

ARIDEZ CINEMATOGRAFICA: RITMO SINTÁTICO E MONTAGEM EM *GALILEIA*, DE RONALDO CORREIA DE BRITO

CINEMATIC DRYNESS: SYNTACTIC RHYTHM AND EDITING IN *GALILEIA*, BY
RONALDO CORREIA DE BRITO

Ana Carolina Negrão Berli de Andrade¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir a organização sintática do romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, partindo do pressuposto que essa estabelece um ritmo próprio à obra em questão. Nossa hipótese inicial é que esse “ritmo sintático” também é responsável por instaurar uma homologia estrutural com o cinema, ao mesmo tempo em que remete, semi-simbolicamente, à aridez do ambiente tematizado na obra. Isso porque o ritmo sintático do romance privilegia o uso da pontuação em detrimento dos conectivos, sintático ou semânticos, gerando “cortes” abruptos entre histórias e tempos distintos ou, até mesmo, na concatenação narrativa de uma mesma história. Esses cortes bruscos, secos, criam uma fragmentação textual, cuja organização é realizada por meio de uma “montagem” à maneira cinematográfica, de tal modo que a narrativa é cinematográfica *porque seca*. Como aporte teórico, utilizaremos as reflexões de Brik (*in* TOLEDO, 1976), Bosi (1977) e Fiorin (2003) para refletirmos sobre a função das relações sintáticas no estabelecimento de um ritmo árido. Já o conceito de semi-simbolismo será explicado e exemplificado a partir das definições de Barros (2010) e, novamente, de Fiorin (2003). Por fim, recorreremos a Oliveira (1998) e à concepção de montagem de Eisenstein (2002b) para abordarmos as relações intersemióticas entre literatura e cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Galileia; Ronaldo Correia de Brito; Aridez; Literatura; Cinema.

ABSTRACT: This paper objective is to analyze Ronaldo Correia de Brito’s novel’s, *Galileia*, syntactic organization. The analysis starts from the assumption that this organization creates a particular rhythm to this novel. The initial hypothesis is that this “syntactic rhythm” is also responsible for setting a structural homology with the cinema while simultaneously remitting, semi-symbolically, to the

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil, com período sanduíche na Università degli Studi di Genova – Itália. Professora na Universidade Regional do Cariri – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5848-3314>. E-mail: nba.anacarolina@gmail.com.

environment dryness in the novel's theme. This occurs because the novel's syntactic rhythm selects the use of punctuation instead of connectives, either syntactic or semantic, creating sudden "cuts" between distinct stories and time, or even in a story narrative concatenation itself. These gruff, sudden, dry cuts create a textual fragmentation which is organized by a "montage", as the cinematographic one, in a way that the novel's narrative is cinematographic because it is dry. Therefore, to support the analysis the work uses the concepts of Brik (in TOLEDO, 1976), Bosi and Fiorin (2003) to ponder about the syntactic relationships function in the dry rhythm creation. Besides, the semi-symbolism concept will be explained and exemplified from Barros (2010) and Fiorin (2003) perspective. At last, but not least, the paper falls back on Oliveira (1998) and Eisenstein's (2002b) montage concept to approach the intersemiotic relationship between literature and cinema.

KEYWORDS: Galileia; Ronaldo Correia de Brito; Dryness; Literature; Cinema.

1. INTRODUÇÃO

Na obra *Galileia*, Adonias, um médico que mora em Recife, narra o seu retorno à sua fazenda de origem no árido sertão Pernambucano, a fim de participar da festa de aniversário do avô moribundo. No trajeto até a fazenda familiar, Adonias relembra (e recria) as histórias da família, refazendo o percurso histórico desta ao mesmo tempo em que narra fatos relativos à viagem que empreende.

Essa alternância narrativa entre o presente da narração, constituído pela viagem, e as histórias do passado, rememoradas, cria anacronias (GENETTE,s/d), isto é, alterações na ordenação lógico-causal dos acontecimentos narrados, dando origem a núcleos temporais que correspondem, usualmente, a segmentos narrativos unos, com relativa independência diegética em relação à narrativa principal da viagem.

Como as histórias rememoradas não têm relação cronológica direta com a história principal, e, frequentemente, tampouco entre si, as relações mantidas entre passado e presente são muito mais subjetivas que objetivas, fato que se intensifica progressivamente e que justifica a alternância entre tempos, além de indicar uma possível razão para a escassez de recursos coesivos ao longo do romance.

Dessa maneira, acreditamos que essa movimentação entre presente e passado reflete-se na configuração do primeiro tipo de ritmo do romance em questão², que chamamos de anacrônico. À duração, à extensão e à ordenação temático temporal dos fragmentos narrativos, acrescenta-se o segundo tipo de ritmo, resultado da organização sintática.

Doravante, em *Galileia*, além de responsável pela própria construção do discurso como texto inteligível e coeso, inclusive organizando os segmentos narrativos acima mencionados, a organização sintática estabelece, com fins expressivos, uma estrutura sincopada. Isso devido ao escasso uso de conectivos e de elos explícitos entre os elementos constitutivos do texto, dando origem ao segundo movimento rítmico do romance, foco do presente trabalho, e que chamaremos de sintático.

Dessa feita, acreditamos que o ritmo sintático é responsável pela estética galileiana, porque não se resume à passagem brusca de uma história à outra, mas também define as relações interfrasais. Assim, entende-se que a sua principal função é ritmar todas as instâncias do romance – da micro à macro-estrutura, representadas respectiva e progressivamente pelas combinações intrafrasais, interfrasais e entre trechos do discurso. Ou seja, além do ritmo anacrônico, temos um ritmo frástico/sintático/periódico.

O ritmo sintático relaciona-se com aquilo que chamamos de “aridez cinematográfica”, pois privilegia o uso da pontuação em detrimento dos conectivos, sintático ou semânticos, gerando “cortes” abruptos entre histórias e tempos distintos ou, até mesmo, na concatenação narrativa de uma mesma história. Esses cortes bruscos, secos, criam uma fragmentação textual, cuja

2 Apesar de acreditarmos que essa movimentação entre presente e passado se reflete no ritmo do romance, para Genette o ritmo da narrativa é resultado específico das diferenças entre a extensão narrativa e a duratividade das ações diegéticas, classificadas pelo teórico como “anisocronias”, em oposição à isocronia, na qual há uma hipotética coincidência da sucessão diegética e da sucessão narrativa. (GENETTE, s/d).

organização é realizada por meio de uma “montagem” também à maneira cinematográfica, conforme veremos mais detalhadamente.

2. ARIDEZ: RITMO SINTÁTICO E MONTAGEM CINEMATOGRAFICA

Como dissemos anteriormente, em *Galileia*, além da “quebra” causal-cronológica originada pelas anacronias, existe uma “quebra” sintática entre as histórias narradas provocada pela ausência ou escassez de recursos conectivos e coesivos que relacionem, de maneira explícita, as relações mantidas entre os segmentos narrativos e temporais. A narração nesse romance subverte, então, a natureza causal da linguagem denotativa ao “romper” a progressão lógica-linear, caracterizada pela explicitação dos nexos e das relações mantidas entre suas partes constitutivas.

A organização estrutural do romance, com cortes bruscos entre fragmentos para posterior montagem, visa não só estabelecer uma homologia entre as artes, mas, por meio desta, criar uma configuração rítmica singular. Essa, segundo a nossa leitura, relaciona-se intrinsecamente com o conteúdo e os valores da narrativa, dando origem a um semi-simbolismo. Isso porque, no presente romance, a “escrita cinematográfica” também se associa à questão da aridez climática e alegórica, dada a secura sintético-semântica do discurso.

Tal qual acontece em obras fílmicas, a conexão entre as variadas histórias familiares e o presente da narração fica por conta da associação semântica e contextual entre os conteúdos desenvolvidos em cada segmento, cujo confronto instaura os sentidos não explicitados pela sintaxe lacunar. Isso significa que a influência dos procedimentos cinematográficos perpassa toda a construção do romance e é responsável, em última instância, pela organização sintática do mesmo, originando o ritmo narrativo característico de *Galileia*.

Esse ritmo sintático é, desde o começo, acelerado e sucinto, como podemos ver pelos primeiros parágrafos do romance:

Soubemos notícias do avô Raimundo Caetano bem antes da travessia dos Inhamuns. A saúde agravou-se e a festa de aniversário poderá não acontecer. Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família. Davi e Ismael consultam-me com os olhos; temem que eu desista da viagem. Não dependem de mim para continuar, mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles, desde quando tocávamos rebanhos de carneiros e feri o calcanhar, numa tarde como esta.

Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e deprimido.

Há algum tempo dirijo o carro sozinho. Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico.

O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade. (BRITO, 2009, p.7)

Observa-se acima que a sucessão ininterrupta de temas da narrativa aliada à ausência de conectivos cria um ritmo acelerado, no qual percebe-se a influência dos procedimentos cinematográficos na estruturação dos períodos, pois as orações, relativamente independentes entre si, não estão ligadas por meio do uso de conectivos, substituídos nesse caso por uma pontuação regular, que as delimita de acordo com o conteúdo.

Ao contrário dos conectivos, a pontuação não explicita os nexos entre os períodos, de maneira que a relação entre orações é semântica, indicada por meio de uma associação paradigmática entre os assuntos abordados por cada uma dessas orações. Esse procedimento visa reproduzir o modo de concatenação/justaposição típico do cinema, em que as relações, ao invés de

explicadas, são apresentadas por meio de cortes, função aqui exercida pelos repetidos pontos finais.

Essa característica tipicamente cinematográfica é abordada por Eisenstein, que afirma a necessidade de explorá-la como procedimento capaz de livrar o cinema das "limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases" (EISENSTEIN, 2002, p.70). Isto é, o teórico russo postula a necessidade de explorar a especificidade de um procedimento cinematográfico na construção da significação, independentemente do suporte linguístico e sem a obrigatoriedade deste.

No caso em questão, o romance faz o percurso exatamente inverso, porque a escassez de conectivos, aliada à pontuação frequente, visa criar um tipo de progressão narrativa que simula o dinamismo e a simultaneidade da linguagem cinematográfica, fato mais evidente na última parte do excerto, devido à natureza imagético-plástica da descrição do espaço sertanejo. Ou seja, a capacidade de explicar e argumentar abstratamente um tema com base na diferenciação dos elementos constitutivos ordenados serial e linearmente, especificidade típica dos discursos linguísticos, segundo Bosi, é negada (1977, p.24).

A esse respeito, remetemos a Fiorin (2003) que aborda a coerção que o material verbal exerce sobre o texto, interferindo em sua própria construção:

[...] o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. Aí, então, sofre a coerção do material que o veicula. Por exemplo, dado que o significante da linguagem verbal é linear, o conteúdo manifesto verbalmente será submetido à linearização. (2003, p.77)

No mesmo texto, o teórico aborda a manipulação poética dos signos e dos procedimentos da linguagem verbal, subvertendo-os em seu próprio benefício, em nome da significação estética. A linguagem poética tentaria, então, reverter as coerções do material utilizando, para isso, o próprio material linguístico, dando nova função ao uso gramaticalizado e convencionalizado de certos procedimentos.

Essa “dupla abordagem” da língua pela escrita literária também é abordada por Brik, que, analisando o poema, afirma que o verso é uma unidade rítmica e sintática. Ou seja, o verso é regido por dois conjuntos diferentes de regras combinatórias, a sintaxe gramatical e usual, denotativa por excelência, e a sintaxe rítmica, enriquecedora da primeira (BRIK *in* TOLEDO, 1976, p.136).

A linguagem poética estaria, portanto, sujeita a duas sintaxes complementares: de um lado, como toda produção linguística, está fadada a cooptação dos seus vocábulos em uma organização sintática específica, “gramatical”. Por outro lado, a sintaxe rítmica procura ir além dessa primeira organização, oferecendo combinatórias que, além de inteligíveis, sejam estésicas e estéticas.

Apesar do ritmo romanesco diferir do poético, ainda assim ele utiliza o mesmo repertório sígnico, o que significa que procedimentos comuns terão funções diferentes de acordo com sua tipologia e natureza textual. Nesse sentido, Tynianov corrobora nossa hipótese ao afirmar que o “estudo do ritmo no verso e do ritmo na prosa deveria revelar que um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIANOV, 1927, *in* TOLEDO, 1976, p.108).

Portanto, analogamente ao que acontece na poesia, podemos dizer que, no caso do romance em questão, a pontuação faz parte tanto da sintaxe prosaica quanto da rítmica e, assim sendo, possui dupla função: de um lado, como procedimento essencial à concatenação de ideias no discurso, ela organiza e

hierarquiza as informações textuais e, de outro, estabelece o ritmo acelerado, seco e cinematográfico tão característico de *Galileia*.

No caso do trecho literário acima citado, as implicações entre as notícias obtidas sobre o avô, sua saúde e sua suposta festa de aniversário são meramente sugeridas por meio do elenco das informações veiculadas por cada oração, à maneira da montagem cinematográfica, isto é, sem conectivos e interligados apenas pela pontuação que estabelece uma sucessão diagramática, apesar de sugerir uma simultaneidade. Ao invés de dedicar-se a explicar as relações entre os períodos, descrevendo vínculos e conexões entre cada frase, a narração enxuta concentra-se apenas no registro dos elementos essenciais à progressão narrativa, distribuídos fragmentariamente em cada núcleo frasal.

Nesse sentido, o ritmo acelerado do romance, construído formalmente por meio das sincopadas e curtas frases, pela pontuação, pela pouca quantidade e variedade de conectivos e pelos cortes secos é sobremaneira perceptível nos sumários, com sua rápida e incessante sucessão de acontecimentos diegéticos em uma curta extensão do discurso.

Isso se relaciona com o conceito de rapidez calviniano (CALVINO, 1990), caracterizado pela escolha lapidar das informações e ações diegéticas a serem narradas, cuja concisão, aliada à alternância, resulta em um ritmo direto e rápido, oriundo das frequentes descontinuidades e continuidades temporais. Para Calvino, a sucessão entre os acontecimentos é justamente a “rima” da prosa (CALVINO, 1990, p.49), significando que não basta haver alternância entre tempos e histórias, essas têm que ser interrompidas e retomadas no momento exato.

As descontinuidades e continuidades abordadas por Calvino também são verificáveis nos primeiros parágrafos de *Galileia*. Logo, percebe-se que a rapidez também se relaciona ao ritmo seco, pois a velocidade narrativa acelerada acarreta na abolição de todo elemento sintático e semântico que não

seja extremamente essencial ao desenvolvimento da história narrada, cuja progressão é obviamente influenciada pelo ritmo acelerado.

No caso do presente romance, as continuidades e descontinuidades narrativas são enfatizadas pelas pausas sintáticas e temáticas que delimitam com precisão a passagem entre ações e histórias, função exercida pela pontuação, a qual, segundo a nossa leitura, possui função semelhante à da acentuação na poesia, que estabelece as pausas essenciais à criação do ritmo no metro (PAZ, 1972, p.15).

Em suma, em *Galileia* a pontuação exerce função semelhante à do acento na poesia, mantendo relações com a concisão semântica/sintática. A concisão é, então, sentida principalmente pela pontuação, sobretudo por meio dos pontos finais incisivos, marcando um compasso. Isso porque a pontuação se faz ritmo, interferindo no desenvolvimento discursivo (e narrativo) ao interrompê-lo regular e bruscamente, mesmo quando não há mudança temático-temporal na narrativa, como podemos ver no seguinte trecho, caracterizado pela pontuação sincopada:

Barracas de comida e pequenos comércios de roupa e artesanato enfeitam a rua comprida. As pessoas soltam fogos, sobem e descem a rua. Os brinquedos giram num parque de diversão.

Avisto duas lan houses. Entro em uma delas, peço um computador. Meninos brincam em jogos de rede. Numa folha de papel colada na porta, a frase seca: 'Proibidos sites pornográficos'. Abro o meu e-mail, ordenam que eu esvazie a caixa. Percorro as mensagens, nada importante no período em que estive fora. Se eu me ausentasse eternamente, não faria diferença. Não leio a correspondência. Prefiro observar os meninos, ouvir o que falam. Eles chegam com dois reais na mão, o preço do ingresso no mundo.

Christian ganha dinheiro transportando água numa carroça. Maycon carrega sacolas de feira no mercado. Cinco horas no sol quente e o apurado é um real e cinquenta centavos. Dêyvisson empresta os centavos que faltam. (BRITO, 2009, p.234)

Mais do que interromper o fluxo narrativo em seu desenvolvimento linear, a pontuação irrompe no discurso como elemento estético-significativo. O excesso de pontos e vírgulas, então, dá origem a um discurso “seco”, marcado pelas constantes e bruscas rupturas sintáticas. A pontuação estabelece, portanto, um compasso bem marcado, incisivo. A esse respeito, recorremos a Bosi, que aborda a recorrência histórica de ritmos secos, baseados na alternância binária:

A alternância seca, de tipo maquinal, com elemento justaposto a elemento, apareceu muito cedo na vida do *homo faber*: ela corresponde ao uso de instrumentos que, desde as suas formas primitivas (enxada, machado, martelo, serra), foram ritmados em compasso binário do tipo: golpe/pausa; golpe/pausa; ou forte/fraco; forte/fraco. (BOSI, 1977, p.88-89)

No caso em questão, a alternância de ausência *versus* presença é manifestada por meio da pontuação, cuja utilização marca o “golpe” que fratura fragmentos narrativos. Essa alternância “binária” e seca é também tematizada na narrativa, conforme percebemos no exemplo que se segue

Pulamos da camioneta, os três ao mesmo tempo. Parecemos bailarinas de nado sincronizado: as batidas do coração marcam o nosso ritmo, direita, esquerda, direita, esquerda. Pisamos o chão de cascalhos, contemplamos a paisagem, sacudimos a poeira do enfado e nos dirigimos para a casa de Raimundo Caetano. Ninguém corre ao nosso encontro, nem Aleph, o cão do avô. A bagagem continua no carro, estamos de passagem. Transponho a porta, avisto as primeiras pessoas na sala, desejo recuar mais uma vez. Retrocedo ao ponto de onde não deveria ter saído: Recife, Joana, as crianças. (BRITO, 2009, p.91)

Neste trecho, alude-se ao ritmo das batidas do coração tematicamente e, logo após, as mesmas são exemplificadas estruturalmente por meio da variação esquemática entre “esquerda” e “direita”, marcada pela pontuação. Isso

significa que entre o plano da expressão e o do conteúdo também existe uma montagem que justapõe ambos na construção do discurso e instaura relações semi-simbólicas entre os mesmos.

Na verdade, é exatamente a partir do semi-simbolismo que podemos analisar a sequidão do ritmo de *Galileia*, relacionando-a com a aridez espacial tematizada. Para tanto, citamos novamente Fiorin, que, retomando as considerações de Hjelsmlev, aborda a diferença entre os sistemas simbólicos e semióticos para, então, explicar o caráter semi-simbólico de alguns textos. Enquanto no primeiro caso há conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo, “termo a termo”, como acontece com os símbolos convencionais, no segundo caso, essa conformidade inexistente. Fato que podemos verificar pela língua, que se divide em semas, no plano do conteúdo, e em femas, no plano da expressão, sendo que não há correspondência entre ambos (FIORIN, 2003, p.78).

Por fim, no caso dos sistemas semi-simbólicos, há uma tentativa de “burlar”, ou trapacear, a falta de correspondência entre planos, manipulando o sistema semiótico da língua de modo a “simular” uma equivalência entre plano de expressão e do conteúdo:

A partir daí, a Semiótica cria o conceito de sistemas semi-simbólicos, que são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ vs /horizontalidade/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ vs /negação/. Os sistemas semi-simbólicos constituem a base dos textos poéticos (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 343). / Na análise dos textos poéticos, essa definição é claramente insuficiente, pois as categorias do conteúdo homologadas às categorias da expressão são categorias abstratas, que remetem aos níveis mais profundos do percurso gerativo do sentido. No entanto, quando se vai explicar os efeitos de sentido gerados pelas alterações, pelo ritmo, pelas rimas etc., verifica-se que as homologações ocorrem em

todos os níveis do percurso gerativo de sentido e não somente nos níveis mais profundos. (FIORIN, 2003, p.78)

Ou seja, nos processos semi-simbólicos a manipulação formal da língua a fim de sugerir correspondências entre os planos se dá em todos os níveis do discurso. No caso de *Galileia*, é esse arranjo formal que dá origem a uma prosa enxuta e, por isso, seca, apesar de dinâmica, manifestando formalmente a aridez do conteúdo por meio de uma sinestesia metafórica. O semi-simbolismo (tal qual a Imagem poética), manifesta-se então por meio do sensível, em detrimento do inteligível, propondo novas representações e re-semantizando a linguagem, pois

Nesses casos, pode-se afirmar que a relação entre expressão e conteúdo não é convencional ou imotivada. A expressão concretiza sensorialmente os temas do conteúdo e, além disso, instaura um novo saber sobre o mundo [...] Os sistemas semi-simbólicos podem ser denominados poéticos e ocorrem no texto literário, na pintura no desenho, na dança, no quadrinho ou no filme, que procuram obter os efeitos acima mencionados de recriação da realidade [...] (BARROS, 2010, p.82)

Nessa citação, Barros explora um conceito já delineado pelos formalistas, para os quais o “traço distintivo da percepção estética [é] o princípio da sensação da forma” (EIKHEMBAUM *in* TOLEDO, 1976, p.13). Desse modo, percebemos uma “sensação da forma” que privilegia a aridez sinestésica, oriunda da brusquidão e constância dos cortes estabelecidos a partir da pontuação. Essa “equivalência” entre aridez climática e sintática também é evidente nos primeiros parágrafos da obra, anteriormente citados.

A sequidão do discurso é, então, ambivalente: de um lado a concisão narrativa e o uso limitado de elementos coesivos gera uma impressão de ausência, análoga à seca e à aridez. Por outro lado, esses elementos aliados ao uso incisivo da pontuação, em especial do ponto final, visam criar

sinestesticamente a seca exposta no plano do conteúdo. Isso porque a repetição e o excesso de pontuação “sugerem”, sensorialmente, o atrito entre elementos duros, secos, desprovidos de umidade ou de lubrificação naturais.

O semi-simbolismo em *Galileia* cria, então, uma representação formal sensível para uma questão temática, já que o ritmo bem marcado, seco, gera uma sensação símile, pois, apesar da rapidez e da fluidez narrativa, instaura também uma “sensação da forma” que privilegia as rupturas, as discontinuidades que tornam o discurso sintaticamente áspero, em correlação com o que acontece quando há falta de água.

Vejamos, por exemplo, o excerto em que as discontinuidades sintáticas e semânticas, bem como a aridez sensorial, atingem seu grau mais elevado na obra:

- Oitenta e cinco anos, Raimundo Caetano ... Casou com dezenove... Maria Raquel com treze ... Uma bela festa de aniversário... Dançaram três dias seguidos, no casamento ... Maria Raquel bonita no vestido de noiva, o cabelo preto de índia ... Esconderam o retrato depois que brigaram ... Os filhos querem a festa ... De braços dados os dois, olhando para a frente, um ramo de bogaris na mão direita... Sinto o cheiro das flores e lembro a avó bonita... Por que o amor se transforma em rancor?... três anos na cadeira de rodas, dependendo dos outros.... Jacó e Esaú limpam as escaras podres... Cheiro adocicado de flor ... Jasmim, bogari... Festa ou enterro?... Enterro... As pernas não dançam mais ... Melhor morrer ... O avô dançou na festa de oitenta anos, parecia eterno... Joana sabe que ele morreu... Não quis me dizer, mas sabe... Joana... Esqueci o fio dental... O cinto me aperta, acho que minha barriga cresceu... A pasta de dentes eu trouxe... (BRITO, 2009, p.79)

Este fluxo de consciência representa o estado psicológico de Adonias, conotando a sua rememoração que, nesse momento, é marcada pela ação da ansiedade e dos ansiolíticos utilizados para contê-la. Dessa feita, além da falta de linearidade temporal característica do ato rememorativo, vemos a falta de

coerência e coesão do discurso atribuídas tanto à síncope psicótica quanto à ação sedativa do medicamento.

No entanto, além de representar os estados do protagonista, o trecho exemplifica a dupla natureza das discontinuidades, porque existe tanto uma quebra sintática, operada pela pontuação irregular, quanto uma extrema concisão semântico-narrativa, dado que a história se conta por meio de vocábulos e orações parcamente relacionados, sendo que o único elemento sintático de coesão é a pontuação. Em específico, percebemos o uso dos três pontos, cuja função não é apenas fragmentar o discurso, mas aumentar a pausa entre fragmentos, aumentando a duração e a intensidade das interrupções. Isso ocasiona a mencionada aridez sensorial, na medida em que supervaloriza as rupturas.

Na oração “Sinto o cheiro das flores e lembro a avó bonita”, por exemplo, podemos perceber que a regência verbal usual é respeitada, o que significa que, mesmo no interior dos períodos, existe a falta sistemática de elementos sintáticos coesivos e a escassez ou substituição dos conectivos pela pontuação. Já a substituição interna de conectivos por vírgulas é evidente na primeira frase do fragmento, em que não há um elemento textual que una o avô à sua idade: “Oitenta e cinco anos, Raimundo Caetano”. Essa situação ainda se repete em outro exemplo, no qual a conexão mantida entre orações é apenas uma vírgula, instaurando uma fratura à maneira dos cortes cinematográficos: “Maria Raquel bonita no vestido de noiva, o cabelo preto de índia”.

A fragmentação em frases ou orações curtas pela pontuação não acontece somente nos momentos em que Adonias atinge um ápice de ansiedade, mas ao longo do romance inteiro, sendo apenas em parte devido ao estado angustiado do narrador-protagonista. Todos esses procedimentos rompem com as relações lógico-causais essenciais à linearidade do material linguístico verbal, criando um estranhamento e oferecendo um discurso áspero *porque*

entrecortado, sobretudo quando associado à concisão narrativa, em que os núcleos de ação estão circunscritos às orações curtas, tornando a sensação de fragmentação, e a conseqüente descontinuidade, ainda mais intensas. Em suma, a passagem entre vocábulos, orações e períodos não é apenas seca devido ao seu caráter sintético e direto, mas devido à pontuação, a qual enfatiza as fraturas, as descontinuidades.

Como apontamos anteriormente, ao mencionarmos a rapidez calviniana, esses mesmos procedimentos também geram um encadeamento ágil de orações e núcleos narrativos, porque aceleram o ritmo da narrativa ao veicularem apenas as informações “básicas”, sem a explicação linguística das relações mantidas entre as partes que “retardaria” o andamento do romance. Dessa maneira, o processo combinatório no interior de cada oração se dá por meio das associações semânticas, à maneira da montagem e analogamente à passagem entre histórias e temporalidades diversas.

A esse respeito, remetemos a Valdevino Soares de Oliveira, que, em seu estudo sobre as relações intersemióticas entre a escrita de Alcântara Machado e o cinema, aborda as considerações de Othon M. Garcia sobre a extensão das frases na construção do significado, afirmando que:

O que verdadeiramente é abusivo, na obra de Alcântara Machado é o largo uso da frase curta. Ela define, segundo Othon M. Garcia, um estilo entrecortado e soluçante [...] Essa atomização do pensamento, prossegue Othon M. Garcia, apresenta, é claro, a vantagem de lhe tornar mais fácil a compreensão. O leitor apreende prontamente o enunciado de cada unidade nas pausas que se intercalam. (OLIVEIRA, 1998, p.38-39)

Desse modo, paralelamente ao que acontece em Alcântara Machado, se de um lado o excesso de pontuação e a concisão sintático-semântica criam o semi-simbolismo árido, a “sensação da forma”, devido ao “estilo entrecortado e soluçante”, por outro lado essa configuração modifica o *acesso* ao discurso, dado

que a sucessão de frases curtas apresenta as informações à maneira cinematográfica, mostrando as relações ao invés de descrevê-las.

Em *Galileia*, o processo de homologia estrutural com o cinema também é perceptível, portanto, por meio da pontuação. Isto porque esta delimita segmentos e instaura a fragmentação, incumbência atribuída, nos filmes, aos cortes cinematográficos, como podemos ver no trecho abaixo:

O vendedor não tem pressa, as mulheres não têm pressa. Não consigo imaginar sobre o que eles discutem, até que o homem retira um bujão da carroceria, entra numa casa e retorna com outro botijão. A compradora entrega uma célula ao vendedor, ele olha a nota contra o sol e confere se não é falsificada. Saca um maço de notas do bolso, entrega o troco, conta todas as células do maço, molhando os dedos na saliva. Enfia o dinheiro no bolso esquerdo da calça, retira e põe no bolso direito. Uma mulher traz água num copo de alumínio que reflete o sol quente. O homem bochecha a água, cospe o bochecho e depois engole a sobra do copo. Tudo isso leva um tempo infinito, parece não acabar nunca, como se as pessoas não tivessem em que gastar as horas. O carro parte, mas estanca logo adiante. O motorista liga e acelera, dá ré, para junto da compradora que não saiu da porta de casa. Os dois conversam, e ele parte novamente, acenando com o boné. (BRITO, 2009, p.83-84)

Nesse trecho vemos uma descrição que se assemelha a um *script* cinematográfico, tamanha é a semelhança entre a organização de cada oração a planos cinematográficos, os quais sugerem uma progressão que parte dos grandes planos aos menores. Isso porque em momento imediatamente anterior o narrador-protagonista se focava na paisagem geral, até se deter nos atores da sequência narrada. Nela percebemos que o uso das vírgulas e dos poucos conectivos (essencialmente “e”) referem-se ou a ações ou a micro cortes dentro da unidade da cena, enquanto o ponto final parece sugerir mudança de plano e de focalização.

Além disso, nesse caso específico, a descrição parece absolutamente desvinculada de Adonias, que narra a sequência de cenas de maneira

absolutamente imparcial, com o distanciamento de cineasta que seu primo, em sonho, o acusara de ter (BRITO, 2009, p.80).

A pontuação estabelece, portanto, os recortes e as pausas, cuja duração e incisão variam de acordo com o sinal utilizado e do seu contexto, indo da pausa mais longa à mais curta: três pontos, asteriscos (que separam fragmentos), pontos finais e, por fim, as vírgulas. Dessa forma podemos afirmar novamente, de maneira análoga a Brik (1920-1927, *in* TOLEDO, 1976, p.136) que, além de estar sujeita à gramática usual, a pontuação está sujeita a uma função estética-estilística.

Isso porque os pontos finais não funcionam apenas como sinalização do fechamento de ideias, ou como elemento necessário à progressão e linearidade discursiva. Ou seja, a essas funções gramaticalizadas acrescenta-se outra, que propõe uma analogia não apenas com o modo de significação do cinema, mas com procedimentos cinematográficos específicos, caso da pontuação que delimita “planos” fílmicos.

O trecho a seguir, em que a memória de um acontecimento traumático, o estupro do primo Davi, alterna-se ao presente da narração, exemplificará o exposto:

Observo as carnaúbas, esguias como o corpo do primo Davi, e revejo a tarde dolorosa, ele fugindo nu, coberto apenas por uma camisa branca, o sexo à mostra, o sangue escorrendo entre as pernas. Sinto a náusea de sempre, o pavor de não compreender nada, mesmo depois de anos de psicanálise. Desejo voltar, acelero o carro, recuo na poltrona. Retorno mais uma vez ao passado, à tarde em que tudo aconteceu. Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer de quinze ou vinte minutos.

Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir.

Prossigo entre campos de futebol de areia, margens comuns em estradas do Brasil. Rapazes se atacam em cima de uma bola, índios de tacape arrasando o inimigo. Cidades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto

rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo. (BRITO, 2009, p.7-8)

Nesse excerto, percebemos a conjunção dos aspectos formais na construção da narrativa, dado que o ritmo é acelerado e cinematográfico *porque* conciso e seco. Fato perceptível sobretudo na primeira parte, em que existe uma profusão de verbos, uma escassez sistemática de conectivos e o uso pontual de vírgulas, as quais, apesar de não serem tão incisivas e não proporem pausas tão bruscas entre orações como os pontos finais, também oferecem uma quebra sintática por substituírem os conectivos que ligariam sintática e semanticamente os núcleos narrativos. Isto é, as primeiras orações, separadas por vírgulas, foram reduzidas ao mínimo: o verbo e o objeto direto, configuração que privilegia, portanto, as ações.

Nesse excerto, portanto, temos um excelente exemplo da paradoxal narrativa de *Galileia*, simultaneamente seca e dinâmica, pois se de um lado há a pontuação que instaura a sensação da forma e a abolição quase completa de elementos coesivos e semânticos, por outro lado esses procedimentos aliados à concisão e ao fato das orações privilegiarem a ação narrativa faz com que a narrativa se aproxime da linguagem cinematográfica e tenha uma dinamicidade típica da rapidez calviniana.

Esta, conforme proposta por Calvino, diz respeito, na verdade, à síntese dos acontecimentos da fábula e não, necessariamente, à concisão semântico-sintática, na medida em que ao abordar o assunto, o teórico italiano enfatiza mais o aspecto diegético-narrativo do que o discursivo. No entanto, nossa hipótese é que a escrita britânica potencializa a rapidez calviniana, extrapolando-a até que se atinja a fronteira entre a linguagem verbal e a visual, porque essa configuração específica sugere uma alta densidade visual,

justamente por se concentrar nas ações, retirando o “excesso” de elementos característicos da linguagem verbal.

Se cada oração é centralizada no verbo, o que já gera uma concisão e um ritmo acelerado, o fato das orações estarem separadas por vírgulas acelera ainda mais o andamento narrativo, visto que a vírgula não instaura uma pausa durativa entre os núcleos narrativos, como é o caso dos pontos finais. Desse modo, a separação por vírgula dos verbos indica uma progressão ininterrupta de ações dentro de um dado núcleo narrativo, enquanto o ponto final marca a passagem de um núcleo para outro.

O uso da pontuação visa simular um procedimento típico da linguagem cinematográfica: o corte, pois enquanto o ponto final equivale a um corte entre sequências e cenas distintas, a vírgula propõe um corte dentro de uma mesma cena, ou seja, um corte menos drástico entre partes contíguas. Já o sinal não-linguístico “***” geralmente marca “cortes” abruptos, especialmente no que diz respeito à mudança de histórias e tempos distintos.

Dessa forma, se o ponto final instaura um corte entre sequências e a vírgula um corte entre cenas, os três asteriscos representam a ruptura semântica total, a descontinuidade entre sequências narrativas completamente diferentes e, portanto, indica um corte mais incisivo em relação às histórias narradas, tal qual um corte seguido de tela preta, comum nos filmes mudos.

Esses sinais gráficos têm em comum o fato de instaurarem rupturas de maior ou menor grau ao mesmo tempo em que criam a sensação de brusquidão árida. Isso significa que o uso da pontuação – incluindo os asteriscos – é “sinfônico”, pois combina elementos a fim de criar diferentes ritmos parciais.

No caso em questão, acreditamos que as vírgulas funcionam como cortes cinematográficos entre “planos” filmicos, unidades mínimas a partir dos quais a montagem instaura significados, organizando-os em um *continuum* narrativo

em que as relações entre fragmentos não são descritas linguisticamente, mas antes mostradas em ato.

Assim, cada oração, predominantemente separada das demais pelas vírgulas ou pontos finais, oferece geralmente uma “tomada”, um “plano” cinematográfico, sobretudo no caso das descrições, cujo apelo visual é maior. Esse é o caso do trecho que narra o estupro de Davi, em que cada oração equivale a uma tomada de câmera e cuja montagem, por meio dos cortes propostos pela pontuação, dá origem a uma “cena”, isto é, uma totalidade de ação, cuja combinação dá origem, por sua vez, a uma unidade narrativa, ou uma “sequência”.

Assim, podemos afirmar, junto com Oliveira que

Os fracionamentos [...] emprestam ao discurso um poder de expressão muito grande. São postos em destaque e chegam ao leitor com ênfase especial. Tem-se a impressão de que o autor, em primeiro lugar, nos dá o todo da cena: em seguida, não contente, detalha aquilo que deve impressionar o leitor. (OLIVEIRA, 1998, p.40)

Dessa maneira, a descrição do crime sexual cometido contra Davi é uma sequência, enquanto que a descrição de sua figura é uma cena, montada por meio de orações-planos que “focalizam” a sua figura, as partes de seu corpo em uma crescente especificação, como se cada vírgula separasse um plano de outro, desembocando em um plano detalhe do sangue que escorre pelas suas pernas.

Esse procedimento, segundo Eisenstein, também é utilizado por Puchkin na descrição de Pedro em *Poltava*, em que a organização das palavras “com absoluta exatidão [...] ordena o aparecimento sucessivo de cada elemento, os quais finalmente se fundem na imagem do personagem, 'revelando-o' plasticamente” em uma crescente expressividade (2002, p.40). Portanto, de acordo com Eisenstein, cada oração da “representação” de Pedro

corresponderia a um plano cinematográfico (EISENSTEIN, 2002, p.39), tal qual como ocorre em *Galileia*. Sendo assim, os “fracionamentos”, evidenciados pela pontuação sensorialmente árida também são responsáveis tanto pela delimitação de fragmentos narrativos à maneira dos planos cinematográficos, quanto pela sua posterior montagem, que combina os diferentes fragmentos em uma unidade coesa e significativa.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Galileia*, a concepção de ritmo sintático remete à aridez por criar um paralelo entre esta e a aspereza linguística, oriunda das pontuações excessivas e da ausência de conectores semânticos e sintáticos que, combinados com a concisão narrativa, criam rupturas intensas e durativas que segmentam o texto, criando a impressão de baques secos.

Por outro lado, percebemos que esses mesmos procedimentos possuem dupla função, pois, ao fazer uso limitado de recursos coesivos na passagem entre histórias ou trechos narrativos, o romance realiza uma homologia estrutural com o cinema e seu modo de organização, a montagem a partir de “planos”, em que o nexos entre as partes não é explicitada, mas mostrada em ato, na junção entre as partes.

Assim, a manipulação do material linguístico rumo à homologia estrutural com o cinema tende a abolir os preâmbulos característicos da linguagem verbal, abstrata, conceitual e simbólica que, fatalmente, estabelecem uma maior mediação entre enunciado e referente. Ou seja, a repetida fragmentação aliada à escolha do conteúdo e à exposição concisa desse assemelha-se, então, ao uso e focalização de uma câmera que filma seus objetos, simulando um maior “imediatismo” entre esses e o texto.

Em outras palavras, podemos dizer que a função estética da pontuação é dupla, pois cria sensorialmente a sensação de aridez ao mesmo tempo em que propõe analogias com os planos da linguagem cinematográfica, fato evidente na última citação do romance e na citação de Oliveira (1998), na medida em que este evidencia a fragmentação como um modo particular de acesso à narrativa.

Em suma, em *Galileia* a narrativa é cinematográfica *porque* seca, dado que os “fracionamentos”, evidenciados pela pontuação sensorialmente árida, também são responsáveis pela delimitação de fragmentos narrativos à maneira dos planos cinematográficos, em especial quando se trata de conteúdos plástico-descritivos, modificando, assim, a abordagem do romance.

REFERÊNCIAS

BARROS, Mariana Luz Pessoa. *O discurso da memória: Entre o sensível e o inteligível*. 2011, 307f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITO, Ronaldo Correia. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FIORIN, José Luiz. Três questões sobre a relação entre Expressão e conteúdo. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, 77-89, 2003.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*.
Porto Alegre: Globo, 1976.

Recebido em 07/08/2019.

Aceito em 09/10/2019.