituto Brasil-Estados Unidos, do qual fazia parte, proferiu várias conferências literárias e publicou em sua revista, nas décadas de 40 e 50, alguns ensaios sobre Poe, Whitman e outros escritores da mesma categoria. Como que estava se exercitando para saltos mais altos (Garcia, 1996, texto de orelha).

Seu primeiro estudo literário, contudo, já fora publicado em junho de 1939 pela *Revista de Cultura e Técnica* (órgão oficial da *União Universitária Feminina*); intitulava-se *Machado de Assis e a influência inglesa*, coincidentemente no mesmo ano da publicação de *Influências inglesas em Machado de Assis*, de Eugênio Gomes, este um estudo bastante conhecido. Provavelmente, embora não haja qualquer menção a isso no estudo de Garcia, seu ensaio buscou ser um contraponto ao de Eugênio Gomes (e até mesmo, quiçá, aos estudos de Silvio Romero), já que, na verdade, tratava-se de um texto cuja linha de argumentação pretendia, de certo modo, pelo menos relativizar essa influência.

Recuando mais um pouco no tempo, iremos encontrar os primeiros escritos de Garcia de que temos notícia ainda nos seus tempos de estudante do Ginásio Arte e Instrução, em Cascadura, onde foi fundador das Revistas *O Progresso* e *Órion*. Desta última sobrou apenas um exemplar, com um texto ligado às ciências naturais, e, quanto à primeira, tivemos acesso aos nºs 2 e 3 (agosto e setembro de 1932), em que ele, aos 20 anos de idade, assinava uma coluna de "noções e apanhados rudimentares de

[82] Em nossas pesquisas no setor de periódicos da Biblioteca Nacional (RJ), localizamos ainda um artigo de autoria de Garcia, na revista citada, do qual não há original ou cópia no acervo da família: trata-se de um texto intitulado "O imagismo na poesia norte-americana", em que se contemplava principalmente a poesia de Walt Whitman. Foi publicado no vol. V do nº 11 da revista, em 1947, contendo 5 páginas (62-67). Outra versão desse mesmo artigo há, entretanto, em fotocópia incompleta no acervo familiar de Garcia. Uma anotação manuscrita (ver *Anexos*) indica que o artigo foi publicado na *Revista do Globo* (Porto Alegre), mas não há indicação de data.

Português". As concepções linguísticas por ele ali expostas parecem bem mais "atualizadas" do que as de algumas colunas ainda publicadas nos jornais, conforme tentaremos adiante demonstrar.

Do jornal *Correio da manhã*, entre 1964 e 1965, encontramos quatro ensaios – dois sobre a poesia de Mauro Mota, um sobre o tema "monólogo interior e fluxo de consciência", e outro sobre o romance *João Ternura*, de Aníbal Machado. Do *Jornal do Commercio*, há uma resenha sobre a *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* de Rocha Lima; foi publicada em agosto de 1957 sob o título *De Gramáticas e de compêndios* (resenha já citada na primeira parte desta tese, portanto nos escusaremos, para não sermos redundantes, de analisá-la aqui). Por fim, há ainda outra resenha (em tese) não publicada, datilografada, sobre o Romance *Chove nos campos da cachoeira*, do paraense Dalcídio Jurandir. Outro ensaio datilografado, intitulado *Sociologismo e imaginação no romance brasileiro* foi encontrado entre seus pertences, com a seguinte anotação, feita a caneta pelo próprio autor: "Onde foi que publiquei isso? E quando?"

Como se vê, são dispersos no sentido mais preciso da palavra, tanto pela variedade de veículos em que os trabalhos foram publicados, quanto pela temática, ora de cunho mais linguístico, ora mais literário – sem contar os escritos que não concernem nem a um campo nem a outro, e que, portanto, não nos interessarão aqui (ver a lista em *Biobibliografia de Othon M. Garcia - Anexos*). Faremos aqui breve recensão de cada um deles, buscando demonstrar onde o Othon Moacyr Garcia que conhecemos nas duas primeiras partes desta tese já se pronunciava.

14 REVISTA O *PROGRESSO*

Consta na *Biobibliografia de Othon Moacyr Garcia*, artigo assinado por seu filho (Garcia, 2006:16), que o jovem Othon, devido a problemas de indisciplina, foi internado pelo pai no Colégio Arte e Instrução, no Bairro de Cascadura, Rio de Janeiro. Segundo Eduardo Amorim Garcia,

> Nessa escola, o inquieto Othon finalmente encontrou o ambiente em que iria poder aplicar-se aos estudos. Adaptou-se muito bem, adotou como uma segunda família a família de Hernani Cardoso que, unida, administrava a Escola. Lá fundou e dirigiu os jornais *O Progresso e Órion*, para as quais escreveu seus primeiros artigos.

O texto escrito por Garcia no único exemplar disponível de *Órion* (não sabemos quantos números teve esse jornal) não trata de assuntos linguísticos ou literários; já nos dois números da revista (e não jornal) *O progresso*, manifesta-se pela primeira vez o Othon M. Garcia estudioso da língua. Tratava sua coluna da chamada análise lógica, e desde já, externava o autor opiniões e conceitos que seus leitores viriam a encontrar – com maior refinamento, é claro – 35 anos mais tarde, nas mais de 500 páginas de *Comunicação em prosa moderna*:

> A maior dificuldade do ensino da língua está, justamente, em querer-se que o aluno vá, por si só, rebuscar gramáticas, decorando regras e definições.
> O método mais eficiente é, sem dúvida, o *analítico-sintético.*
> Para o principiante, o ter de decorar regras ou definições que não compreende sem o auxílio indispensável de exercícios práticos, é o maior obstáculo que se lhe pode aparecer.
> Pelo processo *indutivo* os alunos, com os exemplos e exercícios práticos dados pelo mestre, chegarão à dedução das regras; dos fatos particulares irão à lei geral.
> Depois, pelo processo *dedutivo*, eles vão da lei deduzida e estabelecida aos exemplos, e às aplicações particulares (Garcia, 1932:5).

Destaquemos algumas definições dadas por Garcia neste artigo escrito em duas partes: "*Proposição* ou *oração* são palavras sinônimas que podemos definir como sendo a *expressão do pensamento*"; "O verbo é uma categoria gramatical que indica a realização de um *ato* ou *fato*"; "O verbo '*diz alguma coisa do sujeito*' e o sujeito é aquele '*de quem o verbo afirma alguma coisa*'" (*idem, ibidem*). A interdependência sintático-semântica entre o sujeito e o verbo, por ele considerados essenciais na oração, já é testemunha de uma postura bastante moderna. O autor prossegue apresentando de maneira assaz didática os conceitos de transitividade, coordenação e outros ligados à análise lógica. No número seguinte, continua sua lição apresentando os tipos de sujeito, para ele quatro: *sujeito simples não ampliado, sujeito simples ampliado, sujeito composto não ampliado e sujeito composto ampliado*, além da oração subjetiva e do sujeito oculto (por *elipse* e por *zeugma*).

Embora o próprio autor tenha afirmado que tais classificações sejam *apanhados*, ou seja, tratava-se de uma compilação de conceitos gramaticais (pré-NGB, claro está), há momentos em que seu texto parece já se revestir de personalidade própria:

> A classificação do sujeito em *lógico* e *gramatical*, não se explica, na opinião de muitos gramáticos.
> A creação de sujeito e predicado lógicos é obra de *Mason*, gramático inglês.
> A denominação de sujeito e predicado gramaticais, dá nos (*sic*) a ideia de que são da gramática, e não nos consta que a gramática tenha *sujeito* ou *predicado*.
> Há quem queira estender a denominação – *elítica*, própria do sujeito, à oração, dizendo-se: *oração elítica*, quando o sujeito está oculto.
> O melhor, para evitarmos confusões, é não seguirmos tal opinião, pois que, além de imprópria, é desnecessária essa classificação (Garcia, 1932b:5)

Quanto à última parte da citação, é importante lembrar que esse incômodo do autor com a má aplicação do conceito de *elipse* manteve-se, parece, até *Comunicação em prosa moderna*; por exemplo, quando afirma que as chamadas frases nominais são "indevidamente chamadas de elípticas" (Garcia, 2003:38): "a frase, em si mesma, não é elíptica; o máximo que se poderia dizer é que o verbo talvez o seja" (*idem, ibidem*). Mais adiante, chama à elipse "panaceia retórico-gramatical, que, com frequência, escamoteia dificuldades mas nem sempre resolve todas" (p. 62).

15 MACHADO DE ASSIS E A INFLUÊNCIA INGLESA

Neste ensaio, publicado em veículo hoje obscuro (Revista de Cultura e Técnica), propõe-se Garcia discutir o tema das influências de escritores britânicos sobre Machado de Assis, tema este que já fora visitado por críticos como Silvio Romero, no séc XIX, e Eugênio Gomes, no mesmo ano de 1939. O fato de o livro de Eugênio Gomes ter sido publicado no mesmo ano (não consta o mês da publicação) desautoriza-nos de afirmar que Garcia publicou seu estudo diretamente em resposta a ele, embora tenhamos o testemunho de Carvalhal (2006:23), que afirma que Eugênio Gomes já manifestara seu ponto de vista sobre as influências inglesas em Machado em "vários trabalhos na imprensa", tendo sido sua publicação de 1939 uma "cristalização" de seus diversos artigos – aí, sim, já se pode levar em consideração essa possibilidade. Além disso, podemos inferir que tal afirmação (a da influência) fosse uma espécie de lugar-comum da crítica e até mesmo do público, e seu artigo poderia ter sido apenas uma resposta a esse lugar-comum.

A respeito do tema, portanto, afirma Garcia em seu despretensioso e ignoto ensaio: "falar da influência inglesa em Machado de Assis é querer estudar um dos aspectos mais interessantes do escritor brasileiro; mas não é estudá-lo sob todos os aspectos no que diz respeito às influências" (Garcia, 1939:3). Tal delimitação se inicia pela exposição da análise de sua poesia, que Garcia julga "desde logo livre das subordinações escolásticas" (*idem, ibidem*), já que o primeiro livro de poemas de Machado, *Crisálidas,* publicado em meio à 2ª geração romântica, não teria apresentado os excessos típicos dos representantes dessa escola. Ainda segundo Garcia, "nesse período não se lhe pode perceber ainda nenhuma influencia inglesa (...) é a época em que seu gosto se volta para a França: George Sand e Feuillet prendem-lhe a atenção" (*idem,* p. 4). Para o autor, ainda no campo da poesia, o Bruxo do Cosme Velho vai aos poucos, com a publicação de *Falenas, Americanas* e *Ocidentais,* transformando-se de romântico a um representante da "filosofia da desconfiança, da ironia...": "Revela-se então o cético, o tímido, o desconfiado, o sarcástico que foi até o fim de sua vida". (*idem, ibidem*).

Quanto ao romance, indaga o crítico: "de quem aproximá-lo, a partir da publicação de Brás Cubas? De Thackeray, de Swift, de Sterne, de Dickens?" (*idem, ibidem*) Garcia procura confrontar a pena de Machado com seus supostos influenciadores, mostrando, ao longo das quatro páginas do breve ensaio, as diferenças e semelhanças entre Machado e seus ditos prógonos. Descarta de saída qualquer

semelhança com Jonathan Swift: “o estilo deste escritor inglês não tem a finura, a graça que se encontra em Machado. É duro, rígido, gritante, sem ornamento nem vivacidade” (*idem, ibidem*).

Quanto à propalada influência do autor de *Tristram Shandy,* afirma que “menos diferença encontramos entre Machado e Sterne. Ambos são sarcásticos mas um pouco sentimentais às vezes” (*idem,* p. 5). Em seguida, aponta as diferenças:

> Onde contudo eles nada se parecem é no que diz respeito ao pudor das coisas, Machado é muito medido, muito cuidadoso com as situações que possam descambar para o ridículo ou para o imoral. Sterne, pelo contrário, gosta das coisas baixas, dos escândalos, dos absurdos. É um descritor inigualável das deformações. É um superexcitado. (...) Ora, Machado de Assis, também nos mostra os escândalos mas tem um modo mais suave, mais disfarçado. Ele não vai ao ponto de descer às situações baixas pelo gosto apenas do que é proibido. Não. Ele vai até lá para pôr a nu o que é vergonhoso, condenável. Vê-se em Sterne a excentricidade, o exagero, em Machado a medida, o senso (*idem, ibidem*).

Por isso, estaria Machado, segundo Garcia, mais próximo de Thackeray:

> Este [Machado] quer mais instruir que divertir, aquele [Swift] quer o contrário. O mesmo se nota em Thackeray, e isto o aproxima bastante de Machado de Assis; as personangens de Thackeray têm sempre a intenção de nos corrigir, ensinar e quase nunca a de divertir. Mais moralista do que satírico. Veja-se por exemplo a figura de Mistress Bute em Vanity Fair: é a hipocrisia manifesta, é dedicação falsa e interessada, (...) (*idem, ibidem*).

Apesar dessas semelhanças, Garcia faz questão de preservar a singularidade machadiana, ao afirmar que o autor de *Dom Casmurro* é “um escritor que, embora deixe entrever na sua obra feições que o identifiquem com autores estrangeiros, tem, contudo, um fundo de personalidade própria que não se confunde com nenhum outro” (*idem, ibidem*). Sua maior influência seria, no olhar do crítico, não qualquer escritor inglês, mas sim Anatole France: “só o que os distancia um pouco é a circunstância de ser o escritor francês muito mais liberto do seu mundo interior do que o nosso Machado”. (*idem,* pp. 5-6).

Por fim, descarta qualquer semelhança entre Machado e Charles Dickens: “pouco poderia o nosso escritor assimilar desse inglês. Dickens é sentimental demais para que cativasse Machado de Assis”. (*idem,* p. 6)

O que se confirma nesse ensaio, a nosso ver, é a afirmação supracitada de seu ex-colega de faculdade Evaristo de Morais, de que os primeiros ensaios de Othon M. Garcia não eram senão exercícios para saltos mais altos. Aqui, a despeito da capacidade analítica e comparativa do autor, em que pesem a algumas afirmações controversas, não difere muito sua crítica daquela crítica impressionista que ele mesmo viria a desprezar a partir da publicação de seu primeiro livro, em 1955. Suas afirmações, ainda que

baseadas em leitura atenta e já madura, não adentram o território linguístico do texto. São impressões, meras impressões de um leitor atento mas ainda desprovido das ferramentas que mais tarde viria a manusear com tanta destreza.

16 PUBLICAÇÕES NO INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS

A série de artigos que Othon M. Garcia escreveu durante o tempo em que trabalhou no Instituto Brasil-Estados Unidos preocupou-se, naturalmente, com aspectos da literatura norte-americana. A princípio, não seriam de interesse para um trabalho acadêmico de língua portuguesa, mas sua inclusão neste se justifica pelo fato de que já nestes escritos de Garcia se notam, ainda que esparsamente, importantes vestígios dos conceitos e dos métodos de análise estilística que mais tarde consistirão o cerne de sua lide como estudioso da literatura brasileira.

Mas não será ainda em seu primeiro ensaio escrito para o Instituto, "Feições do Romantismo norte-americano" (maio de 1944), que se encontrará sua análise estilística em germe; trata-se apenas de um texto didático, panorâmico, sobre esse estilo de época em terras americanas; já no segundo ensaio, intitulado "Quatro novelistas do Romantismo americano", em que Garcia elege quatro autores românticos (parece ter aplicado ele próprio o método *indutivo* que tanto pregou: o primeiro ensaio foi mais *generalizante*, o segundo mais *particularizante*), não chega o crítico, ainda, a analisar as obras dos autores estudados com mais detida minúcia, à exceção de uma passagem em que caracteriza os romances de James Fenimore Cooper, chegando a comparar suas descrições da natureza com as feitas por nossos românticos:

> O indígena, que Cooper imortalizou com menos doçura do que o fizeram Alencar e Gonçalves Dias com os nossos tupis e guaranis, não foi o seu herói predileto nas histórias que escreveu. (Garcia, 1944b: 40)
>
> (...) Incorrendo, embora, de quando em quando em deslizes gramaticais, o estilo de Cooper é expressivo e correntio, ora ingênuo e vivaz, ora adornado com os malabarismos retóricos tão ao gosto da sua épica [*sic* – não seria *época*?]. Por ser essencialmente narrativa a sua obra, escassas são as páginas de descrição do cenário nativo da terra americana. Surpreende o crítico essa manifesta ausência, que é quase absoluta, de linguagem decorativa para a reconstituição do ambiente físico. É de se estranhar que o novelista não se tenha deixado influenciar pelas sugestões do cenário maravilhoso das florestas, dedicando-lhe – como os nossos indianistas e sertanistas – preciosas passagens descritivas. (...) Aquelas páginas de verdadeiro sabor poético que fazem a delícia dos romances de José de Alencar não encontram paralelo em nenhuma das obras de Cooper. As descrições escassas que ocorrem são incidentais e sobrevêm apenas como subsídio para a ação que se desenrola (...). (*idem*, p. 43)

As demais análises deste ensaio, no entanto, não chegam a tal nível de detalhamento, nem adotam uma linha comparativa com a literatura brasileira, mantendo-se, de modo geral, em aspectos mais gerais de autores como Hawthorne, Melville e Stowe.

No artigo intitulado “Edgard Poe – antirromântico”, publicado em janeiro de 1945, irá o crítico finalmente se debruçar sobre a camada fônica do texto poético[83], caracterizando, portanto, a poesia de Poe já de um ponto de vista mais linguístico (não constituindo esta abordagem, entretanto, o cerne do artigo, em que diversos outros aspectos – temas como a morte, a tristeza etc. – são observados):

> Parece-nos que há muito de teoria na arte de Poe, muito artifício mesmo, muito de premeditação e de preocupação com o efeito melódico das palavras tanto quanto com o seu significado. Não se pode afirmar que a poética de Poe revele aqueles sinais que tanto distinguem os românticos; nota-se, ao contrário, na sua obra, o propósito de diferenciá-la, buscando efeitos muito mais na sonoridade do verso do que na profusão do vocabulário exuberante que tanto identifica o romantismo na sua fase mais definida (Garcia, 1945).

Difícil ler as primeiras linhas da passagem acima sem que nos lembremos das análises que Garcia viria a fazer sobre a poesia cabralina. A mesma impressão nos causa o trecho que se segue (ainda que a comparação que faz seja com os parnasianos; natural, pois o Cabral “engenheiro” estrearia justamente em 1945):

> Há minúcias de joalheiro em cada poema de Edgard Poe; há mesmo iluminuras de forma que fazem de sua obra um primor de acabamento. A escolha de muitos temas prediletos dos parnasianos, a linguagem plástica, o uso de termos concretos, a evocação do passado, a sinfonia vocabular, a rima rebuscada – tudo isso está em Poe, e não é dos românticos; a par disso, a correção gramatical, que denota sua intenção de escrever bem – como um clássico – esculturalmente bem – como os neoclássicos ou parnasianos (*idem*).

No trecho abaixo, em que chama a atenção para técnicas de que Poe se mostra precursor, Garcia explora os aspectos propriamente linguísticos da poesia do autor de “O corvo”:

> Antes, muito antes mesmo de Arthur Rimbaud, corifeu do simbolismo, já Poe tentara também uma caracterização melódica – e não colorida, é verdade – de certas letras: “o *o* é a vogal mais sonora, e o *r*, a consoante mais cheia, mais “producible” (é o que está textualmente em “Philosophy of composition”, publicado em 1846). Note-se ainda a persistência da consoante *l*, que é essencialmente melódica: Annabel Lee, Lenore, Helen, Ligeia, Elenora, Tamerlane, Isradel, Ulalume – e quantos outros títulos de contos e poemas: só sinfonia na primeira estrofe de “The Bells” – que é uma maravilhosa onomatopaica – a aliteração do som *l* aparece, com exceção de três, em todos os seus 14 versos, de que damos aqui oito:
>
> Hear the sledges with the bell –
> silver bells!
> What a world of merriment their melody foretells!
> How they tinkle, tinkle, tinkle,
> In the icy air of night!
> While the stars that oversprinkle
> All the heavens, seem to twinkle
> With a crystalline delight;

[83] Curiosamente, quando se depara com um texto poético. Importante lembrar que praticamente toda a obra de análise estilística de Garcia se deu sobre o texto poético, que é, decerto, o ambiente em que essa espécie de abordagem do texto se faz mais de modo mais natural, embora nada impeça a análise estilística de se debruçar sobre o texto em prosa. Dois exemplos, talvez os únicos, que encontramos na obra de Garcia sejam os textos em prosa memorialística (prosa poética, talvez) de Augusto Meyer e uma resenha, que adiante mostraremos, sobre o romance *João Ternura*, de Aníbal Machado.

(*idem*)

Também no ensaio "Walt Whitman – bíblico e profético", publicado em maio de 1945, chama o crítico a atenção para a ocorrência de termos *concretos* na poesia de Whitman, e começa a se delinear com mais nitidez a importância que dá Garcia ao léxico dos poetas:

> Sua [a de Whitman] linguagem parabólica desaponta (desapontava, aliás) o leitor acostumado ao ritmo clássico. Não se pode disfarçar a surpresa e o entusiasmo que provocam a exuberância e a magia dos seus poemas meio proféticos e meio primitivos. Muito da emoção que sugerem, decorre da simples e normal sucessão de palavras concretas que não traduzem mas **representam** a própria fonte de emoção (...) (Garcia, 1945b: 59)

Outros aspectos estilísticos e linguísticos da poesia de Whitman são ressaltados no estudo:

> O poeta pouco se socorre de alegorias, de alusões mitológicas ou retóricas. Não se encontram nos seus poemas inversões sincopadas: tudo neles é de uma estranha simplicidade em linguagem direta; tudo, uma referência constante a coisas comuns, corriqueiras e concretas, a minúcias de observação, enumeradas e repetidas profusamente através de versos soltos e livres, quase desordenados como a própria vida que o grande poeta procurava refletir (*idem*, p. 60).

Mais adiante, atentará o crítico para o emprego do paralelismo em Whitman, ainda que em sentido ligeiramente diferente do que viria a ensinar nas páginas de *Comunicação em prosa moderna*:

> Das repetições encadeadas ele passa constantemente para uma espécie de paralelismo semelhante à técnica da Bíblia, principalmente a da parte dos salmos. É com frequência que lança mão desse processo, que constitui, sem dúvida, outra das feições mais singulares da sua obra. (...) O verso moderno – sabe-se – emprega, porém, constantemente, o paralelismo, tal como na prosódia da Bíblia. Esse processo é, às vezes, muito simples, constituído apenas de duas ou três cláusulas, mas em certos casos ele se estende por um número infinito de sentenças, tornando-se complexo e encadeado. Na tradução inglesa da Bíblia – a tradução clássica e modelar do Rei Jaime – o ritmo cadencia como as ondas num vai e vem constante. A feição básica dessa medida é o paralelismo das sentenças, paralelismo de forma e também de ideia[84].

No terceiro ensaio escrito em 1945 na revista do Instituto, em que analisa a obra de outro "antirromântico", Ralph Waldo Emerson (*Emerson – antirromântico*, setembro de 1945), preocupa-se Garcia mais em delinear suas ideias, até porque nesse poeta parecem ser mesmo as ideias o que prevalece. As poucas menções que Garcia faz à linguagem de seus poemas são para caracterizá-la como "medida", indicando ausência de sentimento romântico (Garcia, 1945c: 29).

---

[84] Ou seja, *sintático* e *semântico*, embora o paralelismo a que ele se refira se assemelhe mais ao que, em Estilística, chamamos *anáfora*, como nos seguintes versos de Whitman: *Though your sins be as scarlet, / Though shall be as white as snow; / Though they be red like crimson / They shall be as wool.* Como se trata de poesia, não há necessidade de se destacar o paralelismo rítmico, já que sua quebra é que constituiria sua forma "não marcada".

De janeiro a abril de 1949, Garcia publica, agora no *Boletim* do Instituto, um ensaio, dividido em quatro partes e intitulado *Influências*, que julgamos de importância histórica e mesmo linguística, uma vez que retrata a crescente influência cultural dos EUA, em detrimento da França, sobre o Brasil e sobre o resto do mundo, justamente nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial. O valor documental desse ensaio reside justamente no fato de Garcia comentar a percepção desse momento de mudança, em que há o ocaso de longa influência francesa no mundo, e em que, ao mesmo tempo, ergue-se o império americano que saíra imensamente fortalecido do conflito global findo em 1945:

> Quem andasse pelas lojas da cidade, neste período de festas, à procura de presentes, talvez ficasse impressionado – se não fosse já fato vulgar – com a variedade e a quantidade de coisas "made in USA". Até mesmo nas livrarias se encontravam em maior número do que os nossos – neste ano de minguada produção literária nativa – livros norte-americanos, traduzidos ou não.
> Esse fato, que já não constitui novidade desde há alguns anos, é, sem dúvida, bastante sintomático. Há cinco ou seis décadas, quero crer, a impressão seria em parte diferente. Em vez de "printed in USA", "made in USA", notava-se uma diferença de legendas: "marque deposée", "printed in France" ou simplesmente "Librairie Hachette". Atualmente nem mesmo os perfumes nos vêm apenas da França, como já não nos vêm somente de lá o livro impresso, a revista de moda, as gravatas, os lenços de linho, os licores... Parece que houve uma transferência de tutela... Trocamos o licor pelo uísque? O "menu" variegado pelas conservas em lata?
> E André Gide por Sinclair Lewis? A língua francesa pela inglesa?
> Até bem pouco tempo a língua francesa nos era tão familiar, que bastava nos alfabetizarmos para sermos bilíngues. O galicismo era o nosso "argot" para desespero dos gramáticos. Hoje, esse bilinguismo não dá sinais de decadência; mas verificou-se a substituição de um dos termos desse binômio linguístico. Em vez de "Merci, Monsieur", "Thank you, Sir" (Garcia, 1949)

O que pareceria ser mera crônica de costumes, no entanto, vai se revelando, ao longo das quatro partes em que o ensaio se divide, um estudo comparativo entre as literaturas norte-americana e brasileira. Isso se deve ao fato de que Garcia, ao comentar a crescente influência dos Estados Unidos sobre o Brasil, buscava defender a tese de que a influência americana não era tão recente quanto se pensava.

> Essa admiração pelos Estados Unidos data do século passado; talvez tenha precedido a própria influência francesa. Cremos que a declaração do Congresso de Filadélfia de 1776, foi o primeiro laço dessa afinidade entre brasileiros e americanos. Durante o primeiro reinado, a começar com a Doutrina de Monroe (1825) – "A América para os americanos" – essa influência se foi fazendo sentir com mais vigor, ao lado da francesa. Se é certo que, politicamente, os nossos estadistas do Império viviam voltados com constante admiração para o regime parlamentar inglês, não é menos verdade que os nossos patriotas de inspiração republicana viam os Estados Unidos como o modelo invejável (*idem*).

Outra tese defendida pelo autor – a partir da segunda parte do texto – é a de que

> Se, do ponto de vista econômico e político, a influência norte-americana é hoje incontestável, não acreditamos que seja assim tão acentuada e decisiva – como se tem querido fazer crer – no que diz respeito à literatura e a outras manifestações de ordem cultural, tanto no presente quanto no passado (Garcia, 1949b).

Evidência disso teria sido o nosso romantismo, “essencialmente francês, pela origem e pelas tendências” (*idem*): à França se deveria o que se deveu à Grécia no passado. Mas foi também pela via do romantismo, afirma Garcia, que começamos a tomar conhecimento da literatura norte-americana, “pelo menos de algum dos seus escritores” (*idem*), com a ressalva de que “talvez não se trate propriamente de influência decisiva mas de divulgação da literatura norte-americana no seio do povo” (*idem*).

Feitas essas considerações, trata o autor de comentar as possíveis (no último caso, até mesmo prováveis) influências de três autores americanos – o já citado Cooper, o poeta Longfellow e o também já citado Poe – sobre alguns nomes do romantismo brasileiro: José de Alencar (comparado a Cooper), Castro Alves, Gonçalves Dias (comparados a Longfellow) e Álvares de Azevedo (comparado a Poe). Quanto aos dois primeiros escritores americanos, atesta o crítico a superioridade dos brasileiros, não “por ufanismo ou jacobinismo” (Garcia, 1949c): “acontece que aqueles são realmente figuras de proa da nossa literatura, e os americanos citados não o são” (*idem*). Na quarta parte do ensaio, contudo, não hesita (o que prova seu não jacobinismo) em afirmar a superioridade de Poe sobre Álvares de Azevedo, que “não teve tempo de viver o suficiente para renegar grande parte de sua própria obra, que é o que faria, sem dúvida, quando amadurecesse com os anos” (Garcia, 1949d). Curioso é que, na terceira parte deste ensaio, o autor prometera estudar não só as relações entre a literatura de Poe e a de Álvares de Azevedo, mas também entre as de Walt Whitman e Ronald de Azevedo, mas não faz menção a estes dois últimos no quarto boletim do Instituto, provavelmente por falta de espaço e pelo lapso de tempo. É pouco provável que uma suposta quinta parte deste ensaio se tenha perdido.

17 SOBRE A POESIA DE MAURO MOTA

Em 15 de agosto e em 5 de dezembro de 1964, publicou Garcia, no jornal *Correio da manhã* (seção *Livros na mesa*), dois ensaios sobre o poeta Mauro Mota (1911-1984): "Anotações à margem da poesia de Mauro Mota" e "Outras anotações à margem da poesia de Mauro Mota", respectivamente. No primeiro, confessa-se envergonhado por, até o momento de escrever a resenha, não ter lido nada do poeta. A resenha de *Canto ao meio*, bastante elogiosa – "é uma seleção de poemas, éditos e inéditos, que ficará na poesia brasileira contemporânea como algo que não se tem direito de desconhecer" (*Garcia*, 1964) –, já constitui uma peça crítica em que Garcia utiliza com mestria todas as ferramentas da análise estilística de que fartamente dispõe. Afinal de contas, já se passaram quase dez anos da publicação de *Esfinge Clara*, e Garcia está consagrado como um dos mais hábeis representantes de um novo modo de se fazer crítica, principalmente de poesia, no Brasil.

Prova dessa mestria é a análise que faz do próprio título do livro resenhado:

> Comecemos pelo título: **Canto ao meio**. Por que "ao meio"? Será "ao meio" símbolo verbal de uma confidência velada, mal contida, pelo pudor do poeta? Por um lado, a expressão parece sugerir-nos a ideia de "homem partido ao meio", de homem amputado na sua sensibilidade pela perda da mulher amada e companheira (tema central das suas magníficas, compungentes **Elegias**, obra-prima do gênero). Será antes o **canto do homem partido ao meio**. Interpretação fácil demais, não obstante admissível em face dos dados do texto. Mas não finquemos pé aí, pois a outra carga do símbolo nos parece mais fértil: **canto ao meio**, pela análise dos dados estilísticos mais evidentes e inconfundíveis, sugere, ao que nos parece, a ideia de que o **homem** (grifo **homem**) só a percebe [*sic*] a metade do sentido verdadeiro das coisas; só a metade da realidade está ao alcance da sua compreensão: a do revestimento, a da aparência. Por trás da "coisa" está o mistério, o desconhecido, que o **poeta** (grifo **poeta**), como criador e fingidor (poesia é realidade fingida), procura decifrar, procura entender em toda a sua extensão e profundidade (*idem*).

Nestes dois artigos sobre o mesmo livro, pode Garcia fazer análise *stricto sensu*, isto é, deslindar trechos de poemas do autor pernambucano e apresentar suas principais características por meio do material linguístico de que são feitos. Daí apresenta sua tese do "fascínio do 'half-known'" (*idem*) demonstrando que na poesia de Mota "a coisa, o objeto, a paisagem inclusive, é a cortina atrás da qual se esconde a outra realidade, aquela que mesmo os poetas mal vislumbram" (*idem*) e apresentando trechos de poemas que comprovariam sua tese:

Ai, tecelã sem memória
de onde veio esse algodão?
.....
Teces a toalha da mesa
e a tua mesa vazia (*A tecelã*)

Que houve para que pudesse
adoçar no café
a vida entre a mesa e o bule

de bico de chaminé? (*O engenho*)

Nada compensa a bengala
da perdida condição
de exílio da galharia,
do verde da floração,
do ramo onde o passarinho
cantava sua canção (*A bengala*)

Ninguém lhe sabe a estrutura
nem a dimensão mural
com raízes e alicerces
além da pedra e da cal
.....
Muro enigma fronteira
Entre este lado e o quê? (*O muro*)

Outras marcas linguísticas desse permanente estado de inquirição do poeta encontra Garcia nas "frequentíssimas interrogações relativas a lugar" e também nos "numerosíssimos verbos de movimento (andar, caminhar, transitar, emigrar, levar) e seus correlatos semânticos (andanças, viagem, viageiro, caminho, distância, trajeto, sapatos, passos, procissão e outros)" (*idem*). Também não lhe escapa a camada fônica do poema: "desponta também a temática do tempo, o fluir do tempo (notem-se algumas aliterações em "f", "v" e "l" que, numa fonética simbólica, sugerem fluir, escorrer)" (*idem*).

Na segunda parte da resenha, publicada somente quatro meses mais tarde, apresenta Garcia uma segunda característica, corolário da primeira: "o acesso a apenas metade da realidade leva o poeta a criar um mundo à sua imagem, mas um mundo íntegro e 'além', mundo à distância, quer no tempo, quer no espaço" (Garcia, 1964b). Como nos seus demais ensaios estilísticos, também nesta resenha a demonstração de suas teses se dá no confronto com o texto, no diálogo direto entre o texto teórico e a poesia em análise:

> Na poesia de Mauro Mota, a realidade asfixia, empareda; é um
> Muro enigma fronteira
> entre este lado e o quê? (O Muro)
>
> Mas quem sabe se além desse muro, dessa fronteira-enigma, se atrás de uma colina imaginária, atrás desse horizonte limitado pelas contingências do real, não está o mundo sonhado, a Pasárgada liberta e libérrima? Num desses rincões criados pela imaginação deve estar a morada definitiva e repousante:
>
> Vou pelo caminho branco
> aos mares e aos continentes.
>
> Quisera chegar, no entanto,
> à ilha não descoberta
> e adormecer a cabeça
> insone sobre a montanha. (Itinerário) (*idem*)

Não foge Garcia, ainda, de fazer o levantamento vocabular que visa comprovar, pela recorrência a termos de uma mesma área semântica, as teses que apresentara:

> O tema da evasão ou escapismo parece tão obsedante, que grande parte – talvez a maior parte – da sua imagística se traduza em termos correlatos de ir, vir, caminhar, viajar, navegar (para a área semântica de espaço) e de fluir, águas, rios (também para a de tempo): transeunte, viajante, navegante, viajeiro, [*sic*] viagem, volta, regresso, partida, itinerário, itinerante, caminho, circulação, passos, procissão, passageiro, ambulatórios, ferroviário, semovente, andejo, errante, partir, chegar, longe, distância, onde, para onde, mar, rio, fluvial, marujo, transporte, trajeto, migração, revoada, rastro, fuga, fugir, corredor, andanças, pedestre, volante, emigrante, água, cascata, adeus, perambular, chuva, líquido, aquática – e outros, quase todos repetidos mais de uma vez (...) (*idem*)

O procedimento de se agrupar os vocábulos por áreas semânticas é semelhante ao adotado na análise que Garcia faz da poesia de João Cabral de Melo Neto, embora se faça presente também nos ensaios sobre Gonçalves Dias, Augusto Meyer e Raul Bopp.

Novamente, chama o crítico a atenção para a camada fônica dos poemas de Mauro Mota, em que as aliterações sugerem o fluir, não só de líquidos, mas também do tempo: “vem o vento veloz varandos as velas” “Vem vindo o vento violento” (*idem*).

18 JOÃO TERNURA, DE ANÍBAL MACHADO

Também no *Correio da manhã*, em 20/3/1965, escreve Garcia, sobre o romance *João Ternura*, de Aníbal Machado (1894-1964), uma resenha em que, novamente, encontramos o crítico literário à vontade com as ferramentas da análise estilística que o consagraram dez anos antes, como quando observa manifesto na prosa de Machado o mecanismo do *palavra-puxa-palavra* (ainda que não utilize o termo) ao analisar o trecho intitulado "Embolada do crescimento":

> "Enquanto a criança crescia a mãe arrumava a casa esperava o marido dormia ia à igreja conversava dormia oura vez regava as plantas arrumava a casa fazia compras acabava as costuras enquanto a criança crescia as tias chegavam à janela olhavam o tempo estendiam os tapetes imaginavam o casamento ralavam coco liam os crimes e os dias iam passando enquanto a criança dormia crescia pois o tempo parou para esperar que a criança crescesse" (p. 16) (*apud* Garcia, 1965)

A análise que Garcia faz desse trecho, ainda que longa, merece ser citada quase na íntegra[85]:

> Essa ideia de sucessão dos dias, na expectativa do tempo desejado, está habilmente sugerida numa forma verbal eficacíssima (posto que insólita, porque traduzida em frase caótica) para expressar continuidade: uma série de orações em fieira, justapostas, sem conjunção nem vírgula. Mas só os dias correm: o tempo, não. O tempo está "parado", o tempo é de expectativa, em compasso de espera. Tudo isso está insinuado nas três orações iniciadas por "enquanto", orações que indicam tempo concomitante, duração: "enquanto a criança crescia", "enquanto a criança dormia crescia".
> (...)
> Ao titular esse parágrafo de "embolada", teria o autor pensado em sugerir a ideia de "dois tempos", de compasso binário, que caracteriza a embolada nordestina? A estrutura da frase faz lembrar o ritmo e o tom dessa forma poética-musical do Nordeste. Aquele "ralar coco" das tias não será o resultado de uma associação de ideias com "embolada de coco", ou simplesmente "coco", de que há inúmeras variedades pelo Norte e pelo Nordeste? É pelo menos curioso tenha o Autor especificado essa atividade das tias, quando todas as outras referidas fazem parte da rotina doméstica em geral. Mais curioso ainda, porque ralar coco, embora seja comum em todo o Brasil, não é tão característico da região mineira, onde Ternura nasceu e crescia, quanto do Nordeste. Deve ter havido uma associação de ideias, talvez despercebida do próprio Autor, entre os dois tempos ou compasso binário da embolada de coco e os dois tempos da "embolada de crescimento" (Garcia, 1965).

[85] Toda essa passagem, incluindo o trecho que se encontra nas reticências entre parênteses (sobre o "tempo bergsoniano" sugerido nesse parágrafo) é oportunamente aproveitada por Garcia, com algumas modificações, em *Comunicação em prosa moderna*, no capítulo referente às *frases de ladainha* (pp. 130-131).

19 CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA

A resenha datilografada, com o mesmo título do romance do escritor paraense Dalcídio Jurandir, encontra-se entre os escritos pessoais deixados por Othon M. Garcia. Não está datada e tem uma série de correções feitas a caneta pelo próprio autor. É possível que não tenha sido publicada, embora seja provável que tenha sido um trabalho de encomenda. É provável também que não tenha sido escrita à mesma época das resenhas sobre Mauro Mota e Aníbal Machado, já que o romance de Dalcídio Jurandir foi publicado em 1941[86].

Outro indício de que este texto seja talvez mais antigo do que os publicados no *Correio da manhã* é a presença de uma característica que ressaltamos nas resenhas acima: a análise, se não é impressionista, parece ainda carente de um olhar mais linguístico sobre a obra. Esse olhar, Garcia desenvolveu-o magistralmente a partir da publicação de *Esfinge Clara*, em 1955, mas já estava em gestação em publicações anteriores, como procuramos demonstrar. Aqui, Garcia parece ainda analisar a personalidade do escritor em face da obra, tentando ligar aspectos do romance a experiências supostamente vividas por seu autor:

> Percebe-se (parece)[87]que o A. não teve de fazer grande esforço de imaginação para entretecer aquelas cenas ou para criar as suas personagens. Umas e outras ele as deve ter encontrado ao alcance da sua sensibilidade; E bom retratista que é, com acentuado espírito de observação, captou ao vivo aqueles tipos, ligou-os pela fatalidade comum, acentuou ou retocou certos traços dispersivos, coordenou fatos e reproduziu, e tão expressiva é essa reprodução (de modo tão expressivo)[88] que não se pode duvidar da sua fidelidade. É claro que não houve apenas cópia do que o A. viu, ouviu e sentiu. Não se trata de simples concatenação de fatos, mas da reprodução deles por quem os viveu também em grande parte. O A. é ali uma personagem que se transmudou um pouco em algumas daquelas figuras heroicas (heroicas, sim) e sofredoras, mas que, parece, se fixou mais acentuadamente numa ou duas.

Logo em seguida, há um trecho riscado – provavelmente – pelo autor da resenha, como que rejeitado pelo próprio, onde se pode ler:

> Nunca podemos saber com segurança a impressão que causa ao autor a afirmativa ou a suspeita de que esta ou aquela personagem do seu romance é positivamente autobiográfica. Mas a verdade é que não existe imaginação pura: ela se serve sempre de elementos reais com que construímos um mundo fictício no seu conjunto, mas verdadeiro e efetivo nos seus pormenores (*idem*).

A linguagem do romance, é verdade, é também observada pelo crítico, mas não em termos de recursos expressivos, e sim em termos de linguagem como representação

---

[86] Embora, e aí toda a especulação acima se torna mera ilação, tenha havido uma 2ª edição pela editora Cátedra (Rio de Janeiro), em 1976, mais duas pela editora Cejup, de Belém do Pará, em 1991 e 1996, e ainda uma edição crítica de Rosa Assis, pela UNAMA, também em Belém do Pará (fonte: NUNES, PEREIRA & PEREIRA: 2006).

[87] Como informamos acima, a resenha está cheia de correções manuscritas. O trecho entre parênteses corresponde ao manuscrito, em que se percebe claramente uma mudança de modalização por parte do autor

[88] Vide nota anterior.

mesma da *língua* das personagens, em que o tom de Garcia, além de pouco condescendente, é um tanto generalizador (atitude que ele mesmo condenaria) no que respeita aos representantes de nossa literatura no Norte e no Nordeste:

> Parece-nos que a sua obra traz os defeitos comuns a muitos dos livros que nos vêm do Norte: um excessivo propósito retratista em que a imaginação intervém com parcimônia e uma fidelidade singularíssima de linguagem e de expressão, sem retoques nem acomodações. Nesses excessos, que revelam talvez um senso falso de realismo ou uma atitude muito pessoal, residem muitas das restrições que se possam fazer (a escritores) nortistas e nordestinos. O Sr. Jurandir incorre nos mesmos defeitos, mas as virtudes do seu livro quase que bastam para nos compensar da crueza da linguagem.

Como se percebe pela última frase da citação acima, a avaliação de Garcia sobre a obra de Jurandir é, no geral, positiva. Assim, portanto, conclui:

> É possível que o livro desagrade a muitos, mas o que não se pode negar é que há no Sr. Dalcídio Jurandir um grande romancista, de pulso forte, com grandes qualidades de observação, com grande sensibilidade também, com um estilo que, joeirado de certos maneirismos e de certos exageros realistas, possui qualidades admiráveis de expressão, de naturalidade e de propriedade. (...)

20 FRASE CAÓTICA E FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Em 6/2/1965, Garcia publica, no caderno literário do jornal acima citado,[89] um artigo teórico sobre a frase caótica e o fluxo de consciência. Partes deste artigo serão aproveitadas, dois anos mais tarde, para o tópico intitulado "Frase caótica e fluxo de consciência: monólogo e solilóquio" (Garcia, 1967:110-117), que se manterá inalterado nas edições subsequentes de CPM. No próprio artigo, antecipava o autor que

> Estudando mais de perto a obra de cerca de duas dezenas de romancistas e de meia dúzia de cronistas contemporâneos, para capítulo de livro em preparo, detivemo-nos de preferência naqueles padrões de frase que mais se afastam dos moldes tradicionais, dos moldes castilhianos, digamos assim. Anotamos, por exemplo, o que chamamos de *frase soluçante* ou *entrecortada* (de Oswald de Andrade e seus epígonos da primeira fase do modernismo), *frase de arrastão, frase de ladainha,* além de outras, como a *frase labiríntica,* remanescente das de feitio tradicional (Garcia, 1965).

Como informa o próprio autor, foi no capítulo 2 da segunda parte de CPM, dedicado à *feição estilística da frase*, que ele acomodou as ideias constantes neste artigo, com consideráveis modificações, como a inclusão do nome de Antonio Callado, nome que, segundo nota de rodapé (Garcia, 1967:117) foi acrescentado ao estudo a partir de sugestão pessoal (por bilhete) do crítico literário Assis Brasil. Nota-se, pela leitura do artigo, que a denominação *frase caótica* é de autoria do próprio Garcia: "(...) denominamos, sem intenção depreciativa, *frase caótica*, frase que lembra muito 'depoimento' feito em gabinete de psiquiatra, como expressão livre, desenfreada, de pensamentos e emoções, sem o crivo da razão".

Após afirmar que as feições mais comuns desse tipo de frase são o *monólogo interior* e o *solilóquio*, demonstra Garcia seu uso em escritores brasileiros como Cornélio Pena, Clarice Lispector e Autran Dourado, além de lembrar seu uso frequente em James Joyce. Em CPM, serão incluídos, além de Callado, os nomes de Josué Montello, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Lúcio Cardoso, além dos norte-americanos Virgínia Woolf e William Faukner, os quais Garcia acredita terem tido grande influência sobre a obra de Autran Dourado (Garcia, 1967:114).

---

[89] Todos os artigos de Othon M. Garcia no Correio da Manhã foram publicados no caderno de literatura que circulava aos sábados.

21 SOCIOLOGISMO E IMAGINAÇÃO NO ROMANCE BRASILEIRO

Este ensaio, a exemplo da resenha sobre o romance de Dalcídio Jurandir, também aparece no acervo de Garcia em folhas soltas, datilografadas, sem data e com uma anotação manuscrita à margem: “Onde foi que publiquei isso? E quando?”. Permanece essa pergunta, até o momento e infelizmente, sem resposta.

Trata-se de um estudo panorâmico sobre a literatura brasileira em prosa de então. Nele, afirmava Garcia a autonomia do romance nacional:

> Já é possível afirmar-se que a literatura brasileira do momento apresenta características próprias bem acentuadas, sem vestígios de imitação estrangeira. Pode-se mesmo garantir que esse movimento começou com o Modernismo, ou melhor, com o aspecto do Modernismo do após-guerra, e que se inaugurou precisamente com o alvoroço da chamada “Semana de Arte Moderna”, em Fevereiro de 1922, em São Paulo.

O tom das primeiras linhas do ensaio, como pudemos ver, é consideravelmente – não podemos dizer *excessivamente*, pois não temos dados do público-alvo – didático, mas as linhas que se seguem se revelam até certo ponto bastante originais, uma vez que Garcia busca estabelecer duas linhas de frente na literatura brasileira de então: a primeira, inaugurando o que ele denominará *sociologismo*:

> A literatura de 1930-1940 representa uma década de afirmações sucedendo à de 1920-1930 que foi de tentativas, de exageros, de procura; movimento individualista, independente, seguindo preferências pessoais, atacando, destruindo, dizendo desaforos. O período de 1930-1940 no entanto se caracteriza pelo seu maior sentido de orientação, de calma, de construção e afirmação. Ele abandonou aquele espírito anti-humano, mecanicista, marinetiano que definia a década anterior. O senso de beleza inhumano [*sic*] do futurismo cede lugar a um interesse mais humano e social.

Com esta primeira tendência, predominante especialmente no romance (“talvez 80% dos romances brasileiros [de] 1930-1940 são sociais ou cuidam de aspectos coletivos da vida humana”) concorre a segunda, onde prevalecerá a imaginação:

> Mas a posição que esses escritores têm procurado tomar em face da representação da vida em seus livros, situou-os em dois campos diversos: o objetivo ou social e o subjetivo ou individual. Num predomina o sociologismo, no outro a imaginação. Essas duas feições do romance brasileiro coincidem com duas situações geográficas opostas e bem diversas, caracterizando também dois tipos de cultura, de civilização e de elemento humano: o do Norte, onde predomina o sociologismo e o Sul onde prevalece a imaginação.

Estabelecida a dicotomia, que por si só já revela também um certo “sociologismo” por parte do autor – ou, não se pode negar, denuncia um Brasil muito mais dividido do que o Brasil atual –, apresenta Garcia os casos particulares que sustentarão sua tese geral. A particularização, no entanto, se dará por etapas: agora, falará o autor de aspectos ligados aos romances do Norte e do Sul do país, respectivamente:

> No romance dito do Norte, a preocupação com os aspectos objetivos da vida e da sociedade chega às vezes a ser exagerada; o elemento humano aparece como personagem de somenos importância, inteiramente absorvido e ofuscado pela natureza hostil e semibárbara que o escritor projeta em primeiro plano: a terra e o clima são as personagens centrais, e quase que únicas. No Sul o romance é mais humano; a natureza toma o segundo plano, quando não está inteiramente ausente. É que o clima e a natureza do Sul são mais benévolos senão singularmente benévolos. Ora, essas condições naturais permitem a existência de um tipo diverso de cultura e de civilização; cidades mais populosas, vida industrial, população cosmopolita, mais ativa e mais enérgica do que a do Norte, se bem que não mais resistente nem mais heroica.

A passagem acima, por seu caráter um tanto impressionista, naturalista até, meio *à la* Silvio Romero e ainda trazendo à lembrança as célebres considerações de Euclides da Cunha sobre o sertanejo, faz-nos datar a resenha para bem antes da publicação de *Esfinge Clara* – outro indício, até menos forte, seria o período abordado por Garcia[90]. Para ele, ainda, por causa das características acima destacadas, o romance do Norte seria mais "masculino, mais forte, sem grandes preocupações gramaticais, procurando retratar com minúcias, às vezes com excessivo propósito de ser completo e chocante", ao passo que na literatura do Sul haveria "mais delicadeza, mais finura, maior feição de universalismo, maior cuidado com a forma, menos exagero nas representações das cenas e dos fatos" – "É literatura feminina, se se pode dizer assim".

Como ponto de contato entre os dois polos da literatura brasileira, destaca Garcia "a preocupação com o proletariado": "há uma literatura proletária no Brasil, ou melhor, existe uma simpatia humana pelas classes trabalhadoras e pobres da sociedade brasileira".

Entrando em seguida nos casos particulares, destaca, no Norte, os romances do ciclo da cana de Assucar [*sic* – eis uma indicação ortográfica que poderia, em tese, ajudar na datação] de José Lins do Rego; os romances da Baia [*sic*] de Jorge Amado e Amando Fontes (*Os corumbás*). Lembra, no entanto, que o dito romance do Norte começou com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, em 1928.

Para Garcia, "a figura mais expressiva da literatura do Sul é o Sr. Érico Veríssimo, autor de livros que desenham mais estados dalma [*sic*] do que situações objetivas". Percebe em *Olhai os lírios do campo* semelhança, "para não dizer influência" da técnica contrapontística utilizada por Aldous Huxley em *Contraponto* – romance do qual, isso Garcia não diz, Veríssimo foi tradutor, junto com Leonel Vallandro.

---

[90] Claro que a datação dos romances resenhados pode ajudar: *Olhai os lírios do campo*, que seria talvez a obra mais recente da resenha, é de 1938, o que reforça a hipótese de que o texto datilografado tenha sido escrito, o mais tardar, no começo da década de 40.

De Minas Gerais, destaca Garcia João Alfonsus ("Minas Gerais nos dá uma literatura com certas intonações filosóficas"). Retratando o Rio de Janeiro, Lúcio Cardoso, Marques Rebelo e Nélio Reis. Contudo, o mais subjetivista dos escritores brasileiros "contemporâneos" – muito mais mesmo do que Veríssimo, segundo Garcia – seria Lúcio Cardoso.

Garcia encerra sua inédita (?) resenha em tom otimista, enaltecendo uma literatura que representa um país em processo de descoberta, ele mesmo sendo um dos desbravadores que, parece-nos, naquele momento começava a abrir picadas na imensa floresta que iria tão profundamente adentrar, nos muitos ensaios literários que estavam por vir:

> O panorama literário brasileiro do momento tem suas características próprias e representa o movimento cultural mais intenso e produtivo de toda a história literária e política do Brasil. O Brasil se descobriu a si mesmo e está profundamente interessado nos seus problemas. Não há um só aspecto da vida nacional que não tenha sido ou não esteja sendo abundantemente estudado, interpretado, devassado: política, economia, história social, literatura, o homem, a terra, os costumes, tudo tem sido e está sendo estudado.

22 QUARTA PARTE : CARTAS

22.1 Introdução

Não é grande o número de cartas do acervo pessoal de Othon M. Garcia. De fato, tivemos acesso tão somente às cartas recebidas e a algumas – possíveis – cópias de missivas por ele enviadas, mesmo assim sem comprovação de que foram recebidas pelos destinatários, ou mesmo de que foram remetidas. Como sabemos, não é objetivo primordial deste trabalho estudar a correspondência do autor, e acreditamos que tal empreitada exige um estudo à parte, dados o tempo e os esforços demandados, para não dizer as previsíveis dificuldades com a abordagem das famílias de seus correspondentes, quase todos já falecidos.

É claro, também, que as cartas a que nos referimos são as que tratam da correspondência – como já dito, não muito numerosa mas constante – com estudiosos da língua portuguesa, críticos literários e até mesmo escritores sobre cujas obras Garcia escreveu – João Cabral de Melo Neto, Raul Bopp, Autran Dourado (em CPM), Cassiano Ricardo e até mesmo Carlos Drummond de Andrade, do qual recolhemos apenas um bilhete pessoal. Com alguns de seus correspondentes, como Paulo Rónai e Evaristo de Morais Filho, manteve Garcia uma intensa relação de amizade, e a maior parte das cartas recebidas, portanto, é de conteúdo pessoal e amistoso e, deste modo, não são alvo de nosso interesse. Em algumas ocasiões, no entanto, importantes discussões sobre os pontos de vista do autor de CPM foram travadas, ainda que não tenhamos tido acesso a suas réplicas. Outro tanto de cartas são bilhetes acusando recebimento de obras de sua autoria. Grande parte deles se refere às bem-humoradas "redondilhas joco-sérias" de *Farsilira*, sua única publicação não teórica, publicada em 1997 pela editora Sette Letras.

Dividiremos este estudo, portanto, em *cartas recebidas* e *cartas enviadas*; não nos preocupou a necessidade de dispô-las em ordem cronológica ou de privilegiar temas ou autores.

23 CARTAS RECEBIDAS

De todas as cartas recebidas por Othon M. Garcia e organizadas por ele e posteriormente por seu filho Eduardo Garcia, separamos apenas aquelas que nos pareceram dizer um pouco mais a respeito de sua obra. Muitas delas, em meio a considerações teóricas, elogiam sua bravura diante das sérias limitações que a perda parcial da audição e, posteriormente, da visão lhe impuseram. De qualquer modo, esses trechos serão, por óbvio, omitidos.

Fica desde já, portanto, descartada a possibilidade se encetar aqui qualquer coisa que se poderia chamar de um estudo epistolográfico. Deter-nos-emos tão somente num breve e superficial relato sobre o que cada um dos correspondentes coligidos disse de mais importante acerca dos estudos linguísticos e críticos de Othon M. Garcia.

23.1. Ivan Junqueira

Em 30/10/1996, envia o poeta, crítico e acadêmico uma carta datilografada, na qual, alem de agradecer a Othon M. Garcia pelo envio do então recém-publicado *Esfinge clara e outros enigmas*, informa já tê-lo lido e relido para escrever uma resenha que sairia no jornal *O Globo* no sábado seguinte. Em seguida, confessa já acompanhar a obra de Garcia desde 1955, quando de seu ensaio sobre Carlos Drummond, ensaio que, em suas próprias palavras, “inicia de fato neste país o que entendo por crítica de poesia”: “desde então, o tenho, ao lado de muitos poucos, como um de meus mestres supremos”. Diga-se de passagem que, embora o gênero epistolar seja campo fértil para trocas diplomáticas de gentilezas, em mais de uma ocasião, como em sua coletânea de ensaios *O fio de Dédalo* (Junqueira, 1998:115; 251; 256; 264-268;), – ainda que o ensaio *Os enigmas da esfinge* (Junqueira, *op. cit.*, p. 264) seja uma reprodução da resenha jornalística a que ele alude na carta – , o acadêmico já afirmara ser Garcia uma espécie de inaugurador da moderna crítica literária em terras brasileiras. A breve missiva se encerra com a oferta de um exemplar de seu livro de poesias *A sagração dos ossos*, e com “um grande e afetuoso abraço deste seu leitor contumaz e aplicado discípulo”.

23.2. José Paulo Paes

O poeta, crítico e tradutor paulista foi um dos mais constantes correspondentes de Garcia. Boa parte das cartas que enviou ao autor de *Esfinge Clara* conservou o tom amistoso e não enveredou, de um modo geral, por considerações teóricas; cumpriu, o

mais das vezes, o papel de agradecer ao amigo pelo envio das muitas redondilhas a que Garcia se dedicou nos últimos anos de vida (esclareçamos que, antes da publicação de *Farsilira*, tratou Garcia de submeter seus versos ao crivo de seus colegas, e a recepção, pelo menos no campo epistolar, foi sempre muito positiva).

Há, no entanto, três cartas mais antigas em que o diálogo linguístico-literário é travado de modo que vale a pena reproduzir algumas passagens. A primeira, escrita em 15/10/1962, é quase um bilhete, escrito em papel timbrado da Editora Cultrix (onde o poeta trabalhou como editor durante 14 anos), no qual Paes afirma ter lido o ensaio *Cobra Norato: o poema e o mito* "de uma assentada, com interesse e proveito". Paes diz ter considerado a análise feita por Garcia "arguta e bem conduzida":

> Você é um crítico-leitor no sentido mais nobre da palavra, um ensaísta de mãos cheias cujas conclusões (se é que se pode usar um termo jacobino como esse no campo da exegese poética), mesmo quando não as perfilhemos integralmente, nos impressionam pela "garra" analítica com que foram alcançadas.

O trecho acima, a que se segue apenas o desfecho, demonstra de forma sutil que, mais do que o produto, provocava admiração em José Paulo Paes o processo por meio do qual Garcia empreendia sua análises estilísticas.

Em outra carta, escrita à máquina em 4/1/1979, tece comentários acerca do ensaio de Garcia sobre a *Canção excêntrica* de Cecília Meireles. Afirma que o que o impressionou de saída foi "a pertinência da sua abordagem numerológica":

> Depois de ler a análise minuciosa que você fez da "Canção excêntrica", tem-se a impressão de que o próprio poema foi que [lhe][91] impôs ao crítico o [esse] tipo de abordagem crítica. Enganosa impressão de quem não leva em conta a opacidade inicial do texto e o faro sutil do analista, aguçado por longos anos de leitura, este sim responsável pela escolha do método ideal de análise.

Afirma ainda Paes que o ponto alto da argumentação de Garcia foi, além das "ressonâncias míticas dos parâmetros numéricos", o destaque dado por Garcia à "significatividade dos elementos ímpares dentro da paridade contextual do poema, em especial à imparidade do pronome de primeira pessoa: "com isso, você dinamiza e aprofunda o seu enfoque da paridade geral, que se enriquece sobremaneira por via dessa oposição de base". Após elogiar a clareza da linguagem crítica de Garcia, "sem qualquer pernosticismo técnico", cuida Paes de fazer uma pequena sugestão:

> Uma pergunta apenas: você não acha que haveria, num poema de tão cerrada e sábia estrutura numérico-geométrica, algo de tão ironicamente metalinguístico ou falsamente autocrítico nos dois versos "Em números me embaraço / e perco sempre a medida"? Assim como uma pequena dose de imparidade ganha profundo sentido dentro da generalizada paridade do poema, não reforçaria essa matreira e falsa confissão de inabilidade matemática o rigor numerológico da estrutura poemática?

[91] Emendas a lápis feitas pelo próprio autor da carta.

> Essa ideia me foi sugerida sobretudo pelo fecundo manancial de observações agudas, tão bem articuladas entre si, que fazem da leitura do seu "exercício" um verdadeiro deleite intelectual, um estimulante *training* para os músculos da inteligência e da sensibilidade nossas.

Uma outra carta, datada de 5 de abril de 1979, cumprimenta-o pela 7ª edição de *Comunicação em prosa moderna*, ao mesmo tempo em que ressalta a importância dessa obra em nosso país:

> O fato de já terem sido vendidas até agora seis edições do seu COMUNICAÇÃO é índice mais do que eloquente da sua excelência e da sua oportunidade neste país em que a pobreza verbal vai ganhando foros de endemia cada vez mais generalizada. Sinceramente não conheço, na área, nenhum outro livro que possa concorrer com o seu em matéria de abrangência, idoneidade, didatismo e modernidade de enfoque. Pena que não tenha sido a Cultrix quem o editou...

Por fim, uma carta datilografada com data de 22 de janeiro de 68 revela o saudável hábito de comentarem os textos um do outro:

> A sua carta a respeito das minhas *Anatomias*[92] vale por um artigo de jornal. E, em que pese à minha modéstia, um excelente artigo, recheado de observações inteligentes, que só poderiam vir mesmo de alguém como você. Alguém que, juntando a afetuosa empatia do amigo à arguta visão do crítico, logra penetrar naquela camada mais profunda do texto, em que as invenções do leitor dão ressonância insuspeitada às invenções do autor.

Em seguida, comenta algumas interpretações do correspondente sobre sua poesia, de forma que se revelam algumas informações de ordem editorial (como o erro do tipógrafo), mas que, ao mesmo tempo, permanecem misteriosas algumas considerações de Garcia:

> Com relação às suas sugestões acerca de "Anatomia do monólogo[93]", acho-as muito felizes: o "una / n" dá de fato ao poema um torneio metafísico que não me ocorrera. A solução que adotei, "onã", vincula-se ao personagem bíblico Onã e, conotativamente, ao campo semântico do terror à fecundação, da masturbação narcisística, do meu-umbigo-é-o-mundo, a que o monólogo de Hamlet deu expressão metafísica lapidar.
> E quanto a "O suicida ou Descartes às Avessas[94]" (o acento circunflexo foi colaboração espontânea do tipógrafo...), pensei realmente em *pum*, tiro. O poema é de deliberado primarismo e pretende, simplesmente, satirizar a autossuficiência do racionalismo tradicional: fôssemos fazer da Razão o único instrumento aferidor de nossas razões de viver e – aí está o Camus que não me deixa mentir – acabaríamos suicidas lógicos, como tanto existencialista que se preza.

23.3. Paulo Rónai

O crítico e tradutor de origem húngara foi amigo muito próximo de Garcia, e as cartas por ele enviadas têm um tanto de pessoal, as novidades sendo postas em dia, desde viagens a Europa até acontecimentos corriqueiros em seu sítio em Nova Friburgo.

---

[92] Referência ao livro de poesias lançado por Paes em 1967.
[93] *Ser ou não ser?/ er ou não er? / r ou não r? / ou não? / onã?* Não se deve perder de vista a disposição gráfica do poema, que não pudemos reproduzir nesta nota de rodapé.
[94] cogito / ergo / pum!

Em várias delas, assim como nos casos anteriores, comenta as redondilhas joco-sérias enviadas por seu amigo Garcia.

Um pequeno bilhete, datado de 4 de abril de 1968, revela-nos a contribuição mútua que deram às obras por eles editadas; num primeiro trecho, afirma: "muito obrigado pela sua gentilíssima carta, pelo recorte de Fatos e Fotos (extinta revista da Editora Bloch), pela lista de erros do livrinho sobre Balzac[95] – outras tantas provas de inesgotável amizade".

Em 7 de fevereiro de 1979, Rónai, além de saudar mais uma edição de *Comunicação em prosa moderna* (lembremos que é dele o texto de orelha do livro), comenta o fato de Garcia ter-lhe informado que estaria esboçando outros estudos semelhantes ao "Exercício de Numerologia Poética". Em seguida, tece algumas considerações acerca do ensaio estilístico sobre o poema de Cecília Meireles:

> Com efeito, esse exercício de numerologia, relido agora com atenção, inspira-me agora admiração maior do que na primeira leitura: vejo nele um exercício de imaginação e fantasia, e de poesia, de notável originalidade, muitas vezes audaciosa, mas sem nada de dogmático ou peremptório, e que projeta feixes de luz sobre as qualidades essenciais da poesia da nossa saudosa amiga Cecília.
> E é uma contribuição valiosa para a concepção de "obra aberta", que se prolonga em amplas perspectivas inesperadas quando dela se acerca – por feliz e raro acaso – um leitor e exegeta do seu quilate.

23.4. Raul Bopp

Do autor de *Cobra Norato*, há três pequenas cartas endereçadas a Othon M. Garcia: a primeira delas foi enviada de Berna – onde prestava serviço diplomático – em 5 de setembro de 1956, ou seja, no ano seguinte à publicação de *Esfinge Clara*. Nesta curta missiva, afirma ter gostado muito do "seu livro de trabalhos críticos" e explica: "o senso crítico, a claridade e a rigorosa ordenação de problemas e conceitos, fazem da sua publicação um trabalho muito estimável e interessante".

Apesar de a carta ter sido datilografada, há um trecho a lápis colorido, abaixo do desfecho, em que o modernista gaúcho afirma: "foi pena não termos tido ocasião de prosear mais um pouco quando passei pelo Rio. E nem me lembro si [*sic*] lhe dei um exemplar do Cobra Norato edição do Carlos Ribeiro. Si não dei faça o favor de pedir o exemplar ao Carlos". O Carlos Ribeiro a que Bopp se refere era o proprietário da lendária Livraria São José, onde o próprio Garcia publicou não só o seu ensaio inaugural sobre a poesia de Drummond, mas também os livros sobre a obra de Gonçalves Dias e sobre o próprio *Cobra Norato*. É desta edição citada na missiva,

[95] Segundo Spiry (2009:40), como era especialista em Balzac, Rónai escreveu muito sobre ele, de forma que não podemos dizer com certeza a qual dos livros sobre o autor francês ele se refere neste bilhete.

portanto, que ele vai se servir para escrever seu ensaio sobre o mito amazônico, conforme atesta nas páginas iniciais do estudo (Garcia, 1996:277).

No ano seguinte, novamente de Berna, escreve Bopp a Garcia, comentando, desta feita, seu estudo sobre a obra poética de Gonçalves Dias, em que novamente justifica as razões pelas quais o livro tanto lhe agradou:

> Sua sistematização, sua penetração na palavra e na imagem poéticas, são extraordinárias. Na caracterização da língua você descobre o mundo pessoal do poeta e a sua simbologia. Descobrimento dificilmente acessível a quem não possui um sentido crítico agudo e uma esplêndida claridade expositiva.

Logo abaixo, a revelação de que o presente oferecido a Garcia na missiva anterior rendeu-lhe bons frutos: "fiquei muito sensibilizado com os seus projetos sobre o meu livro e seus elementos constantes e temas, e lhe agradeço muito essa dedicação".

Por fim, outra carta datilografada, agora de Viena, e datada de 11 de agosto de 1962, agradece efusivamente ao autor pela publicação de *Cobra Norato: o poema e o mito*. Por sua importância, e por estar toda ela focada no conteúdo do ensaio estilístico, reproduzi-la-emos praticamente na íntegra:

> O seu livro chegou como uma surpresa agradável. Devorei-o de um fôlego. Você com o seu tremendo espírito de análise explicou coisas que eu nem sabia. Pôs em evidência aspectos novos, nos seus encadeamentos, naquele mundo em construção, de água e mato. Fiquei naturalmente faceiro com o seu estudo crítico, que deixa um apreciável saldo a meu favor.
> Andei uma vez, há tempos (ainda naqueles tempos) querendo fazer uma explicação obscura, de estilo mussangulá (dessas que não explicam nada, apenas puxam mais palavras no assunto) num "DIÁLOGO ENTRE A COBRA NORATO e o AUTOR", coando mais coisas desse Brasil subjacente, de ingredientes líricos, ou casos de assombração que têm raízes no mato. Mas a coisa não teve maior andamento. Nem sei mesmo onde meti umas primeiras páginas. Talvez lhe interessassem. Um dia voltarei ao assunto.
> A propósito de "mussangulá[96]" mando-lhe uma lista de palavras ao ar livre, onde figura esse vocábulo e sua significação. Estão também citados os diminutivos de verbos, que é uma maneira de dizer afetiva, que ainda não teve registos em compêndios: Fazer dormezinho; Estarzinho; Me dá um querzinho; Fazer doesinho de experimentar o corpo. etc um fedendinho de cachaça na boca. O Pedro Cunha me disse que iria aproveitar esses registos numa tese de psicologia da linguagem brasileira.

23.5. Rocha Lima

Outro colega de profissão que cultivou funda amizade com Othon M. Garcia foi Carlos Henrique da Rocha Lima, autor da consagrada *Gramática Normativa*. O convívio pessoal e profissional de ambos é um dos casos mais notórios de enriquecimento mútuo na vida de Garcia, e esta prática parece ter sido uma constante no seu labor. Tanto na Gramática de Rocha Lima quanto em CPM deparamos com indicações de (benéficas) interferências de um e de outro, e algumas das cartas

[96] O próprio Bopp, segundo Fonseca (2007:217), teria definido o termo como "espécie de preguiça filosófica, de moldura brasileira: estou mussangulá!" O vocábulo fazia parte das "cem palavras de sabor brasileiro" com que os modernistas "reivindicavam a recuperação do idioma na sua simplicidade"

recebidas por Garcia, provenientes do gramático, esclarecem muito acerca desse processo.

Em carta datada de 7/6/1965, após ter analisado os originais de *Comunicação em prosa moderna*, vaticina Rocha Lima: "este livro irá consagrar o teu nome. Pucha! Como estás familiarizado com a literatura brasileira contemporânea! E quanta lucidez no compreender os valores idiomáticos!"

A seguir, tece o autor comentários, alguns de rara sinceridade, sobre trechos da obra em preparação que serão em grande parte acatados por Garcia. Vejamos alguns:

> Pág. 13: "As orações não precisam ser da mesma natureza nem ter a mesma estrutura sintática. Mas o enlace entre elas é muito mais estreito do que na coordenação.
> [comentário de Rocha Lima] Aquele "não *precisam* ser...nem (*precisam*) ter" me deixou desnorteado. E qual a razão do "Mas o enlace..." Porque "mas"?[97]
>
> Pág. 14: Dizendo a verdade, saberemos o que houve.
> Exemplo ambíguo. Não parece mais espontânea a interpretação como causal?
>
> Pág. 15: Você está dando exemplos de *conjunções* e, ao lastimar que a NGB não houvesse falado em modais, traz um exemplo de "chorando"!
> Conviria pôr uma nota para esclarecer, de vez, esta verdade: as circunstâncias de *meio*, *instrumento* e *modo* somente se expressam por advérbio, expressão adverbial (preposição + substantivo), ou oração reduzida.
> (...)
> Pág. 18: Outra achega: quer...quer. Notar que enlaça somente subordinadas, presas a uma principal. Valor não apenas concessivo, porém concessivo/condicional: Irei, quer queiras, quer não queiras.
> *se* quiseres, ou *ainda que* não queiras[98].
> (...)
> Pág. 25: IMPORTANTE: O exemplo de Laet[99] está tratado com rude severidade por você. Peço-lhe que reexamine com cuidado o capítulo sobre coordenação e paralelismo; cumpre evitar que a teorização, ou os esquemas abstratos de construção, *contrariem os fatos da língua*. Não creio que seja "defeituosa" uma frase do tipo desta:
> ... obra influenciada pela teoria de Darwin E QUE recebeu a medalha de ouro.
> É vernáculo (e isso é o importante!) o emprego de E QUE, quando o antecedente do relativo estiver afastado e houver outro nome próximo ao relativo – expediente valioso para a *clareza* da construção.
> Os exemplos enxameiam na língua literária, pelo menos a partir do Romantismo.
> Pág. 28: "Não saí de casa por estar chovendo e porque era ponto facultativo".
> Cabe a mesma observação anterior.
> Pág. 28: O exemplo que você dá "Sua atitude foi aplaudida..." não me parece feliz, porque aí o caso é nitidamente de anacoluto[100].

Vemos dessa forma que documentos dessa natureza têm o poder de revelar, ao lado da notória modéstia e prudência científica do autor, a possível origem de tantas modalizações e concessões encontradas na obra de Garcia, a exemplo do que ele escreve

---

[97] Ao lado do comentário de Rocha Lima, anotou Othon M. Garcia a lápis: "você tem razão".
[98] O próprio Garcia faz referência a esta nota na pág. 47 de CPM.
[99] Refere-se o autor à frase de Carlos de Laet que Garcia utilizou como exemplo de mau paralelismo na pág. 53 de CPM.
[100] Refere-se Rocha Lima à frase "Sua atitude foi aplaudida não só *pelo povo* mas também *seus companheiros* de farda lhe hipotecaram inteira solidariedade". Ao lado da observação, o lápis de Garcia sublinhou a palavra *anacoluto* e marcou: "? Não".

à pág. 53, justamente ao comentar o paralelismo sintático (ou melhor, a falta dele) na frase de Laet:

> Entretanto, o paralelismo não constitui uma norma rígida, nem sempre é, pode ou deve ser levado à risca, pois a índole e as tradições da língua impõem ou justificam outros padrões.
> (...)
> Em alguns casos, como no seguinte trecho de Carlos de Laet, a ausência de paralelismo não invalida a construção da frase (...). Isso não impede que a construção seja vernácula, inatacável, embora talvez fosse preferível tornar os dois adjuntos paralelos:
> (...)
> Qualquer dessas formas é sintaticamente inatacável; todavia, a que observa o paralelismo parece, do ponto de vista estilístico, mais aceitável.

Em carta datada de 17 de junho de 1972, com o título (!) de *GRAMÁTICA...JÁ ERA?*, Rocha Lima expõe, sempre de maneira amistosa, suas (poucas) divergências com o autor de CPM: "pouco ou quase nada aproveitará você destas notas. Porque, ao que parece, este – o ensino de Gramática pelos textos – será um dos raros assuntos em que porventura não coincidem inteiramente nossas maneiras de ver. Ainda mal para mim!"

A princípio, entretanto, "pouco ou quase nada" parece constar nas opiniões de Rocha Lima que pudesse gerar discordâncias por parte de Garcia. O mais provável é que o próprio Rocha Lima não concordasse com algumas técnicas de ensino da língua levadas a cabo em CPM, e, por ter uma prática pedagógica, em tese, diversa da de Garcia, talvez projetasse no amigo essa antecipada discordância. É bem provável, ainda, que essa carta seja apenas fragmento uma de longa interlocução presencial da qual recolhemos apenas essa pequena amostra.

Mas vamos ao conteúdo dela, de forma que a possível divergência se desvele: Rocha Lima diz acreditar que a posse dos recursos de expressão da língua deve ter como fonte os textos; para ele, a aula de "linguagem" deve se apoiar na leitura, "cuja finalidade, a meu ver, consiste em opulentar o patrimônio de ideias aos jovens estudantes, excitar-lhes a imaginação, aguçar-lhes a sensibilidade, e induzi-los – através dos fatos hauridos no texto – a se embeberem do gênio da língua". Punha-se, portanto, contrário ao que modernamente é traduzido pela expressão pejorativa *texto como pretexto*:

> Interromper o professor a recitação de uma página de Machado de Assis, ou de um poema de Fernando Pessoa, para ordenar à classe que classifique uma desinência, ou verifique qual é a função de um pronome relativo, significa roubar ao estudante o gozo estético de um momento que talvez o empolgava e enternecia.

Acrescenta que, só terminada a leitura, deve o professor fazer o que ele chama "comentário estilístico-idiomático (observações e ensinamentos, riquíssimos, sobre a sequência e concatenação do pensamento, justeza e expressividade do vocabulário,

ordem das palavras e das orações, correta grafia e pronúncia dos vocábulos – enfim, *fatos* de linguagem)".

Mostra-se "frontalmente contrário – isto, sim" ao "pinçamento de formas isoladas, para digressões a respeito de temas pertinentes ao estudo sistemático de estrutura da língua".

Ou seja: para a gramática o que é da gramática, para a literatura o que é da literatura:

> Acho, em suma, que o ensino de Português (como o de qualquer língua viva aos respectivos nacionais) deve repousar em dois tipos básicos de atividades: *aula de leitura* (linguagem); e *aula de gramática* (que heresia, meu Deus! Sou mesmo "quadrado"!) para dizer que o /p/ é uma consoante oclusiva bilabial surda; ou que /sse/ é desinência de pretérito imperfeito do subjuntivo; ou, ainda, para mostrar aos alunos o que é uma oração subordinada subjetiva – não há necessidade de "estuprar" um soneto de Antero de Quental, ou uma crônica de Rachel de Queiroz. Pelo contrário, a exemplificação, no caso, far-se-á com frases da língua corrente, ajustadas ao objetivo perseguido e, sobretudo, abundantes.

Onde, nos perguntamos, diferiria a prática de Othon M. Garcia da prática exposta acima? Lembremos que ela nada tem, em princípio, de "quadrado", como ironicamente a si se referiu Rocha Lima: é praticamente a mesma proposta que faz Mário Perini no ensaio "Sofrendo a gramática" (Perini, 1997), ou seja: a aula de linguagem, para que o aluno possa efetivamente aprender a ler e a escrever, não se deve confundir com a aula de gramática, que visa proporcionar ao aluno o conhecimento estrutural da língua que falamos. Talvez a discordância, portanto, se resuma a dois pontos: primeiro, Garcia não vê problemas em abordar o texto literário para ensinar a língua, embora se utilize de outros gêneros textuais em CPM; mas CPM não é, como já vimos, uma gramática, embora faça uso de diversos conceitos gramaticais (o mínimo possível e sempre com finalidades práticas); segundo, que é corolário do primeiro, como Garcia nunca ensina gramática *como um fim em si mesmo* – estamos falando, é claro, de CPM, mas estamos certos de que essa prática se estendia à sua profissão diária –, essa seria mais uma possível – ou até provável – divergência entre ambos. E nem se põe em discussão – opinião nossa, mas da qual cremos que ninguém discordaria – a possibilidade Rocha Lima achar que seu correspondente fazia do texto *pretexto* para ensinar a língua. Uma coisa é o texto meramente como pretexto, outra é o texto como ponto de partida.

23.6. Cassiano Ricardo

Em 21 de outubro de 1962, o poeta modernista, tratando-o por “confrade”, escreve uma carta na qual confessa estar encantado com a informação, dada pelo próprio Garcia, de que seu *Martim Cererê* será submetido “a duras provas de interpretação semelhantes àquelas por que passou *Cobra Norato*”: “sou-lhe muito grato por essa generosa iniciativa, que sobremodo me honra e que – digo-lhe com franqueza – me envaidece”.

Não sabemos se pretendia Othon M. Garcia escrever um ensaio inteiramente dedicado à obra máxima de Cassiano Ricardo; o fato é que, somente em 1972, ele publicará, para uma série do Instituto Nacional do Livro, uma versão ligeiramente modificada do seu *Cobra Norato: o poema e o mito*, em que, ao lado do poema de Raul Bopp e de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, figura também como autêntico representante da poesia brasílica o *Martim Cererê*.

O poeta não esconde, na missiva, sua admiração pelo crítico: “conheço, acompanho e admiro os seus notáveis trabalhos de análise literária, em cujo domínio se especializou, e bem prevejo a importância do estudo que se dignou fazer sobre esse meu pretendido poema brasileiro”.

Saúda, ainda, a renovação crítica advinda dos ensaios estilísticos escritos por Garcia e por todos os representantes da chamada Nova Crítica:

> Os velhos processos de julgamento tinham de ser substituídos, como em boa hora o foram, pela nova crítica, e esta já lhe deve magníficas realizações, notadamente no campo da poesia moderna e sua problemática.
> Compreendo, pois, o quanto interessa a todos nós, de 22 para cá, a sua obra de exegese, com a seriedade, a cultura e a lucidez que lhe são peculiares. Dá-lhe também grande autoridade o conhecimento, que vem demonstrando, dos valores indispensáveis à interpretação do poema, quer quanto à estrutura, quer quanto aos demais elementos (sempre fascinantes mas nem sempre inteligíveis) que o constituem.
> O trabalho de agora, sobre “Cobra Norato”, constitui mais uma prova de sua excelente orientação; da riqueza de informação em que se baseia e da aguda percepção poética que tanto contribui para a autenticidade do seu comportamento crítico.

Quase dois anos depois, em 24 de agosto de 1964, envia nova carta datilografada ao autor de *Esfinge clara*, na qual agradece a Garcia por considerações – em carta enviada ao próprio Cassiano Ricardo – sobre *Jeremias sem chorar*: (...) “as referências com que me distingue constituem um prêmio e um estímulo, nesta procura de rumo e de soluções que tanto me inquieta, no modesto setor de criação literária em que me situo”.

Demonstra contrariedade, no entanto, por não ver consubstanciado o projeto de Garcia de resenhar seu *Martim Cererê*, e as razões para tal “desistência” parecem ter sido expostas na carta enviada pelo crítico, à qual não tivemos acesso:

> Não me conformo, entretanto – permita-me – com o "receio de cotejo[101]" entre a sua análise de "Martim Cererê" e a que Oswaldino Marques realizou, de outros livros meus – receio que lhe terá suscitado alguma dúvida em prosseguir no estudo já empreendido. Dois motivos principais me animam a pedir-lhe, mais uma vez, que conclua o seu trabalho: a certeza de que será uma obra notável, como as que já publicou e vem publicando (ainda agora leio a belíssima página sobre Mauro Motta[102]) e o fato de que o livro, a que iria dedicar a sua análise, pertence a uma fase diferente, que não iria levar o eminente Mestre aos "mesmos caminhos"[103] percorridos pelo admirável exegeta de "Laboratório Poético".

O autor de *Martim Cererê* ainda escreve mais dois parágrafos nos quais tenta convencer Garcia, agora sabemos inutilmente, a levar adiante a empreitada de publicar um estudo crítico sobre sua obra capital.

23.7. Gilberto Mendonça Teles

Também o autor de *Drummond e a estilística da repetição,* obra prefaciada pelo próprio Othon M. Garcia, manteve com ele curta correspondência, basicamente com o intuito mesmo de cuidar dos detalhes do prefácio.

A primeira carta, datada de 19 de março de 1970, cuida dos envios dos originais para a leitura de Garcia, de modo que ele possa escrever "algumas palavras para a apresentação do livro". Acrescenta: "se o senhor tiver tempo para, na leitura, me deixar algumas de suas valiosas observações, ficar-lhe-ei profundamente agradecido.

Já na carta datada de 22 de julho do mesmo ano, agradece à generosidade de Garcia pelo prefácio já escrito: "seu prefácio tem para mim, além do valor intelectual, aquela íntima satisfação de saber que foi escrito por uma pessoa que admiro e estimo: enriquecerá sem dúvida o meu trabalho".

Surpreende, no entanto, a modéstia do autor, que sugere pequenas modificações no texto, de modo que apareça menos como pessoa do que como autor:

> Mas como o senhor, por motivos que já conheço, deu certo realce à minha pessoa, peço-lhe vênia para sugerir uma pequena modificação que, tenho certeza, não modificará em absoluto a essência e a forma do que o senhor escreveu. Se, por acaso, haja a mínima oposição de sua parte, não há também o mínimo problema: será publicado como foi escrito. Proponho apenas a supressão da primeira parte do parágrafo em que fala de minha poesia, tenho certa vergonha desses primeiros livros...

---

[101] É bem provável que a expressão entre aspas tenha sido utilizada pelo próprio Othon M. Garcia, na carta anteriormente enviada a Cassiano Ricardo.

[102] Refere-se Cassiano aos estudos sobre a poesia de Mauro Motta que Garcia publicou no *Correio da Manhã,* estudados na terceira parte desta tese.

[103] Aqui cabe a mesma observação da nota anterior, o que reforça nossa tese de que a publicação de Oswaldino Marques (*O laboratório poético de Cassiano Ricardo*, publicado pela Ed. Civilização Brasileira em 1962) fez crer a Garcia que seu estudo sobre Martim Cererê tornar-se-ia agora redundante.

A sugestão parece não ter sido acatada por Garcia, uma vez que, no prefácio que veio a ser publicado, foi mantido o hiperônimo "poeta" (Teles, *op. cit.*, xxxi) e foram tecidos elogiosos comentários de Garcia à sua poesia.

23.8. Haroldo de Campos

Do poeta concretista, encontramos apenas uma única porém bastante significativa carta, datada de 25 de maio de 1963, na qual agradece carta enviada por Garcia no dia 13 do mesmo mês. Na carta de Garcia, conforme relata Campos, louvavam-se traduções de Haroldo e de seu irmão Augusto. Também foi-lhes enviado um exemplar de "Esfinge Clara", que Campos afirma ter lido "com o maior interesse, matando um velho desejo": "São trabalhos desse tipo, que tocam no cerne a mecânica da composição, os que mais falam ao espírito do poeta, apaixonado – até mesmo por 'deformação profissional', quem sabe... – pela tecnologia do poema".

Acrescenta que já antes lera sua análise de *Cobra Norato*, que diz ter lido "com o mais vivo interesse e proveito":

> não só pelo tema elegido – considero Cobra Norato, ao lado de Macunaíma e da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade o que de melhor nos deu o modernismo de 22 na sua faixa "indianista" (digamos assim), animados todos eles por um sentimento autêntico de renovação linguística que vai muito além do mero pitoresco de outras manifestações –, mas, sobretudo, por sua reveladora técnica de abordagem do material escolhido.

A apreciação altamente positiva de Haroldo de Campos à obra crítica de Garcia lhe permite, no entanto, manifestar pequenas divergências:

> Gostaria, apenas, de lhe manifestar, à margem, um ponto de vista: não me parecem tão afastados o concretismo visual da imagética boppiana e a poesia concreta: assim como não estão distantes o "imagism" poundiano e o método ideogrâmico. Seriam talvez graus aproximativos de uma mesma preocupação. Ou formas diversas de uma mesma visualidade. Enfim, é esta simples consideração lateral, sem maiores pretensões, para lhe testemunhar o interesse que me despertou o seu estudo, até mesmo no detalhe.

A divergência lembra as considerações um tanto polêmicas que Garcia fez sobre as supostas relações entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e os concretistas, conforme demonstramos na segunda parte desta tese. Quando da correspondência entre ambos, o ensaio já havia sido publicado, mas não sabemos se mais foi dito a respeito disso para além do que publicou Garcia.

23.9. João Cabral de Melo Neto

Do poeta pernambucano, temos apenas um bilhete e uma carta de quatro páginas, ambos manuscritos. Esses dois documentos, no entanto, têm grande valor para a crítica das obras de Garcia, como veremos.

O bilhete, enviado de Barcelona à época em que João Cabral lá servia como diplomata, bastante curto e em papel timbrado do próprio consulado, é datado de 3 de setembro de 1968. Nele, o autor de *Morte e vida Severina* agradece a Garcia pelo telegrama de felicitações[104], acrescentando que "no caso, suas felicitações não são só alegria de amigo. Vindas de um crítico como v., elas significam também aprovação para uma obra que v. foi o primeiro a examinar em profundidade". Mais abaixo, solicita a Garcia uma cópia "sobrando" do ensaio sobre sua poesia: "O José Américo de Almeida, que vai me substituir na academia, precisaria lê-lo".

Este singelo e sucinto bilhete, bem à moda cabralina, encontra sua importância no fato de que o poeta pernambucano, sendo um dos poucos casos de escritor que lê a própria obra com olhos de crítico literário, reconhece no estudo de Garcia o pioneirismo que vimos tentando, ao longo de nosso estudo, demonstrar. E, pelo menos no caso de João Cabral, entendemos que não há ninguém melhor para sustentar essa tese do que o próprio João Cabral.

Se o bilhete acima mostrado se caracteriza por sua concisão, a carta enviada por João Cabral é quase que um artigo, um estudo da obra de Garcia. Nela, no entanto, dispõe-se o poeta a comentar os estudos sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Gonçalves Dias[105]. A carta, de uma clareza singular, tem trechos surpreendentes, e entendemos que, por isso, o melhor que fazemos é reproduzi-la praticamente na íntegra, omitindo tão somente os trechos de caráter mais pessoal:

> Seu livrinho sobre C.D.A. já era meu conhecido. Saiu quando eu estava ainda no Rio? Ou alguém me mandou? Não me lembro. Sei que já o tinha. Seu novo trabalho, de que lera referências nos jornais, é que não conhecia. Devo dizer que o G.D. me parece superior ao C.D.A. Por que, não sei dizer. Sua tese de que palavra-puxa-palavra, em C.D.A., apresenta o poeta C.D.A. mais passivo do que creio que ele é. Ora, como sou o menos passivo dos poetas, prefiro ver os que admiro como pertencentes à família dos desespontâneos, como eu. Assim, diante de um resultado que para v. foi alcançado "palavra-puxa-palavra" eu me pergunto se foi mesmo assim: isto é, se aquela unidade não foi alcançada através do que é propriamente composição. Num poeta como Schmidt, por exemplo, tão incapaz de compor; ou mesmo como Manuel Bandeira, cujo poema já nasce composto, limitando-se o trabalho do poeta a um envernizamento de superfície, creio que sua tese seria irrespondível. Mas no caso de C.D.A., não sei. Creio que ele – como Joaquim Cardozo, como uns poucos – é dos que compõem o poema antes de escrever a 1ª palavra, isto é, compõem, realmente, não só a textura do poema, mas sua estrutura. Assim o processo não seria de palavra puxar palavra, de dentro para fora, mas de uma eliminação de palavras: eliminação de tudo o que afastasse o poema do efeito procurado, de tudo o que distraísse o leitor da corrente central e da atmosfera

[104] Não sabemos exatamente por quê. Provavelmente, em virtude da data da missiva, pela publicação de suas *Poesias completas* pela Editora Sabiá, justamente no ano de 1968.
[105] Garcia alude a essa carta no ensaio sobre João Cabral (Garcia, 1996:245)

principal do poema. A unidade não seria, portanto, alcançada de dentro para fora mas de fora para dentro, como experiência estética – a unidade sendo uma das principais dessas exigências.

Bem, mas devo dizer que essa é uma opinião pessoal (e talvez interessada). Nunca falei com C.D.A. sobre esse assunto. E se estou lhe apresentando esses reparos é porque v. me parece um crítico sério para quem discordar de seu ponto de vista não é coisa de vida ou morte.

Seu trabalho sobre Gonçalves Dias me parece estupendo. V. sem querer (sem querer, não; sem ter o ar de) fez uma análise mais profunda do que parece supor. Seu método dos catalisadores verbais é uma coisa muito séria. Me parece seriíssima. E devo dizer a v. que ele me veio mostrar que a análise estilística não é, em última instância, a coisa impotente e intransitiva que vem a ser nas mãos de muitos críticos. Revelando os catalisadores de Gonçalves Dias, v. explicou não só a psicologia do poeta como também o sentido de sua poesia. V. pôde falar do poeta em seu processo, isto é, no momento em que sua pessoa se transforma em obra. (Este é o momento em que, a meu ver, tudo deve ser visto: o momento da criação. Sempre pensei que a única crítica possível seria essa. Mas sempre vi uma dificuldade para o exercício dessa crítica: como saber qual é o processo de um poeta? O homem escreve num ambiente fechado e o ato de escrever é um ato íntimo: portanto, o *processo* [terá de ser] que ele tem de escrever deve ser examinado ou na sua pessoa ou na sua obra. Esta é, está claro mais susceptível de análise. Mas por onde, por que aspecto de uma obra se pode chegar mais diretamente ao *processo* pelo qual foi escrita, a partir do qual se tem uma visão do poeta e da obra? Sua teoria dos catalisadores me parece estupenda por isso: deve ser por aí. Os resultados, obtidos com G. Dias, não parecem deixar lugar a dúvidas.)

E por tudo isso, também, prefiro o G.D. ao C.D.A. No C.D.A. v. não levantou previamente os catalisadores para chegar ao processo. V. partiu diretamente do que pensa ser o processo de C.D.A. Porque não refaz – ao menos a título de curiosidade – seu estudo de C.D.A. começando pelos catalisadores?

Aliás, creio que v. deve aplicar o mesmo método do G.D. a outros poetas. Urgentemente. Poetas mortos, o que lhe facilitará o trabalho. Acho que v. descobriu um "venero" [N.: "veio" em espanhol] tão rico que não deve parar. Nem parar em teorizações. Ponha-se a buscar as chaves de outros poetas, os catalisadores e verá que resultados fabulosos vão chegar. (É verdade que o caso de G. Dias parecia mais fácil: ele deixou seu rabo muito de fora – deixou mesmo? Só me parece assim depois que li seu trabalho, tão evidente –; e parece não ter mudado muito, durante toda a vida, de catalisadores. Em relação a outros poetas vai ser necessário levar em conta que o poeta vai passando por fases. Mas mesmo assim, de que método fabuloso v. dispõe).

24 CARTAS ENVIADAS

Reiteramos que não há provas de que as poucas cartas escritas por Garcia e que se acham no acervo familiar tenham chegado a seus destinatários. É possível que algumas delas tenham sido rascunhos, assim como é possível que sejam cópias de cartas que foram efetivamente enviadas e recebidas. Sabemos do hábito, no tempo em que se enviavam cartas datilografadas, de se fazer uma cópia em carbono, de modo que uma delas ficava com o remetente. Mas as cartas a que tivemos acesso, embora datilografadas, não são cópias-carbono. Como já dissemos, somente profundos estudos epistolográficos sobre a obra de Garcia poderiam responder a estas questões com exatidão, e não é o que se faz aqui. Por enquanto, consideramos válido expor o que as cartas dizem sobre o pensamento de Garcia além do que já conhecemos em suas obras estudadas nas partes anteriores deste estudo.

24.1. Fundação Getúlio Vargas

Na ocasião dos preparativos para a 1ª edição de *Comunicação em prosa moderna*, encaminhou Othon M. Garcia uma *nota prévia*, datada de 3 de abril de 1965, na qual comunicava enviar os originais da primeira parte do livro *Aprender a escrever é aprender a pensar*, que seria o título original de CPM – somente por meio de provável interferência da FGV é que esse título passou, de modo ligeiramente modificado (*Aprenda a escrever, aprendendo a pensar*), a subtítulo da obra mais conhecida de Garcia. Já em 15 de novembro de 1966, encaminha carta ao professor Clóvis Zobaran Monteiro, representante da FGV, na qual informa estar anexando os originais de *Manual da prosa moderna* – e constatamos então que sua obra teve ainda um título intermediário.

Na carta ao representante da fundação, relata ter acolhido boa parte das sugestões feitas pelo professor Jesus Bello Galvão, mas nem todas, “ou porque me parecem irrelevantes ou porque revelam da parte do ilustrado professor pontos de vista e critérios que não se ajustam à finalidade, feição e estrutura da obra”. Ressalta, entretanto, com sua conhecida e excessiva humildade, que “gostaria de concordar sempre com o professor Galvão, pois discordar dele em matéria de linguagem é estar provavelmente errado”.

24.2. Jesus Bello Galvão

Em 29 de novembro de 1967, isto é, no ano de lançamento de CPM, envia Garcia ao "caro amigo Galvão" uma carta, juntamente com um exemplar da primeira edição do livro. É sabido que esta primeira edição saiu com mais de cem erros de revisão, o que desagradou profundamente a Garcia. Ainda assim, essa carta revela um desagrado – que, decerto, nos anos seguintes se esvaeceria – com a própria elaboração da obra, desagrado este que se mostra logo no segundo parágrafo:

> Hoje, decorridos dois anos da sua elaboração, vejo que me saiu da cabeça e da pena um livro quase lastimável (tiremos o "quase" que fica melhor) – lastimável não por causa das suas numerosas e irritantes falhas de revisão, mas dos seus graves e desesperadores defeitos de composição, de planejamento, de explanação, de documentação. No entanto, enquanto o compunha, parecia-me que viria a ser uma obra capaz de causar-me alegria e até mesmo certo orgulho. É que hoje não o vejo com os olhos corujentos de autor mas como leitor e crítico.

A autocrítica do autor revela uma acrimônia tão surpreendente, reveste-se de tal dramaticidade, que ganha foros de... frase de ladainha:

> Cada vez que o folheio mais defeitos nele encontro, e tantos, que chego, sinceramente, sem falsa modéstia, a me arrepender de tê-lo escrito e publicado antes de deixá-lo amadurecer nas fichas e no rascunho, para reformulá-lo, refundi-lo, refazê-lo enquanto... feto. Não o fiz; agora arrependo-me. O livro não nasceu: abortou.

Chega Garcia ao ponto de quase se desculpar por não ter aceitado algumas sugestões do professor Bello Galvão, conforme já houvera confidenciado ao representante da FGV:

> Você mesmo assinalou inúmeras falhas na sua atenta, arguta e isenta crítica. Lastimo não ter levado – ou não ter podido levar – em conta a totalidade das suas observações feitas à margem dos originais. Algumas não aceitei por divergência de opinião (errei, pois divergir de você em matéria de linguagem é estar errado[106]); outras porque, a aceitá-las, teria de refundir algumas partes, ou pelo menos fazer alterações para manter coerência. Azar meu. Talvez não lastimasse tanto o livro se tivesse concordado com você.

Por fim, somente no último parágrafo, antes do desfecho, vence o autor a modéstia e decide (estamos diante de uma estratégia argumentativa?) "reconhecer" algumas qualidades de sua obra:

> Aí está, meu caro Galvão, o que penso e sinto a respeito de *Comunicação em prosa moderna*; pode haver algum exagero – o livro tem algumas qualidades, representa certa contribuição, tem algum valor didático – mas, postos na balança de uma crítica insuspeita seus defeitos e suas virtudes... ai, como me dói saber que é do lado dos primeiros [que] o prato pende!

Talvez tenha sido esse desesperado pessimismo que levou o autor a confessar, sete anos depois, na nota da 3ª edição de CPM, a "imprevista aceitação da obra", cujo sucesso exigiu, segundo atesta, cinco tiragens da 2ª edição, entre outubro de 1969 e

---

[106] Note-se que, na carta endereçada à FGV no ano anterior, Garcia afirmara que discordar de Galvão era estar *provavelmente* errado...

junho de 1974. O tempo, além de mitigar o pessimismo do autor, provou que sua obra era de fato bem mais qualificada e proveitosa do que ele pensava.

24.3 Assis Brasil

Outro importante crítico literário, Assis Brasil, também manteve curta porém profícua correspondência com Othon M. Garcia. Encontramos somente, todavia, uma carta datilografada de três páginas endereçada ao crítico piauiense. Entretanto há, no capítulo de CPM em que Garcia trata da chamada "frase caótica", uma nota de rodapé (p. 143) em que o autor afirma ter incluído o escritor Antonio Callado nesse capítulo a partir da sugestão dada "em bilhete muito simpático" de Brasil.

A carta de Othon M. Garcia a Assis Brasil, datada de 14 de setembro de 1975, em tom bastante informal e com muitas digressões metadiscursivas (comentários aos próprios erros de digitação), inicia-se com o agradecimento do autor de CPM ao crítico literário pela remessa de alguns "excelentes (excelentes mesmo)" estudos sobre literatura brasileira de autoria de Assis Brasil.

O 3º parágrafo da carta se inicia com nova data, 7 de outubro do mesmo ano, justificada por excesso de trabalho e viagens; mais adiante, acusa ter recebido, nesse intervalo de tempo, o último livro de Assis Brasil, "A nova literatura II – a poesia", que ele menciona logo abaixo. Sobre o novo livro, comenta:

> Este ainda não o li, pois acaba de chegar, mas já vi o que lá me espera em prazer de leitura e em ensinamentos, que você é não apenas um grande romancista, mas também um excelente crítico, um dos mais competentes (não gosto desse adjetivo, que me parece louvor burocrático), um dos mais lúcidos, um dos que mais têm contribuído para ajudar leigos e/ou entendidos a compreender, entender, conhecer a literatura brasileira dos nossos dias. Digo-lhe isso sem exagero, sem o propósito de lisonjeá-lo: digo-o com franqueza, com total sinceridade. Sua *Nova literatura*, seus estudos individuais (Clarice, Guimarães, Adonias) me têm sido úteis quer nas minhas aulas quer no meu interminável aprendizado.

Pensamos, e aqui se seguem considerações de caráter bastante particular, que o testemunho de Garcia é assaz importante para a apreciação crítica da obra de Assis Brasil, que é, na nossa opinião, um dos nomes mais negligenciados da crítica literária brasileira, não obstante ter publicado como poucos, tanto no campo da crítica quanto no da ficção.

Mas os elogios de Garcia a Brasil não param por aí, já que estamos ainda na segunda das três páginas da carta. Em relação à obra literária do piauiense, afirma: "e seu romance, sua lírico-amorosa novela – *A volta do herói*, que eu li de um jato só, me sensibilizou, me emocionou durante horas. Felicito-o e agradeço-lhe o prazer que sua

leitura me proporcionou". Mantendo o tom quase jocoso da carta, afirma que a única forma de recompensá-lo seria lhe enviando aquele seu "tratado de arte culinária" – a 3ª edição de *Comunicação em prosa moderna*, já que não dispunha "de coisa melhor".

A terceira página da carta mantém o tom divertido e se alonga em digressões e *post scripta*, mas não acrescenta informações que não as de ordem pessoal.

24.4 Evanildo Bechara

Encontramos apenas uma carta endereçada ao autor da *Moderna Gramática Portuguesa*, datada de 12 de setembro de 1976. Nela, agradece Garcia o envio das *Lições de português pela análise sintática*, e também da *Introdução ao estudo da filologia portuguesa*, de Serafim da Silva Neto, além de alguns números da revista acadêmica *Littera*[107]. Também elogia Bechara pelo estudo sobre Pacheco da Silva Jr. O trecho abaixo parece revelar que Garcia não aderiu integralmente às teses da gramática gerativa. Vejamos:

> Parabéns também ao Carly Silva: com as suas "Limitações da Gramática Transformacional", ele me tirou da boca, digo, da pena, aliás, que é esta... *Lettera 22* [note-se o trocadilho paronímico com o nome da revista enviada por Bechara], olivetizinha já meio emperrada, o que eu gostaria de saber dizer sobre a "revolução chomskyana", se tivesse "competência" e "desempenho" (ou *performance*?) para tanto.

Já o trecho que se segue revela que Garcia, membro da Academia Brasileira de Filologia assim como Bechara, mantinha contato com o mundo acadêmico das publicações:

> Pelo que leio no *Boletim bibliográfico* da [editora] Grifo, o próximo número da Littera (16/1976) não incluirá o meu estudo sobre a também sempre lembrada C.M. [Cecília Meireles] nem aquela cansativa resenha sobre o livro do Siebenmann.[108] Ainda bem, pois assim dá tempo de lhe pedir que me deixe fazer a revisão das provas. Ah! Seria possível você me arranjar umas separatas do estudo sobre a Cecília? E me mandar uns dois ou três exemplares do número em que sair a resenha, para que eu possa remeter uma cópia ao autor de *Los estilos poéticos en España*, que me recebeu muito fidalgamente em Nurembergue no ano passado?

24.5. Autran dourado

Para o autor de *Ópera dos Mortos*, encontramos também apenas uma carta de duas páginas datilografadas. A carta data de 23 de novembro de 1967, mesmo ano da publicação de CPM. Nela, em que se repete o tom informal e jocoso do autor, há elogiosíssimas considerações a respeito do romance citado acima. Para dar a ideia de total envolvimento com a obra, Garcia se "funde" com o ambiente e com os personagens de *Ópera dos mortos*, livro por ele também estudado no já citado capítulo

---

[107] Antiga revista acadêmica, editada pela Editora Grifo e dirigida, de 1971 a 1976, pelo próprio Evanildo Bechara.
[108] Não localizamos a publicação, de forma que não podemos saber se os artigos de Garcia foram mesmo publicados.

referente à frase caótica e ao fluxo de consciência (pp. 141-143). O relato, pelo menos na primeira página, não é o de um crítico, mas sim o de um leitor, preocupado tão somente com descrever as sensações proporcionadas pela leitura do romance do escritor mineiro. Vale a transcrição na íntegra:

> Há dois minutos ainda acompanhava Rosalina. Desci com ela a escada do "sobrado". Com ela entrei no carro do coronel Sigismundo. Aí despertei de uma espécie de encantamento, de uma espécie de sonho-sono em sortilégio em que me engolfara, quase ininterruptamente, nestas últimas trinta e seis horas, com seu livro nas mãos, no ônibus, na mesa, na cama, durante as refeições e – desculpe – até no banheiro. Hipnotizado. Não me lembro de outro romance, brasileiro ou não, que me tenha fascinado e asfixiado tanto quanto *Ópera dos mortos*. Não me lembro de outros heróis tão demoníacos, tão problemáticos (perdoe a linguagem lukacsiana) como Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho.
> Creio que acabo de ler um dos dois ou três mais extraordinários romances da literatura brasileira de todos os tempos.

Já a segunda página da carta, a par de manter o tom laudatório, dá conta de algum juízo sobre os modismos literários e entra em alguns pormenores do romance:

> É romance novo, mas nada de "nouveau roman", nada de "antirromance", nada de "roman objectal", se se leva em conta o fascínio que exerce na mente do leitor. Seu livro não se vê apenas: vive-se nele. Aflige, tortura, empolga, asfixia. Está nele o melhor de Faulkner, o melhor de Kafka, o melhor de Camus, mais do que o melhor de Beckett, ou de Robbe-Grilet... e toda a fauna do "roman nouveau", que a gente lê, sim, mas como, senhor? Seu livro é sofrido e faz sofrer, mas nunca enfada, nunca chateia. Sua linguagem, sua técnica, seu discurso interior, às vezes monólogo, às vezes solilóquio[109], raramente caótico, quase sempre lúcido, os dois e às vezes três planos do seu discurso interior, com que V. se revela um analista dos subterrâneos da alma humana, em profundidade raramente igualada ou jamais igualada na literatura de hoje ou de ontem daqui e de alhures, fazem da *Ópera dos mortos* um livro extraordinário, desesperador, inquietante. Uma obra-prima. Oh, se me sobrasse tempo e argúcia, como me alegraria fazer um estudo senão da sua obra pelo menos da sua frase e da sua técnica de narrar!

O estudo da frase, fê-lo Garcia em CPM, como já dissemos. Neste capítulo, após arrolar vários autores representantes dessa técnica no Brasil e no exterior, afirma Garcia que "em nenhum deles a estrutura da frase em monólogo ou em solilóquio (...) é incoerente ou caótica em tão acentuado grau como em Autran Dourado (...)". No entanto, o romance de Dourado que utiliza como exemplo é *A barca dos homens*, para cuja interpretação dedica três páginas de CPM.

---

[109] Vale lembrar que, em CPM, Garcia tratará da diferença entre monólogo e solilóquio, utilizando-se inclusive deste romance de Autran Dourado, também no capítulo intitulado "Frase caótica e fluxo de consciência: monólogo e solilóquio".

25 CONCLUSÃO

Pretendemos encerrar nosso estudo com poucas palavras; não cremos haver muito mais o que ser dito, e o mais que vier a ser não fará senão repetir tudo o que tentamos exaustivamente demonstrar nas quatro partes desta tese: que Othon Moacyr Garcia, em sua difícil mas vitoriosa trajetória, revelou-se, acima de tudo, um estudioso de vanguarda, um pioneiro das letras nacionais, independente, humilde e profundamente envolvido com as questões linguísticas e literárias que vivenciou. Não separou sua prática de teórico de sua faina de professor. Não separou seu entusiasmo de leitor do olhar crítico e meticuloso do analista estilístico. Não separou, enfim, língua de literatura e literatura de língua, por entender, acertadamente, que não se pode imaginar uma sem a outra.

Era nosso desejo que este trabalho fosse encarado como pertencente à história das ideias linguísticas em nosso país, ainda que sua metodologia e sua bibliografia tenham pouco a ver com o que se encontra nos trabalhos a esse ramo filiados. De qualquer maneira, acreditamos que a contribuição de Othon M. Garcia é um capítulo importantíssimo na história da descrição e do ensino de língua portuguesa no Brasil. Após tanto tempo de pesquisa e de reflexão, estamos certos de que, sob muitos aspectos, *Comunicação em prosa moderna* representa um acontecimento que mudou a forma de se enxergar e de se ensinar a língua no país. E, quanto a seu trabalho como crítico literário, já foi suficientemente demonstrado, assim pensamos, o quanto Garcia renovou o panorama desse campo de estudos no Brasil.

Para melhor ilustrar o papel desempenhado por ele em nossas letras, gostaríamos de nos valer de uma anedota contada por João Cabral de Melo Neto – escritor cuja obra tanto contribuiu para o reconhecimento de Garcia –, acerca de sua estada como diplomata em Sevilha:

> Uma vez eu estava num lugar de flamenco com uma bailarina sevilhana. Tinha um sujeito cantando e eu perguntei: ‘Te gusta este cantador?’ E ela: ‘No! No expone!’ Não se expõe, não faz o máximo. E o sevilhano quer sempre a coisa feita no máximo. Fazer no extremo, onde o risco começa[110].

Para nós, Garcia sempre se comportou como se deve comportar o cantor de flamenco ideal de João Cabral de Melo Neto: expôs-se, tentou fazer o máximo; não teve medo de arriscar, de ser o primeiro a resenhar os poetas mais contemporâneos e mais

---

[110] Esta história, segundo o site http://estrelabinaria.com/2009/05/17/o-poeta-de-pedra/, aparece no documentário *Recife – Sevilha: João Cabral de Melo Neto* e teria sido um dos últimos depoimentos do poeta.

difíceis, de ser o primeiro a ensinar a escrever e a pensar por meio de um método até hoje sem parelha. A fortuna crítica sobre seus ensaios e a recente publicação da 27ª edição de *Comunicação em prosa moderna*, em edição revista e atualizada, são provas inequívocas de seu desempenho ímpar nas duas frentes em que ininterrupta e bravamente labutou.

Tentamos demonstrar aqui, desde a introdução desta tese, que o reconhecimento de *Comunicação em prosa moderna*, por uma série de motivos, alguns bastante compreensíveis, não foi acompanhado pelo reconhecimento de seus ensaios de análise estilística. Portanto, nosso trabalho se viu, também, na missão de resgatar uma faceta de Garcia que só não está mais esquecida graças à iniciativa da Editora Topbooks (na pessoa de seu editor José Mário Pereira) que, em 1996, reeditou seus ensaios estilísticos mais significativos.

Tentamos demonstrar, também, onde ele se mostrou realmente pioneiro; onde, se não foi o primeiro, foi pelo menos quem melhor sistematizou determinados assuntos que hoje tanto interessam à academia e aos interessados, de um modo geral, nas questões linguísticas, textuais, literárias. Procuramos também, por outro lado, lançar sobre sua obra um olhar crítico; crítico o bastante para não adotarmos uma postura subserviente e que caísse no erro de acatar tudo quanto ele defendeu, sem questionamentos. Ainda que nossa profunda admiração por Othon M. Garcia possa, e é certo que isso ocorreu em vários momentos, ter-nos cegado para uma série de aspectos que um olhar menos admirado certamente denunciaria, ousamos, cientes de toda nossa pequenez, discordar aqui e ali de nosso mestre para o bem da ciência linguística. Não temos dúvidas de que é uma atitude que ele mesmo aplaudiria com entusiasmo.

De qualquer forma, não acreditamos num olhar frio sobre o objeto de pesquisa. É e sempre será a paixão, ainda que escondida sob o manto do puro interesse intelectual, o motor de qualquer investigação que valha a pena levar adiante.

Mas, enfim, o que valeu mesmo neste estudo – parafraseando a carta que o próprio autor enviou a Jesus Bello Galvão quando do lançamento da primeira edição de *Comunicação em prosa moderna* – é saber que, ao depositarmos o todo da obra de Othon Moacyr Garcia na balança de uma crítica insuspeita... vale saber que é do lado de suas (muitas) virtudes que o prato penderá.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antonio Suarez. *Curso de redação.* 5. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ADAM, Jean-Michel. *Les textes: types et prototypes*. Nathan, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1967.

_____. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Maria Margarida de & MEDEIROS, João Bosco. *Curso de língua portuguesa para a área de Humanas.* São Paulo: Atlas, 1997.

_____. *Comunicação em Língua Portuguesa para os cursos de Jornalismo, Propaganda e Letras.* 2. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

ANTUNES, Irandé. *Lutar com palavras: coesão e coerência.* São Paulo: Parábola, 2005.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando*: *introdução à filosofia.* São Paulo: Moderna, 1986.

AZEREDO, José Carlos de. *Iniciação à sintaxe do português.* 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. *Fundamentos da gramática do português.* 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa.* São Paulo: Publifolha, 2008.

BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso.* São Paulo: Parábola, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. *A lição de João Cabral.* In: MELO NETO, João Cabral de. *Cadernos de literatura Brasileira / João Cabral de Melo Neto.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

BARRETO, Fausto & LAET, Carlos de. *Antologia Nacional.* 36. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1959.

BARTRA, Anna. *La enseñanza del léxico.* In: MIGUEL, Elena de. *Panorama de la lexicología.* Barcelona: Ariel, 2009.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa.* 37. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BENTES, Anna Christina. *Linguística Textual.* In: MUSSALIN, Fernanda & BENTES, Anna Christina (orgs.). *Introdução à Linguística*. Vol I: Domínios e fronteiras. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita.* 6. ed. São Paulo: Ática, 1988.

BORBA, Francisco da Silva. *Teoria sintática.* São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1979.

BORGES, Antonio Fernando. *Não perca a prosa: o pequeno guia da grande arte da escrita.* Rio de Janeiro: Versal, 2003.

BRASIL, Assis. *Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro: Livros do mundo inteiro, 1971.

_____. *Redação e criação.* Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

BRASIL. *Manual de redação da Presidência da República.* 2. ed. Brasília: Presidência da República, 2002.

BRETON, Philippe. *A argumentação na comunicação.* 2. ed. Bauru, SP: Edusc, 2003.

BUENO, Silveira. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa. Curso superior.* 6. ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1963.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Manual de expressão oral e escrita.* 2. ed. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1966.

_____. *Princípios de linguística geral.* 5. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1977.

_____. *Dispersos.* Organização de Carlos Eduardo Falcão Uchoa. Nova edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

CAMARGO, Thaís Nicoleti de. *Paralelismo sintático torna texto mais preciso.* Caderno Fovest. *Folha de São Paulo.* 19 de setembro de 2002.

_____. *Falta de paralelismo semântico cria efeito de estilo.* Caderno Fovest. *Folha de São Paulo.* 3 de outubro de 2002.

_____. *Correlação pode aumentar coesão do texto*. Caderno Fovest. *Folha de São Paulo.* 24 de abril de 2003.

_____. *Redação linha a linha.* São Paulo: Publifolha, 2004.

CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto.* Brasília: UnB/Imprensa Oficial, 2001.

CARNEIRO, Agostinho Dias. *Texto em construção.* São Paulo: Moderna, 1992.

_____. *Redação em construção: a escritura do texto.* São Paulo: Moderna, 1993.

CARONE, Flávia de Barros. *Subordinação e coordenação: confrontos e contrastes.* Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. *Limites da Estilística.* Seção *Livros na Mesa.* Correio da Manhã, 17/11/1956.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CASTILHO, Ataliba T. de. *Aspecto verbal no português falado.* In: ABAURRE, Maria Bernadete M & RODRIGUES, Angela C. S. (orgs.). *Gramática do português falado.* Vol. VIII. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização.* São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso.* São Paulo: Contexto, 2004.

CHIAVEGATTO, Valéria Coelho. *A função dos introdutores de espaços mentais na construção linguistica de relatos de opinião no português do Brasil.* In: GÄRTNER, Eberhard (ed.). Estudos de linguística textual do Português. Frankfurt am Main: TFM, 2000.

CITELLI, Adilson. *O texto argumentativo.* São Paulo: Scipione, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. *Solidão e luta em Graciliano.* In BRAYNER, Sônia (org.). Graciliano Ramos: coleção Fortuna Crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COFFEY, Margaret Pogemiller. *Communication through writing.* New Jersey: Prentice Hall Regents, 1987.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética.* São Paulo: Cultrix, 1978.

CONDÉ, José. *"Esfinge Clara", de Othon Moacyr Garcia.* Coluna "Escritores e livros". *Correio da manhã,* 28/1/1956.

CORREIA, Margarita. *Produtividade lexical e ensino da língua.* No prelo.

CORREIA, Margarida & LEMOS, Lúcia San Payo de. *Inovação lexical em português.* Lisboa: Edições Colibri e Associação de Professores de Português, 2005.

COSTA, Sônia Bastos Borba. *O aspecto em português.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1975.

_____. *Impertinências.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do português contemporâneo.* 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

CUNHA, Fausto. *Gonçalves Dias e a estilística. Folha da Manhã*, 28/7/1957.

DELGADO-MARTINS, Maria Raquel & FERREIRA, Hugo Gil. *Português corrente*: estilos do Português no ensino secundário. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

DIAS, Maria de Lourdes Vaz Sppezapria Dias & RODRIGUES, Violeta Virgínia. *Justaposição: processo sintático distinto da coordenação e da subordinação?* In: RODRIGUES, Violeta Virgínia (org.). *Articulação de orações: pesquisa e ensino.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

DUARTE, Inês. *O conhecimento da língua: desenvolver a consciência lexical. C*om a colaboração de Madalena Colaço, Maria João Freitas e Anabela Gonçalves, Lisboa, Ministério da Educação/Plano Nacional de Ensino do Português, 2010 (no prelo).

DUARTE, Isabel Margarida. *O relato de discurso na ficção narrativa: contributos para a análise da construção polifónica de* Os Maias *de Eça de Queiroz.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a ciência e a tecnologia, 2003.

_____. *Passado e presente: a produtividade de provérbios e outras expressões fraseológicas no português europeu de hoje*. Comunicação apresentada no 13º Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa do IP/PUC-SP, no Instituto de Pesquisas Linguísticas, em 30 de Abril de 2010.

DUBOIS, Jacques e outros. *Retórica geral.* São Paulo: Cultrix, 1974

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

DUCROT, Oswald, & ANSCOMBRE, Jean-Claude. *L'argumentation dans la langue.* Liège: Pierre Mardaga, editeur, 1988.

DUTRA, Waltensir. *Interpretação de Drummond. O Jornal do Rio de Janeiro*. Diários Associados. 22 de janeiro de 1956.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais.* Série Princípios. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

FELIZARDO, Zoleva C. *Teoria e prática da redação.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

FILHO, Evaristo de Morais. *A estreia de um quarentão.* Seção "O homem e o mundo". Revista *A Cigarra.* Rio de Janeiro, março de 1956.

_____. *Incentivado, reincidiu.* Seção "O homem e o mundo". Revista *A Cigarra*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1957.

FIORIN, José Luiz. *Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem.* In: ABDALA JR., Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. *Em busca do sentido: estudos discursivos.* São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação.* São Paulo: Àtica, 1990.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia.* 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

FOWLER, Roger. *Crítica linguística.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

GALLIANO, A. Guilherme. *O método científico: teoria e prática.* São Paulo: Harbra, 1986.

GARCEZ, Lucília H. do Carmo. *Técnica de redação*: o que é preciso saber para bem escrever. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GARCIA, Eduardo. *Biobibliografia de Othon Moacyr Garcia.* Revista Confluência, nº 32. Rio de Janeiro: Instituto de Língua Portuguesa, 2006.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna.* Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1967.

_____. *Comunicação em prosa moderna.* 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1972.

_____. *Comunicação em prosa moderna.* 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1975.

_____. *Comunicação em prosa moderna.* 4. ed. Rio de Janeiro. Ed. da FGV, 1976.

_____. *Comunicação em prosa moderna.* 7. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1978.

_____. *Comunicação em prosa moderna.* 23. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2003.

_____. *Comunicação em prosa moderna.* 27. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2010.

_____. *Machado de Assis e a influência inglesa.* Revista de Cultura e Técnica (Órgão Oficial da União Universitária Feminina). Vol. III, n. 3, junho de 1939.

_____. *Feições do Romantismo norte-americano.* Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos, vol. II, n. 5, maio de 1944.

_____. *Quatro novelistas do Romantismo norte-americano.* Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos, vol. II, n. 6, setembro de 1944.

_____. *Edgard Poe – anti-romântico* Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos, vol. III, n. 7, janeiro de 1945.

_____. *Walt Whitman – bíblico e profético.* Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos**,** vol. III, n. 8, maio de 1945.

_____. *Emerson – anti-romântico*. Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos, vol. III, n. 9, setembro de 1945.

_____. *Influências I*. Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos. Ano VII, n. 67, janeiro de 1949.

_____. *Influências II*. Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos. Ano VII, n. 68, fevereiro de 1949.

_____. *Influências III*. Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos. Ano VII, n. 69, março de 1949.

_____. *Influências IV*. Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos. Ano VII, n. 70, abril de 1949.

_____. *De gramática e de compêndios*. *Jornal do Comércio*, 11/08/1957.

_____. *Anotações à margem da poesia de Mauro Mota*. *Correio da Manhã*, 15/08/1964.

_____. *Outras anotações à margem da poesia de Mauro Mota*. *Correio da Manhã*, 05/12/1964.

_____. *Frase caótica e fluxo de consciência*. *Correio da Manhã*, 06/02/1965.

_____. *João Ternura: herói erótico, mas sem malícia*. *Correio da Manhã*, 20/03/1965.

_____. *Raul Bopp*. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do modernismo*: *antologia crítica*. Vol. III. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. *Esfinge clara e outros enigmas.* 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. *Farsilira: exercícios de rimas em redondilhas joco-sérias, algumas quebradas, outras desastradas, e quase todas com respingos autobiográficos.* Rio de janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. *Sociologismo e imaginação no romance brasileiro*. Original datilografado. s/d.

_____. *Chove nos campos de Cachoeira* Original datilografado. s/d.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOLD, Miriam. *Redação empresarial: escrevendo com sucesso na era da globalização.* 2. ed. São Paulo: Makron Books, 2002.

GRANATIC, Branca. *Redação, humor e criatividade.* São Paulo: Scipione, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Carlos Drummond de Andrade.* In: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do modernismo*: *antologia crítica*. Vol. III. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ILARI, Rodolfo. *A linguística e o ensino de língua portuguesa.* 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JESPERSEN, Otto. *The Philosophy of Grammar*. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1951.

JUNQUEIRA, Ivan. *O fio de Dédalo.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem.* 2. ed. São Paulo: Cortez, 1987.

_____. *A coesão textual.* 6. ed. São Paulo: Contexto, 1993.

_____. *A articulação entre orações no texto.* Cadernos de Estudos Linguísticos da Unicamp. Nº 28. Campinas: Unicamp, 1995.

KOCH, Ingedore G. Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual.* São Paulo: Contexto, 1993.

_____. *Texto e coerência.* 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *O desenvolvimento da Linguística Textual no Brasil*. Revista D.E.L.T.A., (pp. 165-180) Vol. 15, n. especial. São Paulo: PUC-SP, 1999b.

_____. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRAUSE, Gustavo Bernardo Galvão. *Redação inquieta.* Rio de Janeiro: Globo, 1985.

_____. *Educação pelo argumento.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana.* Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LEIRIA, Isabel. *Léxico, aquisição e ensino do Português Europeu língua não materna.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2006.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha. *Um programa de português: ensino fundamental, 7ª e 8ª séries.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. *Gramática normativa da Língua Portuguesa.* 41. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha & NETO, Raimundo Barbadinho. *Manual de redação.* Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira - Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária (notas de um diário de crítica).* Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Os mortos de sobrecasaca.* Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1963b.

_____. *A glória de César e o punhal de Brutus.* Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1963c.

_____. *Poesia moderna do Brasil: Drummond, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Augusto dos Anjos.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica.* São Paulo: Atual, 1986.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário gramatical da língua portuguesa.* 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Fenômenos da linguagem: reflexões semânticas e discursivas.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão.* São Paulo: Parábola, 2008.

MARTINS, Wilson. *Nas entranhas da mosca azul machadiana: publicação dos ensaios estilísticos de Othon M. Garcia revelam um grande analista da criação poética brasileira*. Jornal do Brasil, 01/02/1997.

MEDEIROS, João Bosco. *Comunicação escrita: a moderna prática da redação.* São Paulo: Atlas, 1988.

_____. *Redação empresarial.* 2. ed. São Paulo: Atlas, 1993.

_____. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas.* 2. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

_____. *Técnicas de redação.* 4. ed. São Paulo: Atlas, 1996b.

_____. *Correspondência: técnica de comunicação criativa.* 15. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

_____. *Português instrumental.* 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

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

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica.* 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Luz e calor* [*sic*] *no lirismo de Gonçalves Dias* (resenha). Coluna *Literatura.* Jornal *O Estado de São Paulo*. 6 de maio de 1957.

_____. *Esfinge clara e outros enigmas. Othon Moacyr Garcia. Prefácio de Antônio Houaiss* (resenha). Revista *Poesia sempre.* Publicação da Biblioteca Nacional. Ano 5, n. 8 – junho de 1997.

MORENO, Cláudio; GUEDES, Paulo Coimbra. *Curso Básico de Redação*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

MOURA, Francisco. *Trabalhando com dissertação.* São Paulo: Ática, 1992.

NEVES, Maria Helena de M. *Gramática de usos do português.* São Paulo: UNESP, 2000.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas.* São Paulo: Summus Editorial, 2007.

NUNES, Benedito, PEREIRA, Ruy & PEREIRA, Soraya Reolon (orgs.). *Dalcídio Jurandir*: *romancista da Amazônia.* Literatura & Memória. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

OGDEN, C.K. & RICHARDS, I. A. *O significado de significado.* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

OLIVEIRA, Helenio Fonseca de. *Os conectores da disjunção.* Cadernos de Estudos Linguísticos da Unicamp. Nº 28. Campinas: Unicamp, 1995.

_____. *Categorias do modo argumentativo de organização do discurso e relatores*. In: GÄRTNER, E. *et al* (Eds.). *Estudos de linguística textual do português*. Frankfurt: TFM, 2000.

_____. *Descrição do português à luz da linguística do texto.* Curso de pós-graduação "Língua portuguesa – visão discursiva. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras – EB/CEP – Centro de Estudos de Pessoal, 2001.

_____. *Os gêneros da redação escolar e o compromisso com a variedade padrão da língua.* In: HENRIQUES, Claudio C. & SIMÕES, Darcília. *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino.* Rio de Janeiro: Europa, 2004.

_____. *Ensino do léxico: o problema da adequação vocabular*. Revista Matraga. n. 19. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

_____. *Gêneros textuais e conceitos afins: teoria.* In: VALENTE, André (org.). *Língua portuguesa e identidade: marcas culturais.* Rio de Janeiro: Caetés, 2007.

_____. *Conflito entre a natureza pejorativa ou meliorativa das escolhas lexicais e a orientação argumentativa do texto*. In: HENRIQUES, Claudio Cezar & SIMÕES, Darcília. (orgs.). *Língua portuguesa, educação & mudança* . Rio de Janeiro: Europa, 2008.

_____. *O parágrafo e a argumentação escrita.* Apostila elaborada para o doutorado em Língua Portuguesa na UERJ. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, s/d.

PAES, José Paulo. *Dois ponteiros do relógio até seu mecanismo: Topbooks reedita 'Esfinge Clara e Outros Enigmas', de Othon Moacyr Garcia*. Folha de São Paulo, 27/10/1996.

PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. *A descrição.* Curso de pós-graduação "Língua portuguesa – visão discursiva. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras – EB/CEP – Centro de Estudos de Pessoal, 2001.

PENTEADO, J. R. Whitaker. *A técnica da comunicação humana.* 6. ed. São Paulo: Pioneira, 1977.

PEREIRA, Eduardo Carlos. *Gramática expositiva. Curso superior.* 60. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

PERELMAN, Chaïm. *Argumentação*. Enciclopédia Einaudi. Vol. 11. Oral/Escrito/Argumentação. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Edição Portuguesa. 1987.

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERINI, Mário A. *Sofrendo a gramática.* São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Para uma nova gramática do português.* São Paulo: Ática, 2004.

_____. *Princípios de linguística descritiva: introdução ao pensamento gramatical.* São Paulo: Parábola, 2006.

PORTELLA. *Dimensões II.* Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. *Severo olhar da estilística: Antologia recupera obra de crítico dos anos 50 que lançou nova luz sobre a poesia modernista brasileira*. Jornal do Brasil, 30 de novembro de 1996.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Exercícios de português.* 4. ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

_____. *Esfinge clara* (resenha). Jornal de Letras, nº 80, PP. 14-15. Fev-mar de 1956.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária.* Porto Alegre: Editora Globo, 1967.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural.* São Paulo: Cultrix, 1973.

RODRIGUES, Tânia Maria Bezerra. *Jornalismo e literatura: os protagonistas do discurso pelos verbos* dicendi. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UFF, 2005.

RODRIGUES, Violeta Virgínia. *Correlação*. In: VIEIRA, Silvia Rodrigues & BRANDÃO, Silvia Figueiredo (orgs.). *Ensino de gramática: descrição e uso*. São Paulo: Contexto, 2008.

RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos.* São Paulo: Atlas, 1977.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades/Brasília: Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-memória, 1985.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico.* 5. ed. São Paulo: Moraes, 1980.

SILVA, Rebeca Peixoto da. *Redação técnica.* Porto Alegre: Formação, 1974.

SILVA, Vera Lúcia Paredes. *Othon Moacyr Garcia: um precursor dos estudos de discurso no Brasil.* Cadernos do CNLF, vol. XII, nº 11. Rio de Janeiro: Cifefil, 2009.

SILVEIRA, Olmar Guterres da. A obra de Olmar Guterres da Silveira. Org. de Horácio Rolim de Freitas. Rio de Janeiro: Metáfora, 1996.

SILVEIRA, Sousa da. *Lições de português.* Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

SOARES, Magda Becker & CAMPOS, Edson Nascimento. *Técnica de redação.* Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto.* São Paulo: Annablume, 1999.

SPIRY, Zsuzsanna Filomena. *Paulo Rónai: um brasileiro* made in Hungary. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

TOULMIN, Stephen. *Os usos do argumento.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *O aspecto verbal no português*: *a categoria e sua expressão.* 3. ed. Uberlândia: Ed. Universidade Federal de Uberlândia, 1994.

UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. *O ensino da gramática: caminhos e descaminhos.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____*Sobre o ensino da análise sintática: história e redirecionamento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

VAL, Maria da Graça C. *Redação e textualidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

VASCONCELLOS, Zinda. *A influência da experiência cotidiana na linguagem.* Disponível em http://www.filologia.org.br/viiifelin/06.htm.

VALENTE, André C. *Um estudo sobre a correlação (Em J. Oiticica e outros autores).* In: VALENTE, André C. (org.). *Língua, linguística e literatura.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

VELASCO, Patrícia del Nero. *Educando para a argumentação: contribuições do ensino da lógica.* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VIANA, Antonio Carlos (coord.). *Roteiro de redação: lendo e argumentando.* São Paulo: Scipione, 1998.

WELKER, Herbert Andreas. *Gramática alemã*. 3. ed. Brasília: Ed. UnB, 2001.

WOODS, George B & STRATTON, Clarence. *A manual of English.* Nova Iorque: The Odyssey Press, 1926.

A gramática como meio. Entrevista de José Carlos de Azeredo ao Jornalista Josué Machado. Revista *Língua Portuguesa* – Editora Segmento, São Paulo. Edição 41. Março de 2009.

ANEXO A

11-8-57

JORNAL DO COMMERCIO

De gramática e de compêndios

Othon M. Garcia

Os que se derem ao trabalho de rebuscar estantes, livrarias e bibliotecas para um recenseamento das gramáticas, compêndios, livros de textos, livros de exercícios e de frases para corrigir, antologias e quetandos, publicados neste país nos últimos vinte anos, hão de ficar boquiabertos como nós com a infinidade dêles. É que a nossa tradicional e revelha gramaticofilia ou gramaticomania, a nossa constante e estéril preocupação com as miúdas gramatiquices, a nossa ferrenha e abstrusa mania de reduzir o aprendizado da língua à decoração de mil regrinhas e mil proibições emaranhadas numa nomenclatura prolixa, irritante, rebarbativa e teimosa, constituem fertilizantes permanentes daquela safra daninha de compêndios e textos, que, às vêzes, recheiam bolsos de autores e editôres, mas quase sempre desorientam o estudante e amofinam o mestre.

Nessa proliferação de livros para o ensino da língua pode-se estabelecer, de pronto, a distinção entre "gramática" e "compêndio". Aquela, de que há exemplos respeitáveis e mui valiosos e, "pour cause", não abundantes, distingue-se "oceânicamente" do "compêndio". Êste, quase sempre feito com propósitos mercantis "para arranjar uns cobres, que livro didático dá muito", é, salvo esperadas exceções, a contrafação do livro didático, que leva à falsificação dos princípios normativos e válidos da língua, à criação de preconceitos e proibições descabidas, de regrinhas chinfrins e de teorias absurdas.

O "compendiarista" é, regra geral, o sujeito que, movido por ambição, vaidade ou falta de autocrítica, espalha pela mesa mil e um outros "compêndios", também de baixa extração, e vai, de cada um, catando um grãozinho aqui, um grãozinho ali, com que acaba enchendo o embornal e o bôlso. Se tal nomenclatura não lhe agrada, inventa-lhe um

a professôres e alunos, um inestimável serviço: ensina-nos ou recorda-nos o que nos cumpre saber e o que é preciso desprezar.

Algumas das grandes virtudes da sua Gramática residem na "cristalina clareza" da exposição, no desprêzo à nomenclatura rebarbativa e redundante, na oportunidade e validez das abonações e na discreta medida em que se socorre dos teóricos da língua por não ter querido apresentar-nos obra de falso e pomposo eruditismo.

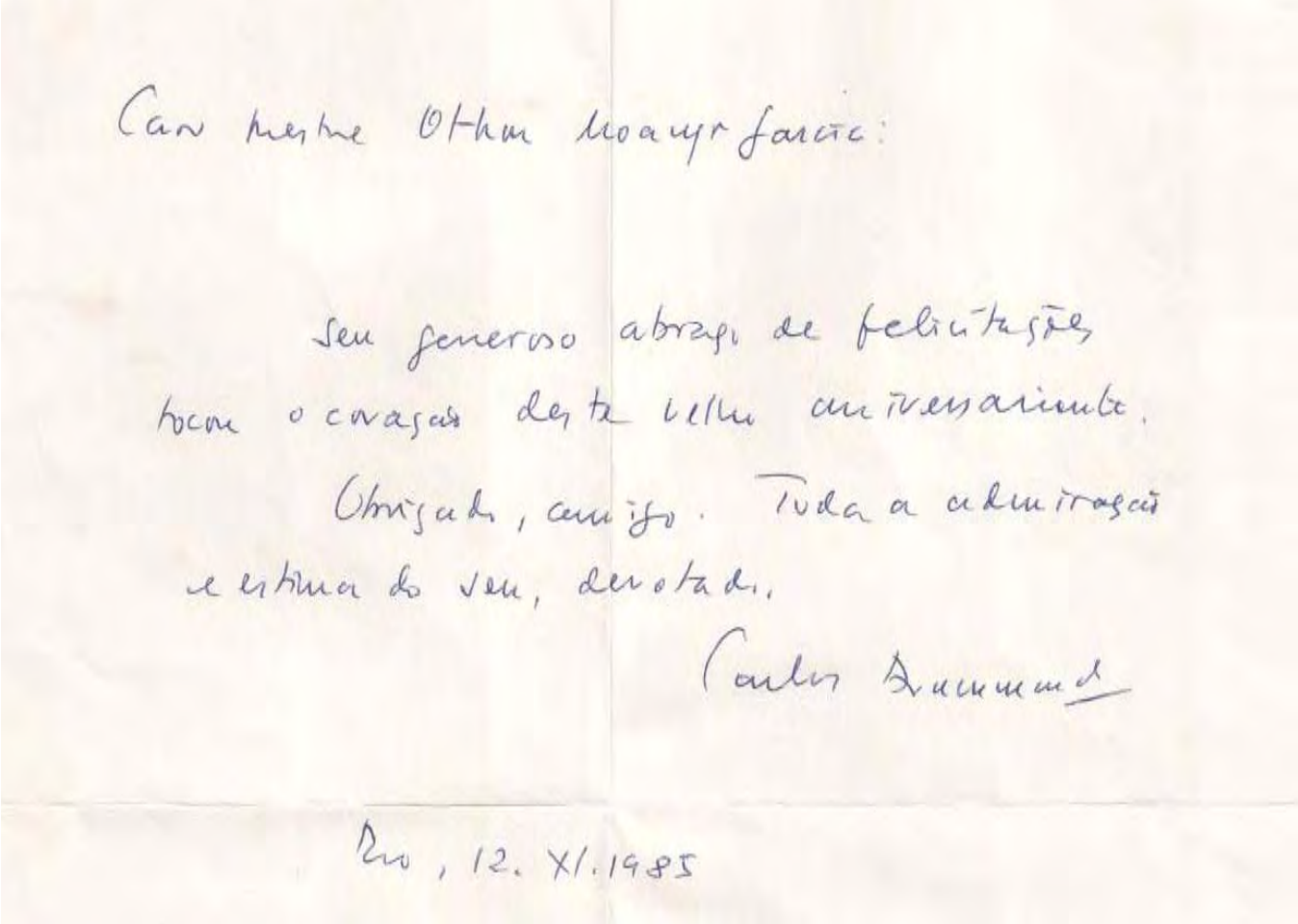
Dividindo a sua Gramática, de acôrdo com os moldes tradicionais, em Fonética, Morfologia e Sintaxe, e acrescentando-lhe o que por natureza pode estar à margem ou acima dela — a Estilística —, mas é, certamente, o seu coroamento, o Autor concilia o atual e moderno com o tradicional e o passado, dentro de uma linha de equilíbrio e moderação exemplares.

Algumas restrições de mínima valia que lhe podêssemos fazer resultariam menos de falhas da sua doutrinação do que de cacoetes que possamos ter adquirido ao palmilharmos também, em excursões muito curtas, êsses ínvios caminhos dos estudos lingüísticos e estilísticos.

A parte de Fonética, sóbria e excelente, valoriza-se ainda mas com a atualização das informações. Gostaríamos de chamar a atenção para o capítulo III (Descrição da pronúncia normal do Brasil), em que o Autor aproveita algumas das conclusões do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (Cidade do Salvador, 1956), antecipando assim, muito oportunamente, futura sistematização. E' de notar, igualmente, a nomenclatura sóbria, sensata e precisa que adota no capítulo dos Fonemas.

Na parte de Morfologia, desfaz muitos tabus (como o hor-

Recorte do artigo De gramáticas e de compêndios, ao mesmo tempo uma resenha sobre a Gramática Normativa de Rocha Lima e uma tomada de posição firme contra os "compêndios gramaticais", que reduzem o aprendizado da língua "à decoração de mil regrinhas e mil proibições emaranhadas numa nomenclatura prolixa, irritante, rebarbativa e teimosa, (...). Como se vê, a resenha permanece bastante atual. Jornal do Commercio, 11/8/1957.



Caro mestre Othon Moacyr Garcia:

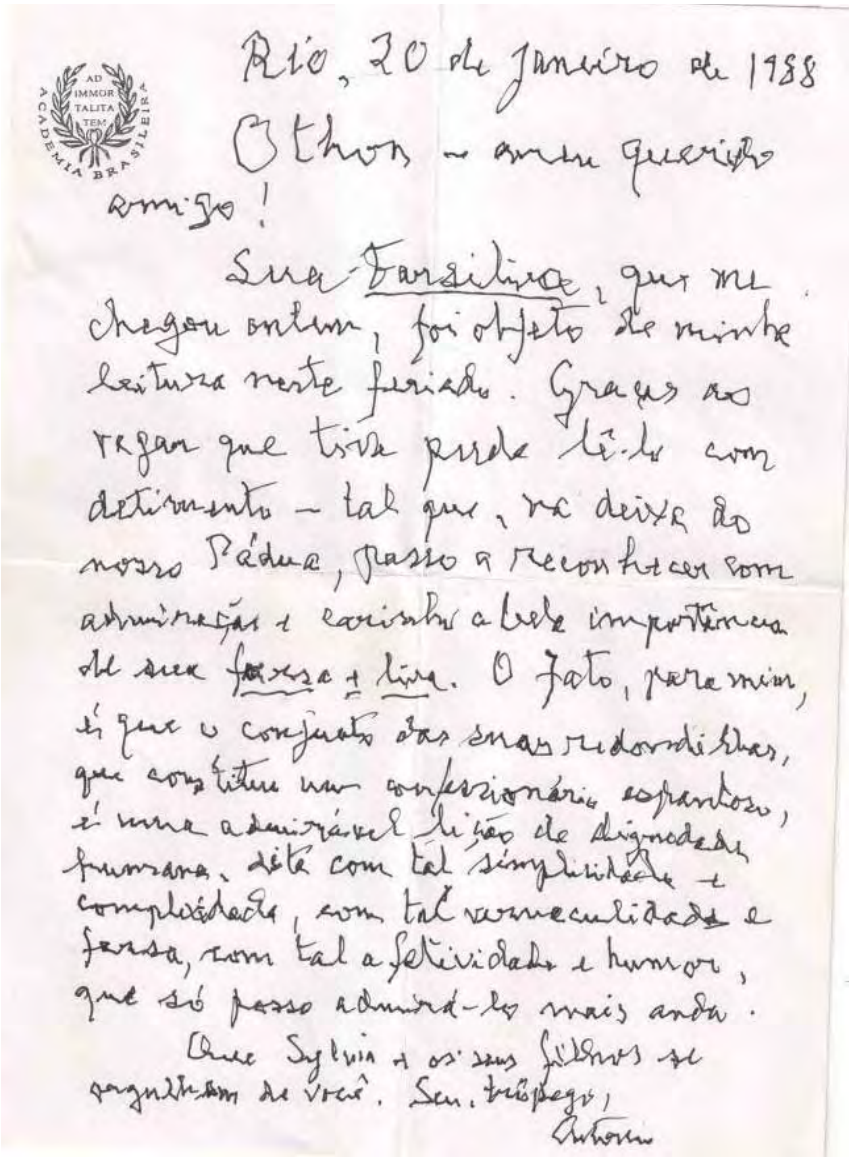
Seu generoso abraço de felicitações
honra o coração deste velho aniversariante.

Obrigado, amigo. Toda a admiração
e estima do seu, devotado,

Carlos Drummond

Rio, 12. XI. 1985

Bilhete de agradecimento (pela lembrança do aniversário) de Carlos Drummond de Andrade



Rio, 20 de janeiro de 1988

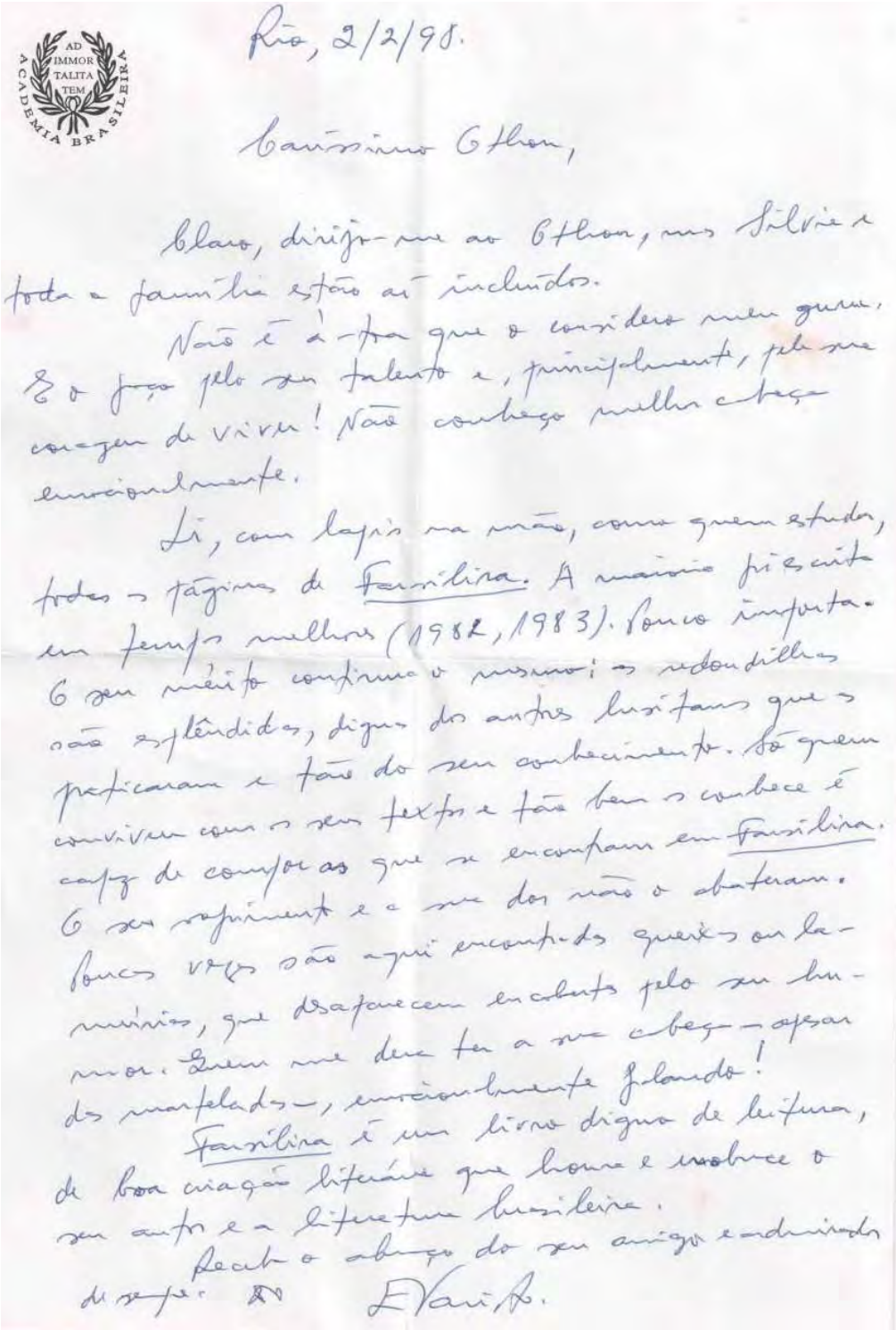
Othon – meu querido amigo!

Sua Farsilira, que me chegou ontem, foi objeto de minha leitura neste feriado. Graças ao vagar que tive pude lê-lo com detimento – tal que, na deixa do nosso Pádua, passo a reconhecer com admiração e carinho a bela importância de sua farsa e lira. O fato, para mim, é que o conjunto das suas redondilhas, que constitue um confessionário espantoso, é uma admirável lição de dignidade humana, dita com tal simplicidade e complicidade, com tal vernaculidade e farsa, com tal afetividade e humor, que só posso admirá-lo mais ainda.

Que Sylvia e os seus filhos se orgulham de você. Seu, trôpego,

Antonio

Bilhete de agradecimento de Antonio Hoauiss pelo envio de *Farsilira*, livro de versos de Othon M. Garcia.



Rio, 2/2/95.

Caríssimo Othon,

Claro, dirijo-me ao Othon, mas Silvia e toda a família estão aí incluídos.

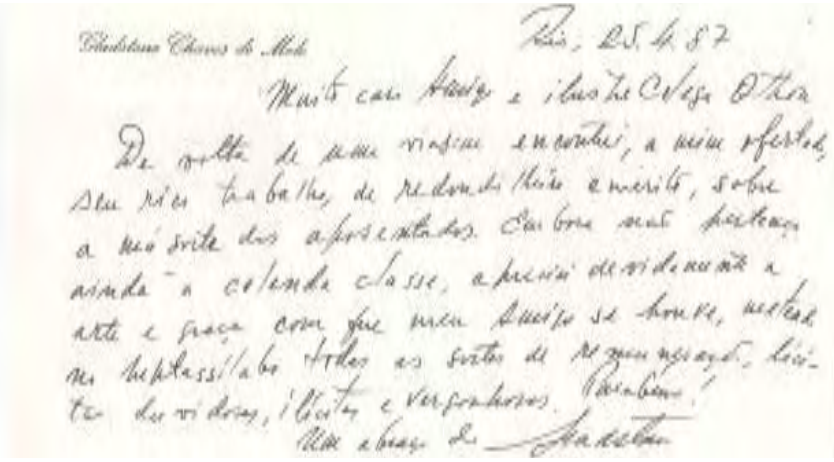
Não é à-toa que o considero meu guru. E o faço pelo seu talento e, principalmente, pela sua coragem de viver! Não conheço melhor cabeça emocionalmente.

Li, com lápis na mão, como quem estuda, todas as páginas de Fausilina. A maioria foi escrita em tempos melhores (1982, 1983). Pouco importa. O seu mérito continua o mesmo: as redondilhas são esplêndidas, dignas dos antigos lusitanos que as praticaram e têm do seu conhecimento. Só quem convive com os seus textos e tão bem os conhece é capaz de compor as que se encontram em Fausilina. O seu sapiment e o seu dos não o abateram. Poucas vezes são aqui encontradas queixas ou lamúrias, que desaparecem encobertas pelo seu humor. Quem me dera ter a sua cabeça — apesar das marteladas —, emocionalmente falando!

Fausilina é um livro digno de leitura, de boa criação literária que honra e valoriza o seu autor e a literatura brasileira.

Recebe o abraço do seu amigo e admirador de sempre. Evaristo.

Uma das tantas carta de Evaristo de Morais Filho, uma das longas e duradouras amizades cultivadas por Garcia.



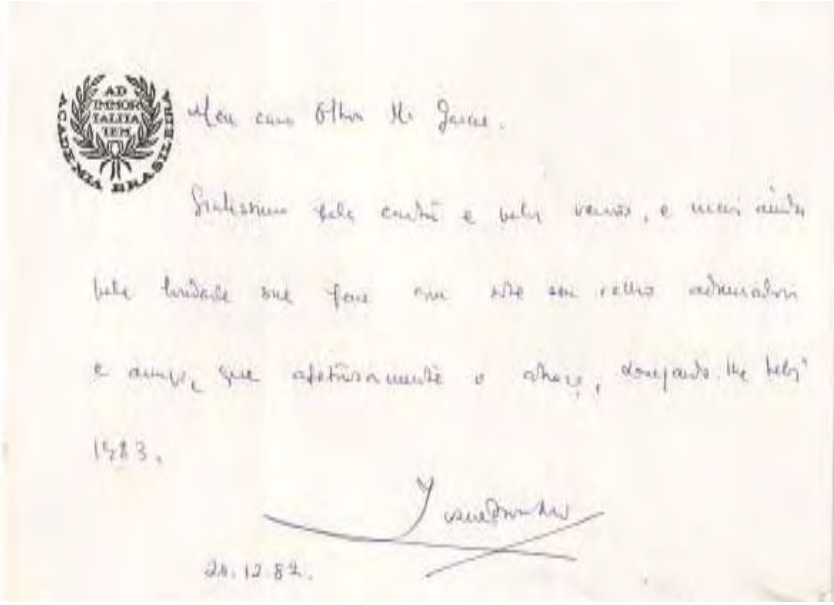
Gladstone Chaves de Melo

Rio, 25.4.87

Muito caro Amigo e ilustre Colega Othon

De volta de uma viagem encontrei, a mim ofertado, seu rico trabalho, de redondilheiro e merito, sobre a má sorte dos aposentados. Embora não pertença ainda à colenda classe, apreciei devidamente a arte e graça com que meu Amigo se houve, metendo no heptassílabo todas as sortes de remuneração, lícitas duvidosas, ilícitas e vergonhosas. Parabéns!

Um abraço do Gladstone



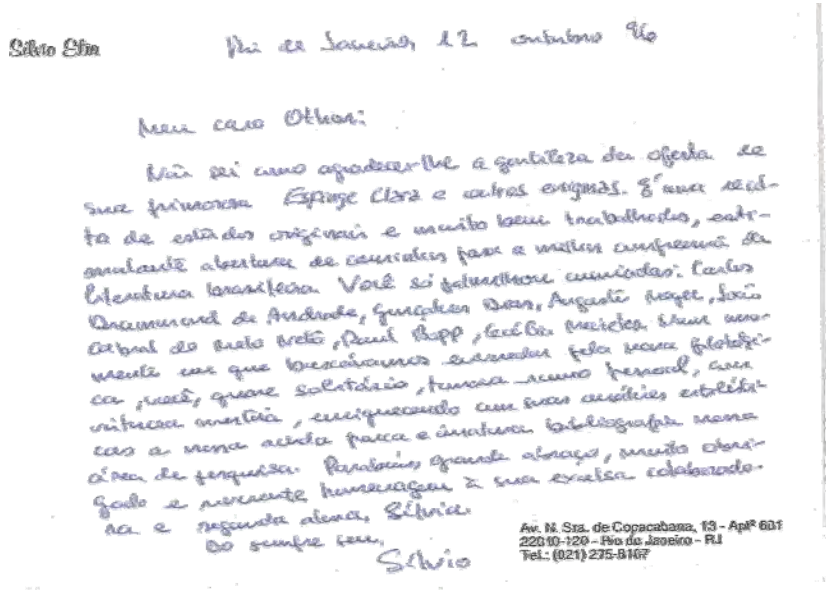
AD IMMORTALITATEM ACADEMIA BRASILEIRA

Meu caro Othon M. Garcia.

Gratíssimo pela carta e pelos versos, e mais ainda pela lealdade que faz com este seu velho admirador e amigo, que afetuosamente o abraço, desejando-lhe feliz 1983.

Josué Montelo

20.12.82.



Silvio Elia

Rio de Janeiro, 12 outubro 96

Meu caro Othon:

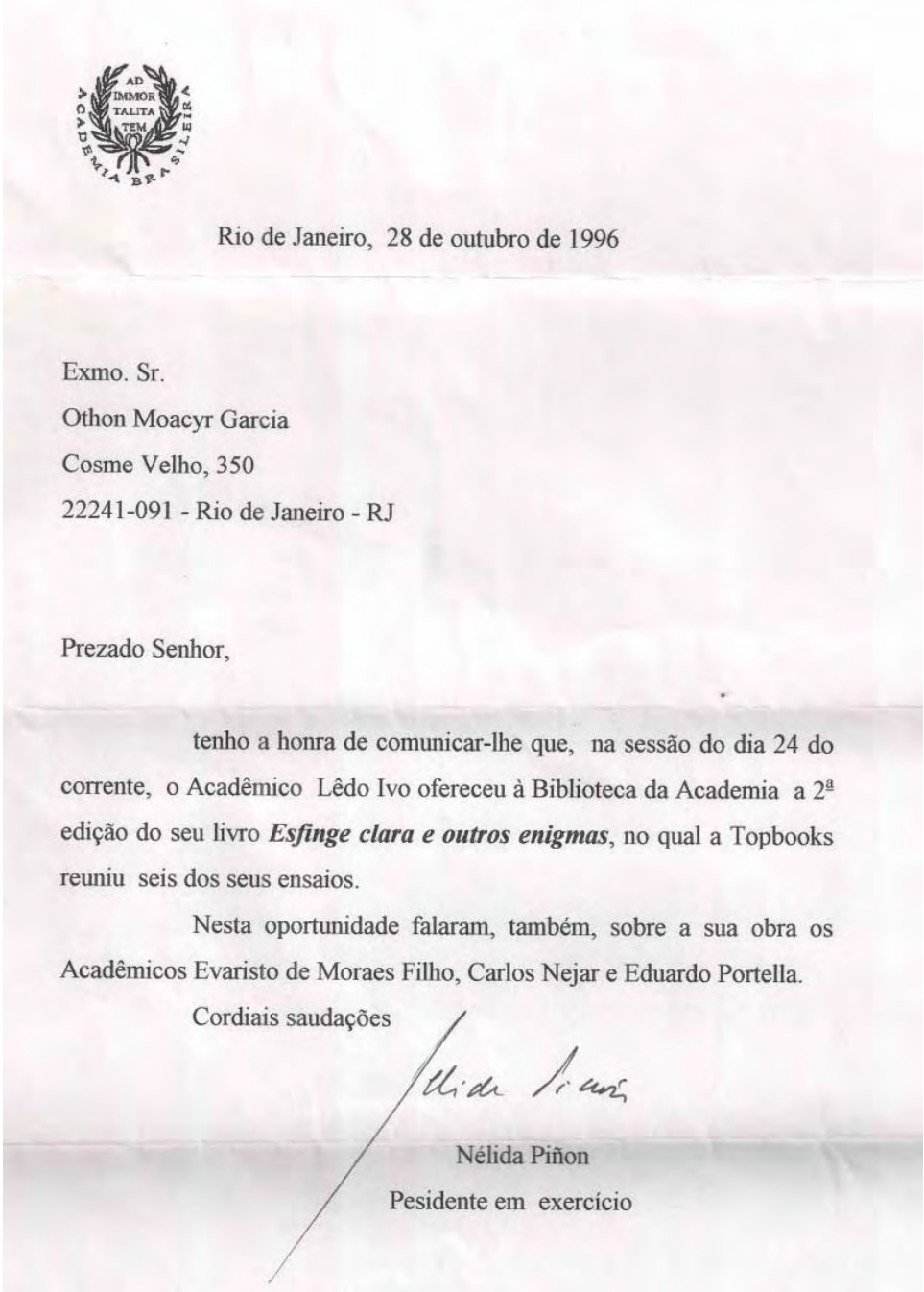
Não sei como agradecer-lhe a gentileza da oferta de sua primorosa Esfinge Clara e outros originais. É uma recolta de estudos originais e muito bem trabalhados, estimulante abertura de caminhos para a melhor compreensão da literatura brasileira. Você só palmilhou caminhos: Carlos Drummond de Andrade, Gonçalves Dias, Augusto Meyer, João Cabral de Melo Neto, Raul Bopp, Cecília Meireles. Nem mesmo em que buscávamos encontrar pela nossa filologica, você, quase solitário, tomou rumo pessoal, com criatura mestria, enriquecendo com suas análises estilísticas a nossa ainda parca e imatura bibliografia nossa área de pesquisa. Parabéns grande abraço, muito obrigado e reverente homenagem à sua excelsa colaboradora e segunda alma, Silvia.

Do sempre seu,

Silvio

Av. N. Sra. de Copacabana, 13 - Apº 601
22010-120 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: (021) 275-8107

Bilhetes de agradecimento de Gladstone Chaves de Melo, Josué Montelo e Silvio Elia.



ACADEMIA BRASILEIRA
AD IMMOR TALITA TEM

Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1996

Exmo. Sr.
Othon Moacyr Garcia
Cosme Velho, 350
22241-091 - Rio de Janeiro - RJ

Prezado Senhor,

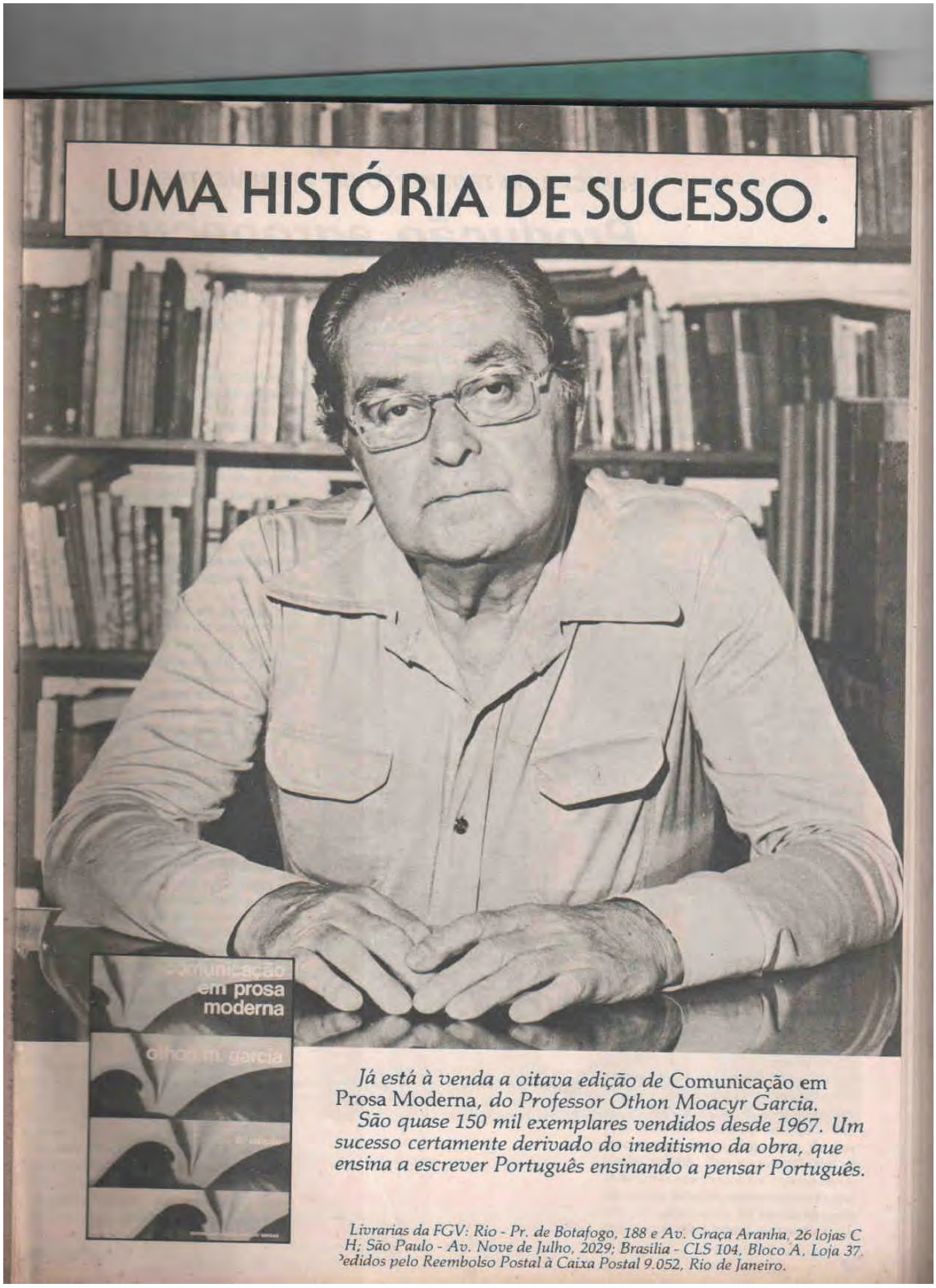
tenho a honra de comunicar-lhe que, na sessão do dia 24 do corrente, o Acadêmico Lêdo Ivo ofereceu à Biblioteca da Academia a 2ª edição do seu livro ***Esfinge clara e outros enigmas***, no qual a Topbooks reuniu seis dos seus ensaios.

Nesta oportunidade falaram, também, sobre a sua obra os Acadêmicos Evaristo de Moraes Filho, Carlos Nejar e Eduardo Portella.

Cordiais saudações

Nélida Piñon
Pesidente em exercício

Carta da então presidente em exercício da ABL, Nélida Piñon.



O anúncio da Revista da Fundação Getúlio Vargas atesta a "imprevista aceitação da obra", como atestou o próprio Garcia na nota sobre a 3ª edição de *Comunicação em prosa moderna.*

associação paulista de críticos de artes

São Paulo, 15 de janeiro de 1997

Prezado Senhor (a)

A APCA - **Associação Paulista de Críticos de Artes** - comunica que em assembléia realizada no dia 09 de dezembro de 1996, na Sede do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, concedeu-lhe o Prêmio de Melhor ENSAIO no Setor LITERATURA "ESFINGE CLARA E OUTROS ENIGMAS" - OTHON MOACYR GARCIA

Informamos que a **festa** de entrega dos Melhores de 1996 ocorrerá **no dia 24 de março de 1997**, no Teatro Municipal de São Paulo, às 19h00. Dia 24 é uma segunda-feira.

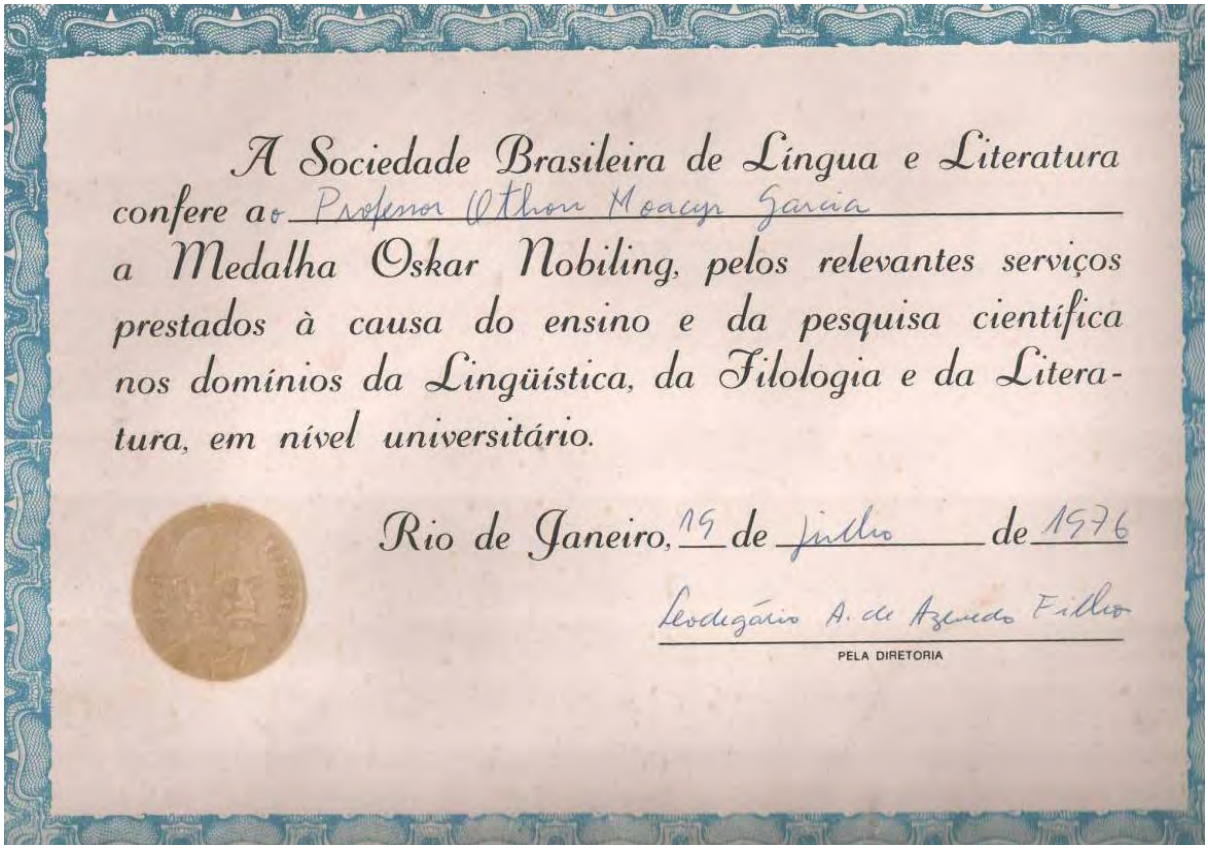
Solicitamos confirmar comparecimento pelo telefone (011) 279,4583 com Henrique L. Alves, vice-presidente

Atenciosamente

LEILA REIS
(Presidente)

MARCOS BRAGATO
(1 Secretário)

Carta comunicando a Garcia a premiação de *Esfinge Clara e outros enigmas* pela Associação Paulista de Críticos de Arte.



A Sociedade Brasileira de Língua e Literatura confere ao Professor Othon Moacyr Garcia a Medalha Oskar Nobiling, pelos relevantes serviços prestados à causa do ensino e da pesquisa científica nos domínios da Lingüística, da Filologia e da Literatura, em nível universitário.

Rio de Janeiro, 19 de julho de 1976

Leodegário A. de Azevedo Filho

PELA DIRETORIA

Certificado atestando o recebimento da Medalha Oskar Nobiling pela Sociedade Brasileira de Língua e Literatura.

Imagens-distração

CRÍTICA DE DOMINGO

Correio 9-II-57

VIAGEM

Vi coisas amazônicas enormes:
mautamatá, o peixe-boi, o belo
surgir de um mundo onde, esperança, dormes.
E tudo em casa, a ler Tiago de Melo.

PRÊTO E BRANCO

Mitos e valores, Otavio
Alvarenga deslinda, esperto.
Em seu livro terá a chave e o
"distingo" entre ilusório e certo.

CONSELHO

Leio Clóvis Caldeira e digo
a JK: quer solução
para deficit, carne, trigo?
jogue a turma no mutirão!

MENINOS

E' a vida uma ferida
a pungir nalma das crianças?
(O mundo não as entende.)
A secura comovida
que lhes rompe as esquivanças,
sabe-a Oto Lara Resende.

CLARIDADE

Fogo e luz em Gonçalves Dias
relumeiam à vista arguta
de Othon Moacyr: são magias
dentro da mágica absoluta.

ENCONTRO

No encontro malogrado
entre a vida e Marciano
(destrói o vento a haste
sem que à flor cause dano)
Deus murmura, de lado,
entre divino e humano:
— Comigo é que o marcaste.

MESTRE-APRENDIZ

~~O rude barro~~ O português Como aprendi
— Paulo Rónai conta, fagueiro.
Outra façanha dêle eu vi:
aprendeu a ser brasileiro.

NOSTALGIA

O rude barro
municipal,
Ribeiro Couto,
oleiro douto,
modela qual
fumo-cigarro.
Lá de Belgrado,

longe, voltado
para o seu chão,
eis que lhe brota
do coração
a sábia nota:
fim e princípio
é o município.

Nestes versinhos, o cronista procurou exprimir sua louvação aos seguintes livros recebidos ultimamente: "Notícia da visitação que fiz no verão 1953 ao rio Amazonas e seus barrancos", de Tiago de Melo; "Mitos e valores", ensaios literários de Otávio Melo Alvarenga, "Mutirão", estudo sociológico de Clóvis Caldeira; "Bôca do inferno", contos de Otto Lara Resende; "Luz e fogo em Gonçalves Dias", ensaio literário de Othon Moacyr Garcia; "O encontro marcado", romance de Fernando Sabino; "Como aprendi o português, e outras aventuras", ensaios literários de Paulo Rónai; e "Barro do município", crônicas de Ribeiro Couto.

C. D. A.

Pequena homenagem feita por Carlos Drummond de Andrade a Othon M. Garcia e outros, em sua coluna no Correio da Manhã, em 9 de fevereiro de 1957.

Março de 1956

O Homem e o Mundo

A ESTRÉIA DE UM QUARENTÃO

EVARISTO DE MORAES FILHO

OTHON Moacyr Garcia é o nome, por inteiro, do quarentão do título. Trata-se de um sujeito anticabotino, por excelência. Ao contrário da quase totalidade dos nossos plumitivos, que são capazes de vender a alma ao diabo por uma nota em jornal, vive o nosos herói uma vida calma e tranqüila, sempre às voltas com os seus livros, com os seus alunos, assistindo, ao lado de sua mulher, às correrias dos seus três guris pelo longo quintal da casa. Longe das igrejinhas, dos grupos literários, poucos viverão nesta terra tão próximos da literatura como êle. E' que alguns de nossos escritores de suplemento confundem mesa de bar com estudo sério e profundo. Não que o Othon não seja um boêmio, mas o é no único e verdadeiro sentido da palavra: um autêntico boêmio, mas o é no único e verdadeiro sentido da palavra: um autêntico boêmio do espírito, deixando-o vagar livremente, sem peias, nem preconceitos, livre, sempre livre a tôdas as idéias e sempre capaz de compreender todos os caminhos dêste mundo.

Acaba de aparecer agora, na coleção de literatura da Livraria S. José, o seu ensaio sôbre a poesia de Carlos Drummond de Andrade — "Esfinge clara". Procurou êle aplicar à obra poética do grande mineiro o processo de associação semântica e paronomástica, que significa simplesmente: palavra-puxa-palavra, e chegou a resultados surpreendentes. Ou melhor, se êle assim o fêz, é porque a poesia de Drummond de Andrade muito se utiliza dêste recurso, assim descrito pelo autor: "O sistema consiste, em linhas gerais, no encadeamento de palavra, quer pela afinidade ou parentesco semântico, quer pela semelhança fônica (paronímia, homofonia, aliteração, rima interna), quer, ainda, pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema pròpriamente dito (frases-feitas, elementos folclóricos, reminiscências infantis, circunstâncias de fato, resíduos de leitura).

A essa técnica de composição damos aqui, freqüentemente, o nome de associação semântica — implícita ou explícita —, correlação de idéias afins, associação paronomástica, jôgo de palavra-puxa-palavra, cadeia ou encadeamento semântico e, também, o de associação mecânica".

De posse dêsse instrumento de interpretação, torna-se clara e límpida a esfinge, conhecido o seu segrêdo, como alguém que desarticula tôdas as peças de um "puzzle". O crítico caminha de dentro para fora, e não de fora para dentro, veste-se inteiro do poema analisado, como quem se tranca dentro de um fecho eclair. Penetra na intimidade da obra poética, mas de cabeça fria, caminhando de "flash" na mão, a iluminar os refolhos da vida anímica do criador do poema. Mas não procura fazer o caminho inverso do poeta, nem antecipar-se ao seu próprio trabalho, como quem já sabe de antemão os resultados a que deve chegar. Não, pelo contrário: entre o corpo da poesia e a vestimenta da crítica não sobram espaços vazios, à maneira das armaduras medievais, com juntas rígidas e retas endurecidas. O tecido desta crítica é de malha, porque não perde a plasticidade da forma, nem lhe emperra os movimentos. Se pudéssemos aplicar aqui a linguagem da física moderna, diríamos que se trata de uma "micro-crítica", em profundidade, e não de uma "macro-crítica", extensa e superficial.

A técnica levada a efeito por Othon Garcia pode-se enquadrar dentro dos modernos princípios de crítica de Richards e do "criticism" literário que procura fazer da obra de arte um todo fechado em si mesmo, capaz de uma análise profunda, pura, através de seus elementos constitutivos. Requer, sem dúvida, honestidade de propósitos e humildade de esforços, lem-

CONCLUI NA PAGINA 156

Seu amigo e ex-colega da faculdade de Direito, Evaristo de Morais Filho, saúda o lançamento de *Esfinge clara*.

(Revista do GLOBO – P. ALEGRE

O Imagismo na Poesia Norte-Americana

* (Excertos de capítulo de livro em preparo sobre a literatura norte-americana) *

por OTHON M. GARCIA

Talvez se possa afirmar que a moderna poesia norte-americana remonta à segunda metade do século passado, ou, mais precisamente, data da época em que foi publicada a 3.ª edição de **Leaves of Grass** de Walt Whitman'e do fim da Guerra Civil. (Aliás, Whitman poderia mesmo ser considerado não apenas como o "pai" da moderna poesia norte-americana, mas também de tôda a poesia do verso livre. Se sua influência não se fêz sentir diretamente, de qualquer forma foi êle o precursor de um movimento que se generalizaria por quase todo o mundo a partir da segunda década do século XX, e especialmente após a primeira grande guerra).

Mas o que se pode considerar como poesia contemporânea dos Estados Unidos começa por volta de 1912-1914, período que um crítico americano — Louis Intermeyer — chama de Renascença.

As primeiras manifestações dessa poesia surgem após uma fase de reações e de revoltas contra principalmente o espírito dominante da literatura aristocrática da Nova Inglaterra, onde pontificaram Emerson, Longfellow, Thoreau, Bryant, Whittier e outros representantes de uma literatura de "gentlemen", meio clássica, meio romântica, que absorveu a atenção do público americano durante décadas, isto é, até a primeira edição de **Leaves of Grass**, em 1855. Pouco depois da publicação dêsse livro vem a Guerra Civil, seguida por um período caótico, sem originalidade do ponto de vista literário, em que se faz muita tradução e muita imitação de velhos e batidos modelos clássicos do Oriente, da Grécia, da Espanha.

Em 1890 publica-se a primeira coletânea de versos de Emily Dickinson, que foi talvez a figura mais importante depois de Walt Whitman, precursora, sem dúvida, do movimento do Imaginismo na poesia americana

E' por essa época também, ou pouco antes (1870-1885), que o Oeste começa a influir na literatura americana, afeiçoando-a de maneira diferente daquela por que o fizera nos tempos de Poe e Emerson. Então, um interêsse novo se manifesta pelo homem simples do campo, pelo trabalhador das minas, pelo bandeirante que devassa as planuras do Oeste, pelo "folk-lore" do negro, pelas lendas montanhesas. Na prosa, Bret Harte, John Hay, Lafcadio Hearn, Jack London inauguram uma literatura regionalista do Oeste e do Sul. Mark Twain cria a literatura do "Mid-West". No Sul, as canções populares de antes da guerra de secessão e os "spirituals" dos negros, assim como aspectos da vida das cidades meridionais (Nova Orleans, principalmente) servem de tema à poesia e à prosa. O folk-lore do índio, não tanto quanto o do negro, desperta atenção de alguns escritores em diversos pontos do país. E assim, novos centros literários vão

WALT WHITMAN num retrato de sua juventude que apareceu no pórtico de "Leaves of Grass".

surgindo, roubando à Nova Inglaterra a supremacia cultural. O movimento espalha-se, a princípio como vários núcleos regionalistas, e depois, de tanto proliferar, estende-se por todo o território.

A Nova Inglaterra já não é mais, então, o reduto literário do país, apesar de alguns saudosistas tentarem fazer reviver o espírito dos Emersons e dos Poes; mas essa reação, fraca e moribunda, teve de se resignar com a revolução que se avizinhava.

Whitman, Mark Twain, Joaquim Muller, Bret Harte, mas principalmente os dois primeiros, são os iniciadores dêsse movimento. Entre 1890 e 1912, o poeta de **Leaves of Grass** é o único vulto de projeção; mas em outros novos começa a notar-se já um sentimento de revolta social que caracterizou o primeiro quarto do século XX, e dentre êles convém citar William V. Moody — que se rebela contra o imperialismo político dos Estados Unidos — e Edwin Markhan — contra a injustiça social.

Mas subitamente surge uma nova poesia, sequência ou consequência das tentativas prévias. Por certo Moody e Markhan podem ser considerados como os seus iniciadores, mas Whitman é o pai espiritual. Publica-se uma infinidade de revistas, de jornais, de panfletos doutrinários e revolucionários. As antologias em verso entram em moda. Em outubro de 1912 aparece a primeira do gênero: "Poetry: A Magazine of Verse" — um dos documentos mais decisivos na poesia moderna, pelo menos na sua fase inicial. Verdadeiro dilúvio de livros em verso inunda o país: "Canzoni" e "Ripostes" (1912) de Ezra Pound; "Songs of New Age" (1914) de James Oppenheim; "Des Imagistes" (1914), antologia de poetas imagistas; "Some Imagist Poets" (1915, 1916 e 1917), outra antologia; "Sword Blades" (1914), "Tendences in Modern American Poetry" (crítica) de Amy Lowell; "The Congo and Other Poems" (1914), de Vachel Lindsay; "Spoon River Anthology", publicada por Edgar Lee Masters em 1915, com certeza mais importante ainda do que "Poetry: A Magazine of Verse"; "The Man against the Sky" (1916) de Edwin Arlington Robinson; "North of Boston" (1914) de Robert Frost e "Chicago Poems" (1916) de Carl Sandburg, e muitos livros e poetas, cuja enumeração não cabe aqui. Certo crítico chamou êsse período de "mad decade" (a década maluca), calculando que nada menos de 215 poetas novos surgiram nesse curto espaço de tempo.

Por volta de 1917-1918 a "nova poesia" avassalava os espíritos (mais ou menos como aqui no Brasil, com advento do Modernismo, em 1922).

E o que há de mais típico e expressivo, embora não inteiramente original, nessa renovação poética, é, sem dúvida, o que respeita à forma, é a sua linguagem simples, vernacular, rude muitas vezes, linguagem do povo, da rua, despida de tôda a roupagem acadêmica; é o "slang" incisivo e vivaz que frequentemente se enxerta nos poemas da época, afeiçoando-os à nova métrica e aos novos rítmos singulares e personalíssimos. Como consequência disso, talvez — ou como causa — os motivos poéticos se deslocam das fontes clássicas da retórica para as coisas corriqueiras do dia-a-dia. Temas que a poética romântica ou clássica consideraria como dos mais prosaicos e estéreis, surgem nas linhas do verso livre impregnados de um sabor selvagem e rude, mas às vezes docemente ingênuo e delicado.

Já em 1865 Whitman proclamara a necessidade de adopção de uma nova linguagem para a poesia: "We must have new words, new potentialities of speech". "The new themes the new people need a new tongue according... and they will have such a tongue — will not be satisfied untill it is evolved". E os poetas tiveram essa nova língua.

Mas o que é interessante é que os poetas do Imagismo (que Gourmont considerava como um desenvolvimento do Simbolismo, mas que um crítico americano — Bebete Deutsch em "This Modern Poetry" — diz ser

10

Este recorte incompleto, uma fotocópia encontrada em meio aos escritos particulares de Othon M. Garcia é a reprodução de um ensaio inédito sobre literatura norte-americana, publicado nos tempos do Instituto Brasil-Estados Unidos. O subtítulo revela que Garcia planejava escrever um livro sobre a literatura norte-americana, possivelmente uma compilação dos ensaios já publicados.

LEGAÇÃO DO BRASIL
EM BERNA

Berna, em 12 de março de 1957

Prezado Othon Moacyr Garcia,

Recebi com muito prazer a sua carta e também eu teria gostado respondê-la imediatamente. Não sabe você o que é a minha atividade protocolar e de rotina em Berna e como lamento que às vêzes não possa responder com calma as cartas melhores.

Li com grande cuidado o seu estudo sôbre Gonçalves Dias, como antes a "Esfinge clara". Sua sistematização, sua penetração na palavra e na imagem poéticas, são extraordinárias. Na caracterização da lingua você descobre o mundo pessoal do poeta e a sua simbologia. Descobrimento dificilmente acessível a quem não possui um sentido crítico agudo e uma espléndida claridade expositiva.

Fiquei muito sensibilizado com os seus projetos sôbre o meu livro e seus elementos constantes e temas, e lhe agradeço muito essa dedicação.

Não esqueça de me falar de qualquer projeto seu e de sua interessante vida literária.

Um abraço muito cordial

a Raul Bopp

Raul Bopp

Carta de Raul Bopp.

Ilustre Confrade:

Encantou-me, verdadeiramente, a notícia, que me dá em sua amável carta de 15 do corrente mês, de que vai submeter o meu "Martim Cererê" a "duras provas de interpretação semelhantes àquelas por que passou "Cobra Norato".

Sou-lhe muito grato por essa generosa iniciativa, que sobremodo me honra e que — digo-lhe com franqueza — me envaidece.

Conheço, acompanho e admiro os seus notáveis trabalhos de análise literária, em cujo domínio se especializou, e bem prevejo a importância do estudo que se dignou fazer sôbre êsse meu pretendido poema brasileiro.

Os velhos processos de julgamento tinham que ser substituidos, como em boa hora o foram, pela nova crítica, e esta já lhe deve magníficas realizações, notadamente no campo da poesia moderna e sua problemática.

Compreendo, pois, o quanto interessa a todos nós, de 22 para cá, a sua obra de exegese, com a seriedade, a cultura e a lucidez que lhe são peculiares. Dá-lhe também grande autoridade o conhecimento, que vem demonstrando, dos valores indispensáveis à interpretação do poema, quer quanto à estrutura, quer quanto aos demais elementos (sempre fascinantes mas nem sempre inteligíveis) que o constituem.

O trabalho de agora, sôbre "Cobra Norato", constitui mais uma prova de sua excelente orientação; da riqueza de informação em que se baseia e da aguda percepção poética que tanto contribui para a autenticidade do seu comportamento crítico.

Queira aceitar, caro Confrade, o abraço de admiração e reconhecimento que lhe envia o

seu admirador

Cassiano Ricardo

S.Paulo, 21 de out.1962

Carta de Cassiano Ricardo.

Gilberto Mendonça Teles
Rua CD nº 3 / APC
GOIÂNIA - GOIÁS - BRASIL

Rio, 19 de março de 1970.

Prezado Prof. Othon,

Conforme combinamos, aí está o meu trabalho sôbre um traço estilístico da poesia de Drummond. Não é o mesmo que o senhor conheceu: está bastante ampliado, possui novas estruturas e se enveredou por algum caminho histórico, como na primeira parte. Como já lhe disse, transformei-o em tese para os títulos de livre-docência e doutorado em letras, obtidos na PUC de Pôrto Alegre, no ano passado/ A cópia que lhe deixo é, infelizmente, uma das piores: foi feita por uma uruguaia muito linda,mas analfabeta em português. Além disso, sua máquina não possuía til e cedilha./ As modificações que fiz no original que se encontra no prelo se referem principalmente à conclusão; mas atingem também as "considerações iniciais" e muitas passagens, visando sobretudo a questões de estilo./ O livro será publicado com uma bibliografia geral e com um índice onomástico, além de três ou quatro poemas de Drummond, no final, poemas em que aparecem os tipos de repetições mais comuns./ Assim, se o senhor sentir que vale a pena escrever algumas palavras para a apresentação do livro e, também, se o senhor tiver tempo para, na leitura, me deixar algumas de suas valiosas observações, ficar-lhe-ei profundamente agradecido.

Quanto ao outro assunto de nossa converna na segunda-feira, o de meu contato com uma universidade norte-americana, deixo-lhe o meu curriculum vitae e um exemplar do La Poesía... para que o senhor os envie ao seu amigo Prof. Donald F. Fogelquist. Tenho duas outras pessoas amigas me auxiliando nisso: o Prof. Soares Amora remeteu o mesmo currículo a uma professor amigo, mas infelizmente não sei dizer qual; e o Prof. Armando Correia Pacheco, chefe da Divisão de Filosofia e Letras da OEA, como o senhor pode ver na carta em anexo./ Tenho muita esperança nesse contato através do senhor e espero que Deus me auxilie na realização de meu sonho que, na atualidade, é mais uma questão de sobrevivência.

No caso de o senhor necessitar comunicar-se comigo, pode ser pelo telefone 257-5161, em casa de meu cunhado, que me dará o recado.

Abraça-o, cordialmente o

Gilberto

Carta de Gilberto Mendonça Telles.

Correio da Manhã, 6/II/1965

Frase caótica e fluxo de consciência

O "fluxo de consciência" (Stream of Consciousness) é recurso estilístico e de fabulação que tem sido usado por alguns dos maiores romancistas contemporâneos, como Joyce, Virgínia Woolf e Faulkner. Empregado sobretudo no monólogo interior, exterioriza-se através de frases sôltas e incoerentes, que se vão encadeando por simples associação livre de idéias. No Brasil, quais os autores que já se utilizaram da frase caótica, como exteriorização do "fluxo de consciência"? Entre outros, Cornélio Pena e Graciliano Ramos. Também Autran Dourado, no romance A Barca dos Homens, *se vale dêsse recurso que forneceu o assunto para êste artigo.*

Othon M. Garcia

Estudando mais de perto a obra de cêrca de duas dezenas de romancistas e de meia dúzia de cronistas contemporâneos, para capítulo de livro em preparo, detivemo-nos de preferência naqueles padrões de frase que mais se afastam dos moldes tradicionais, dos moldes castilhianos, digamos assim. Anotamos, por exemplo, o que chamamos de *frase soluçante* ou *entrecortada* (de Oswald de Andrade e seus epígonos da primeira fase do modernismo), *frase de arrastão, frase de ladainha*, além de outras, como a *frase labirintica*, remanescente das de feitio tradicional.

Mas o que nos ocupa neste artigo é a que denominamos, sem intenção depreciativa, *frase caótica*, frase que nos lembra muito "depoimento" feito em gabinete de psiquiatra, como expressão livre, desenfreada, de pensamentos e emoções, sem o crivo da razão.

Sua feição mais comum é a do *monólogo interior*, em que o narrador apresenta as reações íntimas de determinada personagem como se as surpreendesse *in natura*, como se elas brotassem diretamente da consciência, livres, espontâneas. O autor "larga" a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com seus botões, esquecida da presença de leitor ou ouvinte. Daí, o seu feitio incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa

O espaço disponível neste artigo não nos permite rastrear a incidência do monólogo e do soliloquio na literatura brasileira contemporânea; limitamo-nos por isso a citar apenas dois ou três autores em cuja obra sua presença é fàcilmente notada.

É o caso, por exemplo, de Cornélio Pena, cuja frase, entretanto, nada tem de caótica no que respeita à sintaxe, apesar do seu molde de introspecção em profundidade raramente alcançada na literatura brasileira dos nossos dias. Em *Fronteira* (1933), obra realmente magistral sob vários aspectos, há inúmeros trechos de soliloquio, que se confundem com a própria narrativa feita pelo autor na primeira pessoa. Mas Cornélio lança mão do artifício (que supomos inédito na literatura brasileira) de pôr entre aspas os trechos em soliloquio, ao passo que os diálogos com terceira personagem vêm marcados por travessão inicial, como é de hábito no Brasil.

Outro romancista igualmente introspectivo, em quem, aliás, se pode assinalar alguma semelhanca com o autor de *Fronteira*, e que também se serve do soliloquio, é Clarice Lispector. Sua novela — *Perto do Coração Selvagem* — nos oferece vários exemplos, todos em frases permeadas de escasso alogismo mas não caóticas do ponto de vista sintático, em discurso semi-indireto livre (Cf. pags. 19, 23, 31, 44, 102, da edição da Livraria Francisco Alves

o perigo que significava uma arma de fogo em mãos de um desequilibrado. Ferido numa queda, Fortunato se refugiara num dos recantos da praia. A partir daí, a história se desenrola em dois planos (técnica semelhante à adotada por Huxley em *Point Counter Point*, 1928, e seguida também, com adaptações, por Érico Veríssimo em *Olhai os Lírios do Campo*, 1938): o dos habitantes da ilha, principalmente Luíza, mãe de Fortunato, e Tonho, seu amigo, e o do drama íntimo de Fortunato com suas aflições entremeadas por evocações de experiências recentes.

Essas divagações do herói débil mental, os fiapos difusos de suas lembranças, tudo que se vai passando na sua mente conturbada e atônita, todo êsse fluxo da consciência de Fortunato, Dourado simula reconstituí-lo em fragmentos de frases sôltas e incoerentes que se vão encadeando por simples associação livre de idéias. O Autor serve-se então do legítimo monólogo interior, sob a forma de discurso direto, indireto e semi-indireto livre, tal exatamente tal, como o faz Joyce em *Ulysses*, principalmente nas quarenta e cinco últimas páginas (de 738 a 783 da edição de The Modern Library, NY, 1961), onde aparece o singular monólogo de Molly deitada na cama, enquanto Leopold, seu marido, ressona.

Em *A Barca dos Homens* é o fluxo da consciência de Fortunato que se exterioriza como se o narrador o surpreendesse

ponto (no monólogo de Molly, Joyce não emprega sequer uma só vírgula ou ponto; Dourado usa pelo menos algumas vírgulas). Vejamos um exemplo, colhido ao acaso, para dar uma idéia do que é a *frase caótica em monólogo interior como exteriorização do fluxo de consciência:*

.....

dizer muitas vêzes seguidas paizinho, seu pai, muito mais que pai, porque tem gente que tem pai e não gosta dêle, anda a vida inteira buscando um pai para gostar e seguir, era assim que devia ser um pai, como Tonho, quando saía com êle na Madalena pelo mar adentro, lhe dizia escolhe uma para sua madrinha, é bom, no mar sempre faz companhia, por que êle não vinha, meu Jesus, como a mãe dizia, está doendo muito a perna, levou a mão no lugar que mais doía, estava inchado, os urubus voando em tôrno dêle quando o dia clareasse, o cheiro, da gangrena chamava muito atenção, nem precisava cheiro que de longe não podiam sentir... (188-189).

Note-se que a linguagem é cândida, de pura inocência, não porque o herói seja jovem, mas porque o monólogo interior, a conversa com os nossos botões, se faz sempre revestida dessa forma de total incontaminação de hábitos lingüísticos socializados: é o pensamento na sua essência, na sua fluidez, em quase estado de inocência, desinibido, desordenado. Notemos ainda que já é tem-

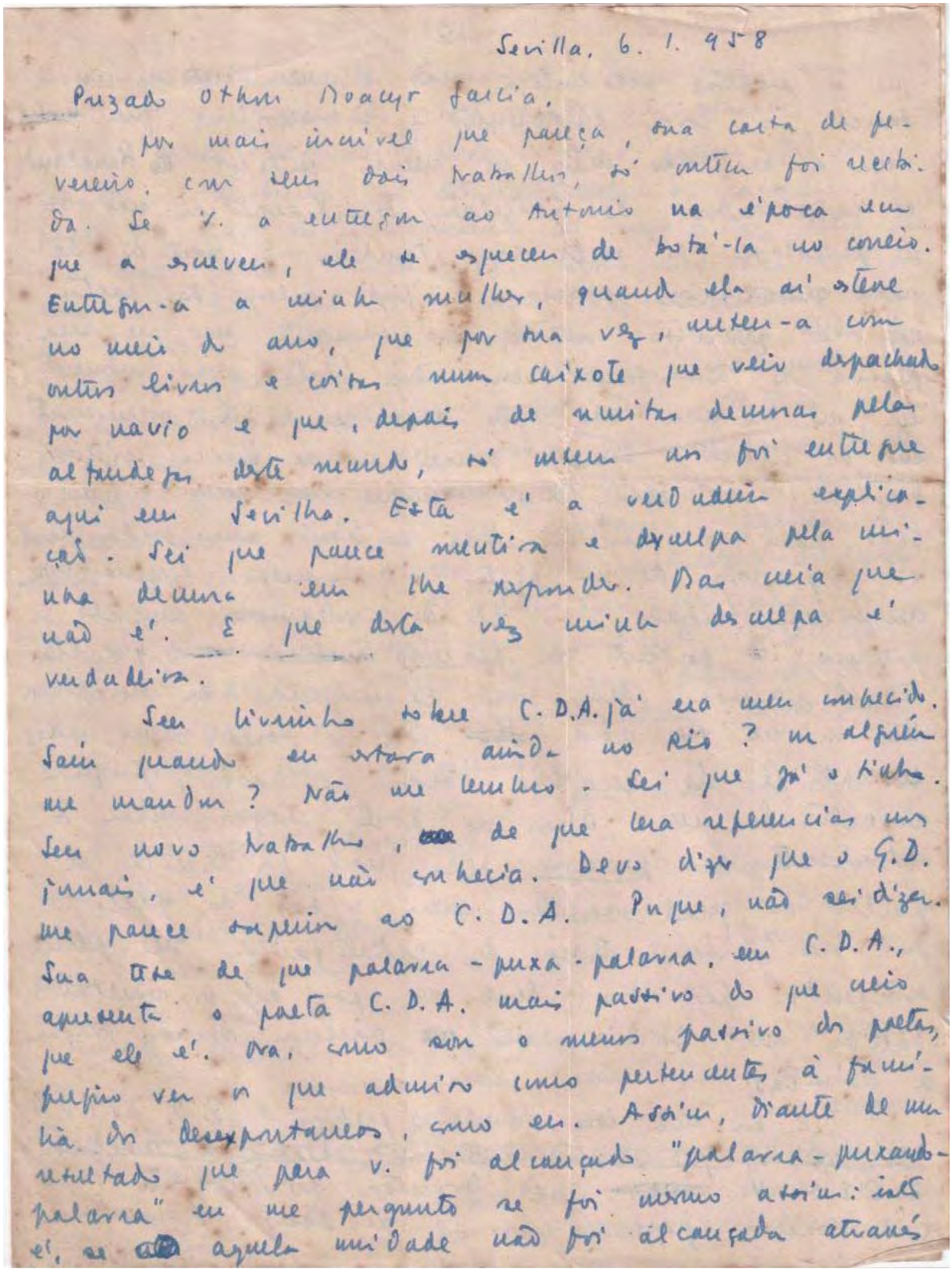
Artigo publicado no suplemento literário do *Correio da manhã.*

Prezado Othon Moacyr Garcia:

Muito obrigado por sua carta de 13.5 e pelas generosas palavras de acolhida que dispensou aos trabalhos de tradução de meu mano Augusto e meus.
Agradeço também a gentileza do envio do "Esfinge Clara", que li com o maior interêsse, matando um desejo velho: são trabalhos dêsse tipo, que tocam no cerne a mecânica da composição, os que mais falam ao espírito do poeta, apaixonado - até mesmo por "deformação profissional", quem sabe... - pela tecnologia do poema.
Já antes recebera o seu "Cobra Norato", que li também com o mais vivo interêsse e proveito: não só pelo tema elegido - considero Cobra Norato, ao lado de Macunaíma e da poesia pau-brasil de Oswald o que de melhor nos deu o modernismo de 22 na sua faixa "indianista" (digamos assim), animados todos êles por um sentido autêntico de renovação linguística que vai muito além do mero pitoresco de outras manifestações -, mas, sobretudo, por sua reveladora técnica de abordagem do material escolhido. Gostaria, apenas, de lhe manifestar, à margem, um ponto-de-vista: não me parecem tão afastados o concretismo visual da imagética boppiana e a poesia concreta: assim como não estão distantes o "imagism" poundiano e o método ideogrâmico. Seriam talvez graus aproximativos de uma mesma preocupação. Ou formas diversas de uma mesma visualidade. Enfim, é esta uma simples consideração lateral, sem maiores pretensões, para lhe testemunhar o interêsse que me despertou o seu estudo, até mesmo no detalhe.
Queira aceitar os cumprimentos mais cordiais dêste seu amigo e admirador,

Haroldo de Campos
S Paulo 25.5.63

Carta de Haroldo de Campos.



Sevilla, 6. 1. 958

Prezado Othon Moacyr Garcia,

Por mais incrível que pareça, sua carta de fevereiro, com seus dois trabalhos, só ontem foi recebida. Se V. a entregou ao Antonio na época em que a escreveu, ele se esqueceu de botá-la no correio. Entregou-a a minha mulher, quando ela aí esteve no meio do ano, que por sua vez, meteu-a com outros livros e coisas num caixote que veio despachado por navio e que, depois de muitas demoras pelas alfandegas deste mundo, só ontem nos foi entregue aqui em Sevilha. Esta é a verdadeira explicação. Sei que parece mentira e desculpa pela minha demora em lhe responder. Mas creia que não é. E que desta vez minha desculpa é verdadeira.

Seu livrinho sobre C.D.A. já era meu conhecido. Saiu quando eu estava ainda no Rio? Ou alguém me mandou? Não me lembro. Sei que já o tinha. Seu novo trabalho, de que leia referencias nos jornais, é que não conhecia. Devo dizer que o G.D. me parece superior ao C.D.A. Porque, não sei dizer. Sua tese de que palavra-puxa-palavra, em C.D.A., apresenta o poeta C.D.A. mais passivo do que creio que ele é. Ora, como sou o menos passivo dos poetas, prefiro ver os que admiro como pertencentes à família dos desexpontaneos, como eu. Assim, diante de um resultado que para V. foi alcançado "palavra-puxando-palavra" eu me pergunto se foi mesmo assim: isto é, se aquela unidade não foi alcançada através

A primeira das quatro páginas de uma carta enviada a Garcia por João Cabral de Melo Neto.

NOTA-PRÉVIA

(dirigida aos Srs. Relatores)

1. Os presentes originais, que compreendem 165 (cento e sessenta e cinco) páginas, numeradas provisòriamente a lápis, em duas vias, abrangem a Primeira Parte (excluídos os exercícios) de APRENDER A ESCREVER É APRENDER A PENSAR.

2. Acompanha os referidos originais um Índice Geral muito pormenorizado, cuja finalidade é permitir uma visão antecipada do conteúdo dessa parte, a exemplo do que se fará para as demais. Êsse Índice, dada a sua extensão, poderá ser substituído por um Quadro da Matéria ou simplesmente Índice em moldes tradicionais, além de um analítico ou remissivo.

3. O sistema de numeração das diferentes seções e tópicos é o recomendado pela ABNT (NB-69) com ligeiras adaptações à natureza da obra, ou a certos aspectos particulares do texto. Por exemplo: cada uma das onze partes da obra leva, precedendo-as, os números de 1 a 11 seguidos de uma abreviatura convencional, de forma a facilitar prontamente a localização das freqüentes "chamadas" que se fazem no texto. Assim é que esta Primeira Parte será identificada, nas remissões ou "chamadas", por 1.Fr. (= 1a. parte: A Frase), adotando-se a numeração progressiva para as diferentes subdivisões. De modo que a ..... 1.Fr. 1.6.3.2 corresponde:

1.Fr. (Primeira Parte: A Frase)
1 - (Estrutura Sintática)
6 - (Como indicar as circunstâncias...)
3 - (Causa)
2 - (Vocabulário de..."causa")

E assim para as demais partes: 2.Voc. (2a. Parte: O Vocabulário), 3. Proc. Rac. (3a. Parte: Processos de Raciocínio), 4.Prg. (4a. Parte: O Parágrafo), etc.

4. As convenções sôbre citações e referências bibliográficas em geral seguem as recomendadas pela ABNT (P-NB-66 - 1962), salvo ligeiras discrepâncias acidentais resultantes de descuidos ou de hábitos inveterados.

5. As citações de trechos apresentados como exemplos no corpo do texto levam apenas o nome do autor, o título da obra (sempre que pos-

Trecho da *nota prévia* em que o título de *Comunicação em prosa moderna* não havia ainda sido sugerido pela FGV.

Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1966

Ilmo. Sr.
Prof. Clóvis Zobaran Monteiro
Fundação Getulio Vargas
Rio de Janeiro

Prezado Prof. Clóvis Monteiro

Estou anexando à presente os originais de meu livro - Manual da Prosa Moderna -, distribuídos em quatro ~~páginas~~ partes de texto e uma de exercicios, perfazendo o total de 527 (quinhentas e vinte e sete) paginas numeradas a lápis, e mais uma ~~página~~ parte com os índices geral e analitico, num total de 14 (catorze) paginas.

Quanto às anotações feitas pelo Prof. Jesus de Belo Galvão às três primeiras partes (sôbre as demais êle silenciou), devo confessar com humildade e gratidão o cabimeto de grande parte delas. O tê-las levado em conta só contribuirá para sanar numerosas falhas do meu trabalho. Muitas, entretanto, não pude acolher, ou porque me parecem irrelevantes ou porque revelam da parte do ilustrado professor pontos de vista e critérios que não se ajustam à finalidade, feição e estrutura da obra. Gostaria de concordar sempre com o Professor Galvão, pois discordar dêle em matéria de linguagem é estar provavelmente errado.

Não é preciso advertir que faltam ainda a introdução, o índice bibliográfico e o índice remissivo, o que será encaminhado à Fundação Getulio Vargas logo que as provas para revisão venham com a paginação definitiva.

Queira aceitar, prezado Prof. Monteiro, os protestos da minha estima e consideração.

Cordialmente

(Othon Moacyr Garcia)

Carta à FGV na qual é citado o título provisório de CPM.

Rio, 14 de setembro de 1975

Meu caro Assis Brasil

Não faça mau juízo do meu juízo: você há de pensar que "por certo, perdi o siso", pois um cara cara-de-pau que só se lembra de agradecer gentilezas com um atraso de séculos está esclerótico ou anada de miolo mole (esse "anada" quer dizer "anda"; aí a culpa é da máquina, quero dizer, do datilógrafo e não propriamente da cabeça dele), ou amabas as coisas.

Esse $, digo §, meio doido, no qual, aliás, acabo de notar que me saiu dos dedos "amabas" em vez de"ambas", quero dizer das teclas tocadas pelos dedos - nesse §, dizia, eu estava procurando um jeito de me desculpar por só agora - passados meses e até anos - lhe agradecer a remessa de alguns dos seus excelentes (excelentes, mesmo) estudos sobre literatura brasileira (G. Rosa, Cl. Lispector, Adonias, I - O Romance), que me chegaram às mãos em diferentes oportunidades, alguns enriquecidos por dedidatória sua.

§ 7/10/75 - Meu caro: como só disponho de uma máquina, precisei da dita para bater outras coisas urgentes, e isso me obrigou a interromper a carta no dia 14 de setembro. Depois, "de repente, não mais que de repente" - como diz o poeta-cantor-compositor (a quem muito aprecio) - deu aqui em casa, na minha mulher, uma "hodomania", uma fúria andarilheira, que nos levou - a mim e a ela - até a Foz do Iguaçu via todas as cidades, vilas, aldeias, povoados e tabas indígenas (que a minha "hodóvora" mulher tem, além da habitual fisiológica, uma insaciável fome viajeira) do Norte do PR e NO de São Paulo. Foram 4.400 km de asfalto, que me deram uma tremenda indigestão de estradas,

Primeira página da carta de Garcia a Assis Brasil.

Rio, 23/XI/67

Autran Dourado

A.S.- Vai mesmo Autran Dourado, e não "Sr. ou Prezado Senhor", para não prejudicar a naturalidade dêste bilhete, que me saltou da cabeça pra máquina sem censura nem rascunho nem releitura.

Há dois minutos ainda acompanhava Rosalina. Desci com ela a escada do"sobrado". Com ela entrei no carro do Coronel Sigismundo. Aí despertei de uma espécie de encantamento, de uma espécie de sonho-sono em sortilégio em que me engolfara, quase ininterruptamente, nestas últimas trinta e seis horas, com seu livro nas mãos, no ônibus, na mesa, na cama, durante as refeições e - desculpe - até no banheiro. Hipnotizado. Não me lembro de outro romance, brasileiro ou não, que me tenha fascinado e asfixiado tanto quanto Ópera dos Mortos. Não me lembro de outros heróis tão demoníacos, tão problemáticos (perdoe a linguagem lukacsiana) como Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho.

Creio que acabo de ler um dos dois ou três mais extraordinários romances da literatura brasileira de todos os tempos.

Carta a Autran Dourado.

A culpa disso que ai vai longa cartinha é deste domingo [illegible]

Rio, 12/9/76

Meu caro Bechara

Há muito tempo que estou para agradecer-lhe (pois não sei se já o fiz verbalmente num dos nossos raros encontros) o exemplar da 10a. ed. das suas exemplares, excelentes Lições de Português pela análise sintática, que você teve a gentileza de enviar-me em meados de junho. Ensinada pela sua pena, a análise sintática é uma coisa que vale (desculpe o fácil jogo de palavras) a pena ser (ou "de ser", como candido-de-figueiredamente me ensinaram) aprendida: em vez de um fim em si mesma (ou mesmo?), ela se torna um meio de transmitir lições de Português (e, no seu caso, magistrais Lições). Muito obrigado.

Muito obrigado também pela 2a. ed. da Introdução ao estudo da Filologia Portuguesa, do nosso sempre lembrado Serafim, e pelos números da Littera, que você me tem mandado (já é tempo de "fazer uma assinatura"...). Gostei muito do seu estudo sobre o Pacheco da Silva Junior. Parabéns. Parabéns igualmente ao Carly Silva: com as suas "Limitações da Gramática Transformacional", ele me tirou da boca, digo, da pena, que, aliás, é esta... Lettera 22, olivetizinha já meio emperrada, o que eu gostaria de saber dizer sobre a "revolução chomskyana", se tivesse "competência" e "desempenho" (ou perfomance?) para tanto. Pingo um ponto e passo a outro... ponto desta que já vai longe longa cartinha.

Pelo que leio no Boletim Bibliográfico da Grifo, o próximo número da Littera (16/1976) não incluirá o meu estudo sobre a também sempre lembrada C. M. nem aquela cansativa resenha sobre o livro do Siebenmann. Ainda bem, pois assim ainda dá tempo de lhe pedir que me deixe fazer a revisão das provas. Ah! Seria possível você me arranjar umas separatas do estudo sobre a Cecília? e me mandar uns dois ou três exemplares do numero em que sair a resenha, para que eu possa remeter uma cópia ao autor de Los estilos poéticos en España, que me recebeu muito fidalgamente em Nurembergue no ano passado?

Trecho de carta a Evanildo Bechara.

"ORION"

ORGÃO EDUCATIVO

Redactores: MARCELLO BORGES E OTHON MOACYR GARCIA

NO I | Rio de Janeiro, 1 de Junho de 1935 | Nº. 1

APRESENTANDO

iz-nos a historia que Orion, filho de Poseidon e a, deuses mythologicos, era natural da Beócia. De e athletica estatura, habil no manejo dos metaes ensamente dedicado á caça, a sua figura e a sua mythologicas perduram, ainda hoje, como symbo- destreza na arte cynegetica e de habilidade no trato etaes.

eu pae lhe dera o dom de caminhar sobre as ondas- seu temperamento aventureiro e intemente gran- he fama de heroe mythologico.

Viuvo de Sidé e desejoso de se casar com Mérope, da poesia, exterminou todos os animaes ferozes da Chios, menagem da sua pretendida.

Intempestivo, a sua audacia levou-o a ponto de vio- érope, de vez que esta protelava sempre com o ca- to.

Œnopion, pae da musa, para vingar-se, vasou-lhe os com o auxilio de Dionysio, depois de havel-o nado.

Entretanto affirma a historia que Orion recuperou a e viera a empenhar-se em grandes caçadas na ilha ta, depois de haver procurado em vão seu inimigo. 'essa ilha veio a morrer de uma ferroada de escor.

Morto, elevou-se ao céu em companhia de seu cão transformando-se na costellação que hoje conhece- om o seu nome. A constellação de Orion que se n'equador celeste e que se torna visivel, em paiz, de Dezembro a Junho, tem a forma de um ater. São muito conhecidas as estrellinhas cha- «tres Marias», «tres reis magos», «cordão de Jacob» nto de Orion», dispostas mais ou menos no meio edrilatero, em linha recta, na direcção E. S. E. — . W.

Orion pois, caçador, artifice dos metaes, capaz de har sobre as ondas, audacioso e temerario, é para m symbolo.

O folheto que ora tendes em mão, paciente leitor, é m um Orion. Elle inicia hoje, comvosco, a audaci- entura na conquista da caça preciosa dos mattagaes encia.

Como o apostolo Pedro, elle vae caminhar, a um temeroso e temerario, sobre as ondas d'esse mar outros navegado que elle tentará conhecer agora nco.

Artifice, trabalhará experimentando e descobrindo cendo, devastando. Será mais um caçador de pepitas merrão do saber, um pesquisador intemente, um eiro audaz na officina do conhecimento.

«Vã pretensão. Phantazias litterarias, imagens ridiculas» Vá lá. Concordemos em que ha em tudo isso meramente litteratura. A ideia que ahi está tem roupas como Luiz XIV, roupagens para meia duzia de outras ideias melhores.

Mas se ha em tudo isso muita phantazia, muita pretensão e vaidade, por querermos com tão humilde apparencia, tão grande feito realizar, que nos sejam perdoados esses deffeitos como recompensa da boa vontade e intenção que nos animam.

Orion nasce, não como constellação brilhante no scenario da sciencia, mas como luzinha fragil na arena dos conhecimentos rasos.

Conservação de animaes

Um museu de Historia Natural é de notavel utilidade [illegible] seja confeccionado pelo proprio estudante.

Todo estudante pode e deve organizar um pequeno museu que o auxiliará nos seus estudos.

Para tanto basta colligir exemplares de animaes, de vegetaes ou partes d'estes que, devidamente tratados para sua conservação, serão rotulados e coordenados á medida que forem apparecendo.

N'este numero só trataremos da conservação de animaes.

São variados os processos para conservar os animaes; uns apresentam, em secco, a peça conservada; outros apresentam-n'a mergulhada em um liquido apropriado.

Este ultimo processo que é o que vamos expôr é de grande simplicidade, alliando ainda a esta outras vantagens de ordem technica.

CONSERVAÇÃO EM MEIO LIQUIDO

Consiste este processo em manter o exemplar mergulhado n'um liquido adequado. Os liquidos usados para este fim são varios: alcool, solução de phenol a 2 %, glicerina, soluções arsenicaes, soluções de formol de 2 a 10 % etc.

O alcool é bom conservador e de uso corrente mas seu preço elevado faz que muitas vezes se dê preferencia ás soluções aquosas de formol que são mais economicas. O formol, entretanto, não deve ser empregado quando se trate de conservar arthrópodos porque este liquido produz grande endurecimento dos tecidos, difficultando gran-

Provavelmente, um dos primeiros escritos de Othon M. Garcia: o jornal "Oryon", organizado pelos alunos do Colégio Arte e Instrução, em Cascadura, Rio de Janeiro. O colégio ainda existe, porém foi comprado por uma rede particular de ensino.

Noções e apanhados rudimentares de Português, compilados por Othon Garcia.

(continuação)

Vamos, hoje, conforme ficou dito no ultimo numero, fazendo um como que parentesis no curso do nosso estudo, tratar dos diversos termos da *oração*, começando pelo

SUJEITO

Já definimos este termo, como sendo *o agente ou executor de uma ação.*

Estudemo-lo agora nos diferentes aspectos sob que se apresenta.

Exemplifiquemos:

1.º — *José* estuda muito.
2.º — *O irmão de José* não estuda.
3.º — *José e Pedro* estudam.
4.º — *O irmão de José e o irmão de Pedro*, não estudam.

No 1.º caso, a ação de *estudar* se afirma de José.

—Quem é que estuda?

—José.

Só uma pessoa, sem outros predicados, exerce a ação de estudar. O sujeito—*José* está representado por uma só palavra; é portanto—*simples.*

Vejamos agora o 2.º exemplo:

O irmão de José não estuda.

Temos no sujeito *(O irmão de José)* mais de um substantivo; contudo a ação de estudar só se refere a um—*o irmão*, funcionando—*de José* como simples atributo.

E' portanto este um sujeito simples—*ampliado* porque está modificado por—*de José.*

Passemos agóra ao 3.º exemplo: *José e Pedro* estudam.

A ação de estudar afirma-se do sujeito—*José e Pedro*; constituido de dois substantivos. E' este, pois, um sujeito *composto* não ampliado, porque nenhuma palavra ou frase funciona, aí, como modificador ou atributo.

No 4.º exemplo: *O irmão de José e o irmão de Pedro* não estudam, ha no sujeito, mais de uma palavra, nove ao todo. Os substantivos *irmão, José* e *Pedro*, poderiam exercer a ação expressa pelo verbo, mas só *irmão* é quem a exerce; ainda: são dois os irmãos; o de José e o de Pedro. Ora, vimos que o sujeito representado por mais de uma palavra, chama-se—*composto.* Estamos, pois, no mesmo caso; contudo, esse sujeito, além de composto, está ainda modificado por—*de José* e *de Pedro.* E' então um sujeito—*composto—ampliado.*

Concluimos, das argumentações supra, que ha quatro especies de sujeito:—

1.º — Sujeito *simples não ampliado.*
2.º — Sujeito *simples ampliado.*
3.º — Sujeito *composto não ampliado.*
4.º — Sujeito *composto ampliado.*

Ha ainda uma variedade de sujeito que, por não manter analogia nenhuma com os acima enumerados, merece façamos a respeito um estudo pormenorizado e a parte.

Si analisarmos o periodo — *E' preciso que o nosso amigo estude*, teremos duas orações cujos sentidos estão expressos pelos verbos: *é* e *estude.*

A 2.ª oração: — *que o nosso amigo estude*, tem função subjectiva, porque: — *Que é que é preciso?*

—Que *o nosso amigo estude.*

Pondo então o periodo na ordem direta, isto é, primeiro o sujeito, em seguida o predicado e, por fim, o complemento que neste caso é o predicativo—*preciso*, temos:

Que o nosso amigo estude é preciso,

Cópia de página do Jornal *O progresso*, fundado e dirigido por Othon M. Garcia, também no Colégio Arte e Instrução.

comunicação planejada

PAULO RÓNAI

Autor: Óton M. Garcia. Título: **Comunicação em Prosa Moderna.** Edição da Fundação Getúlio Vargas.

O conhecimento, por mais perfeito que seja, das regras da crase e da colocação dos pronomes, capacitará alguém para escrever como clareza? Óton Moacir Garcia diz que não. Os exercícios mais minuciosos de análise lógica, por mais que agucem a capacidade especulativa de quem os pratica, preparam-no para a exposição lógica das próprias idéias? Óton Moacir Garcia diz que não. O ensino do Português, essencialmente gramatical, é, no melhor dos casos, estático, quando as contingências da realidade moderna exigem um domínio dinâmico dos meios de expressão. Nisto também estamos de acôrdo com êle e ao mesmo tempo o felicitamos por nos oferecer, em *Comunicação em Prosa Moderna*, as sugestões tão esperadas para essa dinamização.

Diga-se logo que o objetivo dêste livro não é educar escritores e sim ensinar a maneira de se exprimir por escrito a qualquer pessoa de formação mediana. Foi por compreender a sua extraordinária utilidade que a Fundação Getúlio Vargas em boa hora o incluiu em sua Biblioteca de Administração Pública. Porém a obra não se dirige apenas a funcionários da administração, presentes ou futuros; o seu público virtual inclui os estudantes das faculdades — de tôdas as faculdades —, assim como os professôres de Português dos graus médio e superior.

Ela se caracteriza por uma abordagem revolucionária do problema da expressão. Em vez de partir do material disponível que oferecem os textos, de classificá-lo e de rotulá-lo, o autor toma como ponto de partida as idéias que reclamam comunicação. Você deseja contar uma experiência? descrever um ambiente? explicar um assunto? convencer um adversário? Pois a língua põe à sua disposição tais e tais recursos entre léxicos, gramaticais e estilísticos. É só usá-los com critério.

É êsse critério que aprendemos no livro do professor Garcia. Para escrever, é preciso pensar, diz êle, e ensina como se deve pensar.

O que dá validez a seu ensinamento é ser êle próprio um dos nossos escritores mais seguros, mais eficientes, avêsso por natureza e por bom gôsto "à elegância ôca, à afetação retórica, à exuberância léxica, ao frasear do bonito, em suma a todos os requintes estilísticos hedonistas e sibaríticos que com mais freqüência falseiam a expressão das idéias do que contribuem para a sua fidedignidade."

Convencido de que os erros piores e mais freqüentes que se nos deparam nas comunicações escritas do dia-a-dia não são os erros de gramática, mas os que provêm da falta de raciocínio, do falso enfoque, da perspectiva errada, do pensamento aprisionado pelo verbalismo, o autor põe o seu leitor em condições de adquirir e manejar o material mais adequado à exteriorização de suas idéias. Não descuida de nada daquilo que pode clarificar uma página escrita, desde a apresentação material até a exatidão do tom.

Uma discreta e saborosa ironia, uma exemplificação atualizada e persuasiva, a ausência de tôda empáfia erudita tornam atraentes estas páginas onde o leitor quase imperceptivelmente se familiariza com problemas lingüísticos e lógicos de real dificuldade, com as sutilidades da terminologia semântica mais moderna.

Baseado em exaustivas pesquisas, Óton Moacir Garcia completa o que já foi escrito sôbre o problema da comunicação com os resultados da própria experiência e meditação, trazendo inúmeras contribuições de grande alcance prático. Talvez a mais importante delas seja a sua teoria do parágrafo, em que vê uma unidade mínima da composição e cujo manejo certo constitui para êle iniciação efetiva na arte de escrever. Ensina pois ao leitor como planejar, dispor, estofar e equilibrar os parágrafos, acabando por armá-lo de uma eficiente disciplina artesanal.

É impossível apontar numa breve resenha tôdas as sugestões aproveitáveis dêste livro fecundo. Mas notemos que acessòriamente êle também nos ensina a ler: nas páginas onde explica a melhor maneira de resumir e comentar um livro lido, elabora tôda uma doutrina da leitura como auxiliar de todo ensino de língua.

Oitenta páginas de exercícios de surpreendente novidade aumentam mais ainda o valor prático da obra. Quem tiver a pachorra de executá-los, terá como recompensa não só um aprimoramento do próprio estilo, mas também um desanuviamento da sua capacidade de reflexão.

Por se tratar de um livro fadado a reedições, permitimo-nos sugerir, na próxima edição, o acréscimo de um índice alfabético no fim e a tradução sistemática das citações em inglês ou francês ao pé da página, dois requisitos mínimos para aperfeiçoar êste valioso instrumento de trabalho.

Resenha de Paulo Rónai sobre a 1ª edição de *Comunicação em prosa moderna* no suplemento literário do Jornal do Brasil – 20/4/1968. Essa resenha passou a integrar a contracapa ou a orelha de edições posteriores de CPM. As anotações em vermelho são do próprio Othon M. Garcia.

ANEXO B - Biobibliografia de Othon Moacyr Garcia[1]

Eduardo Amorim Garcia

1. O homem e o mestre

Agradeço ao Professor Evanildo Bechara o convite que me fez para elaborar uma biobibliografia de meu pai, Othon Moacyr Garcia. É muito grata a oportunidade de poder relembrar a trajetória desse homem que foi para seus familiares, amigos e alunos um grande mestre e um amigo incomparável. Mesmo querendo respeitar as mais elegantes recomendações da modéstia, não poderei, talvez, me furtar a descrever em elogiosas – mas sinceras – palavras aspectos de sua personalidade e da sua produção intelectual.

Como atesta sua obra, e reconhecem todos que com ele conviveram, meu pai era pessoa de vasta cultura e aguçada inteligência, que sabia ser, também, um excelente interlocutor. Na mais corriqueira troca de idéias, podia transmitir sabias lições, passar ensinamentos sem impor princípios, regras ou conceitos, convencendo pelo argumento claro e pela cordialidade. Primava por ouvir e ponderar sempre, e por demonstrar natural e salutar curiosidade por todo e qualquer assunto que lhe fosse proposto numa conversação, mesmo quando já se encontrava bastante prejudicado pela surdez que o acossou por mais de cinquenta anos.

Intelectual de espírito moderno, sem moralismos nem preconceitos, buscava estar constantemente atualizado nas diversas áreas do conhecimento, da política à ciência, da filosofia à psicanálise, nutrindo pelos escritores contemporâneos o mesmo interesse que alimentava pelos clássicos. Leitor cuidadoso de originais que lhe eram enviados para avaliação, a todos comentava, por correspondência, expressando a honesta opinião de quem lê os iniciantes com a devida atenção e benevolência, mas não louva sem que encontre razão justa para isso. Falsas louvações não sabia fazer, nem na vida profissional nem na social. Seus alunos, sobretudo aqueles que com ele se prepararam para o concurso à carreira diplomática, sempre tiveram no “Othon” (como a maioria o chamava amigavelmente) um crítico rigoroso de seus textos (ficaram famosas as folhas de papel almaço que saíam das aulas riscadas e rabiscadas à exaustão pela sua implacável caneta vermelha). Mas não houve um só que com ele se melindrasse, porque, à medida que a caneta vermelha corria o papel, a necessária explicação surgia em voz doce e clara.

---

[1] Texto publicado na revista Confluência (Garcia, 2006). Acessível também em www.filologia.org.br/xiicnlf/eduardoamorim.htm. As demais notas deste texto, apesar de seguirem a numeração da tese, são de autoria de Eduardo Amorim Garcia.

Othon mantinha-se sempre atento às novas correntes dos estudos literários e da linguística e delas participava pioneiramente, sem qualquer ranço de modismo, com o objetivo maior de experimentar novas possibilidades de análise e entendimento do discurso, poético ou não. Porque, no fundo, era um apaixonado analista de texto, de todo texto que pudesse ou merecesse ser destrinchado nos seus elementos significativos. Fosse para perceber níveis mais profundos de elaboração poética – indo do texto para o seu melhor entendimento pela análise literária –, fosse para desvendar os processos de construção da frase e do parágrafo – indo, em sentido inverso, do conhecimento do instrumento linguístico para a construção do texto lógico –, sua prática cotidiana era mergulhar nas palavras, nessa luta talvez um tanto vã, mas sempre fascinante.

O aprofundado conhecimento que possuía do idioma levava-o a rejeitar – por isso mesmo – a gramática anacrônica, feita apenas de regrinhas coercitivas e puristas, presa nostalgicamente a um tempo pretérito em que a língua teria constituído modelo de perfeição. Praticava e ensinava uma gramática dinâmica, que buscava fornecer ao estudante condições de organizar seu raciocínio, avaliar sua forma de pensar e empregar o léxico de modo conveniente ao objetivo precípuo de transmitir um significado. A missão do professor de português consistia, para ele, em dotar os alunos de um entendimento do sistema linguístico que se transformasse em proveitoso recurso para melhor compreender as relações lógicas entre conceitos e idéias e melhor elaborar a frase e o texto como um todo. São várias as passagens do seu livro *Comunicação em prosa moderna*[2] em que ele externa essa opinião. Na página 175, assevera que se torna

> estulto presumir que basta estudar gramática para saber falar e escrever satisfatoriamente. Nenhum professor ignora isso. Não obstante, quase todos nós, por vício, tradição ou comodismo, achamos mais fácil e mais simples dar e mandar decorar mil e uma regrinhas gramaticais malsinadas e inúteis, que vão muito além do mínimo indispensável ao manejo correto da língua. O que acontece é que não sobra *tempo* para o resto – e infelizmente é nesse *resto* que está o essencial.

Aliás, o livro todo é um esforço para pôr em prática esse conceito.[3].

---

[2] Utilizamos, para as citações e referências a essa obra, a 18ª edição (Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2000)

[3] Já na "Advertência" à primeira parte do livro, ele enuncia esse intuito de fazer uso da gramática como instrumento de trabalho para a construção do texto, e não como um fim em si. Cito apenas mais um trecho, para não ser cansativo: "A análise sintática, praticada como um meio e não como um fim, ajuda o estudante a melhorar sensivelmente a organização da sua frase. Mas, como aproveitá-la sem que os exercícios se tornem, além de inúteis, enfadonhos e áridos, por rotineiros? Supomos que tal seja possível, principalmente no que respeita à subordinação, partindo-se da *idéia que se quer expressar para a forma que se procura*, isto é, *da noção ou impressão para a expressão*, e não em sentido inverso, que é o caminho percorrido pela análise sintática segundo o método costumeiro. " (*Op.cit.*, p.75)

Um justo perfil de Othon não poderia deixar de registrar outro aspecto marcante sua personalidade: o bom humor. Sua veia espirituosa constituía, muitas vezes, uma forma de sobrepor-se a tantas adversidades que a vida lhe impôs, de brincar com o que era trágico[4]. Mas não somente isso: era também um dom natural, uma forma espontânea e leve de se comunicar. Ele tinha sempre uma pilhéria, um chiste, um gracejo na ponta da língua para aproximar as pessoas ou para quebrar, muitas vezes, a artificialidade de situações formais e enrijecidas. Ficava-se à vontade do seu lado, num convívio cordial e descontraído.

Mas se, de alguma forma, é possível, apontar-lhe uma qualidade que se sobreponha a todas as demais, ao mesmo tempo em que as englobe, essa seria certamente a sua natural e autêntica vocação de professor. Era um mestre nato, apaixonado pelas suas aulas no Colégio Pedro II e no Instituto de Educação a ponto de vencer até as dificuldades que desde muito cedo a surdez lhe veio trazendo no trato com a turma. Ele mesmo dizia: "Minhas aulas devem ser muito barulhentas, mas todo mundo aprende". Nunca o vi deixar de ir dar uma aula, por qualquer motivo que fosse. Muito menos jamais se ouviu qualquer reclamação de sua parte por ter, durante longos anos, de cumprir uma puxada carga horária, nas escolas e em casa, com seus alunos do Itamarati. Ao contrário, frequentemente podia-se ouvi-lo glorificar o dia que escolheu ser professor. Tinha prazer em explicar, esclarecer, ensinar, no sentido mais nobre da palavra.

Não seria faltar com a verdade dizer que esses louvores que faço - com inescapável sentimento filial, mas também com o objetivo de isento reconhecimento de seus méritos – seriam, com toda certeza, amplamente endossados por todos os que o cercavam no cotidiano (o que pode me desculpar um pouco certa imodéstia), seus sobrinhos, seus amigos, seus alunos, que a ele se apegavam de forma irrevogável e passavam a frequentar a casa em constante e afetuosa presença.

Sem preconceitos de qualquer espécie, sem dogmatismos, sem certezas intransigentes, Othon era um homem liberal no sentido mais autêntico da palavra. Nunca teve inimigos ou adversários, nem sequer desafetos. Assim se refere ele a essa característica de sua personalidade em relato jocoso[5] que fez de aspectos de sua vida: "O herói é tolerante como… como o diabo (que não o é, mas serve sempre como reforço

---

[4] Seu último livro, *Farsilira*, que tem como subtítulo "Exercício de rima em redondilhas joco-sérias", escrito num momento de grande aflição pela cegueira que lhe sobrevinha à surdez, é o exemplo maior da sua capacidade de usar o humor para aliviar-se de uma grande tensão. Abaixo, comentamos com mais vagar essa "artimanha" de que fez tão bom uso.

[5] O texto, intitulado "Biografia de um heroizinho obscuro e sem história", tem oito páginas datilografadas e não está datado.

comparativo), tanto que às vezes dá a impressão de falta de caráter, ou de firmeza do dito: aceita todas as crenças, políticas ou religiosas. Só não aceita a hipocrisia e a intolerância".

Defeitos, é claro que também os tinha. Ele mesmo reconhecia, por exemplo, que a forma como, às vezes, extravasava um aborrecimento, numa explosão de vitupérios dirigidos ao destino, ao fado, ou ao que chamava de "coincidências perversas" da vida, constituía um comportamento que precisava ser corrigido. Mas ele dava seus gritos e logo se acalmava. A não ser que fosse no tráfego: aí podia haver uma berraria maior com algum motorista barbeiro. Mas em geral, logo vinha o arrependimento: "Que diabo, eu preciso saber me conter!".

Não é muito fácil distinguir o generoso ser humano que era Othon Moacyr Garcia do grande intelectual que ele foi. A conjugação dessas duas características fez dele um ser tão completo quanto possível, um mestre, no sentido mais amplo da palavra.

2. Esboço biográfico

Othon Moacyr Garcia nasceu em 19 de junho de 1912, em Martins Costa, atual município de Mendes, no estado do Rio de Janeiro. Filho mais velho de Feliciano Peres Garcia, funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil, e de Júlia Costa Garcia (portuguesa, moradora de Humberto Antunes), foi registrado no Cartório de Paz e Registro Civil do 4º Distrito do Município de Barra do Piraí por um amigo de seu pai, que se dirigia ao local, a quem Seu Garcia (como era conhecido na região) instruiu que registrasse o garoto com o nome de "Moacyr". Mas o amigo parece que não gostou muito daquele nome e o substituiu por "Otton" (com dois "tt"). Somente quando precisou do registro para se preparar para o exame de admissão, foi que o Moacyr descobriu que não existia: filho de Feliciano Peres Garcia e Júlia Costa Garcia nascido em 19 de junho de 1912, só havia um: Otton. O "Moacyr" nem sequer consta da certidão. Lá está apenas "Otton", nem mesmo o "Garcia". Até o fim da vida, para os conhecidos da região onde passou a infância, Othon foi apenas o Moacyr (Ziziu para os íntimos).

Desse casamento de seu pai, teve mais três irmãos: Hélio, Feliciano e Djalma, sendo este último o único que chegou à idade adulta (hoje, com oitenta e quatro anos, reside em Barra do Piraí e é aposentado da Rede Ferroviária Federal). Helio faleceu de tuberculose quando concluía o curso de Direito no Rio de Janeiro, com vinte e um anos. Feliciano, muito pequeno, morreu de causa ignorada, numa fazenda em Cruzeiro, estado

de São Paulo, onde fora morar com um tio. Aos doze anos, Othon perdeu sua mãe, também de tuberculose.

Da segunda união de seu pai, com Marieta Rodrigues, o filho mais velho de Seu Garcia teve mais dois irmãos, Celso e Hernane, este muito pequeno acometido de uma paralisia infantil que acabou por arrebatar-lhe a vida aos 4 anos de idade.

Talvez se possa atribuir a essas perdas, sobretudo ao falecimento de D. Júlia quando ele, filho mais velho, ainda mal entrava na adolescência, a causa de algumas traquinagem que andou cometendo na infância. Ele próprio contava que era um moleque muito levado, que deu muito trabalho, sobretudo a sua madrasta Marieta, com quem entrou em frequentes conflitos, quase sempre para defender o irmão Djalma, submetido por ela a um tratamento excessivamente rigoroso. Conta-se, entre outros entreveros, que um dia, ao encontrar seu irmão de castigo por motivo que lhe pareceu irrisório, Othon empurrou a madrasta sobre um balde cheio d'água, onde ela veio a desabar, com consequências drásticas para o moleque tão logo seu pai chegou do trabalho. Marieta era muito jovem, bem mais moça do que Seu Garcia, e mulher de pouca instrução, o que explica, de certo modo, as dificuldades que encontrou para educar os filhos de seu marido. Ao amadurecerem, Othon e Marieta souberam estabelecer relação bastante harmoniosa.

Othon fez os estudos primários em Mendes, com a professora Odette Terra Passos, de quem guardou uma lembrança sempre muito grata e terna. Soube a mestra despertar nele o prazer de estudar e conhecer que o caracterizou vida afora. Falava sempre nela com o respeito que se tem por uma grande mestra.

Mas não foi sem alguns percalços que ele chegou à estabilidade na relação com o estudo. Tendo sido internado no Colégio dos Maristas, em Mendes, desentendeu-se com os padres em razão do rigor que estes quiseram impor ao comportamento do guri. Não demorou muito que escrevesse uma carta a seu pai dando-lhe um ultimato: ou ele iria buscá-lo, ou fugiria do colégio. Em trecho de "Biografia de um heroizinho obscuro e sem história" faz um comentário sobre esse episódio: "1924 - O herói quase vira padre, mas rebela-se contra um dito, e a Igreja Católica Apostólica Romana acaba perdendo outro (que talvez não fosse grande coisa, mas de batina não viveria tão preocupado com o vinco das calças)".

Diante de sua peremptória negativa de voltar para o colégio dos padres, Seu Garcia decidiu contratar o professor José Costa, em Barra do Piraí, para dar-lhe aulas particulares. Mas eis que, um dia, ao cruzar com o professor na rua e lhe perguntar sobre

o andamento das lições, Seu Garcia ficou sabendo, para grande espanto seu, que o garoto há muito não comparecia às aulas. Pressionado, o pequeno Moacyr confessou que andava gazeteando e aplicando o pagamento do mestre no jogo do bicho. A consequência foi que seu pai tomou com ele um trem e veio interná-lo no Rio de Janeiro, no Colégio Arte e Instrução, em Cascadura, dirigido por Hernani Cardoso. Nessa escola, o inquieto Othon finalmente encontrou o ambiente em que iria poder aplicar-se aos estudos. Adaptou-se muito bem, adotou como uma segunda família a família de Hernani Cardoso que, unida, administrava a Escola. Lá fundou e dirigiu os jornais *O Progresso* e *Órion*, para as quais escreve seus primeiros artigos. Aos dezoito anos, em 10 de março de 1930, no mesmo estabelecimento, começa a dar as primeiras aulas a uma turma de 64 alunos da 2ª série primária. Surgia, então, a paixão pelo magistério.

Em 1932, "O herói recebe outro diplominha (com láurea de melhor aluno da turma durante os cinco anos). Está muito vaidoso. Faz muitos discursos: recebe o apelido de 'Moleque Tamborim', personagem de uma peça (Teatro Recreio) que faz discursos por qualquer motivo. O herói funda o Grêmio Castro Alves (que ainda existe) e entra em cena, quer dizer, no palco: o herói é agora artista (canastrão) de teatro."[6]

Em 1933, torna-se acadêmico de Direito.

Em 1934, ingressa na Faculdade de Odontologia, que abandona em 35, por não se perceber com aptidão para a profissão de dentista. Nesse mesmo ano, torna-se estudante do Curso de Filologia e Literatura Luso-Brasileira da Universidade do Distrito Federal, onde, entre outros grandes mestres, foi aluno de Cecília Meireles, José Oiticica e Sousa da Silveira, por quem nutriria permanente admiração. Presidente do Diretório Acadêmico da U.D.F durante três anos, foi deposto com toda a Diretoria por defender o concurso para ingresso no Ensino Técnico Secundário do então Distrito Federal. Reposto dois meses depois.

Em 1937, forma-se bacharel em Direito. No ano seguinte, obtém licenciatura na primeira turma da U.D.F. e é aprovado em concurso de títulos para lecionar no Colégio Pedro II.

Em 1939, publica o artigo "Machado de Assis e a influência inglesa". Em setembro parte para os Estados Unidos, onde faria curso de pós-graduação em Literatura e Educação na Universidade da Flórida (Gainesville).

---

[6] Trecho extraído de "Biografia de um heroizinho obscuro e sem história"

Em 1942, reingressa no Colégio Pedro II e retoma as atividades jornalísticas. Escreve uma série de artigos sobre Literatura Norte-Americana (Poe, Whitman, Emerson, Melville, entre outros) na *Revista Brasil-Estados Unidos*.

Mas é também nesse ano que começa a sua deficiência auditiva. Tenta, então, deixar o magistério e ingressar na advocacia. Tenta, mas não consegue. Não dá para advogado, e ser professor é mais do que uma necessidade, é uma autêntica vocação. Sua capacidade de comunicar-se com os alunos, sua didática e sua dinâmica superam as dificuldades que a deficiência auditiva lhe impõe, e ele se firma como professor querido e admirado.

Casa-se, em 1945, com Sylvia Cunha de Amorim (depois Sylvia de Amorim Garcia), filha do médico-almirante Arthur Pires de Amorim e de Isabel Cunha de Amorim. Haviam-se conhecido na U.D.F., tinham-se tornado logo muito amigos, mas o casamento só viria a ocorrer alguns anos depois, quando Sylvia também retornava de um curso de pós-graduação nos Estados Unidos. Sylvia e Othon conviveram harmoniosamente por 56 anos, até o falecimento dele, em 1º de junho de 2002. Sylvia faleceu em 28 de agosto de 2004. Tiveram quatro filhos - Cláudia, Eduardo, Guilherme e Ricardo - e 5 netos. Sylvia foi professora de português e latim da rede estadual. Construíram um lar que aglutinava pessoas de variadas procedências: a casa de nº 350 da rua Cosme Velho, onde residiram a partir de 1952, vivia cheia. Era lá que se faziam as festas de Natal de toda a família, lá que se comemoravam animadamente aniversários e casamentos, lá que se reuniam os amigos dos filhos quase cotidianamente para o lanche das quatro e meia da tarde.

Em 1950, Othon é nomeado professor do Ensino Técnico Secundário e passa a lecionar também no Instituto de Educação. No belo e espaçoso prédio onde funcionava (e ainda funciona) a escola, encontra amplas salas de aula rodeadas internamente de quadros-negros, o que lhe possibilita ensinar redação de maneira dinâmica, por meio do exercício vivo de elaboração de parágrafos na lousa, realizado por várias alunas, concomitantemente. Muitas vezes, ele se referiu a essas atividades em sala de aula como uma forma altamente proveitosa de realizar o trabalho didático, já que lhe oferecia condições de comentar e corrigir os textos com a participação de toda a turma, participação esta que ocorria não apenas na detecção dos solecismos e demais

imperfeições de construção textual, mas também na reformulação dos trechos defeituosos. "Elas se divertem e aprendem", dizia ele sempre orgulhoso das suas aulas[7].

Sua estréia em livro ocorre em 1955, com *Esfinge Clara - palavra puxa palavra em Carlos Drummond de Andrade*, estudo sobre o processo de construção poética do grande poeta brasileiro, a primeira obra de relevo sobre sua poesia.

É nessa época que começa também a dar aulas de preparação para o concurso do Instituto Rio Branco. Eram ministradas, na casa do Cosme Velho, a grupos de três e se caracterizavam por um verdadeiro trabalho de desmontagem e montagem de textos dissertativos, de modo que os alunos pudessem entender como e por que aquilo que lhes parecia bom, claro e objetivo estava, na verdade, deficiente em vários aspectos – mal redigido, obscuro, superficial. E pudessem perceber, no mesmo ensejo, que sua redação podia ser facilmente aprimorada desde que dispusessem de um entendimento básico do processo de elaboração textual. Nesse trabalho, dedicado especificamente ao ensino da redação, Othon foi pondo em prática conceitos didáticos que iriam ser o cerne de *Comunicação em prosa moderna*, desenvolvendo sua teoria do parágrafo, suas lições sobre planejamento, argumentação etc. Os futuros diplomatas desde logo perceberam que estavam diante de um mestre que muito os podia ajudar, além de um amigo que frequentemente se tornava conselheiro, e muitas vezes padrinho de casamento.

A vida profissional de Othon Moacyr Garcia foi toda dedicada ao ensino, não só porque essa era sua maior vocação, mas também em virtude do fato de que, desde muito cedo atingido pela surdez, não pôde ele aplicar-se a ocupações que lhe exigissem maior capacidade auditiva. De muitas atividades teve de privar-se: a partir dos trinta e cinco anos, não teve mais condições de assistir a uma peça de teatro ou à televisão, de ir a uma palestra, participar de qualquer debate[8]. Esteve também impedido de exercer qualquer ofício que por ventura exigisse múltiplos diálogos, como as atividades de coordenação ou administrativas. Foi membro da Academia Brasileira de Filologia e da Academia Brasileira de Romanistas, mas pouco pôde participar das reuniões em razão dessa deficiência auditiva. Por dois períodos, deu aulas na Escola Superior de Administração Pública e na FAHUP (Faculdade de Humanidades Pedro II), suas únicas incursões no

---

[7] No final do capítulo "2.7. Definição", de *Comunicação em prosa moderna* (p. 244-245), há uma exposição desse método de ensino de redação por meio do quadro-negro, onde se podem transcrever e comentar parágrafos com excelente efeito didático.

[8] "Sendo surdo, o herói dá a impressão de que é sisudo, taciturno, anti-social. Não é; mas não pode parecer diferente. E isso o aflige, o atormenta miseravelmente. Surdo, vive evitando muitas coisas de que gosta (teatro, música, uma conversa longa, displicente, sem rumo, irresponsável, do tipo palavra-puxa-palavra numa mesa de bar, numa roda de chope… Ah! Que saudades!…) ["Biografia de um heroizinho obscuro e sem história"]

ensino universitário. Mas vale lembrar que não decorreu daí nenhuma frustração para ele, que estava plenamente realizado com o ensino secundário, onde, aliás, pôde realizar um trabalho mais amplo, que atingia um número maior (oh! quantos alunos temos no 2º grau!) e mais diversificado de estudantes.

Em 1963, recebe o Prêmio "Silvio Romero", da Academia Brasileira de Letras, pelo livro *Cobra Norato – o poema e o mito*, baseado na obra de Raul Bopp.

Em 1972-74, coordena a tradução e adaptação (editoria) da enciclopédia *Nouveau Petit Larousse - en couleurs*, que toma o nome de *Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan-Larousse*.

Terminado esse exaustivo trabalho de conferir, corrigir e refazer milhares de fichas, volta às suas aulas, enquanto prepara novas obras (tinha, entre outros projetos, o de fazer um livro sobre técnica de resumo). Nos fins de semana, em geral, seguia para o sítio de Mendes com a família, onde se dedicava à leitura e à marcenaria, seu passatempo predileto. Era excelente marceneiro bom manejador do serrote, do martelo, do alicate e do pincel e *bricoleur* de primeira. Consertava tudo, desde cano d'água furado até cabo de guarda-chuva quebrado.

Em 1976, recebe a Medalha Oskar Nobiling, da Sociedade Brasileira de Língua e Literatura

Infelizmente, em 1977, ainda com sessenta e cinco anos, lhe ocorre o que chamou de "primeiro acidente oftalmológico". Estava ele lendo, à noite, na cama, quando sentiu fugir-lhe subitamente a visão do olho esquerdo. A vista foi nublando-se, escurecendo, e logo lhe restaram apenas 5% da visão desse olho. No dia seguinte, correu para o médico, mas a medicina não podia diagnosticar tal sintoma, nem oferecia remédio que lhe desse esperanças de recuperar a antiga capacidade visual. Foi um baque. Nada, no entanto, se podia fazer, era acostumar-se e tocar a vida em frente contando apenas com o olho direito. Mas um mês depois, este também escureceu, na mesma situação e com a mesma rapidez, restando desta vista apenas uma fresta inútil no canto superior direito. Era o "segundo acidente oftalmológico". Para um homem com alta deficiência auditiva, no mais totalmente saudável, e que se encontrava em plena condição e preparo intelectual, tratava-se de um golpe duríssimo: a interrupção de todo um processo de criação, de toda uma obra que ainda estava por fazer-se, a aposentadoria precoce e injusta. Foi uma fase difícil para ele e para todos os que o amávamos e admirávamos. Os diagnósticos eram contraditórios e disparatados: uns médicos prescreviam altas doses de cortisona; outros receitavam a imediata suspensão do corticóide.

Apesar da tensão emocional em que se encontrava, ele nunca aceitou qualquer acompanhamento psicológico (dizendo que o que lhe faltava era visão e audição, e não psicólogo). E, como não tinha religião, também não pôde aliviar-se com a mística resignação diante da vontade divina.

Teve de abrir mão da continuidade de seu trabalho, suspender novos projetos, dispensar centenas de fichas a que não mais podia ter acesso em razão da insuficiência visual. Suportou com dignidade a mudança imposta a sua vida e não se tornou rancoroso, não perdeu sequer o humor. Tentou manter-se vivo e ativo tanto quanto lhe fosse possível.

Não abandonou a carpintaria. Descobriu modos de construir objetos (curiosamente de pequenas dimensões), inventou guias para serrar tabuinhas sem sair do rumo certo, desenvolveu a capacidade de colocar pregos sem esmagar os dedos, achou um jeito de montar e colar partes contando apenas com o tato. Fez coisas que remontavam à sua infância interiorana, como miniaturas de carros de boi, de charretes, de carroças e uma completa composição de trem, com locomotiva maria-fumaça à frente, vagão de carvão e de passageiros a reboque. O trenzinho só não apitava, mas acendia farol, luzes internas dos vagões etc. E havia a estaçãozinha, com bilheteria, postes de luz e demais componentes.

Era a sua luta para enfrentar a cegueira e a surdez, que duraria vinte e cinco anos.

Com aqueles 5% de visão que lhe restaram no olho esquerdo, manteve uma rotina de leitura (muito vagarosa, letra por letra), primeiro contando apenas com uns óculos de lentes grossíssimas, depois também com a ajuda do seu secretário Manoel, que retirava textos e matérias da internet e os ampliava para que ele pudesse ler.

E passou a fazer versos. “Versos” – dizia ele – “não poesia”. Foram milhares de redondilhas (cerca de seis mil) que ele compôs e memorizou, e que podia recitar por horas a fio, com sua voz gutural, numa cadência muito peculiar. Não falhava um só verso, não perdia uma só rima. A não ser em raras exceções, todos os versos eram jocosos, bem humorados, embora muitos cheios de emoções intensas. Foram essas redondilhas um derivativo para um homem cuja mente não podia ficar inerte. Ele precisava entreter-se intelectualmente, encontrar uma forma de manter-se ativo, e também de recordar (os versos eram, em grande medida, relatos de passagens de sua vida, tinham forte dosagem autobiográfica). Mas ele recordava com ironia e humor, sem sentimentalismos dramáticos. A maioria dessas redondilhas foi publicada no livro *Farsilira.*

Em outubro de 1996 foi homenageado no 1º Encontro Nacional de Filologia da UERJ.

Em janeiro de 1997, a Associação Paulista de Críticos de Artes lhe confere o prêmio de "Melhor Ensaio no Setor Literatura", por *Esfinge clara e outros enigmas*, livro que reúne toda a sua obra crítica, publicado em 1996.

Ao terminar o seu relato do "heroizinho obscuro e sem história", dizia ele: "O herói sai de cena. Cai o pano. Ouvem-se alguns aplausos, muitas vaias e assobios".

Mal sabia ele que a aclamação foi total, o reconhecimento, as palmas, a ovação.

3. A obra

Não é extensa a obra de Othon Moacyr Garcia, mas primorosa. Desde o primeiro livro, soube ele cativar a intelectualidade e a imprensa pela originalidade, pelo pioneirismo, pela argúcia e erudição. Manoel Cavalcanti Proença, Eduardo Portella, Evaristo de Moraes Filho, Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux, Antônio Houaiss, Paulo Rónai, Massaud Moisés, Wilson Martins, Evanildo Bechara, José Guilherme Merquior, José Paulo Paes, Ivan Junqueira, Dionísio Silva foram alguns dos que manifestaram, pela imprensa, sua aprovação à obra realizada.

Seguem abaixo trechos de alguns desses depoimentos:

"Othon Moacyr Garcia estréia, parece-me, com um ensaio que ficará entre as melhores coisas escritas sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade. (…)

"Mas a frequência do processo de associação semântica nos versos de Drummond proporcionou a O.M.G. uma penetração e compreensão do fenômeno, ainda não realizada anteriormente, o que torna o ensaio original e aumenta a importância de sua contribuição a esse gênero de estudos." – M. Cavalcanti Proença. (*Jornal de Letras*, fev. – março, 1956).

"Uma inteligência e cultura ágeis como a do autor poderia comprazer-se em trabalhos mais audazes e mais genéricos – menos profundos e objetivos contudo." – Antônio Houaiss, *in* "Orelha" de *Luz e Fogo no Lirismo de Gonçalves Dias*", Ed. da Livraria São José, 1956

"O livro do Sr. Othon Moacyr Garcia ("Esfinge Clara") já foi registrado, com inteira justiça, como sinal da renovação dos processos críticos no Brasil." – Otto Maria Carpeaux. (*Correio da Manhã*, seção "Livros na Mesa", 17/11/1956).

"A análise e a interpretação literárias no Brasil, teorizadas umas vezes e outras vezes incompreendidas ou mal servidas, tem agora em Othon Moacyr Garcia um

representante seguro, certamente o primeiro. Seguro e penetrante já o mostrara ser em "Esfinge Clara"; penetrante e seguro se confirma agora em "Luz e Fogo no Lirismo de Gonçalves Dias". (…) Othon Moacyr Garcia vem precisamente retificar juízos, corrigir equívocos, mostrando-nos um Gonçalves Dias sobre o qual ninguém mais terá dúvidas, porque já está desvendado, objetivamente desvendado, em todos os seus segredos e em todos os seus mistérios." – Eduardo Portella. (*Correio da Manhã*, seção "Livros na Mesa", 9-11-1957).

"Ninguém até hoje – e Gonçalves Dias tem sido objeto de um sem-número de estudos – penetrou a poesia do autor de "Canção do Exílio" pela análise que dele faz Othon Garcia, através dos seus cacoetes linguísticos, das suas palavras catalisadoras, da sua vocação de mariposa... Livro de pesquisa, de meditação, fruto de uma atitude serena, equidistante do fanatismo e da ojeriza, tornou-se indispensável para qualquer ensaio posterior sobre Gonçalves Dias, pelas veredas que abre, pelas sugestões que apresenta..." – Evaristo de Morais Filho. (*A Cigarra*, seção "O homem e o mundo", fevereiro, 1957).

"Esfinge Clara, de Othon Moacyr Garcia, revela um manipulador seguro das modernas técnicas de análise formal, não só da linguagem simplesmente, mas também dos recursos poéticos e artifícios literários." – Afrânio Coutinho. (*Diário de Notícias*, seção "Correntes Cruzadas", 15/01/1956).

"É talvez o mais sério ensaio literário que se publicou no Brasil em 1955. Seu autor, até então inédito, nada tem a estreante: situa-se claramente na linha da moderna crítica literária..."- Waltensir Dutra. (*O Jornal*, 22/01/1956).

"Baseado em exaustivas pesquisas, Othon Moacyr Garcia completa o que foi escrito sobre o problema da comunicação com os resultados da própria experiência e meditação, trazendo inúmeras contribuições de grande alcance prático. Talvez a mais importante delas seja a sua teoria do parágrafo, em que vê uma unidade mínima da composição e cujo manejo certo constitui para ele iniciação efetiva na arte de escrever." – Paulo Rónai ("Comunicação planejada", *Jornal do Brasil* , seção "Suplemento do livro", 20/04/1968)

"Conhecedor admirável do sistema e das potencialidades expressivas do idioma, Othon soube aplicar sua fina sensibilidade a dois campos de estudos: a análise literária e a técnica de redação" – Evanildo Bechara (*O Mundo Português*, 13//6/2002)

"Diga-se logo, e sem rebuços: antes de Othon Moacyr Garcia - e reconhecem-no, entre outros, Otto Maria Carpeaux, Antônio Houaiss, Afrânio Coutinho, Franklin de Oliveira, Eduardo Portella e José Guilherme Merquior - a crítica de poesia entre nós

revelava um caráter eminentemente impressionista, muito embora, quando da estréia do autor, em 1955, com o memorável ensaio "*Esfinge clara* - Palavra-puxa-palavra em CDA", essa mesma crítica já começasse a dar mostra de certo revigoramento instrumental através da incorporação das novas tendências exegéticas então em voga na Espanha, na Alemanha e nos países de língua inglesa." - Ivan Junqueira (*O globo*, 09/11/1996).

Claridade

Fogo e luz em Gonçalves Dias
relumeiam à vista arguta
de Othon Moacyr: são magias
dentro da mágica absoluta
Carlos Drummond de Andrade

4. Bibliografia

4.1. Publicações

4.1.1. "Machado de Assis e a influência inglesa". Revista de Cultura e Técnica *(Órgão Oficial da União Universitária Feminina) Vol. III, Nº 3, junho de 1939.*

4.1.2. "The Place of Brazil in the American Commonwealth". Revista interamericana vol. I, nº 2, maio de 1940

4.1.3. "300 dias numa universidade americana". Revista do Globo (O recorte não dispõe de data.)

4.1.4. "A América se emancipa". Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos*, vol. II, nº 1, janeiro de 1944.*

4.1.5. "Feições do Romantismo norte-americano". *Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos*, vol. II, nº 5, maio de 1944.

4.1.6. "Quatro novelistas do Romantismo norte-americano". Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos*, vol. II, nº 6, setembro de 1944*.

4.1.7. "Edgard Poe – anti-romântico" *Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos*, vol. III, nº 7, janeiro de 1945.

4.1.8. "Walt Whitman – bíblico e profético". Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos**,** *vol. III, nº 8, maio de 1945.*

4.1.9. "Emerson – anti-romântico". *Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos*, vol. III, nº 9, setembro de 1945. p.28.

4.1.10. "Pioneiros e bandeirantes". *Revista do Instituto Brasil-Estados Unidos*, vol. III, nº 9, setembro de 1945. p.92.

4.1.11. "No tempo em que havia guerras…". Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos. *Ano IV, nº 31, janeiro de 1946.*

4.1.12. "Influências I". Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos. *Ano VII, nº 67, janeiro de 1949*

4.1.13. "Influências II". *Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos*. Ano VII, nº 68, fevereiro de 1949

4.1.14. "Influências III". *Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos*. Ano VII, nº 69, março de 1949

4.1.15. “Influências IV”. *Boletim do Instituto Brasil-Estados Unidos*. Ano VII, nº 70, abril de 1949

4.1.16. *Esfinge Clara – palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade.* Rio de Janeiro, Livraria São José, 1955

4.1.17. “O socialismo e a educação dos filhos”. *Paratodos* (seção “O livro científico”), ano I, nº 3, 2ª quinzena de 1956.

4.1.18. *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias.* Rio de janeiro, Livraria São José, 1956

4.1.19 “De gramática e de compêndios”. *Jornal do Comércio*, 11/08/1957

4.1.20. “A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer”. Separata da Revista brasileira de Filologia, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1958, vol. 4, tomos I-II

4.1.21. “A página branca e o deserto. Luta pela expressão em João Cabral de Melo Neto” Separata da *Revista do Livro*, do Instituto Nacional do Livro, nº 7, 8, 9 e 10, 1958-1959.

4.1.22. *Cobra Norato. O poema e o mito.* Rio de Janeiro, Livraria São José, 1962. (Originalmente apresentado como tese ao 1º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em Recife, em agosto de 1960.

4.1.23. “Anotações à margem da poesia de Mauro Mota”. *Correio da Manhã*, 15/08/1964

4.1.24. “Outras anotações à margem da poesia de Mauro Mota”. *Correio da Manhã*, 05/12/1964

4.1.25. “Frase caótica e fluxo de consciência”. *Correio da Manhã*, 06/02/1965.

4.1.26. “João Ternura: herói erótico, mas sem malícia”. *Correio da Manhã*, 20/03/1965

4.1.27. *Comunicação em prosa moderna – Aprenda a escrever, aprendendo a pensar.* Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1967. (A obra teve até hoje - Janeiro de 2004 - 22 edições. Na 3ª edição, o autor corrigiu erros, melhorou e atualizou alguns aspectos. Na 7ª, atualizou e acrescentou novas informações, com a inclusão e/ou reelaboração de vários tópicos e subtópicos)

4.1.28. “Prefácio” de *Drummond – a estilística da repetição*, de Gilberto Mendonça Teles. Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1970

4.1.29. “Alguns processos poéticos de Carlos Drummond de Andrade”. *In: Carlos Drummond de Andrade.* Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977. p. 202-234

4.1.30. “Exercício de numerologia poética: paridade numérica e geometria do sonho num poema (“Canção excêntrica”) de Cecília Meireles”. Separata da *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, nº LXXII, outubro de 1978, nº 8

4.1.31. *Esfinge clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996. (Reunião dos ensaios estilísticos)

4.1.32. *Farsilira: exercícios de rimas em redondilhas joco-sérias, algumas quebradas, outras desastradas, e quase todas com respingos autobiográficos.* Rio de janeiro, Sette Letras,1997

4.2. Trabalhos inéditos não datados

4.2.1. “Sociologismo e imaginação no romance brasileiro”

4.2.2. “Chove nos campos de Cachoeira” (Resenha crítica do romance de Dalcídio Jurandir)

4.2.3. “Técnica da expressão escrita e oral” (Apostila para o Curso de Aperfeiçoamento de Professores do Ensino Primário)

4.3 Traduções e adaptações

4.3.1. Vick Baum. *A árvore que chora – o romance da borracha.*. Rio de janeiro – Porto Alegre – São Paulo. Edição da Livraria do Globo, 1946.

4.3.2. Charles Morgan. *A brisa da manhã.* Rio de janeiro – Porto Alegre – São Paulo. Editora Globo, 1961.

4.3.3. Edmond Privat. *A vida de Gandhi.* São Paulo, Editora Cultrix, 1961

4.3.4. Katherine Anne Porter. *Árvore florida e outras histórias.* São Paulo, Editora Cultrix, 1965. (em colaboração com Geraldo Pires de Amorim)

4.3.5. Pequeno dicionário enciclopédico Koogan-Larousse. Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1978 (Editoria da tradução e adaptação do *Nouveau Petit Larousse em Couleurs*)

ANEXO C - Biografia de um heroizinho obscuro e sem história[9]

1912 - (**Helas**!) – O herói entra em cena (19/06/1912) com muita precipitação (i.e., no mínimo trinta anos antes do tempo em que mais lhe conviria ter estreado) num despovoado (duas casas ao lado de uma estação de estrada de ferro) em algum lugar do Estado do Rio; mas, para efeito de certidão e cidadania, é natural do atual município de Mendes (onde a mulher do herói é hoje granjeira). O herói foi registrado sob encomenda com nome errado: devia ser só "Moacyr" (Ziziu para os íntimos), por escolha paterna, mas acabou matriculado como "Otto" (com dois "tt"). Ao se preparar para o exame de admissão, o herói descobriu que não existia: filho de Feliciano Peres Garcia e Júlia Costa Garcia nascido em 19 de junho de 1912, só havia um: Otto. Então esse Otto ficou sendo o herói, hoje conhecido pelo vulgo de Othon Moacyr Garcia, clandestino na rua Cosme Velho, 350 e arredores, clandestino e "gauche", à CDA.

O herói trepa em árvore, toma banho de rio, caça passarinho, faz gazeta, leva muitas surras.

1923 - O herói educa-se e recebe o seu primeiro diplominha (bom aluno de geografia: sabia e sabe ainda hoje limites e fronteiras do Brasil e do Estado do Rio; se não interromper, repete a enfiada: rios Paraíba, Paraíba do Sul, riacho Pirapitinga, rio e serra de Santo Antonio, serras de Freixeira (ou "...eiro"?), Batatal, Gavião e Divisa (crê que "isso" eram ou são os limites do Est. do Rio com o Uruguai ("Isso pode não estar nos mapas, mas está na cabeça do herói até hoje).

1924 - O herói quase vira padre, mas rebela-se contra um dito, e a Igreja Católica Apostólica Romana acaba perdendo outro (que talvez não fosse grande coisa, mas de batina, não viveria tão preocupado com o vinco das calças).

1925 - O herói arrepia carreira e volta aos pés descalços, à calça curta, aos banhos de rio e outras vagabundagens, na fazenda de um titio boêmio, irresponsável, mulherengo e boa praça.

1928 - Põem fim à vagabundagem do herói: o herói entra no Ginásio. No Ginásio, o herói se faz jornalista: funda e dirige O Progresso (o herói é progressista), Orion (o herói é cientista: estuda astronomia para escrever o artigo de fundo do 1º nº), O Cínico, cujo 1º nº, batido à máquina pelo herói, saiu com "S" inicial, o que muito

[9] De acordo com informação de seu filho Eduardo Amorim Garcia (Garcia, 2006), este texto, escrito pelo próprio Garcia, tem originalmente oito páginas datilografadas e não está datado.

envergonhou o herói; mas o herói-jornalista "remendou" no 2º: "Cínico não se refere a cão, como os ignorantes podem supor, mas a "sino", relativo a chinês, à China, terra de Confúcio, cuja filosofia inspira o nosso ilustre Diretor." (O herói é "gauche" mesmo, "gauche" e fraco em ortografia, sobretudo no que se refere aos esses e erres: na última aventura impressa em letra de forma, o herói é novamente vítima dessa serpentinha sinuosa em "sísmico", que lhe saiu "císmico" apesar de se referir a terremoto. O herói ficou com isso muito abalado. Maldito esse! O herói fecha o parêntese).

1929 - Primeiro artigo do herói (antes de ser vítima do esse): Ego sum qui sum. Como se vê, o herói tinha que p'ra latinista: esse "ego sum qui sum" era o remorso, sentimento que acompanha o herói toda vez que ele se expressa em letra de forma. Dessa vez não foi o esse mas o erre que traiu o herói, um erre inconvenientemente deslocado na palavra "exacerbado", que lhe saiu "exarcebado" (não abonado, infelizmente, pelos dicionários da época). Como se vê, além de latinista, o herói é também criador de palavras, um neologista consumado. Maldito erre! Mas, com ou sem esses e erres, o grande remorso do latinista-neologista não é o "ego sum...", mas o que consta de alguns números de O Progresso (ainda hoje masoquistamente guardados como advertência): "Apanhados rudimentares de Português", por Othon Moacyr Garcia. Oh! Ó remorso! Remorso em todas as línguas!

1930 - O herói ingressa no Magistério: 10 de março de 1930 (!!!): recebe uma turminha de 2ª série primária com 64 alunos, em troca de setenta mil reis por mês.

- O herói se apaixona perdidamente, caladamente (declara-se numa longa e barroca missiva, que pede a um colega (hoje Coronel do Glorioso Exército Nacional) que entregue, por favor, à colega da primeira fila. O herói recebe de volta um longo, discreto, langoroso e platônico sorriso. O herói é feliz de morrer. Mas continua "gauche" como o diabo.

1932 - O herói recebe outro diplominha (com láurea de melhor aluno da turma durante os cinco anos). O herói está muito vaidoso. O herói faz muitos discursos: recebe o apelido de "Moleque Tamborim", personagem de uma peça (Teatro Recreio) que faz discursos por qualquer motivo. O herói funda um Grêmio Castro Alves (que ainda existe) e entre em cena, quer dizer, no palco: o herói é agora artista (canastrão) de teatro.

1933 - O herói se deslumbra: é acadêmico de Direito.

1934 - O herói quase se faz dentista: Faculdade de Odontologia.

1935 - O herói novamente arrepia carreira: não dá p'ra dentista.

1935 - O herói deixa os dentes alheios e dedica-se às letras: U.D.F. Curso de Filologia e Literatura Luso-Brasileira. Aluno de Sousa da Silveira (um dos poucos professores que vale a pena lembrar). Mas, apesar dos "Apanhados..." (ou por isso mesmo), o herói não sabe nada (tem vergonha de dizer que já leciona no Ginásio há mais de dois anos). Presidente do Diretório Acadêmico durante três anos (mas foi deposto com toda a Diretoria por defender o concurso para ingresso no então Ensino Técnico Secundário do então D.F. Reposto dois meses depois. A febre pernóstica do concurso passou, quando o herói reconheceu que se fizesse o dito, no dito não passaria.)

1937 - O herói engrossa a fila dos bacharéis.

1938 - O herói é Licenciado. O herói está muito pedagógico: faz uma conferência num colégio suburbano com um título sóbrio mas pernóstico: Aprendizagem (tout court).

1938 - O herói é aprovado em concurso (só de títulos, que no de provas não passaria) e começa a lecionar no Colégio Pedro II (1ª aula na sala 28, ainda se lembra, que o momento era memorável).

1939 - O herói viaja: curso de pós-graduação (Literatura e Educação) em Universidade americana.

1942 - O herói reingressa no Colégio Pedro II (Internato)

- O Herói volta ao jornalismo: escreve uma série de artigos sobre Literatura Norte-Americana (Poe, Emerson, Melville, etc.) na Revista Brasil-Estados Unidos. O herói faz poema em prosa sobre o fim da guerra.

1942 - O herói ensurdece e tenta, tenta, tenta deixar o magistério: tenta "fazer" advocacia.

1943 - O herói não dá p'ra advogado. Continua no magistério (surdo e "gauche").

- O herói enreda-se, complica-se, envolve-se, chateia-se, julga-se neurótico, esquizofrênico; mas como não era moda "fazer análise" não faz e fica bom, ou acha que.

1945 - O herói descuida-se – descuida-se e casa-se imprevistamente, inopinadamente, precipitadamente (o herói lembra-se de que as palavras iniciadas por "S" maiúsculo ou minúsculo sempre o enredam...)

1946 - O herói multiplica-se: Claudia.

- Multiplica-se e aburguesa-se. Revela-se bom marido (imprevistamente), bom pai (surpreendente) e torna a se multiplicar (precipitadamente).

1950 - O herói é nomeado (sem concurso) professor do ensino Técnico Secundário e vai lecionar no Instituto de Educação (sente-se muito feliz dando aulas àquela juventude toda em flor...)

1955 - O herói, que, depois daquelas aventuras jornalísticas ginasianas, já havia pago o seu tributo à crítica literária, num que o deixou maravilhado artiguinho sobre Machado de Assis (outro tributo) – "Machado de Assis e a influência inglesa" – Quem diria, hein? – o herói (é preciso repetir) volta a reincidir: Esfinge Clara (só esfinge) – talvez o único pecado que não lhe deixou muito remorso.

1956 - O herói re-reincide: Luz e Fogo... (fogo só, de artifício).

1958 - O uso do cachimbo está pondo torta a boca, quer dizer, a pena do herói: "A janela e a paisagem na obra de Augusto Meyer", numa revista que sempre se dera ao respeito: Rev. Brasileira de Filologia.

1958-1959 - O herói é recalcitrante: "A página branca e o deserto" (só deserto) em outra revista não menos respeitável até então: Revista do Livro.

1962 - O herói não se emenda: Cobra Norato – O poema e o mito (só cobra e só mito).

1958-1968 – O herói reincide, aqui e ali, nos suplementos e outras páginas de diários respeitáveis.

1963 - O herói é premiado (surpreendentemente) pela Academia Brasileira de Letras.

1965 - O herói jura pela 8ª vez que acaba de fazer a sua última tradução (promessa cumprida até o momento).

1967 - O herói não tem remédio: Comunicação em Prosa Moderna (só prosa), que, mais do que os outros pecados encadernados ou brochurados, foi cometido também com grande precipitação: devia estar sendo gestado quando foi parido, digo, cometido. É o pecado caçula; mas o herói ainda prefere o primogênito (o que veio em brochura, não os "apanhados...", oh! NÃO!)

1969 - O herói se compromete: em gestação um rebento ainda sem nome (novo pecado ou fruto de). Parto esperado para o 1º semestre de 1970 (se não houver aborto).

O CARÁTER DO HERÓI

Sim, o herói tem caráter, à La Bruyère, com vícios e virtudes (é certo que em doses desproporcionais: mais dos primeiros do que das segundas. Em todo caso, não à Macunaíma.

O herói é impulsivo. Às vezes vulcânico. Mas um vulcão meio desmoralizado, quase sempre em recesso, embora sujeito a erupções violentas e descontroladas.

O herói também é sentimental (mas tem escrúpulos de dizê-lo e de parecê-lo. Como sentimental, frequentemente é bonzinho. E isso é mau.

O herói é resignado, aceita com paciência suas limitações físicas (e também intelectuais). Não se queixa do destino. O herói é assim meio fatalista.

O herói é grato à Fortuna. Acha que recebeu mais do que merecia. Aquela senhora que o tirou da sua humilde condição de provinciano tem sido muito gentil com ele. Foi ela, que às vezes tem nomes diferentes (Destino, Sorte, Vontade de Deus), somente ela, quem o ajudou (talvez por supor que o Otto não é o Othon Moacyr. E é bom que não saiba (na burocracia celestial, o que consta é o que está no livro de registros de nascimentos, fls. tantas, dia 19 de junho de 1912). (O herói é um sujeito muito parentético); se souber, o herói estará perdido.

O herói considera-se um tipo cordial. Alegra-se por servir, gosta mais de dar do que receber (sempre se constrange quando recebe: é grato mas não sabe como sê-lo (Não, o herói não come selo).

O herói é tolerante como... como o diabo (que não o é, mas serve sempre como reforço comparativo), tanto, que às vezes dá a impressão de falta de caráter, ou de firmeza do dito: aceita todas as crenças, políticas ou religiosas. Só não aceita a hipocrisia e a intolerância.

O herói é um sujeito muito tímido – e como todo tímido é frequentemente irônico, sobretudo no que lhe diz respeito. O herói não se leva muito a sério. Seu senso de humor disfarça (isso ele acha que tem; mas pode ser que não tenha) muitas fraquezas suas (talvez disfarce a sua própria vaidade, que o herói por vaidade não gosta de confessar que tem). Em suma: o herói é irônico, mas apenas naquilo que lhe diz respeito (o herói foi leitor-admirador de Anatole France, com quem aprendeu que “sem ironia, o mundo seria como uma floresta sem pássaros” e que “a ironia é a gaiatice (gaité) da reflexão e a alegria (joie) da sabedoria”. Agora, depois do Anatole, o herói está em dúvida: irônico ou gaiato? Talvez gaiato só. O herói fecha o parêntese.

Sendo surdo, o herói dá a impressão de que é sisudo, taciturno, antissocial, pouco amigo de conversa, antipático. Não é; mas não pode parecer diferente. E isso o aflige, o atormenta miseravelmente. Surdo, vive evitando muitas coisas de que gosta (teatro, música, uma conversa longa, displicente, sem rumo, irresponsável, do tipo palavra-puxa-palavra numa mesa de bar, numa roda de chope... Ah! Que saudades!...)

Mas o herói não se julga infeliz: gosta da família que tem, gosta da profissão que tem, dos poucos amigos que tem, gosta dos seus livros, da sua mesa, do seu canto, gosta de vestir um terno novo, de tomar uma batida de maracujá, de assistir a um bom filme policial ou a um "bang-gang" em que morre todo mundo, menos o mocinho e a mocinha, gosta de correr livrarias e olhar (demoradamente) vitrinas de lojas de ferragens, gosta do convívio dos jovens, de gracejar com eles, de discutir com eles, gosta de comida bem brasileira, gosta de pimenta, mas não de uísque, gosta de servir aos amigos, gosta de poesia, gosta da vida do campo, mas sobretudo gosta de trabalho manual que exija ferramenta (menos enxada): nada lhe traz mais alegria, mais paz de espírito do que essa atividade digna de Cristo, o aprendiz de carpinteiro: carpintaria. Esfinge Clara? Com. em Pr. Moderna? Que nada! O que envaidece mesmo o herói-carapina são as coisas que ele faz com martelo, formão, serrote, esquadro e alicate, com solda, cola e pincel. Poesia artesanal, crítica manufatureira, lições de humildade. Gostando disso tudo – e mais das mulheres. Oh! As mulheres, por que não? -, o que lhe falta ou lhe sobra é tão pouco que o herói não pode dizer que é infeliz (nem tem muito tempo p'ra isso).

O herói sai de cena. Cai o pano. Ouvem-se alguns aplausos, muitas vaias e assobios.

OTHON MOACYR GARCIA (1912 – 2002)