

126337

OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA EM IRACEMA

Luiz Tavares Júnior

1 — INTRODUÇÃO

Sendo *Iracema* uma realização concreta do discurso literário, parece impertinente qualquer preocupação no sentido de considerar-lhe a opacidade; poderia até parecer tautológica a atitude de julgá-lo não-transparente, visto que se sabe ser a opacidade inerente à natureza do discurso literário.

Tudo isso, todavia, se dissipa, passa a ter sentido, se se atenta para o fato de que se pode examinar as manifestações da opacidade no tecido do discurso, nos mais diferentes níveis(1) de sua realização, quer da intriga, quer da escritura.

No trabalho de captação desta opacidade, poderíamos partir de um grau zero(2) da linguagem, embora haja uma impossibilidade teórica de determiná-lo.

Nos atos concretos da *langue*, no exercício escrito ou oral da *parole*, a linguagem jamais poderá ser inocente, jamais poderá atingir uma completa neutralidade, manifestar-se em uma absoluta transparência.

Talvez se advogue para a linguagem científica, para a linguagem simbólica das matemáticas, uma suprema abstração, onde a referencialidade se apresente em sua pureza total.

Jamais, contudo, se poderia almejar para o discurso literário a abstração do discurso científico, uma vez que é naquele onde mais se faz atuante a função poética da linguagem, como nos ensina Jakobson.

Na análise de *Iracema*, iremos considerar a *transparência* e a *opacidade* ao nível literal⁽³⁾ do enunciado, com as vistas voltadas, máxime, para esta última, procurando sentir-lhe a presença ao nível da gramática,⁽⁴⁾ em exteriorizações formais da expressão e do conteúdo, em linhas hjelmsleviana, sem descer à sintaxe da intriga, e com pequenas incursões no terreno das funções da linguagem.

Aliás, é bom se esclarecer que por *transparência* vamos entender aquela realização do discurso, onde haja um predomínio cada vez maior da função referencial da linguagem, onde se faça “a ausência total das coisas” e impere uma abstração cada vez maior, dando-se, por outro lado, a *opacidade* no discurso que “luta contra o sentido abstrato para impor a presença quase física das palavras”.⁽⁵⁾

Importa, igualmente, lembrar que não se poderá, por imposição do tempo, fazer uma averiguação exaustiva, senão uma amostragem, em que se privilegiam certas áreas da narrativa iracemiana.

2 — DESENVOLVIMENTO

2.1 — *Opacidade na Cadeia Sonora*

Embora não possamos identificar linguagem figurada com opacidade, sabe-se que a qualidade comum a todas as figuras é acarretar opacidade ao discurso. “*Le Langage figuré est un langage qui tend vers l'opacité ou, en bref, une langage opaque*”, como afirma Todorov.⁽⁶⁾

Chamando atenção sobre o discurso mesmo e não sobre sua significação, as figuras, em todos os níveis, são poderosos fatores de opacidade.

Em particular no nível fonético, a insistência das figuras exclusivamente sobre a camada sonora das palavras polariza nossa atenção sobre o significante, fazendo-nos presos da literalidade do enunciado, e deixando-nos com poucas possibilidades de ultrapassar, neste nível, o plano do fechamento do discurso.

As figuras de natureza fonética, podemos apreciá-las em três planos, de complexidade crescente. Aqui, seguiremos a lição da *Rhétorique Générale*, de J. Dubois, que a apreendeu com Benveniste.

Primeiramente, poderemos examinar os "metaplasmos" no plano *infralingüístico*; depois, no plano elementar, e, finalmente, no plano complexo.(7)

2.1.1 — Metaplasmos ao Nível Infralingüístico

O primeiro deles — o plano infralingüístico — se esclarece no próprio conceito de fonema, entendido como um feixe de traços distintivos: cada traço distintivo, que, como tal, não tem expressão na língua, constitui um fema (ou merisma na terminologia de Benveniste): dentalidade, labialidade, caráter oclusivo, fricativo etc.

Saindo, então, do plano puramente lingüístico, isento de qualquer intenção de expressividade, partindo como que de um grau zero, e encaminhando-nos pelos desvios, podemos com facilidade sentir o caráter opaco do discurso iracemiano, no plano infralingüístico, que se volta sobre si mesmo, trazendo o leitor preso à rede dos feixes sonoros dos femas embalado por uma musicalidade, resultante de delicada e rica harmonia de combinações sônicas, qual se derrame por toda a cadeia do significante.

É assim que somos logo atraídos, no princípio da narrativa, pelos efeitos conseguidos com o emprego contínuo dos sons sibilantes, tirados pela utilização da assonância(8) do fonema /s/, em paralelo onomatopáico com o sigilo dos ventos do fresco terral.

"Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba.

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombreadas de coqueiros;

Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas". (p. 237)

O emprego, em *Iracema*, do fonema /s/, excluídas outras possibilidades sinedóquicas do plural pelo singular, do indefinido pelo definido, é abundante e variado.

Mas, ainda na mesma linha, do uso figurado dos femas (ou merismas), o discurso iracemiano, aqui e ali, através da onomatopéia, chama atenção sobre si mesmo, repelindo uma transparência gratuita e deixando-nos ligados à expressão de estridor e explosão de certos fonemas consonânticos ou atentos ao ensurdecimento das vogais posteriores, em ambiente abafado de consoantes velares.

É, desta forma, que, revigorada pela figura do eco, a gargalhada assustadora do Pajé, torna-se sinistra e medonha.

1 — O Pajé riu e seu riso sinistro reboou pelo espaço como o regougo da ariranha. (p. 258)

2 — *Bramiu Irapuã: o grito rouco troou nas arcas do peito.*

2.1.2 — *Metaplasmos ao Nível do Fonema*

Em relação ao plano *elementar*, que é propriamente o dos fonemas, raramente apresenta-se um desvio no seu emprego, afastando-nos do grau zero da linguagem e encaminhando-nos no sentido de uma maior opacidade.

Enquanto há riqueza no plano infralingüístico, tremenda se faz a escassez de um desvio, de uma figura no plano estritamente *elementar*, sobretudo, porque tomamos uma atitude rigorosa e altamente distintiva, quando, nas onomatopéias e assonâncias, privilegiamos os traços distintivos (os femas) e não os fonemas, em sua globalidade de feixes de traços.

No entanto, o discurso iracemiano revela-se também opaco, atraindo as vistas e ouvidos sobre si no emprego de certas variantes, quando o leitor se depara com mouta (p. 250)

basto (p. 247), açoutar (p. 285), em lugar, respectivamente, de moita, vasto, açoitar,⁽⁹⁾ embora se trata de evidente neutralização entre os fonemas i e u.

Há, porém, um fato que desperta de imediato o leitor: o uso dos mesmos fonemas criado por um vivo desejo de uniformidade sonora, num ambiente de assonância, revelador de uma *opacidade* incontestável: e, a esta altura, já nos encontramos no "nível complexo", o dos sintagmas ou reagrupamento de palavras, dotadas de uma certa coesão.

- 1 — Quando todos na vasta ocara circular. (p. 244)
- 2 — Derrubando a ponte, cobre o rúbido olhar. (p. 245)
- 3 — Um suave arrepio erriça... a verde coma da floresta. (p. 246)
- 4 — O rouco som da inúbia reboou pela mata (p. 257)
- 5 — A formosa selvagem desfez-se em risos como se desfaz a flor do fruto (p. 280)

Ao que parece, o sintagma — virgem indiana — p. 244, com seu termo modificador (indiana), em utilização lexical imprópria, é um exemplar eloqüente da estrutura tônica assonântica que pulula em *Iracema*. Em lugar do simples vocábulo — índia — surge a forma *indiana*, com seu fonema nasal /n/, contaminando as duas vogais ao redor de si de uma nasalidade que, por sua vez, se fez presente, para harmonizar-se com a nasalidade da sílaba final do vocábulo virgem.

E, assim, no discurso iracemiano, aqui e ali, despontam estas estruturas fônicas, caracteristicamente construídas por força de um contágio sonoro de assimilação assonântica bem marcante.

Ainda dentro do campo fonético, vale ressaltar uma outra particularidade, resultante de um metaplasmo de adjunção, ao nível elementar, portanto ao nível dos fonemas.

Trata-se da prefixação adotada em certas palavras, fato que não passa despercebido mesmo a quem lê *Iracema*, desinteressada ou distraidamente, reflexo, afinal, da densa opacidade de seu discurso.

Assim vemos a líquida esmeralda, *perlongando* as alvas praias, (p. 237) os amigos *díscorrendo* pelas floridas encostas, (p. 283) e Martim *promovendo* o passo.

2.2 — Opacidade e Estrutura Sintática

O campo da sintaxe é, realmente, a frase.

As relações dos sintagmas no corpo da oração, a posição dos termos em seu interior, as modificações dos morfemas por interferência de uns sobre os outros, compõem os traços distintivos formais ao nível sintático.

Adotando um ponto de vista estritamente distribucional, imune de influências semânticas, nossa compreensão da oração far-se-á única e exclusivamente sob uma linha inteiramente formal, cabendo à sintaxe, então, "descrever as combinações possíveis entre os constituintes da oração e definir estes constituintes conforme as combinações em que entram".(10)

Tendo de partir-se, à semelhança da Fonética, de um grau zero sintático, precisamos estabelecer certas premissas, a fim de que possamos sentir os desvios, os descaminhos da norma, que recortam o espaço reservado à opacidade, o espaço em que a linguagem se faz ver a si mesma.

Assim, podemos afirmar compor-se a frase de dois constituintes básicos — um, o sintagma nominal; o outro, o sintagma verbal.

Impõe-se, ainda, operacionalmente, a necessidade de concebermos a frase em sua estrutura *mínima*, mas completa, em que a presença dos dois sintagmas, sua ordem relativa e a complementariedade de suas marcas devem aparecer de acordo com a estrutura normal da língua, conforme o padrão comumente aceito e formalmente integrado na competência do falante.

Assim é que, em português, o enunciado frasal mínimo se constitui de sujeito (representado por sintagma nominal, substantivo ou substituto e seus determinantes) e *predicado*

(sintagma verbal, verbo com seus afixos de modo, tempo, pessoa e número, seguido eventualmente de outra sintagma), postando-se o sintagma nominal sujeito antes do sintagma verbal.

Pelo dito, podemos, a título de exemplo, apresentar a seguinte seqüência como uma frase mínima em português: "O menino estuda a lição, calmo"; e representá-la pelas letras:

A B C D.

Da manipulação deste conjunto, podem resultar 24 combinações diferentes.

Naturalmente, atendendo ao gênio da língua e até quanto é possível alcançar nossa *performance*, já podemos prever as inúmeras possibilidades que as palavras podem preencher em sua ordem na frase.

Tomando, então, como grau zero sintático operacional para a frase a estrutura A B C D, o afastamento desta ordem, o não preenchimento das posições, o desrespeito às influências mútuas dos elementos, dentro dos limites toleráveis da competência e da *performance*, serão os responsáveis pela atmosfera em que se manifestará o *ethos* do leitor.

E, agora, já podemos indagar como as palavras se arranjam no discurso iracemiano.

2.2.1 — A Estrutura Sintática de Iracema

A frase, em *Iracema*, considerada em suas componentes sintáticas, mantém-se muito próxima da estrutura-padrão; os desvios, porventura existentes, não singularizam sua armadura. A força de atração de seu discurso advém de suas componentes fônicas e semânticas, fortes exteriorizações da função poética.

O afastamento do ponto zero se faz em tão pequena amplitude que os casos de *supressão*, adjunção e permuta não excedem jamais o grau de permissibilidade da competência e não chegam nem a tocar a sensibilidade da *performance* do leitor mediano.

Sente-se uma vontade de perseguir o narrador os caminhos da normalidade, manter-se transparente em obediência aos padrões comuns de estrutura sintática da frase, não transgindo com os períodos longos, sempre em fuga da subordinação, fazendo, neste último terreno, concessões às orações relativas e gerundiais, fato que receberá explicação estrutural em consonância com a natureza da narrativa iracemista.

Em vista das contribuições modernas da Lingüística saussuriana, e em face da abertura da Gramática Transformacional, com seus conceitos de competência e *performance*, a grande celeuma da língua brasileira de Alencar se dilui, quando não perde sua razão de ser.

Por isso, raras passagens, como: "O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto não sei eu", em atitude de aparente anacolúta, que se desfaz com a ordem direta, desperta o leitor, habituado que já estava a um ritmo constante e ciclicamente renovado em todos os períodos com orações cujos termos ocupam estruturas — padrões de ordem lógica e direta, com não rara concessão à proposição do sujeito ao verbo, sobretudo, quando ele vem representado por nome próprio ou com mais freqüência em fim de período ou oração.

- 1 — Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu *Iracema* (p. 238)
- 2 — Desabriu, enfim, *Irapuã* a funda cólera (p. 246)
- 3 — Na cabana silenciosa medita o *velho Pajé*. (p. 254)
- 4 — Suspeitou *Irapuã*, que... (p. 256)
- 5 — Cuidou *Iracema* que... (p. 260)
- 6 — Não queres *tu* que morra *Iracema* (p. 261)
- 7 — Voltou Potí (fim de período em capítulo) (p. 286)

Poderíamos arrolar muitas outras amostras, formando ainda a série de exemplos.

Aliás, é oportuno lembrar que esta posição final não é ocupada apenas por sujeito com nome de pessoa, mas por outras funções que tenham nomes próprios locativos. Sente-se

assim preocupação do narrador em escolher um lugar privilegiado, não do ponto de vista sintático, mas de natureza *rítmica* e *expressiva*, para termos que seu intuito pretende realçar.

- 8 — Os viajantes dormem aí em *Uruburetama* (p. 277)
 9 — ...donde veio chamar-se o rio e os campos, *Quixeramobim*. (p. 281)
 10 — Assim as tribos não o chamam mais pelo nome senão o grande sabedor da guerra, *Maranguab*. (p. 282)

Poderíamos multiplicar os casos, mas a força sobretudo dos dois últimos exemplos é realmente reveladora de uma intenção manifesta de circundar com todos os recursos da linguagem, advindos da bizarrice do nome indígena e da pausa prolongada da censura final da sentença, o termo, em volta do qual deveria circular a atenção do leitor, atraído, destarte, pela opacidade da expressão.

A transparência das notas, com a explicação etimológica dos lexemas indígenas, longe de destruir o encanto dos vocábulos — *Quixeramobim* e *Maranguab* — acentua-lhes o poder de atração.

A linguagem da frase, reservando-lhes na topologia da oração uma posição de relevo, fortificada pela pontuação, faz desaparecer na planura do enunciado os demais termos, para soerguer, acima da linha rasa do discurso, a exclamação da “saudade indígena” e o prestígio de quem “é conhecedor da guerra.”

Feito este destaque que realmente é uma decorrência da opacidade, aderente ao discurso iracemiano, gostaríamos de enfocar um fato que, embora transparente, por não se desviar das linhas estruturais da frase, não deixe de ser, por frequência e regularidade, característico e/ou caracterizante.

Quero referir-me ao recurso constante ao emprego do aposto; raramente uma personagem da narrativa e nomes genéricos, não se vêem explicitadas por um aposto. Assim é que temos:

- 11 — Iracema, a virgem dos lábios de mel... (p. 238)
- 12 — Tabajaras, senhores das aldeias, (p. 240)
- 13 — Irapuã, o chefe... (p. 244)
- 14 — Andira, o irmão do Pajé. (p. 245)
- 15 — Potiguara, comedor de camarão... (p. 245)
- 16 — Jaci... nossa mãe, (p. 268)
- 17 — Cabi, senhor dos caminhos, (p. 253)
- 18 — O chefe Poti, (p. 273)
- 19 — Albuquerque, o grande chefe dos guerreiros brancos, (p. 324)
- 20 — Araquém, pai de Iracema, (p. 240)
- 21 — Jatobá, o maior chefe... (p. 276)

Este caráter de *explicação*, inerente ao aposto, se transpõe dos termos para as próprias orações.

As orações relativas infestam o período. Se, então, atentarmos para o fato de que são inegavelmente de natureza explicativa, sua utilização freqüente adquire plena justificação.

Funcionando, pois, de maneira extremamente redundante, através do aposto, das orações relativas, e das notas explicativas de certos termos, as quais se integram ao nível semântico da narrativa a grande figura do discurso iracemiano é a *explicitação*, numa atitude de autêntica *Epifania*.

2.3 — *Metalinguagem e Opacidade*

Da lógica moderna nasceu a distinção entre linguagem — objeto e metalinguagem; enquanto a primeira seria uma linguagem que fala de objetos, a última é uma linguagem que fala da própria linguagem.

Mas, como nos ensina Jakobson, a metalinguagem não seria apenas um “instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos lingüistas, desempenha papel importante em nossa linguagem cotidiana”.(11)

Assim, todas as vezes que a linguagem presta esclarecimentos sobre si mesma, explicita-se como sistema, fornece

"informação a respeito do *código lexical* do idioma", desempenha uma função estritamente metalingüística.

Esta função da linguagem é exercida constantemente no discurso iracemiano; a cada passo, o narrador se detém no correr da própria narrativa, ou através de notas, já agora incorporados ao enunciado, para explicar sua linguagem, para traduzir elementos do léxico, para comentar atitudes semânticas, correspondentes a atitudes psico-sociais da fantasia indígena.

Já na primeira linha do primeiro capítulo aprendemos que Ceará é o canto forte da arara, e Iracema apresenta seus lábios (tembe) de mel (ira).

O nome dos guerreiros e o de suas raças, os sítios, enseadas, rios, onde se desenrolam sua vida de *caçadores*, *pesca-dores* e *guerreiros*, recebem, ora de modo explícito, ora de modo implícito, sua tradução, numa atitude metalingüística extremamente caracterizante.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, filha dos tabajaras, senhores das aldeias, é irmã de Caubi, senhor dos caminhos. Une-se a Martim, filho de guerreiro; ele é amigo de Poti, da tribo pitiguara, senhora dos vales, ou potiguara, comedora de camarão. Desta união nasceu Moacir, que, embora filho da dor, viu a luz, como bom augúrio, nos campos da beleza, em Porangaba.

Ao tempo da felicidade, banhava-se a virgem na lagoa da beleza, em Porangaba; na época do infortúnio, lavava-se em Messejana, lugar do abandono.

Seria reproduzir toda a narrativa, se continuássemos a exemplificação.

Todavia, importante se faz aludir a estruturas frasais, que só adquirem a devida compreensão, através da atitude metalingüística da narrativa iracemiana.

As comparações, colhidas no mundo das aves e nas imagens das florestas, recriadas na fantasia indígena, só realmente serão sentidas, em função poética e em sua capacidade referencial, através da interpretação da função metalingüística.

A cena da iniciação guerreira de Martim (cap. XXIV) só é bem compreendida no mistério de seu rito e no envolvimento de sua opacidade, graças às luzes advindas, sutil mas eficientemente, da função metalingüística que, implicitamente, domina toda a expressão lingüística.

O dia vai ficar triste, disse Caubi. (p. 253) A oração seguinte — a sombra caminha para a noite —, sem que se perceba, é uma atitude metalingüística, dentro do discurso iracemiano, se estivermos atentos para o lexema indígena — *caruca* — segundo lembra Léry. (cf. Nota 45).(12)

Do exposto, inelutável decorre a conclusão de quão pesada é a dívida da opacidade, em *Iracema*, à função metalingüística, latente ou manifesta, em seu discurso, que não nega seus compromissos com a Explicitação, com a Epifania de si mesmo.

3 — CONCLUSÃO

A observação da transparência e da opacidade em *Iracema* levou-nos, ao final, a conclusões que estaríamos longe de supor.

Sempre fomos atraídos por sua leitura, sem nos darmos conta de onde vinha seu magnetismo. Só agora pudemos perceber que sua sedução, sua força de encantamento, repousam, fundamentalmente, nas manifestações metalingüísticas e na função poética de sua linguagem.

A opacidade ao nível fonético encaminha o leitor para o ritmo da frase, à sonoridade do discurso, onde se sente marcante a relatividade da arbitrariedade do signo, tão bem apreendida por Benveniste e Jakobson.

A palavra de ordem de Alexandre Pope, “O som deve fazer eco ao sentido”, encontra ressonância plena na narrativa de *Iracema*.

A preocupação com a harmonia da frase, com o jogo rítmico das estruturas lexicais, o cuidado na utilização sonora dos fonemas, em cadeias assonânticas, atestam a predominância da função poética no discurso iracemiano, que, de par

com a recorrência insistente à função metalingüística, envolve o leitor nas malhas de sua linguagem, fazendo-o enredado em sua opacidade, por se sentir atingido suave e intensamente em seu *ethos*.⁽¹³⁾

A narrativa de *Iracema*, em cuja estruturação sintática se revelam caracterizantes o aposto explicativo, as orações relativas e as comparações apositivas, em cuja linguagem se impõe a figura de explicitação, é uma manifestação de si mesma, exterioriza-se em uma autêntica epifania, tudo se realizando nela e por ela, por força de sua opacidade.

4 — NOTAS

- 1 — Concebemos o termo — nível — na linha de Benveniste, onde se faz presente a idéia de articulação nos diversos planos da linguagem. (Benveniste, Emille: *Problemas de Linguística; Los niveles del análisis lingüístico*. p. 118)
- 2 — A noção de grau zero advém-nos de J. Dubois e não de Roland Barthes. O grau zero do discurso seria aquela situação em que o discurso se apresenta “*naïf*”, “sem artificios, despido de qualquer subentendido”, isento de qualquer desvio, em estrito ajuste à normalidade do sistema.
Pode-se verificar a qualquer nível do discurso.
- 3 — Empregamos a expressão — aspecto literal do enunciado, conforme Todorov. (Todorov, Tzvetan: *littérature et signification — analyse du récit*, p. 51, e *l'aspect littéral du récit*, p. 69).
- 4 — Gramática, concebida no sentido tradicional, de Fonologia, Morfologia e Sintaxe.
- 5 — Todorov, Tzvetan: *Littérature et signification; langage figuré et langage poétique*, p. 115.
- 6 — Todorov, Tzvetan — op. cit., p. 116.
- 7 — Veja-se Dubois, Jacques et alii, *Rhétorique Générale: les niveaux*, p. 53.
- 8 — No presente trabalho englobamos no termo — *assonância* — a significação de *assonância* propriamente dita e a de *aliteração*.
- 9 — Queremos crer que, nestes três vocábulos, nossa linguagem comum usa a forma com o ditongo *oi*; o emprego do ditongo *ou* é uma preferência literária e bem da linguagem romântica.
- 10 — Dubois, Jacques et alii: op. cit., p. 67.
- 11 — Jakobson, Roman — *Lingüística e Comunicação*, p. 127.
- 12 — Remete-se à nota n.º 45, do próprio Alencar, citada em pé de página, na Edição da Aguillar, utilizada neste trabalho.

- 13 — Sobre o termo — *ethos*, vejamos a observação de Dubois, Jacques, *La Rhétorique Générale*, p. 147.

“Nous utiliserons, dans les pages qui suivent, le nom *éthos*, couramment employé dans la terminologie esthétique moderne. L'*éthos* est assimilable à ce qu'Aristote nomme le *Tados* dans sa *Poétique* et aux *Rasas* de l'Inde classique”.

5 — BIBLIOGRAFIA

1. ALENCAR, José de. *Iracema*. Obra Completa, volume III, Editora José Olímpio, Rio, 1958.
2. DUBOIS, J. et alii. *Rhétorique générale*. Paris, Librairie Larousse, 1970. 206 p.
3. TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris, Librairie Larousse, 1967, 118 p.
4. ————. *As estruturas narrativas*. 2.^a edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970. 204 p.
5. JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 2.^a Edição, São Paulo, Editora Cultrix, 1971. 106 p.
6. BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Editora Cultrix, 1971. 106 p.
7. BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística general*. Sigli XII. Editores S.A. 1971. 218 p.