Rosa Maria da Silva

Epítetos e Adjetivos Qualificativos na Obra de Azorín

unesp

1910000353

ROSA MARIA DA SILVA

EPÍTETOS E ADJETIVOS QUALIFICATIVOS NA OBRA DE AZORÍN

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

São José do Rio Preto
1986

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T- 353/87

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Professor Doutor Guillermo de la Cruz Coronado, incansável mestre, pela orientação sempre atenta deste trabalho;

Aos Professores Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, Doutora Ana Maria Gottardi Leal, Ivone Pereira Minaes e Maria Teresa de Figueiredo Negreiros, pelo apoio e estímulo constantes;

Ao Professor Doutor Carlos Daghlian e Maria Márcia Benzatti Tremura, pela valiosa ajuda.

A meus pais, Manoel e Amália,

DEDICO.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO i
Proposta e Programação i
Panorama da narrativa ficcional de Azorín v
Situação de Azorín na "Generación del 98" x

CAPÍTULO I 1
O EPÍTETO E O ADJETIVO: Conceituação Lingüística 1
Um pouco de história 1
Fundamentação teórica 4
Posição do adjetivo qualificativo 10
O adjetivo qualificativo e o epíteto 16

CAPÍTULO II 27
O EPÍTETO E O ADJETIVO QUALIFICATIVO: Freqüência e Hierarquização .. 27
Panorama global de freqüência 29
Freqüência comparativa do epíteto e do qualificativo em cada obra .. 39
A hierarquização 44
Freqüência de adjetivos antepostos e pospostos 46

CAPÍTULO III 63
ESTILÍSTICA DO EPÍTETO E DO QUALIFICATIVO NAS OBRAS DE AZORÍN 63
Blanco en azul 66
Generalidades 66
A figura humana 69
As coisas 83
Os ambientes 90
Don Juan 105
Generalidades 105
A figura humana 107
As coisas 116
Os ambientes 120
Doña Inés 127
Generalidades 127
A figura humana 130
As coisas 135
Os ambientes 145
Tomás Rueda 155
Generalidades 155

A figura humana 157
As coisas 163
Os ambientes 166
María Fontán 168
Generalidades 168
A figura humana 170
As coisas 174
Os ambientes 175
Capricho 178
Generalidades 178
A figura humana 181
As coisas 184
Os ambientes 187
Salvadora de Olbena 190
Generalidades 190
A figura humana 192
As coisas 196
Os ambientes 199
Recolha 203
Estética e universo 210

CAPÍTULO IV 215
PARALELO COM ENSAIOS DE AZORÍN 215

SÍNTESE E CONCLUSÕES 243

BIBLIOGRAFIA GERAL 255

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA 257

INTRODUÇÃO

Proposta e Programação

O adjetivo tem como função peculiar determinar ou qualificar o substantivo, independentemente do papel que este desempenha na frase.

O ato de qualificar supõe no falante uma atitude contemplativa ou descritiva diante do objeto observado. Essa atitude acarreta uma sensível lentidão no andamento do discurso, pois o falante se detém nas qualidades ou características daquilo que vê, sente ou imagina.

Ao longo deste trabalho pretendemos desenvolver um estudo de base lingüística, cujo objetivo é enfocar o uso de epítetos e adjetivos qualificativos presentes na narrativa ficcional de Azorín, na tentativa de determinar o papel que eles desempenham na obra do autor alicantino.

Freqüentemente considerado pela crítica como um dos maiores estilistas da primeira metade deste século, um dos que de maneira mais eficaz reagiram contra a grandiloqüência reinante na linguagem literária do século XIX, Azorín se propõe a elaborar uma prosa de aparência simples e tom coloquial, marcada pela brevidade, pela sugestão ou insinuação.

Esse propósito do autor tem como resultado o surgimento de um estilo cujas notas essenciais consistem na simplicidade, clareza e precisão. O conjunto desses três elemen

tos favorecem a criação de uma linguagem capaz de despertar no leitor sensações de fugacidade e leveza, e exercerá considerável influência na literatura posterior.

Já numa primeira leitura da obra azoriniana não se pode deixar de perceber uma certa tendência do autor ao uso do adjetivo, sobretudo no que concerne à atualização de duas de suas principais modalidades: o epíteto e o qualificativo que, em primeira instância, remetem o leitor aos planos expressivo e representativo da linguagem, respectivamente.

Para Azorín o verdadeiro artista deve penetrar na essência das coisas, e particularmente o autor alicantino tenta consegui-lo por meio do detalhe, que propicia o uso do adjetivo. Por isso a sua atenção recai sobre o minúsculo, o cotidiano, tudo o que pode passar despercebido pelo homem comum.

Guiado por uma aguda intuição Azorín seleciona alguns detalhes mais expressivos da realidade circundante e, através deles, procura desvendar ou indagar o mistério da existência, em cada uma de suas descrições impregnadas de lirismo e emoção.

Embora o nosso autor despertasse mais entusiasmos em seu tempo do que nos atuais, chama-nos a atenção o fato de que seus escritos fazem parte, freqüentemente, de antologias ou livros didáticos com preocupações estilísticas, ao mesmo tempo em que parece estar havendo uma redescoberta de Azorín pela crítica atual.

Também nos causa certa surpresa o fato de que, apesar de muitos trabalhos existentes sobre a obra azoriniana

ou sobre seu estilo mencionarem a tendência do autor ao uso do adjetivo, não existem estudos especializados e definitivos sobre o tema que nos ocupa. Por esse motivo se justifica a nossa proposta inicial de trabalho.

Além disso, as constantes leituras da obra de Azorín, sempre orientadas pela vontade de assimilar fatos e valores estéticos, levaram-nos a intuir a existência de possíveis motivações estilísticas que movem o autor a usar reiteradamente o adjetivo. Assim sendo, todo o nosso empenho estará dirigido para que, no final deste estudo, fiquem esclarecidas as motivações, internas ou externas ao texto, que levam o autor a lançar mão, em sua prosa literária, de um recurso lingüístico que aparentemente encontra maior rendimento na poesia — o epíteto —, e a preferir a anteposição ou posposição do adjetivo junto ao substantivo no sintagma nominal.

Como profundo conhecedor de seu idioma, o Azorín estilista tem plena consciência dos recursos lingüísticos ou estilísticos que a língua põe a serviço da vontade estética do escritor.

Cabe-nos, portanto, tentar descobrir as razões, estéticas ou literárias, que possam explicar a presença notável de epítetos e qualificativos na narrativa ficcional de Azorín. Procuraremos determinar o papel do adjetivo como parte integrante do sistema estilístico no universo literário do autor.

Para tanto, dentre a vasta produção azoriniana, selecionamos algumas obras narrativas básicas para esta pesquisa: *Tomás Rueda* (1915), *Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925),

Blanco en azul (1929), *Capricho* (1943), *María Fontán* (1944) e *Salvadora de Olbena* (1944).

O critério de seleção dessas obras se fundamenta no diferente enfoque criativo de Azorín na concepção de cada uma delas: *Tomás Rueda* é uma recriação do personagem Tomás Rodaja, de Cervantes; *Don Juan*, a desmitificação de um mito espanhol e universal; *Doña Inés* pretende ser uma "historia de amor"; *Blanco en azul* é uma reunião de contos; *Capricho*, uma "metaliteratura"; *María Fontán*, uma "novela rosa"; e *Salvadora de Olbena*, uma "novela romântica". Essas obras são, enfim, experimentos narrativos do autor no mundo da literatura.

Quatro capítulos constituirão o nosso trabalho. No primeiro oferecemos uma visão sincrônica do epíteto e do adjetivo qualificativo, do ponto de vista morfológico, sintático, semântico e estilístico, com o objetivo de determinar os fundamentos teóricos que servirão de base para o desenvolvimento dos capítulos seguintes.

Auxiliados pelo método analítico-exegético, que requer uma escolha apurada de dados, seu confronto e sua interpretação estilística, enfocaremos no Capítulo II a freqüência de epítetos e qualificativos nas obras selecionadas e sua hierarquização, quanto à atualização desses adjetivos e à sua colocação no sintagma nominal.

O Capítulo III será destinado ao enfoque estilístico do epíteto e do qualificativo em cada uma das obras em estudo.

No Capítulo IV, a título de cotejo, procuraremos estabelecer um paralelo entre a narrativa azoriniana e de seus

ensaios: *Al margen de los clásicos* e *Una hora de España*.

A esse capítulo seguirão as conclusões a que chegamos em nossa pesquisa. E para finalizar incluiremos as indicações da bibliografia consultada para a realização deste estudo.

Panorama da narrativa ficcional de Azorín

Com o propósito de oferecer uma visão global da narrativa de ficção do autor alicantino, esboçaremos em seguida um panorama de sua obra criativa.

Por manter-se fiel ao propósito reformador da "Generación del 98", José Martínez Ruiz (1873-1967), nascido em Monóvar (Alicante), mais conhecido pelo pseudônimo de "Azorín", é considerado por muitos como um dos escritores mais representativos do referido grupo. De fato, Martínez Ruiz, um dos maiores estilistas espanhóis da primeira metade do século, procura ao longo de sua obra reformular a literatura de seu tempo, especialmente no plano da linguagem.

Sua obra é variada e abundante; abrange as diversas modalidades de prosa literária (romance, teatro, crítica, ensaio, conto) e pode ser agrupada em várias fases bastante diferenciadas.

Para estudar a narrativa ficcional de Azorín, convém ter em mente o seu conceito acerca desse gênero literário. O autor alicantino concebe o relato novelesco como "una serie de notas vivaces e inconexas, como es la realidad". Tal definição se encontra em *Las confesiones de un pequeño*

filósofo e vem reforçar o que o autor já havia dito antes em *La voluntad* sobre a criação literária que, segundo ele, deve originar-se a partir de fragmentos de vida, de sensações separadas, girando em torno de um argumento exíguo, apenas o indispensável para alinhavar tais notas fragmentárias.

Por isso Azorín despreza a ação e concentra a matéria de sua narrativa em descrições e análises de ambientes e de pessoas. A paisagem, interior ou exterior, ocupa grande parte de seus relatos, cabendo à outra parte os pensamentos e solilóquios de seus personagens que, quase sempre, são os do próprio autor.

As primeiras obras literárias de Azorín correspondem a uma fase de certa insegurança do autor. A ela pertencem algumas obras de crítica, contos e uma narrativa de maior fôlego, *Diario de un enfermo* (1900), escrita em forma de diário. Consiste numa confissão sincera do estado de ânimo de um jovem escritor diante de certos fatos (efemeridade da fama, da vida, frustração amorosa), que produzem no protagonista uma atitude abúlica, interrompida apenas por débeis explosões de ira impotente.

Na segunda fase de sua produção literária, o autor alicantino descobre o personagem imaginário (Antonio Azorín) que vai anular o personagem real (José Martínez Ruiz). A esta etapa de autobiografismo pertencem *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) e *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Estas três obras estão intimamente relacionadas entre si por nexos autobiográficos e formam uma verdadeira trilogia.

La voluntad relata as andanças do jovem escritor An

tonio Azorín por Yecla e Madrid, e sua luta para se tornar conhecido como literato. *Antonio Azorín* tem a ação situada em Monóvar e, dando continuidade ao relato da obra anterior, descreve a vida do lugar e apresenta uma minuciosa análise de emoções, sentimentos e divagações ideológicas do protagonista. *Las confesiones de un pequeño filósofo* se reduz a uma série de recordações da infância e da juventude do personagem. Nesta obra se introduz a idéia de tempo, entendido como um contínuo retorno, idéia que se converterá num dos temas fundamentais da obra de Azorín.

Convém anotar desde já que este Azorín, que de personagem de ficção se torna representação do próprio autor, está na base de sua visão "azorada" do universo e de sua técnica literária em que se observarão precisamente o epíteto e o adjetivo qualificativo.

A terceira fase, uma longa fase de plenitude criadora, contém algumas das melhores obras ensaísticas e narrativas do autor alicantino. A ela pertencem *Tomás Rueda* (1915), uma recriação impressionista do personagem de *El Licenciado Vidriera*, de Cervantes, ou uma evocação daquilo que, segundo Azorín, Cervantes não disse de seu personagem; *Don Juan* (1922), que aborda o tema de um don Juan convertido que acaba renunciando ao mundo; e *Doña Inés* (1925), relato de uma breve aventura amorosa que serve de pretexto para delinear os sentimentos e emoções suscitados pelo amor, na intimidade de uma mulher. Nesta obra Azorín parece sintetizar as três tendências mais importantes do século XIX (o romantismo, o impressionismo e o naturalismo), manifestadas por meio de vá

rias notas presentes em grande parte de sua obra: a observação da realidade, o interesse pelas formas, cores e detalhes, a projeção dos sentimentos do autor sobre os seres e objetos, a preocupação com o tempo.

Um quarto momento engloba as obras publicadas entre 1926 e 1936, período em que Azorín se aventura a criar narrativas e obras de teatro com fortes tendências surrealistas. Esta fase compreende as narrativas *El caballero inactual* (1928), obra praticamente sem argumento, formada por descrições de vivências de estados de alma do personagem Félix Vargas, por reproduções de uma vida psíquica, onde ocorrem associações de idéias com sensações e emoções; *El libro del Levante* (1929), narração da gênese de uma "novela" na mente de seu criador, cujo personagem se revolta diante do autor; e *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)* (1930). Também pertence a esta etapa a coletânea de contos *Blanco en azul* (1929).

A última fase da produção narrativa de Azorín, fase em que o autor explora novas técnicas de narrar, compreende as seguintes obras: *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943), *La isla sin aurora* (1944), *María Fontán* (1944) e *Salvadora de Olbena* (1944).

El escritor e *El enfermo* tratam basicamente, cada uma a seu modo, de problemas da criação literária. A primeira relata a vida interior de Antonio Quiroga e a relação deste com outro escritor mais jovem, Luis Dávila. A segunda contém um estudo psicológico de um escritor enfermo, Víctor Albert, e suas preocupações com a capacidade de continuar sen

tindo e escrevendo ao ser ameaçado pela esterilidade criadora e pela senilidade.

Capricho e *La isla sin aurora* são dois experimentos narrativos complexos em sua estrutura e método de narração. Abordam, também, temas relacionados com o fazer literário. Em *Capricho* estão presentes ainda outros temas prediletos de Azorín: o tempo, o franciscanismo, a superioridade da fantasia sobre a realidade. *La isla sin aurora* consiste numa viagem fantástica feita por um poeta, um dramaturgo e um romancista a uma ilha, sem aurora, do Pacífico. Esta narrativa apresenta um ar de irrealidade ou de "realismo mágico", onde o sonho é o veículo utilizado para o estudo das preocupações azorinianas sobre a ilusão e desilusão, dentro da estrutura de uma viagem potencial.

María Fontán e *Salvadora de Olbena* são dois perfis femininos, bem ao gosto do autor. O interesse de *María Fontán* reside tanto na técnica e no estilo ("una conversación particular") quanto na psicologia da protagonista. *Salvadora de Olbena* é um "mosaico" de fatos e personagens associados a relógios (o tempo) e luzes (impressões). A imaginária cidade de Olbena é palco das descrições magistrais da vida provinciana. Nesta obra a ação exterior, mais do que em qualquer outra, é insignificante.

A narrativa ficcional de Azorín está orientada por alguns pontos fundamentais ou procedimentos do autor que a singularizam, a saber: valorização das partes sobre o todo; minuciosidade de detalhes; tendência a procedimentos poéticos que tornam os personagens irreais, envoltos em clima de sonho; subjetivismo; várias possibilidades de desenlace; va

lorização do fator temporal; predomínio da descrição sobre a ação; lentidão narrativa.

Essas características depreendidas de sua narrativa ficcional podem ser aplicadas ao resto de sua obra, inclusive a seus ensaios críticos que, como a narrativa, tendem ao impressionismo, são evocadores, quase totalmente carentes de princípios teóricos e de sistematização.

Situação de Azorín na "Generación del 98"

Ao contrário do que ocorre em Unamuno, cujas obras de ficção se vinculam à reflexão filosófica do autor, a narrativa ficcional de Azorín está basicamente subordinada a uma introspecção aliada a uma estética do mundo. Assim, enquanto Unamuno é agônico, Azorín é contemplativo melancólico.

Por outro lado, em algumas de suas primeiras obras se pode perceber a manifestação de um certo anarquismo ideológico e em *Pueblo* (1930) se encontram preocupações com o progresso social e industrial da Espanha. Todavia, repetimos, são a contemplação melancólica da existência e o processo de criação, concepção e estrutura da obra de arte que mais ocupam e preocupam Azorín.

Para entender a postura de Azorín diante da vida e da criação literária convém considerar, por um lado, o contexto histórico em que se situa num primeiro momento e que lhe fornece as diretrizes para seu ato criativo; por outro, a sua visão pessoal da realidade.

É fato consabido que depois da derrota traumática

da Espanha na guerra contra os Estados Unidos, a chamada "Generación del 98" promove no país uma revolução moral e intelectual, cujo embrião advém das últimas décadas do século XIX. A derrota espanhola contribui para desencadear violenta desilusão e pessimismo patriótico nos literatos de 98, que saem em busca de caminhos para alcançar a regeneração da Espanha e a recuperação de sua autenticidade, também no campo da arte.

Laín Entralgo resume nestes termos a proposta de Unamuno que viria a ser, de certa forma, o tema da geração de 98:

> Para que los españoles puedan hacer algo, es preciso que empiecen a *conocer la arcana verdad de su propio ser*, velada pelos cendales de la historia, y *sepan fundar sobre ella una visión del mundo original y fecunda*[1].

Naturalmente, esse voltar-se para o mundo interior espanhol adquirirá um matiz próprio em cada um dos componentes da geração: cada escritor, a seu modo, procurará "conocer la arcana verdad de su propio ser" e transformará esse conhecimento em matéria de sua obra literária.

No caso específico de Azorín, devido talvez à sua personalidade de homem inclinado à meditação, essa tentativa de descoberta da autenticidade espanhola vai se reduzindo

---

[1] Pedro Laín Entralgo. *La generación del noventa y ocho*. 7a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 184. Os grifos são nossos.

aos poucos a uma visão contemplativa e mesmo sonhadora da paisagem castelhana, do homem e sua história.

Assim, o autor alicantino se dedica essencialmente à pintura de paisagens, de pequenas vilas e cidades e seus habitantes, nos quais procura descobrir, com melancolia, o segredo de sua antiga grandeza. Sai em busca da valorização dos pequenos acontecimentos do cotidiano, dos "menudos hechos" (como ele mesmo os denomina) que perpetuam o que há de invariável, universal e eterno no homem, visando a investigar o seu sentido profundo. Por isso não lhe atraem os heróis, os grandes acontecimentos históricos nem a ação. Prefere dedicar-se, em sua literatura, ao que geralmente passa despercebido, ao que representa o viver comum ou a intimidade pessoal do homem espanhol. Dessa preferência decorre outra preocupação fundamental em Azorín: o fluir ou a fugacidade do tempo, idéia que percorre toda a sua obra.

No plano do fazer literário, para expressar essa sua maneira de ver o mundo, com todas as implicações que ela supõe, Azorín recorre a incansáveis experiências narrativas fundamentadas na observação detalhada e na reprodução do mundo exterior, submetendo-as antes a uma espécie de filtro pessoal, a uma seleção intuitiva das impressões fragmentárias da realidade.

Talvez a maior batalha travada por Azorín ao longo de sua obra consista na tentativa de conciliar a realidade e a fantasia, o objetivo e o subjetivo, para chegar à verdadeira obra de arte. A resposta para o problema parece estar na criação de uma nova realidade capaz de conter, ao mesmo tempo, doses variáveis do real e do imaginário.

Não é difícil perceber em Azorín uma tensão interior, provocada por sua vontade de servir a uma verdade objetiva, tangível e o seu temperamento contemplativo e solitário que o transporta para um mundo subjetivo. O conflito entre essas duas forças o faz desacreditar da possibilidade de conseguir a conciliação entre elas.

Em torno a essa dualidade objetivismo-subjetivismo (realidade do mundo exterior — fantasia do escritor) se desenvolve toda a obra azoriniana, cujo tema básico é a própria natureza da narrativa de ficção ou o fazer literário. Assim, pode-se dizer que a sua obra se auto-questiona, se auto-analisa, e o autor se projeta em alguns de seus personagens quanto à realização profissional. Daí haver rigorosamente, em cada uma de suas obras, pelo menos um personagem cujo ofício é o de escritor (poeta, romancista, dramaturgo ou mesmo jornalista).

Sabe-se que Azorín é um profundo conhecedor de seu idioma e tem plena consciência dos obstáculos que a língua impõe para a manifestação livre da vontade estética do escritor. Para ele, o maior problema da expressão lingüística não reside na comunicação intelectual do pensamento ou das idéias, para a qual a linguagem geralmente é adequada. A sua insuficiência se manifesta no momento da tradução artística das sensações do escritor, ou seja, a transposição da vida para o plano artístico. E quando as limitações da língua são insuperáveis, Azorín prefere o silêncio.

Reagindo contra a linguagem literária altissonante em vigor no século XIX, o autor alicantino propõe uma linguagem despojada de aparato retórico. Cria, desse modo, um esti

lo que é ao mesmo tempo sóbrio, claro, preciso e de grande poder visual, que seria, no seu entender, uma aproximação moderna, em simplicidade e clareza do estilo, de seus autores preferidos: Santa Teresa e Cervantes.

É nesse estilo limpo, orientado para a descrição da realidade exterior ou interior que o adjetivo exerce o seu papel de recurso lingüístico capaz de nomear as particularidades apreensíveis dos seres e objetos e traduzir os estados volitivos e imagens sensoriais que eles suscitam no artista, reproduzindo, assim, na obra literária a sua emoção diante do mundo em que vive.

CAPÍTULO I

O EPÍTETO E O ADJETIVO: Conceituação Lingüística

Árdua é a tarefa de conceituar lingüisticamente, e de maneira precisa, termos que há séculos freqüentam o vocabulário de retóricos e gramáticos. A primeira dificuldade reside na divergência de opiniões desses estudiosos, que partem de várias perspectivas diferentes para efetuar a abordagem do problema. Isso se observa historicamente no que concerne aos termos epíteto e adjetivo.

Um pouco de história

Os vocábulos *epíteto* e *adjetivo*, que inicialmente chegaram a ser sinônimos, possuem longa existência. O primeiro, originário da cultura da Grécia antiga, pertence à esfera da Retórica; o segundo, surgido na Idade Média, pertence ao âmbito da Gramática. Dessa forma, o termo epíteto entra no terreno expressivo da linguagem, enquanto que o adjetivo opera no campo representativo.

Para traçar a evolução histórica dos valores e das várias interpretações do epíteto e do adjetivo seria necessário, por um lado, mergulhar na evolução da Retórica até che-

gar às rigorosas teorias da Estilística; por outro, examinar atentamente o desenvolvimento progressivo da Gramática, desde suas origens até os nossos dias. Evidentemente não temos como propósito — mesmo porque resultaria improdutivo para alcançar os objetivos propostos — traçar um panorama da trajetória percorrida pelo epíteto e pelo adjetivo ao longo dos séculos.

Contudo, não nos parece demasiado mencionar que, na categoria geral do nome, os gramáticos gregos não faziam distinção entre o substantivo e o adjetivo. Para eles o vocábulo epíteto era a palavra ou o conjunto de palavras que, acompanhando um nome, servia de algum modo para qualificá-lo. Assim, a denominação epíteto não ficava restrita a uma unidade semântica simples, mas se aplicava a toda expressão portadora de determinações qualificativas que se referissem a um nome qualquer. Por isso, o termo grego não correspondia a uma parte específica da oração, nem limitava o seu alcance a um adjetivo, embora fosse, em numerosos casos, representado pelo que mais tarde viria a ser conhecido como adjetivo.

Em suas origens, a denominação grega, vista ainda sem precisões gramaticais suficientes, se referia com maior freqüência à oratória e à expressão literária do que propriamente à classificação gramatical das palavras.

O termo adjetivo, por sua vez, aparece somente quando os romanos, já de posse da herança cultural dos gregos, decidem traduzir para a sua língua as denominações de ordem técnica que o latim não possuía. Em decorrência disso, surgem vários vocábulos equivalentes ao termo técnico heleno, por exemplo, *appositum*, *accidens*, *adiectio*, *adiectivum* e

epitheton podendo aparecer este último na grafia latina ou na originária grega ἐπίθετον. Por não ser funcional na língua a coexistência de tantos vocábulos equivalentes, é natural que um desses termos se sobrepusesse aos demais. O fato é que, por um motivo ou por outro, essas terminologias não se mantiveram ao mesmo tempo na tradição latina.

Apesar de inúmeros gramáticos e retóricos continuarem empregando o termo *epitheton*, no século VI, com Prisciano, a denominação *adiectivum* se consagra como definitiva tradução latina do termo grego. Por sua vez, o baixo latim *adiectivum* passa a todas as línguas românicas e a algumas outras línguas de família diferente, talvez porque seja o termo que melhor traduz, mesmo etimologicamente, a palavra grega, pois tanto *epíteto* em grego quanto *adjetivo* em latim significam "acrescido", "aumentado", "colocado ao lado".

Contudo, o vocábulo *epitheton* não desaparece e o fato de esses dois termos conservarem em si o duplo papel de elemento funcional (do ponto de vista da Gramática) e de recurso estilístico (do ponto de vista da Retórica) constitui o foco originário das dificuldades com as quais se depararam os teóricos da Retórica e da Gramática, no momento de defini-los de maneira clara, absoluta e unânime.

Não obstante as divergentes opiniões entre a maioria dos teóricos que trataram deste tema, todos concordam, explícita ou implicitamente, que *adjetivo* é um conceito geral que inclui o *epíteto*. Isso significa que uma vez esclarecido o que se entende por adjetivo, certamente se chegará a uma definição satisfatória do epíteto, embora em muitos casos seja difícil estabelecer uma distinção específica entre

dois termos, podendo aparecer na frase certos elementos com valores adjetivais e de epíteto.

Fundamentação teórica

Feitas essas observações de caráter geral, é preciso determinar os fundamentos teóricos que constituirão a base conceitual para o estudo dos epítetos e adjetivos qualificativos na obra de Azorín. Convém ressaltar que não pretendemos formular novas teorias nem apresentar um estudo diacrônico completo do termo, mas partindo de teorias já existentes, organizar, do ponto de vista sincrônico, uma definição do adjetivo que atenda a um critério morfo-sintático e semântico.

Para tanto, consideraremos adjetivo a parte da oração que se diferencia das demais por possuir características próprias e que responde às considerações do critério proposto. Assim, constituirão alvo de nosso interesse apenas as unidades léxicas consideradas adjetivo, ficando excluídas de nosso trabalho os grupos de palavras que, embora equivalente a essa parte do sintagma sob os aspectos sintático e semântico, dela diferem quanto à estrutura morfológica.

Não há dúvida de que o adjetivo e o substantivo estão estreitamente relacionados: tanto um como o outro pertencem à mesma categoria — a do nome — frente ao verbo (o objeto e a ação, o ser e o movimento). O adjetivo é tido como um elemento secundário dentro da categoria geral do nome em relação ao substantivo que, por sua vez, ocupa a posição de elemento principal. Por isso, a rigor, o adjetivo (termo de

terminante) só existe como tal se estiver referido a um substantivo (termo determinado). Não é raro haver, inclusive, um sincretismo formal, isto é, a existência de uma única forma lingüística para as duas classes de palavras.

Comparando-se, por exemplo, essas duas orações: "Un viejo ciego cruza la calle" e "Un ciego viejo cruza la calle", verifica-se que as palavras "viejo" e "ciego" podem pertencer à classe dos substantivos ou à dos adjetivos ou epítetos[2]. A distinção, nesse caso, só pode ser feita no contexto, através da função que uma ou outra palavra exerce no sintagma nominal. Assim, pode-se dizer que o vocábulo "viejo" é um substantivo e constitui o núcleo do sujeito da primeira oração, pois está caracterizado por "ciego", que funciona como adjetivo na medida em que é palavra caracterizadora desse núcleo. Na segunda oração se dá o inverso: "ciego" é o termo principal e "viejo", o termo secundário.

Como se vê, em espanhol, a subdivisão das palavras em adjetivos e substantivos obedece a um critério basicamente sintático e tático em combinação com o conceptual.

Do ponto de vista estritamente morfológico, um único traço singulariza o adjetivo como parte da oração diferente das demais: é a sua capacidade de poder apresentar duas terminações genéricas, sem que com isso possua um gênero fixo ou determinado e sem que o conceito por ele designado corresponda a um gênero real. O adjetivo é, portanto, a-genéri

---

[2] Realmente, fora de contexto, nesta mesma frase a palavra "ciego" pode ser epíteto, se estiver significando "obsecado".

co e somente a sua atualização no sintagma lhe permite manifestar-se como feminino ou masculino, em concordância com o substantivo.

Em decorrência disso, na língua espanhola, o adjetivo se divide em dois grandes grupos morfológicos: o primeiro compreende os adjetivos invariáveis (sem flexão); o segundo abarca os adjetivos que possuem duas flexões de gênero (uma para o masculino e outra para o feminino)[3]. Provavelmente a existência desses dois grupos se explica pela estreita relação sintática do adjetivo com o substantivo; relação essa que, num estágio primitivo, pode ter levado o primeiro a adotar, em muitos casos, o gênero gramatical do segundo, com o qual formava sintagma nominal.

Quanto ao número do adjetivo, pode-se dizer que vem corroborar a sua capacidade de concordância com o substantivo que ele qualifica.

Costuma-se afirmar que a faculdade de admitir graus de comparação é típica do adjetivo. Na língua espanhola essa faculdade não constitui um traço morfológico distintivo pois, se a comparação se dá por meio de um procedimento analítico — e, portanto, por meio de perífrase —, não altera de ma

---

[3] A Real Academia Española, no seu *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, la. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, subdivide o adjetivo em três grandes grupos: ao primeiro correspondem os adjetivos invariáveis; ao segundo, os adjetivos fazem o feminino em -a e o masculino em -o; e ao terceiro, os adjetivos com feminino em -a e o masculino que não seja -o (págs. 191-194). Preferimos reunir o 2º e o 3º grupos num só porque essa especificação é irrelevante para o resultado do nosso trabalho.

neira alguma a estrutura formal da palavra. Desse modo, este é um procedimento que pertence à ordem das relações sintáticas.

Resta examinar outro tipo de gradação, atualizado pelos sufixos — e este sim é um processo pertencente ao âmbito da morfologia. Mas, da mesma forma que o anterior, não serve como traço morfológico distintivo, porque o substantivo e o advérbio também admitem sufixação. No caso do adjetivo, ao combinar-se com os sufixos, ocorre uma intensificação da qualidade por ele expressada, o que constitui um traço peculiar do adjetivo, mas somente do ponto de vista das relações semânticas.

Visto ainda sob o prisma morfológico, o adjetivo possui uma autonomia bastante reduzida se comparado às demais classes de palavras. Sem nos determos em maiores considerações a respeito da formação dos adjetivos, uma vez que as mesmas não serão produtivas no momento de realizar a parte aplicada do nosso trabalho, cabe apenas mencionar que são poucos os adjetivos pertencentes à classe dos primitivos que, por si só, designam uma qualidade. Muitos deles são formados por meio de derivação de um verbo, de um substantivo ou de um advérbio e reflete, semanticamente, o seu significado.

Do ponto de vista morfológico, o adjetivo pode, então, ser definido como a parte da oração potencialmente capaz de apresentar terminações genéricas disponíveis para a concordância com o substantivo a que se refere.

Quando se trata de definir o adjetivo, a primeira idéia que surge na mente do falante iniciado supõe uma refe

rência ao seu papel sintático e semântico na oração. Em outras palavras, pensa-se no papel do adjetivo como parte da oração, que caracteriza o ser ou o objeto nomeado pelo substantivo a que se refere, atribuindo-lhe qualidades ou determinações. Dessa forma, as relações sintáticas e o conteúdo semântico do adjetivo estão intimamente ligados e são decisivos para a sua definição. Acompanhar e modificar o substantivo é nota essencial do adjetivo, assim denominado graças ao papel sintático que ele desempenha no sintagma.

No âmbito das relações semânticas, freqüentemente se define o adjetivo como palavra cuja função peculiar é determinar ou qualificar o substantivo, qualquer que seja o papel que este exerça na oração. Ao adjetivo cabe caracterizar ou especificar os seres ou objetos designados pelos substantivos, reduzindo assim, a extensão semântica não limitada, característica dessa classe de palavras. Essa "redução" pode ocorrer de duas maneiras: por meio dos *adjetivos determinativos* ou dos *adjetivos qualificativos*.

Os determinativos são os adjetivos que não enunciam qualidade, mas quantificam, completam, precisam ou põem o substantivo em relação. Pertencem a esta modalidade as partículas com função adjetiva, tais como os demonstrativos, os indefinidos, os possessivos, os numerais (cardinais, ordinais, múltiplos e partitivos), os distributivos e os interrogativos.

Uma vez que os adjetivos determinativos não constituem objeto deste trabalho, não trataremos aqui de suas peculiaridades nem abordaremos os problemas que certamente suscitam. Interessa-nos dizer apenas que quanto ao seu significa

do, os determinativos podem enunciar relação ou quantidade, mas raramente qualidade.

A nossa atenção recai, portanto, sobre os chamados *qualificativos*, cuja função é qualificar, expressar a qualidade simples ou complexa, própria ou figurada, como característica permanente ou acidental do ser ou objeto representado pelo substantivo. Entre os qualificativos estão os epítetos, dos quais trataremos mais adiante.

Do ponto de vista sintático, pode-se dizer que o adjetivo só tem existência como tal se fizer referência a um substantivo. As funções sintáticas que o adjetivo pode desempenhar decorrem do estabelecimento da relação entre os dois termos na frase. Assim, o adjetivo terá a função de adjunto adnominal quando se referir ao substantivo sem a interposição de nenhum elemento intermediário, podendo aparecer no sintagma, posposto ou anteposto ao substantivo. Nestas condições, o adjetivo é um atributo e exerce uma função sintática acessória, secundária. Mas, se o adjetivo se relacionar com o substantivo por meio de um verbo de ligação exercerá a função de complemento predicativo.

Uma diferença básica se impõe entre o adjetivo com função atributiva (ou de adjunto adnominal) e o adjetivo com função predicativa: o primeiro é termo acessório da oração, faz parte de um termo essencial; o segundo é termo essencial da oração, pois termina uma frase ou um juízo.

Ao lado dessa diferença fundamental, pode-se acrescentar outro ponto que também tem caráter distintivo: na adjetivação atributiva não existe o fator temporalidade, isto é, ao atribuir uma qualidade a um substantivo não há na men

te do emissor nenhuma referência à idéia de tempo. Porém, na adjetivação predicativa a idéia de tempo aparece nitidamente na noção denotada pelo adjetivo, através da relação que este estabelece com o substantivo por meio do verbo.

De uma maneira geral, os lingüistas reconhecem que a função atributiva do adjetivo prepondera sobre a função predicativa. Essa preeminência é decorrente do papel originário e principal do adjetivo como palavra que traz consigo elementos capazes de diferenciar seres de outros seres ou objetos de outros objetos da mesma espécie.

Naturalmente, o adjetivo é capaz de passar de termo secundário a termo principal no momento em que se substantiva, e a termo terciário quando se adverbializa, desempenhando na frase o papel de substantivo ou advérbio. Contudo, devido à necessidade de estabelecer limites para este trabalho, só nos interessará aqui o adjetivo como termo secundário ou acessório junto ao substantivo, ou seja, o adjetivo atributivo ou qualificativo.

Posição do adjetivo qualificativo

Uma vez definido o adjetivo qualificativo do ponto de vista sintático-semântico como palavra que acompanha um substantivo para qualificá-lo, e estabelecidos os limites deste estudo, passaremos a tratar de um dos pontos mais polêmicos a respeito do tema dos adjetivos: a sua colocação.

Sabe-se que o adjetivo qualificativo, com função de adjunto adnominal, pode ser imediato, justaposto, isto é,

aparecer junto ao substantivo sem qualquer intromissão de pausa, ou pode ser mediato, aparecendo ao lado do substantivo mas separado dele por meio de pausa, representada na escrita pela vírgula.

Observando esse princípio, o adjetivo qualificativo, na língua espanhola, pode também, sem contrariar nenhuma norma de correção gramatical, anteceder ou seguir o substantivo por ele determinado, embora o seu valor expressivo seja diferente em um ou outro caso.

Os teóricos estudaram a posição do adjetivo qualificativo no sintagma nominal a partir de vários pontos de vista, sem chegarem, contudo, à determinação de regras ou leis gramaticais que fixem a colocação do qualificativo. Na verdade, o que existe são tendências reguladas por fatores de natureza diversa: lógicos, estilísticos ou psicológicos e rítmicos que atuam em conjunto ou individualmente e motivam a preferência por uma ou outra colocação.

Num enunciado lógico, que obedece a uma seqüência progressiva ou ordem linear da linguagem, o determinante aparece depois do determinado e sua função normal é determinar, definir, restringir a significação do substantivo. Essa é a norma lingüística que regula a linguagem formal ou científica.

Por isso, Andrés Bello[4] esclarece que o adjetivo posposto delimita ou restringe a extensão do substantivo, en

---

[4] Andrés Bello. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires, Nueva, 1948.

quanto que o adjetivo anteposto acrescenta uma nota ou qualidade que desenvolve a imagem geral sugerida pelo substantivo, porém sem limitá-la. A partir daí, o gramático venezuelano concluiu que o adjetivo posposto é especificativo ou restritivo e o anteposto é explicativo.

Entretanto, Gili y Gaya ao estudar os "oficios del adjetivo"[5] observa que nos exemplos com os quais trabalharam os gramáticos, inclusive Bello, existem palavras como artigos, demonstrativos, possessivos, etc., que determinam o substantivo, contribuindo para a significação restritiva do elemento posposto (no caso, o adjetivo). Acrescenta ainda que, se se deixassem indeterminados esses dois termos, os valores lógicos desapareceriam e se anularia o significado restritivo ou explicativo que rege a colocação do adjetivo.

A segunda tendência, de caráter psicológico para uns e estilístico para outros, estabelece que o qualificativo anteposto (o determinante precedendo o determinado) tem a função de explicar, sem definir. Realiza a ordem envolvente, isto é, a qualidade envolve previamente o ser ou objeto qualificado, respondendo, assim, ao desejo de destacar a qualidade, quer por ser esta mais importante na mente do emissor, quer por motivos de ordem afetiva. Por isso se diz que o adjetivo anteposto tem caráter afetivo ou subjetivo em oposição ao posposto, que é considerado objetivo, pois a representação do ser ou do objeto assume maior interesse no momento

---

[5] Gili y Gaya. *Curso superior de sintaxis española*. 12a. ed. Barcelona, Bibliograf, 1978.

da expressão.

Para Gili y Gaya[6] a preferência por uma ou por outra posição, quando as condições lógicas ou o uso lingüístico não exigem colocação fixa, é um elemento caracterizador de um estilo, desde que esteja internamente motivado e não haja interferência do fator retórico, visando a tornar o estilo elevado e declamatório, no qual a anteposição do adjetivo é mais freqüente.

Diante dessas tendências gerais, pode-se dizer que a seqüência substantivo + adjetivo denota intenção descritiva ou analítica por parte do emissor. Por outro lado, a seqüência adjetivo + substantivo manifesta atitude afetiva ou valorizadora da qualidade e contribui para dar ao estilo um caráter sintético.

Contudo, as condições rítmicas de acento, o movimento melódico da frase, a duração das palavras que compõem o sintagma e a posição que os substantivos e adjetivos ocupam na oração favorecem ou contrariam as tendências gerais que, de certa forma, regulam a colocação do adjetivo. Evidentemente, essas condições aparecem com maior nitidez nos textos literários, onde o estilo pessoal do escritor se manifesta com maior liberdade.

Gonzalo Sobejano[7] rejeita a equação proposta por tantos gramáticos para explicar a colocação do adjetivo qua

---

[6] Op.cit., pág. 218.

[7] Gonzalo Sobejano. *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1956. Págs. 144-149.

lificativo: anteposição = afetividade, subjetividade; posposição = lógica, objetividade. Propõe em seu lugar uma explicação baseada na idéia de *normalidade* ou *anormalidade* da ordem das palavras na frase. Toma como "norma" a seqüência progressiva da linguagem, guiada pela lógica do pensamento, responsável pela compreensão do enunciado, e como "contra-norma" ou desvio da norma a alteração daquela seqüência. Essa alteração pode ser provocada por fatores de natureza afetiva ou de outra natureza qualquer, como por exemplo fatores rítmicos, visão impressionista da qualidade e, principalmente, vontade estética que põe em evidência a criatividade do artista, na tentativa de fugir das conhecidas e repetidas fórmulas da linguagem coloquial. Ressalta-se, aqui, a intencionalidade de que se reveste a linguagem literária ao expressar uma realidade particular do escritor.

Apesar de todas as possíveis nuanças na formulação, se fizermos o cotejo das tendências ou princípios expostos, verificaremos que a maioria deles tem, em última instância, muitos pontos em comum. A diferença está no enfoque que se dá ao problema.

Com base no que se acaba de dizer, consideramos que o adjetivo anteposto tem valor subjetivante ou expressa uma forte tendência à subjetividade. Os fatores que levam à subjetivação podem ser do tipo sensorial, emocional, afetivo, estético, etc.

Por outro lado, o adjetivo qualificativo posposto tem valor objetivante ou revela uma tendência à objetividade. Fatores de tipo lógico ou descritivo conduzem à objetivação.

Assim sendo, o adjetivo anteposto tem valor estilís

tico e é próprio para expressar estados de visão subjetiva, contribuindo em grande escala, para ressaltar o estado anímico do escritor. Por sua vez, o adjetivo posposto é especialmente utilizado para expressar estados de visão objetivante vinculados à lógica do pensamento, ou para reforçar a objetividade do que se comunica.

Entretanto, quando se trata de linguagem literária, convém não perder de vista a possibilidade de que, guiado por uma intenção específica ou deixando-se levar por seus interesses e manifestações de seus estados afetivos, o artista da palavra prefira romper essas tendências gerais que regulam mais ou menos a colocação do adjetivo, dotadas de significação diferenciadora. Por isso, não raras vezes, recorre ao adjetivo posposto para dar aparência objetiva a algo que é subjetivo.

Motivos estilísticos ou rítmicos podem, então, levar o artista a escolher um ou outro tipo de construção.

Isto posto, aceitamos como princípio geral a seguinte associação: adjetivo anteposto = tendência à subjetividade (desvio da norma); adjetivo posposto = tendência à objetividade (norma). Os desvios da norma, muito freqüentes no texto literário, podem constituir traços estilísticos interessantes e, neste caso, as razões das interferências ou motivações internas para tal ou qual procedimento do escritor devem ser investigadas em cada texto em particular.

É preciso observar também que na língua espanhola há aqueles qualificativos que assumem significados diferentes, segundo a posição que ocupam junto aos substantivos. Com efeito, torna-se desnecessário explicar as diferenças se

mânticas existentes entre expressões como "pobre chico" e "chico pobre", "simple mujer" e "mujer simple", "triste criada" e "criada triste", "nuevo mundo" e "mundo nuevo". A alteração de significado, causada pelo lugar que o adjetivo ocupa em relação ao substantivo, força o primeiro a conservar uma colocação fixa em expressões desse tipo. Por isso não servem para o estudo lingüístico proposto.

Convém ressaltar ainda os adjetivos qualificativos que, diante de determinados substantivos, adquirem posição fixa, ratificada pelo uso idiomático. É o caso, por exemplo, de expressões como "idea fija", "mal humor", "buen gusto", "el mero placer", em que o adjetivo forma com o seu substantivo uma unidade léxica indivisível quanto ao seu conteúdo. Há também aquelas expressões do tipo "la pura verdad", "rara vez", "mala suerte", nas quais substantivo e adjetivo constituem locução adjetiva com tendência à lexicalização e, conseqüentemente, à fixação de uma ordem determinada de seus componentes. São, portanto, formas estereotipadas e, embora tenham como base as mesmas normas que formam outras expressões não petrificadas no sistema lingüístico, não servem hoje, desde que não se faça uso de outro artifício para recuparar o seu valor em estado primitivo, como elemento de interesse para o nosso estudo.

O adjetivo qualificativo e o epíteto

Sabe-se que o adjetivo é um dos elementos lingüísticos individualizadores no estilo de um escritor, e que o es-

tudo de sua singularidade constitui, há séculos, preocupação de gramáticos e estilistas. Usar com maestria e refinamento, recriando esse velho elemento lingüístico, possuidor de duplo sentido (gramatical e estilístico), é tarefa que só um verdadeiro artista da palavra é capaz de realizar eficazmente.

O emprego abusivo do adjetivo pode tornar pedante ou mesmo artificioso um texto literário. A esse respeito, Azorín aconselha, em *Aforismos a un escritor novel*, o uso moderado desse recurso lingüístico:

> "Si un sustantivo necesita de un adjetivo, no lo carguemos con dos... En nuestra práctica para lograr el arte de escribir deberíamos ensayar la redacción sin adjetivos".[8]

Entretanto, o leitor de Azorín sabe que o próprio autor alicantino transgride, reiteradamente, o seu conselho e nos oferece uma prosa com pronunciada tendência à adjetivação, capaz de ser percebida até pelos mais incautos leitores. Verificar se essa tendência consiste em traço estilístico internamente motivado ou se não passa de mero capricho de Azorín, constitui o objetivo primeiro deste estudo.

Vimos antes que, do ponto de vista semântico, o adjetivo é a palavra que determina ou qualifica o substantivo

---

[8] Azorín. "Aforismos a un escritor novel", citado por Raúl H. Castagnino em *El análisis literario. Introducción a una estilística integral*. 11a. ed. ampliada y actualizada, Buenos Aires, Ed. Nueva, 1979, pág. 337.

e que, apoiados nesta definição básica e unânime, os gramáticos costumam classificar o adjetivo em determinativo e qualificativo, conforme a informação que ele veicule.

Ao mencionar uma qualidade de um ser ou objeto, a nossa atitude pode estar caracterizada por dois tipos de intenção: um deles é fazer restrição distintiva, separação qualitativa de um ser em relação a outros seres da mesma espécie; o outro é fazer referência a uma propriedade inerente ou acidental do ser ou objeto determinado, não havendo, nesse caso, nenhuma restrição distintiva.

Dessa forma, dentre os adjetivos qualificativos há aqueles cujo papel é especificar, distinguir ou restringir o significado amplo e não limitado do substantivo; e aqueles que têm como função explicitar, caracterizar melhor ou matizar o substantivo a que se referem. Os primeiros, com valor restritivo, são chamados *qualificativos* propriamente ditos, e os segundos, com valor explicativo, são denominados *epítetos* pela maioria dos teóricos.

Adjetivos qualificativos e epítetos podem ser uma espécie de chave para desvendar aspectos do estilo de um escritor. Perseguindo as diferentes modalidades do adjetivo atualizadas pelo autor como forma de expressão lingüística, é possível iluminar alguns dos planos estilísticos em que opera a sua criação literária.

Com freqüência se define o epíteto como um adjetivo qualificativo que explicita ou desenvolve uma qualidade própria atribuída ao substantivo, sem necessidade lógica de distingui-lo dos demais de sua espécie. Assim, o epíteto ressalta uma qualidade inerente ao substantivo ou metaforicamen

te a ele conferida, deixando de cumprir a função de determinante, típica do adjetivo do ponto de vista formal.

Jean Cohen[9] aprofunda um pouco mais esta questão ao conceber o que chamamos epíteto como um adjetivo redundante (por se aplicar a todos os seres da mesma espécie, como em "verde esmeralda") ou impertinente (por não se aplicar a nenhum ser de uma determinada espécie, como em "negros perfumes"), incapaz de desempenhar o papel de determinante que a gramática lhe concede. Ao conferir ao adjetivo uma função que não pode cumprir, o artista transforma em recurso poético tal elemento lingüístico, desviando-se, assim, da norma comum. Desse modo, Cohen distingue as possíveis formas de manifestação do epíteto: uma delas evidencia uma qualidade inerente ao ser (epíteto redundante); a outra ressalta uma qualidade metaforicamente atribuída (epíteto impertinente).

Quanto à colocação do epíteto junto ao substantivo, a Real Academia Española esclarece que "el relieve expresivo con que lo emplean los escritores explica que el epíteto se anteponga al sustantivo con la mayor frecuencia"[10], mas o epíteto também pode aparecer posposto: "Aunque la anteposición del epíteto sea generalmente preferida, no es infrecuente la posposición entre los autores modernos, sobre todo cuando va aislando por una pausa, sin que por ello se altere

---

[9] Jean Cohen. *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos, 1980. Págs. 134-151.

[10] Op.cit., págs. 410-411.

su expresividad explicativa"[11].

O tratamento que a Academia dispensa ao problema da colocação do epíteto é mínimo e discutível, pois se baseia em exemplos extraídos do *Quijote* de Cervantes (autor de estilo muito marcado e que neste caso específico atualiza, com claros indícios satíricos, uma série de adjetivos antepostos num único parágrafo) para justificar a preferência dos escritores pela anteposição do epíteto. Desse modo, sugere a existência de uma norma literária, cujo desvio consiste na posposição do adjetivo epitético.

Embora as gramáticas de que dispomos não sejam explícitas no tocante aos efeitos que podem produzir a anteposição e a posposição do epíteto, parece-nos lícito inferir que manifestam as mesmas tendências à subjetividade e à objetividade, já consagradas ao qualificativo, uma vez que o epíteto é um tipo especial daquele. A diferença reside, se aceitarmos o que prescreve a Real Academia, em que o que constitui norma para o qualificativo será desvio da norma para o epíteto e vice-versa.

Comparado com o adjetivo qualificativo, o epíteto é visto como um desvio da linguagem funcional ou científica, pois, se o seu papel é fundamentalmente expressivo, entra no campo dos procedimentos da poesia e da prosa literária que, por sua vez, são manifestações diferentes da linguagem prosaica.

Convém abrir parênteses aqui para expor, de maneira

---

[11] Idem.

sucinta o que entendemos por esses termos. Com Jean Cohen, acreditamos que a escrita "siempre implica un mínimo de esfuerzo y elaboración, y, en cuanto alguien se pone a escribir (...) tiene algo en cuenta el estilo"[12].

Naturalmente, a preocupação com o aspecto estético na prosa escrita varia muito em cada uma de suas modalidades. Dessa forma, dentre os diversos tipos de prosa escrita existentes, o texto científico é tido como o menos preocupado com fins estéticos e, assim, o desvio de sua linguagem é praticamente nulo. Por isso, costuma-se tomar a linguagem científica como norma, pois se situa muito perto do pólo prosaico em oposição ao pólo estético[13], de desvio máximo, do qual se aproxima a poesia.

Retomemos, agora, a questão do epíteto. Apesar das várias definições que o termo possui, fica difícil, em certos casos, determinar com precisão se um adjetivo é epíteto ou qualificativo propriamente dito. Como resolver então o problema?

Apesar das possíveis restrições, um critério bastante adotado por muitos estudiosos para superar, de maneira mais segura e eficaz, as dificuldades de se estabelecerem claramente as diferenças entre o qualificativo e o epíteto, é o da "necessidade" ou "não necessidade" lógica do adjetivo

---

[12] Op.cit., págs. 23-24.

[13] O pólo poético e o pólo prosaico constituem, na teoria de Cohen, os dois extremos de uma reta imaginária, na qual se situam os diferentes tipos de linguagem.

no sintagma.

O filólogo e retoricista alemão Heinrich Lausberg considera *necessários* os adjetivos que introduzem novidade no conteúdo de um enunciado e complementam semanticamente (no caso do atributivo) ou sintaticamente (no caso do predicativo) um contexto. Por outro lado, segundo o próprio Lausberg, "não são necessários os adjetivos que são acrescentados sintaticamente a um substantivo, como atributos ou adjetivos predicativos, sem que contenham uma enunciação relevante de novidade para o contexto semântico"[14]. O autor alemão inclui entre estes os epítetos, cuja finalidade é a *beleza* da expressão lingüística.

A nosso ver, falta nessas considerações de Lausberg a particularidade da qualificação figurada, observada por Cohen, pois uma qualidade metaforicamente atribuída a um substantivo, embora não seja necessária do ponto de vista do significado básico do que se comunica, introduz novidade e surpresa no contexto em que se insere, sugerindo a relação que o autor estabelece, afetiva ou imaginativamente, entre o substantivo e a qualidade a ele conferida.

Assim, para distinguir os qualificativos e os epítetos lançaremos mão basicamente do critério da subjetividade ou objetividade, que permite analisar em cada caso a intenção do autor nos respectivos contextos em que atualiza essas modalidades de adjetivo.

---

[14] Heinrich Lausberg. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R.M. Rosado Fernandes. 2a. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, pág. 193.

Do ponto de vista estilístico o epíteto, entendido como qualificativo expressivo, serve para realçar afetiva ou imaginativamente uma qualidade do substantivo, para caracterizar o ente por ele nomeado, ou ainda para enriquecer, no âmbito do estético, a sua representação. Por isso, tem maior rendimento na linguagem literária, sobretudo na poesia, e funciona como recurso de valor estilístico, ficando sujeito à vontade expressiva do escritor. Portanto o adjetivo epitético pode ser índice revelador da capacidade de observação do artista e da sua vontade estética de expressar o que foi observado.

Por ser elemento não necessário para a significação básica do enunciado, o epíteto se afasta, de certa forma, de uma das funções da linguagem (significar, dar a entender) e atua como intensificador da representação imaginativa ou da eficácia afetiva do significado. A sua atualização no sintagma deriva sempre de uma escolha livre por parte do escritor; por isso funciona como recurso individual de exteriorização do observado e se origina em dois dos três processo que, segundo Dámaso Alonso[15], interagem na criação artística: a afetividade e a imaginação. Dessa forma, o epíteto privilegia a outra função da linguagem: a expressiva (que leva a sentir e a imaginar), tornando-se um interessante indicador da expressividade subjetiva ao traduzir a visão pessoal do autor.

Naturalmente, devido à sua larga tradição na lingua

---

15 Dámaso Alonso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5a. edición. Madrid, Gredos, 1976, págs. 479-493.

gem literária, há uma série de epítetos, surgidos da simples associação de idéias com a qualidade essencial ou acidental do ser ou objeto mencionado, que se repete com certa freqüência nos textos literários. Não é preciso dizer que a repetição freqüente de epítetos atenua o valor expressivo ou matizador que possuíam num primeiro momento e os converte em formas quase estereotipadas.

Mas, em outras circunstâncias, o epíteto pode funcionar como indicador da originalidade, da imaginação, da sensibilidade e até mesmo da capacidade de domínio lingüístico de um escritor. Uma mente fértil, dotada de extrema sensibilidade e fantasia é capaz de criar novos e surpreendentes epítetos, tornando admirável o produto de sua criação artística.

Longe de pretender esgotar o tema, acreditamos que os termos epíteto e adjetivo, fundamentais para o desenvolvimento do nosso trabalho, estão em linhas gerais suficientemente esclarecidos, a partir dos pontos de vista morfo-sintático e semântico, complementados pelo estilístico, que nortearam essa discussão.

Fazendo agora a convergência desses critérios, consideraremos *adjetivo qualificativo* aquela palavra capaz de possuir, em potência, dois gêneros gramaticais, cuja função é acompanhar o substantivo a que se refere e cujo conteúdo semântico se constitui pela noção de qualidade. Assim, será qualificativo o adjetivo capaz de cumprir a sua função de determinante, circunscrevendo a extensão do substantivo e conferindo precisão ao enunciado.

Aplicando os mesmos critérios, será *epíteto* o qua

lificativo dotado de sua capacidade morfológica e sintática, que serve para expressar uma qualidade própria, inerente ao substantivo mencionado, ou uma qualidade metaforicamente atribuída. Consideraremos epíteto, portanto, o qualificativo que não for capaz de desempenhar o seu papel de determinante. Estilisticamente, o epíteto será um elemento lingüístico com valor estético, dotado da faculdade de matizar o estilo de expressividade, de força de imaginação e, em muitos casos, de remeter ao mundo sensorial.

No que diz respeito à colocação de epítetos e adjeticos qualificativos faremos uso das fórmulas mais freqüentes, ainda há pouco descritas: "adjetivo anteposto = tendência à subjetividade"; "adjetivo posposto = tendência à objetividade". No caso do qualificativo, a anteposição do adjetivo constitui o desvio da norma e, por isso, tem valor estilístico. Quanto ao epíteto, a situação se torna um pouco mais complexa pois, para esse tipo especial de qualificativo, que funciona como recurso da linguagem poética, a prescrição gramatical cria uma norma literária, segundo a qual a anteposição do adjetivo epitético ocorre com maior freqüência. Assim, a posposição do epíteto caracteriza o desvio da norma.

Com base nesses pressupostos teóricos e apoiados na conhecida definição de estilo como desvio individual, como uma forma de escrever própria de cada autor, estabelecemos como postulado, para o estudo da adjetivação em Azorín, a existência de dois modos estilísticos baseados no nível conceptual (atualização do epíteto) e no nível tático (colocação do epíteto e do qualificativo). A importância do epíteto reside na ênfase expressiva que confere à qualidade do ser

representado pelo substantivo. Por outro lado, o autor é livre para preferir a anteposição do qualificativo ou a anteposição e a posposição do epíteto, mas a escolha de um desses procedimentos supõe um valor estilístico diferente.

Diante do inegável uso reiterado da adjetivação nos textos de Azorín, a questão que se coloca é a de saber se os desvios ocorridos no plano da expressão se refletem no conteúdo da obra. Em outras palavras, resta saber se tal procedimento, concebido como um traço particular do estilo do nosso autor, encontra-se internamente motivado ou se reduz a um mero artifício literário.

Convém lembrar que Azorín é um estilista e como tal mantém, conscientemente, a sua atenção voltada para os problemas do estilo. Contudo, sabe-se que Azorín, não raras vezes, contraria as suas próprias recomendações de caráter teórico, deixando-se levar, na prática, pela intuição e sensibilidade. É o que se pode perceber no tocante às suas observações a respeito do uso moderado da adjetivação quando nos deparamos com o acúmulo de dois, três e até quatro adjetivos ao redor de um só substantivo.

Tentar descobrir as possíveis motivações estilísticas que levam o autor alicantino ao uso reiterado do adjetivo é tarefa a qual nos dedicaremos a seguir.

CAPÍTULO II

O EPÍTETO E O ADJETIVO QUALIFICATIVO:
Freqüência e Hierarquização

Por meio de um inventário exaustivo de todos os sintagmas nominais[16] em que *aparecem* ou *poderiam aparecer* epítetos e adjetivos qualificativos nas obras do "corpus" estabelecido para este trabalho, obtivemos os dados estatísticos que tentamos descrever e interpretar.

Convém ressaltar que ao dizermos "todos os sintagmas nominais" não estamos perdendo de vista os limites deste estudo. Assim, entram nos dados estatísticos somente aquele tipo de qualificação figurada (não necessária para o significado básico do enunciado) e, portanto, manifestada com valor expressivo ou metafórico no caso do epíteto; e aquela qualificação restritiva ou diferenciadora, no cado do adjetivo qualificativo propriamente dito, desde que sejam percebidas mediante o critério morfo-sintático e semântico e que exerçam a função de adjunto adnominal.

Ficam excluídos, desse modo, todos os vocábulos que podem ter função adjetival (pronomes adjetivos, numerais, orações adjetivas, etc.); e que, mesmo sendo qualificativos, de

---

[16] A expressão "sintagmas nominais" significa, aqui, todas as ocorrências de substantivos, acompanhados ou não de epítetos ou qualificativos.

sempenham função de predicativo; enfim, todos os tipos de adjetivação que não se ajustam à forma morfológica do adjetivo. Excluímos também de nosso inventário todas as ocorrências de epítetos ou qualificativos que aparecem modificados por advérbios ou sufixos.

Para manter a coerência na escolha de um único critério de seleção, no que diz respeito ao termo oracional determinado pelo adjetivo, limitamo-nos a inventariar apenas os sintagmas de substantivos, em que o adjetivo qualificativo e o epitético estão presentes (contextos reais) ou poderiam estar (contextos potenciais). Isto significa que excluímos todas as palavras substantivadas e os pronomes que poderiam fazer as vezes do substantivo no sintagma nominal.

Com essas limitações pretendemos centrar a nossa atenção em alguns recursos uniformes e homogêneos utilizados pelo autor para qualificar o substantivo. Dessa forma garantimos a nossa fidelidade aos fundamentos teóricos expostos no capítulo anterior e evitamos incorrer em outras formas de adjetivação que poderiam desviar-nos do objetivo primeiro do nosso trabalho.

Por questão de operacionalidade, visando a facilitar as descrições e análises ao longo deste estudo, somos levados a enfocar separadamente cada uma das partes que compõem o nosso postulado. Assim, em primeiro lugar trataremos do modo estilístico ao nível conceptual, que objetiva a ocorrência de epítetos frente a qualificativos. Em seguida, abordaremos o modo estilístico ao nível tático, efetivado pela colocação do epíteto e do qualificativo. Em ambas etapas focalizaremos os seguintes aspectos:

Grau de freqüência em cada obra

Hierarquização

Antes, porém, verificaremos qual é a incidência do adjetivo frente ao substantivo, ainda sem especificar as suas modalidades.

Embora o nosso estudo não tenha como propósito traçar a evolução do epíteto e do qualificativo na produção literária de Azorín e, portanto, não se trata de um estudo de base diacrônica, preferimos seguir, apenas como ponto de partida para a descrição dos dados, uma ordem cronológica organizada posteriormente à escolha do "corpus" básico deste trabalho. Por esse motivo, entendemos que a coincidência de duas obras publicadas no ano de 1944 (*María Fontán* e *Salvadora de Olbena*) não constitui obstáculo para a adoção desse critério. De qualquer modo, a data de conclusão do romance (junho de 1943) acrescentada pelo autor ao final do último capítulo e a data de publicação da primeira edição (14 de janeiro de 1944) nos autorizam a analisar *María Fontán* antes de *Salvadora de Olbena* que não dispõe desse tipo de elementos informativos.

Panorama global de freqüência

Adjetivos + substantivos: ausência x presença

De um modo geral, em Azorín os adjetivos, epitético e qualificativo, parecem estar motivados e, por possuir o

nosso autor uma fina sensibilidade e uma consciência lingüística bastante desenvolvidas, o adjetivo aparece em sua obra como um dos elementos caracterizadores de seu estilo. Determinar o papel que ele desempenha na narrativa ficcional azoriniana é tarefa que pretendemos cumprir oportunamente.

Para tanto, o primeiro passo é verificar o grau de freqüência do adjetivo frente ao substantivo em cada obra do "corpus" estabelecido.

Ainda que nesta primeira etapa levemos em conta qualquer dado estatístico que remeta a contextos reais ou potenciais adjetivados, nosso objetivo específico é determinar a freqüência dessas unidades lingüísticas enquanto modos estilísticos de nível tático e conceptual, já que em todas as obras estudadas há a co-ocorrência destes dois tipos de manifestação.

Vejamos, pois, como esses elementos se articulam.

Tomás Rueda, obra publicada em 1915, reúne um total de dois mil, duzentos e noventa (2.290) casos de substantivos, trezentos e vinte e dois (322) dos quais aparecem acompanhados de epítetos e qualificativos. Em termos percentuais isso significa que 14,06% dos substantivos levam consigo um determinante (capaz ou não de desempenhar a sua função como tal).

Don Juan, publicada em 1922, possui duas mil, quinhentas e vinte e duas (2.522) ocorrências de substantivos. Desse total há quatrocentos e vinte e dois (422) casos de substantivos acompanhados de qualificativos ou epítetos, equivalendo a 16,74%

Comparando esse resultado com o da obra anterior,

verifica-se que ocorre em *Don Juan* um pequeno aumento de 2,68 pontos percentuais.

Já em *Doña Inés* (1925), o número de contextos potenciais se eleva para cinco mil e oitenta e dois (5.082), estando acompanhados de adjetivos 16,65%, ou seja, o adjetivo (epitético ou qualificativo) aparece em oitocentos e quarenta e seis (846) casos.

Com data de publicação em 1929, *Blanco en azul* reúne nada menos que cinco mil, trezentos e quinze (5.315) contextos potenciais, cuja atualização de adjetivos atinge um total de novecentos e vinte e cinco (925) casos, o que corresponde a 17,40%, o maior índice de freqüência do adjetivo verificado até este momento.

Em *Capricho* (1943) ocorre uma sensível atenuação quanto ao número de adjetivos: num total de quatro mil, seiscentos e vinte e quatro (4.624) substantivos, figuram seiscentos (600) casos de adjetivos que acompanham o seu determinado. Em termos percentuais o grau de freqüência do adjetivo nesta obra é de 12,98%, uma considerável diferença com relação à obra anterior.

María Fontán (1944) reúne um total de dois mil, quinhentos e setenta (2.570) substantivos com possibilidades de serem determinados por adjetivos. Desse total, apenas trezentos e trinta e oito (338) casos apresentam epítetos ou qualificativos (13,15%). Como se vê, eleva-se novamente a freqüência do adjetivo nesta obra.

Verifiquemos o que ocorre em *Salvadora de Olbena* (1944), última obra do "corpus" em estudo. Esse livro soma um total de quatro mil, seiscentos e vinte e quatro (4.624)

substantivos, dentre os quais apenas quinhentos e vinte (520) atualizam adjetivos (11,21%), o que significa uma nova queda na freqüência do adjetivo.

Os dados gerais que acabamos de descrever indicam certa oscilação do fenômeno lingüístico da adjetivação na obra de Azorín, durante o período de 1915 a 1944. Demonstram, por outro lado, que a freqüência de adjetivos nas obras do "corpus" é relativamente baixa se, após as exclusões feitas já no critério de seleção de dados, considerarmos como um caso para cada substantivo a simples presença de adjetivos, não importando se há acumulação ou não dos mesmos ao redor de cada vocábulo por eles determinado.

Entretanto, consideráveis alterações em termos de freqüência de adjetivos podem ocorrer se especificarmos o número de adjetivos que acompanham cada substantivo. A acumulação de adjetivos ao redor de um único nome é um recurso largamente praticado por Azorín, havendo casos de substantivos com um, dois, três e até quatro adjetivos.

Se não vejamos.

A freqüência de adjetivos em *Tomás Rueda* fica alterada se levarmos em conta que, dos trezentos e vinte e dois (322) casos de substantivos acompanhados de adjetivos, noventa e três (93) possuem dois, três ou quatro elementos adjetivantes.

Por uma questão de economia e para facilitar a visualização dos cálculos necessários na correção do total de adjetivos atualizados frente aos substantivos, usaremos um quadro demonstrativo individual para cada obra descrita, no qual se multiplica o número de casos com substantivos pelo

número das atualizações de adjetivos que os acompanham. Assim:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	229	229
subst.com 2 adj.	85	170
subst.com 3 adj.	7	21
subst.com 4 adj.	1	4
TOTAL	322	424

O número de atualizações de adjetivos em *Tomás Rueda* passa, então, de 322 para 424 (18,57%).

Algo semelhante ocorre em *Don Juan*. Dos quatrocentos e vinte e dois (422) casos de substantivos com adjetivos, cento e três (103) acumulam elementos dessa classe de palavras:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	319	319
subst.com 2 adj.	90	180
subst.com 3 adj.	7	21
subst.com 4 adj.	6	24
TOTAL	422	544

Efetuando os cálculos necessários, o número de adjetivos atualizados em *Don Juan* aumenta para 544 e a freqüência atinge um total de 21,57%.

A situação da freqüência do adjetivo em *Doña Inés*

não é muito diferente. Dentre as oitocentas e quarenta e seis (846) ocorrências de substantivos adjetivados, cento e cinqüenta e seis (156) atualizam dois, três ou quatro adjetivos:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	690	690
subst.com 2 adj.	147	294
subst.com 3 adj.	8	24
subst.com 4 adj.	1	4
TOTAL	846	1012

Uma vez efetuados os devidos cálculos, a freqüência do adjetivo em *Doña Inés* alcança a cifra de 19,92%, pois o número de atualizações dessa classe de palavras sobe para 1.012.

Trezentas e dezessete (317) ocorrências dos novecentos e vinte e cinco (925) casos de substantivos determinados pertencentes a *Blanco en azul* contam com dois ou mais adjetivos:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	608	608
subst.com 2 adj.	254	508
subst.com 3 adj.	60	180
subst.com 4 adj.	3	12
TOTAL	925	1308

Feitas as multiplicações necessárias e calculada a porcentagem, a freqüência do adjetivo em *Blanco en azul* passa de 17,40% para 24,60%: uma diferença considerável.

Em *Capricho* a duplicação e triplicação de adjetivos é mais modesta. Dos seiscentos (600) casos de substantivos acompanhados de adjetivos, apenas sessenta e cinco (65) possuem mais de um determinante:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	535	535
subst.com 2 adj.	59	118
subst.com 3 adj.	6	18
subst.com 4 adj.	0	0
TOTAL	600	671

Efetuados os cálculos requeridos, a freqüência de adjetivos em *Capricho* atinge a casa dos 14,51% frente aos 13,15%, uma das mais baixas alterações verificadas até o presente momento.

A exemplo do que ocorre em *Capricho*, *María Fontán* também apresenta alterações pouco representativas ao computar-se a acumulação de adjetivos junto a um substantivo. Do total de trezentos e trinta e oito (338) casos de substantivos com adjetivos, somente trinta e quatro (34) acumulam dois ou três determinantes:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	304	304
subst.com 2 adj.	29	58
subst.com 3 adj.	5	15
subst.com 4 adj.	0	0
TOTAL	338	377

Desse modo o número de adjetivos atualizados em *María Fontán* sobe para 377 e a sua freqüência é de 14,66%.

Como se pode observar, a partir de *Capricho* ocorre uma diminuição do número de casos de substantivos que acumulam adjetivos. É provável que o autor tenha perdido o interesse por esse recurso estilístico, a ponto de atualizar em *Salvadora de Olbena* o menor índice de acumulação de adjetivos. Assim, dos quinhentos e vinte (520) casos de substantivos adjetivados, apenas quarenta e cinco (45) contam com mais de dois determinantes:

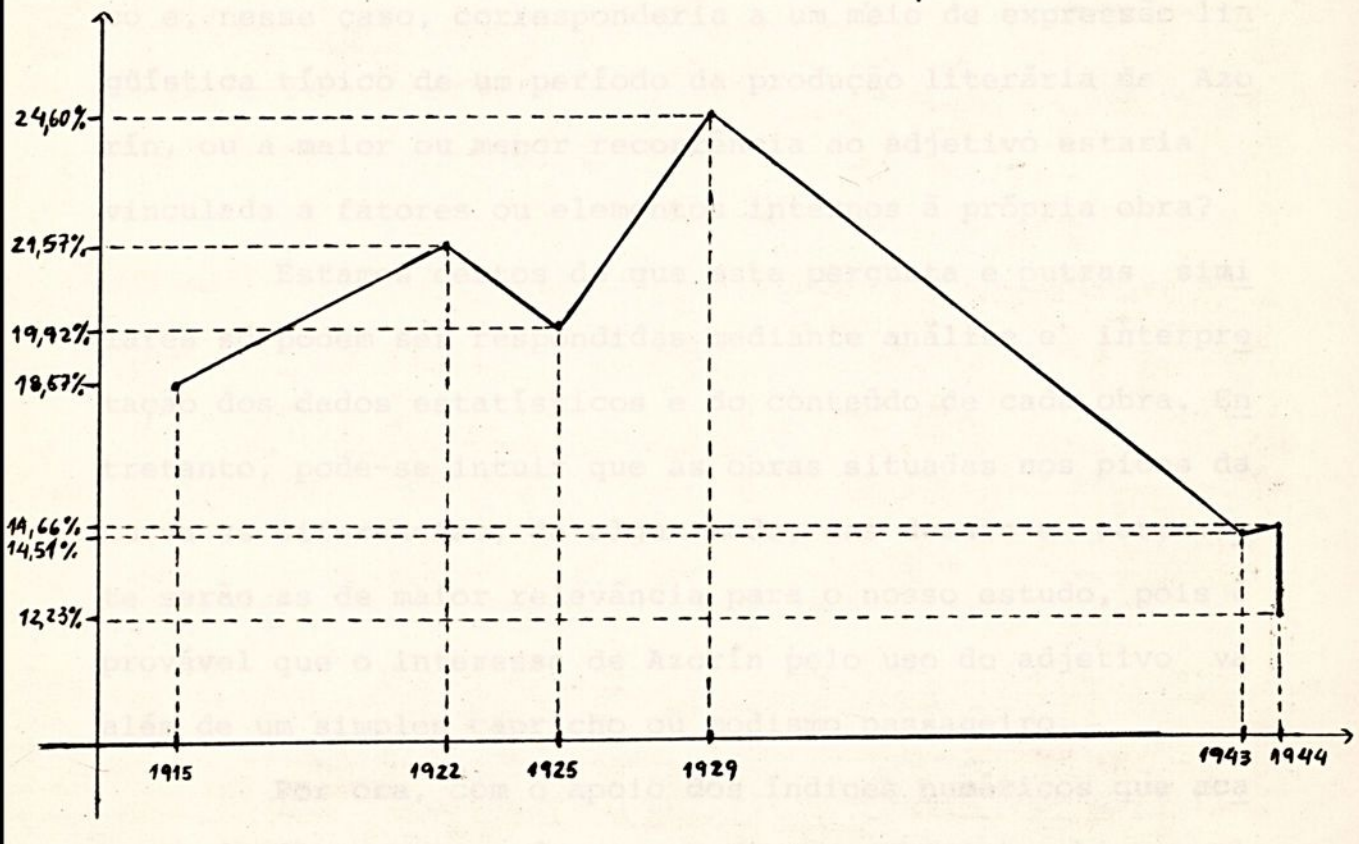
	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	475	475
subst.com 2 adj.	43	86
subst.com 3 adj.	2	6
subst.com 4 adj.	0	0
TOTAL	520	567

Feitos os devidos ajustes, as atualizações de adjetivos passam de 520 para 567 e a freqüência do adjetivo em *Salvadora de Olbena* sobe de 11,21% para 12,23%, uma diferen

ça praticamente irrelevante.

Os dados estatísticos acima descritos revelam que há uma intensificação oscilante quanto à freqüência de adjetivo nas obras situadas entre os anos de 1915 a 1929. A partir de então, embora haja uma lacuna cronológica no "corpus" estabelecido entre 1929 e 1943 (período em que Azorín se dedica ao teatro e à colaboração em periódicos, e que inclui os anos em que o autor esteve no exílio), o uso do adjetivo tende a atenuar-se consideravelmente, atingindo o seu ponto mais baixo em 1944, com *Salvadora de Olbena*.

No gráfico abaixo, pode-se visualizar a curva ascendente e descendente da freqüência do adjetivo, traçada a partir dos dados descritos.



Como se vê, o gráfico configura a linha evolutiva e involutiva da atualização de adjetivos (epítetos e qualificativos) a partir de 1915, data da publicação da primeira obra do "corpus" do nosso trabalho. Entre *Tomás Rueda* (1915) e *Don Juan* (1922) há uma respeitável intensificação do uso desse recurso estilístico. No curto período (na linha temporal) entre *Don Juan* e *Doña Inés* (1925) há uma breve descensão em termos quantitativos, e a curva ascende, atingindo o seu ponto culminante em *Blanco en azul* (1929). A partir de então, a curva descende abruptamente até *Capricho* (1943) e alcança o seu ponto mais baixo em *Salvadora de Olbena* (1944).

Diante desses dados, surge a questão: a atualização de adjetivos estaria relacionada com o fator cronológico e, nesse caso, corresponderia a um meio de expressão lingüística típico de um período da produção literária de Azorín, ou a maior ou menor recorrência ao adjetivo estaria vinculada a fatores ou elementos internos à própria obra?

Estamos certos de que esta pergunta e outras similares só podem ser respondidas mediante análise e interpretação dos dados estatísticos e do conteúdo de cada obra. Entretanto, pode-se intuir que as obras situadas nos picos da curva se diferenciam, de algum modo, das demais e certamente serão as de maior relevância para o nosso estudo, pois é provável que o interesse de Azorín pelo uso do adjetivo vá além de um simples capricho ou modismo passageiro.

Por ora, com o apoio dos índices numéricos que acabamos de descrever, podemos organizar a seguinte hierarquização das obras em estudo quanto à ocorrência de adjetivos:

1º *Blanco en azul*

2º *Don Juan*

3º *Doña Inés*

4º *Tomás Rueda*

5º *María Fontán*

6º *Capricho*

7º *Salvadora de Olbena*

Assim, do ponto de vista estritamente quantitativo, *Blanco en azul* encabeça a série de obras em estudo, apresentando o mais alto índice de ocorrências de adjetivo 26,60%). Em segundo lugar está *Don Juan* (21,57%), seguida de *Doña Inés* (19,92%), *Tomás Rueda* (18,24%), *María Fontán* (14,66%), *Capricho* (14,51%) e *Salvadora de Olbena* (12,23%).

Tentar encontrar uma possível interpretação das motivações, literárias ou de outra ordem, que determinam o uso de adjetivos em cada uma dessas obras é tarefa que deveremos realizar mais adiante.

Por enquanto vejamos como se distribuem, nas obras em questão, em termos quantitativos, as duas modalidades de adjetivo, objeto de nosso estudo: o qualificativo e o epíteto.

Freqüência comparativa do epíteto e do qualificativo em cada obra

Para determinar a freqüência do epíteto e do qualificativo na narrativa ficcional de Azorín, consideraremos todos os dados estatísticos que remetam a segmentos de dis

curso em que se atualizam essas duas formas de adjetivação.

A primeira obra a ser examinada é *Tomás Rueda* que contém um total de quatrocentas e vinte e quatro (424) atualizações de adjetivo, distribuídas da seguinte forma: trezentas e vinte e três (323) ocorrências de qualificativo (76,18%) e cento e uma (101) ocorrências de epíteto (23,82%).

Como era de se esperar, a diferença percentual entre epítetos e qualificativos é considerável. Contudo, não se pode desprezar a presença dos epítetos, cujo valor expressivo aproxima do terreno do lirismo certas partes da obra, fundamentadas no jogo da sensibilidade do artista.

Don Juan reúne um total de quinhentos e quarenta e quatro (544) casos de adjetivos assim distribuídos: quatrocentas e setenta e nove (479) ocorrências de qualificativo (88,05%) e sessenta e cinco (65) ocorrências de epíteto (11,95%).

Como se pode perceber, apesar do aumento das atualizações de adjetivos em relação à obra anterior, a presença do epíteto se debilita sensivelmente, fortalecendo a tendência à supremacia do qualificativo, própria da narrativa.

Das mil e doze (1.012) atualizações de adjetivos em *Doña Inés*, setecentas e cinqüenta e quatro (754) contém qualificativos (74,50%) e duzentas e cinqüenta e oito (258) são epítetos (25,50%).

Esses dados indicam um sensível aumento na freqüência do epíteto nesta obra e, conseqüentemente, uma atenuação na freqüência do qualificativo. Uma das possíveis explicações para este fenômeno pode ser o fato de *Doña Inés* possuir um grande número de trechos descritivos, impregnados

de lirismo, nos quais o autor expressa, com a sensibilidade que lhe é peculiar, toda a essência vital da cidade de Segóvia por ele captada.

De qualquer forma, fica preservada a natureza da narrativa e se reitera, mais uma vez, a predominância do qualificativo sobre o epíteto.

As mil, trezentas e oito (1.308) atualizações de adjetivos existentes em *Blanco en azul* se encontram assim repartidas: novecentos e quarenta e nove (949) casos de qualificativo (72,56%) e trezentos e cinqüenta e nove (359) casos de epíteto (27,44%).

Como se pode notar há um considerável aumento nas atualizações de adjetivos, bem como na intensificação do percentual correspondente aos epítetos com relação à *Doña Inés*. A tendência ao uso do adjetivo é bastante forte, em termos quantitativos, nesta obra que reúne dezenove pequenos contos, de certa forma relacionados entre si, por conterem algumas ligações de fundo temático, girando em torno da fatalidade, do fluir do tempo e da presença do fantástico na existência humana, ou por terem, muitos deles, o mesmo personagem: Félix Vargas. O próprio cromatismo presente no título da obra sugere uma explicação para o uso reiterado do adjetivo.

De qualquer forma, reafirma-se mais uma vez nesta obra, a preeminência do qualificativo sobre o epíteto.

Capricho apresenta um total de seiscentas e setenta e uma (671) atualizações de adjetivos que se distribuem assim: quinhentas e oitenta e cinco (585) ocorrências de qualificativo (87,19%) e oitenta e seis (86) de epíteto

(12,36%).

Mediante esses dados, verifica-se que ocorre em *Capricho* uma notável atenuação, no que diz respeito tanto ao número de adjetivos atualizados, quanto ao grau de freqüência do epíteto, se os compararmos com os índices das duas últimas obras descritas.

É possível que o intervalo de quatorze anos existente entre *Blanco en azul* e *Capricho* tenha contribuído para o abrandamento da acentuada tendência azoriniana ao uso do adjetivo. De qualquer forma, sejam quais foram as razões desse procedimento de Azorín, reitera-se em *Capricho* a supremacia quantitativa do qualificativo sobre o epíteto, em consonância com a natureza do texto narrativo.

María Fontán (novela rosa) compreende trezentas e setenta e sete (377) atualizações de adjetivos repartidos deste modo: trezentos e trinta e dois (332) casos de qualificativos (88,06%) e quarenta e cinco (45) casos de epíteto (11,94%).

Como se vê, apesar de haver nesta obra uma estabilização em termos percentuais de atualizações de adjetivos frente a substantivos em comparação com a obra anterior, a freqüência do qualificativo recebe um leve impulso, em detrimento do epíteto. *María Fontán* é a narrativa de ficção que possui a mais baixa freqüência de epíteto. Essa recorrência controlada do uso desse recurso estilístico, próprio da poesia, parece advir da estrutura dessa narrativa, que talvez seja a mais tradicional de Azorín, no que se refere ao tipo de narração.

Salvadora de Olbena (novela romántica) contém qui

nhentas e sessenta e sete (567) atualizações de adjetivos assim distribuídos: quatrocentas e sessenta e quatro ocorrências de qualificativo (81,83%) e cento e três (103) ocorrências de epíteto (18,17%).

Os dados acima indicam um aumento significativo quanto à freqüência de epíteto frente à de qualificativo em relação à obra anterior, também publicada em 1944. Do mesmo modo como o fez nas obras antecedentes, Azorín preserva nesta a natureza da narrativa, lançando mão do epíteto como recurso estilístico da linguagem poética apenas em determinados momentos de sua narração.

Para facilitar uma visão global do conjunto de dados descritos, projetamos no quadro abaixo a freqüência comparada do epíteto e do qualificativo nas obras estudadas:

QUADRO I

Título das obras	Grau de freq.do qualificativo	Grau de freq. do epíteto	TOTAL
Tomás Rueda	323 (76,18%)	101 (23,82%)	424 (100%)
Don Juan	479 (88,05%)	65 (11,95%)	544 (100%)
Doña Inés	754 (74,50%)	258 (25,50%)	1012 (100%)
Blanco en azul	949 (72,56%)	359 (27,44%)	1308 (100%)
Capricho	585 (87,19%)	86 (12,36%)	671 (100%)
María Fontán	332 (88,06%)	45 (11,94%)	377 (100%)
Salvadora de Olbena	464 (81,83%)	103 (18,17%)	567 (100%)

Os dados do quadro acima demonstram que, de um modo geral, Azorín se serve do epíteto em sua narrativa ficcional com certa moderação. Parece impor um limite à práti

ca desse modo estilístico que oscila entre 12% e 25%.

Vejamos, a seguir, como se organiza o conjunto de textos, objeto de nosso estudo, quanto ao grau de freqüência do qualificativo e do epíteto.

A hierarquização

O quadro acima projetado nos oferece subsídios para fazer a ordenação hierárquica decrescente do grau de freqüência do qualificativo e do epíteto no conjunto de obras consideradas. Em primeiro lugar, vamos-nos ater à hierarquização da freqüência do qualificativo, do ponto de vista quantitativo:

1º *María Fontán*
2º *Don Juan*
3º *Capricho*
4º *Salvadora de Olbena*
5º *Tomás Rueda*
6º *Doña Inés*
7º *Blanco en azul*

María Fontán aparece, pois, no topo da série das obras azorinianas, com o mais alto grau de freqüência do qualificativo (88,06% frente a 11,94% de epíteto), sendo seguida, em ordem decrescente por *Don Juan* (88,05% frente a 11,95%); *Capricho* (87,19% frente a 12,36%); *Salvadora de Olbena* (81,83% frente a 18,17%); *Tomás Rueda* (76,18% frente a 23,82%); *Doña Inés* (74,50% frente a 25,50%) e *Blanco en azul* (72,56% frente a 27,44%).

Por outro lado, a hierarquização das obras quanto ao grau de freqüência do epíteto será exatamente inversa à do qualificativo. Se não, vejamos:

1º *Blanco en azul*
2º *Doña Inés*
3º *Tomás Rueda*
4º *Salvadora de Olbena*
5º *Capricho*
6º *Don Juan*
7º *María Fontán*

Assim, dentro da série de obras estudadas, *Blanco en azul* apresenta o mais alto grau de freqüência de epíteto (27,44%). Teoricamente, isso significa uma maior aproximação ao terreno do poético, pelo menos no que diz respeito a algumas partes da obra. Seguindo a *Blanco en azul* estão *Doña Inés* (25,50%), *Tomás Rueda* (23,82%), *Salvadora de Olbena* (18,17%), *Capricho* (12,36%), *Don Juan* (11,95%) e *María Fontán* (11,94%).

Se compararmos esta hierarquização com a que fizemos antes quanto ao número de ocorrências do adjetivo em geral (pág. 39), veremos que somente *Blanco en azul* se mantém no mesmo posto: o primeiro lugar. Entre as demais obras há inversões relativas ao lugar que ocupam na escala hierárquica anteriormente estabelecida.

É muito provável que a coincidência entre a maior atualização de adjetivos e a maior de epítetos em *Blanco en azul* esteja motivada pelo fator *emotividade* do autor frente à realidade. Para expressá-la se serve do recurso estilístico que o detém diante do objeto observado, promovendo a va

lorização do detalhe (atualização abundante de adjetivos) e, particularmente, do recurso estilístico que apresenta maior rendimento na poesia: o epíteto.

Retomando agora a idéia contida em nosso postulado de que o epíteto constitui um modo estilístico de nível conceptual, a hierarquização quantitativa do epíteto que acabamos de fazer, transforma-se em qualitativa, se por *qualidade* entendemos a configuração de um traço estilístico relevante. Nesse caso, os fatores quantitativo e qualitativo se excluem ou se opõem dialeticamente, pois a atualização do epíteto supõe a não atualização do qualificativo.

Resta verificar se existem, de fato, motivações de ordem literária ou de qualquer outro tipo, que expliquem o uso desses recursos na narrativa ficcional de Azorín.

Freqüência de adjetivos antepostos e pospostos

Para cumprir a segunda etapa do nosso postulado, focalizaremos a seguir o modo estilístico de nível tático efetivado pela colocação dos adjetivos qualificativo e epitético.

Antes, porém, lembremos que o sintagma nominal espanhol tem, como *ordem normal*, o determinado seguido do determinante (exceto nos casos do artigo, do possessivo, do indefinido, do numeral e de outros casos especiais já mencionados no capítulo anterior). Assim, considerando que a língua espanhola participa da tendência geral das línguas modernas a uma construção linear ou progressiva, a anteposi

ção do adjetivo supõe, quando não haja interferência de fatores fonéticos ou rítmicos, uma condensação do interesse do falante sobre a qualidade do ser ou objeto observado, e o adjetivo anteposto passa a constituir um desvio daquela ordem normal, ou seja, uma tendência ao subjetivismo.

A colocação preferida para o epíteto é, segundo a Real Academia, a anteposição, e o epíteto posposto passaria a consistir em desvio dessa "norma literária".

Convém observar que, além de adjetivos antepostos e pospostos, na narrativa azoriniana se encontram também adjetivos antepostos e pospostos, num mesmo sintagma nominal, a um único substantivo, ou seja, o substantivo se coloca entre dois ou mais adjetivos.

Por isso achamos conveniente agrupar os adjetivos em três grandes conjuntos, segundo a sua colocação e número de atualizações junto a um substantivo. Assim, em cada obra focalizaremos:

A. Substantivos com *um adjetivo*;

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 1) dupla anteposição, 2) dupla posposição e 3) anteposição-posposição;

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos*: 1) com uma anteposição + substantivo + duas ou mais posposições, 2) com uma ou mais anteposições + substantivo + uma posposição; e 1) com total anteposição, 2) com total posposição .

Para facilitar uma visão conjunta da descrição dos dados estatísticos referentes à colocação do epíteto e do qualificativo, descreveremos contrastivamente, nesta fase, a ocorrência dessas duas modalidades de adjetivo. Observan

do o mesmo critério utilizado na etapa anterior, enfocaremos primeiro os dados relativos à freqüência da anteposição e posposição no conjunto das obras em estudo. Depois, se for possível, passaremos à sua hierarquização.

Considerando, pois, todos os dados estatísticos referentes aos segmentos de discurso que atualizam epítetos e qualificativos, o nosso propósito descritivo visa a determinar a freqüência dessas duas modalidades de adjetivo, no que diz respeito ao lugar que ocupam no sintagma nominal, precedendo, seguindo ou precedendo e seguindo, ao mesmo tempo, o substantivo.

Assim, os trezentos e vinte e dois (322) substantivos acompanhados de adjetivos (epítetos e qualificativos) existentes em *Tomás Rueda* se distribuem da seguinte forma:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 229 ocorrências

a) Do total de duzentos e vinte e nove (229) casos de substantivos com um adjetivo, noventa e oito (98) atualizam qualificativos antepostos (42,79%) e cento e três (103) atualizam qualificativos pospostos (44,98%);

b) os vinte e oito (28) casos restantes contêm epítetos, sendo quinze (15) antepostos (6,55%) e treze (13) pospostos (5,68%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 85 ocorrências

Os oitenta e cinco (85) casos de substantivos duplamente adjetivados se distribuem da seguinte forma:

a) Dos cinqüenta e oito (58) casos de substantivos com qualificativos, onze (11) apresentam dupla anteposição (12,94%), quarenta e um (41) dupla posposição (48,24%) e

seis (6) casos apresentam anteposição-posposição (7,06%);

b) restam do total vinte e sete (27) ocorrências de substantivos acompanhados de epítetos, dos quais quatro (4) apresentam dupla anteposição (4,71%), vinte e um (21) dupla posposição (24,70%) e dois (2) casos trazem o substantivo entre dois adjetivos (2,35%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes: 8 ocorrências

a) qualificativos com uma ou mais anteposições + substantivo + uma posposição:

Dentre os oito (8) casos de substantivos com múltiplos adjetivos, apenas um (1) contém dois adjetivos antepostos precedendo ao substantivo, que por sua vez é seguido por outro adjetivo. Neste caso é irrelevante o cálculo da freqüência. De qualquer forma, frente aos demais casos é de 12,50%.

b) qualificativos com total posposição: apenas um (1) caso, com três (3) adjetivos pospostos (12,50%).

c) epítetos com total anteposição ou posposição:

Aparecem em *Tomás Rueda*, dois (2) casos de substantivos acompanhados de três epítetos pospostos (25%) e quatro (4) ocorrências com total posposição (50%), sendo três delas possuidoras de três adjetivos e uma de quatro.

Esses dados numéricos tão diversificados apontam uma clara preferência do autor pelo adjetivo posposto, seja ele epíteto ou qualificativo. Tal atitude estilística evidencia uma tendência marcadamente objetivante ou uma tentativa de tornar objetivo o que é, na verdade, subjetivo.

Em *Don Juan*, os quatrocentos e vinte e dois (422) casos de substantivos acompanhados de adjetivos apresentam a seguinte distribuição, segundo o lugar que o adjetivo ocupa

no sintagma nominal:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 319 ocorrências

Don Juan apresenta trezentas e dezenove (319) ocorrências de substantivos acompanhados de um adjetivo. Duzentas e oitenta (280) delas são de qualificativos e trinta e nove (39) de epítetos.

a) As duzentas e oitenta (280) ocorrências de qualificativos se dividem desta forma: cento e vinte e seis (126) casos de qualificativo anteposto (39,50%) e cento e cinqüenta e quatro (154) casos de qualificativo posposto (48,26%).

b) Dos trinta e nove (39) casos que atualizam epítetos nesta obra, treze (13) são antepostos (4,08%) e vinte e seis (26) são pospostos (8,16%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 90 ocorrências

As noventa (90) ocorrências de substantivos com dois adjetivos estão assim distribuídas:

a) Dezesseis (16) casos de dupla anteposição de qualificativos (17,78%), quarenta e seis (46) casos de dupla posposição de qualificativos (51,11%) e quinze (15) casos de anteposição-posposição (16,67%);

b) os treze (13) casos restantes atualizam epítetos, sete (7) dos quais possuem dupla anteposição (7,78%) e seis (6) contam com dupla posposição (6,66%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes): 13 ocorrências

Todas essas ocorrências (13) atualizam qualificativos e se distribuem assim: dois (2) casos em que há uma an

teposição + substantivo + três posposições (15,37%), um (1) caso com três anteposições + substantivo + uma posposição (7,70%) e um (1) caso com duas anteposições + substantivo + uma anteposição (7,70%).

Dos nove (9) casos restantes, um (1) apresenta total anteposição (7,70%), com três adjetivos pospostos e oito (8) apresentam total posposição (61,53%), quatro (4) casos com três qualificativos pospostos e quatro (4) com quatro qualificativos.

Como se pode depreender dos dados acima descritos, continua predominando em *Don Juan* a tendência do autor ao uso da posposição do adjetivo sobre a anteposição.

Dos oitocentos e quarenta e seis (846) casos de substantivos que atualizam adjetivos em *Doña Inés*, seiscentos e quarenta e um (641) contém qualificativos e duzentos e cinco (205) contém epítetos. Estão assim repartidos:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 690 ocorrências

a) Dentre as seiscentas e noventa (690) ocorrências de substantivos com adjetivos, duzentas e quarenta e cinco (245) atualizam qualificativos antepostos (35,50%) e duzentas e noventa e duas (292) atualizam qualificativos pospostos (42,31%).

b) Os cento e cinqüenta e três (153) casos restantes possuem sessenta e três (63) epítetos antepostos (9,14%) e noventa (90) epítetos pospostos (13,05%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 147 ocorrências

a) Do total de casos de substantivos com dupla adjetivação, noventa e seis (96) contém qualificativos assim

distribuídos: vinte e quatro (24) casos de qualificativos com dupla anteposição (16,33%), cinqüenta e seis (56) com dupla posposição (38,10%) e dezesseis (16) casos de qualificativos com anteposição-posposição (10,86%).

b) Os cinqüenta e um (51) casos restantes contém onze (11) ocorrências de epítetos com dupla anteposição (7,49%), trinta (30) ocorrências com dupla posposição (20,42%) e dez (10) ocorrências de epítetos com anteposição-posposição (6,80%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes): 9 ocorrências

a) Do total de nove (9) ocorrências de substantivos com mais de dois adjetivos, oito (8) atualizam qualificativos e se distribuem assim: um (1) caso com uma anteposição + substantivo + três posposições (11,11%), dois (2) casos com duas anteposições + substantivo + uma posposição (22,22%) e cinco (5) casos com total posposição (55,56%).

b) O caso restante atualiza epítetos e estes se encontram em total posposição (11,11%).

Sem dúvida alguma nesta obra parece reforçar-se a preferência do adjetivo posposto frente ao anteposto, nas duas modalidades de adjetivo enfocadas. O autor parece insistir em apresentar uma visão objetivante da realidade ou pretende tornar objetivo aquilo que talvez fosse subjetivo.

Blanco en azul reúne um total de novecentas e vinte e cinco (925) ocorrências de substantivos que atualizam adjetivos. Desse total, seiscentos e noventa e seis (696) contém qualificativos e duzentos e vinte e nove (229) contém epítetos, distribuídos da seguinte forma:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 608 ocorrências

a) Das seiscentas e oito (608) ocorrências de substantivos acompanhados de um só adjetivo, duzentas e trinta cinco (235) atualizam qualificativos antepostos (38,65%) e duzentas e cinqüenta e quatro (254) apresentam qualificativos pospostos (41,78%);

b) trinta e sete (37) ocorrências contêm epítetos antepostos (6,08%) e oitenta e duas (82) contêm epítetos pospostos (13,49%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 254 ocorrências

Essas duzentas e cinquenta e quatro (254) ocorrências de substantivos com dupla adjetivação aparecem assim repartidas:

a) Dezoito (18) casos atualizam qualificativos com dupla anteposição (7,09%), cento e trinta e três (133) atualizam qualificativos com dupla posposição (52,36%) e treze (13) apresentam anteposição-posposição (5,11%).

b) Treze (13) casos contêm epítetos com dupla anteposição (5,11%), setenta e um (71) casos com dupla posposição (27,96%) e seis (6) casos de epítetos com anteposição-posposição (2,37%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes): 63 ocorrências

a) Nesse total de sessenta e três ocorrências (63) em *Blanco en azul* há quarenta e três (43) casos de qualificativos com total posposição (68,25%);

b) um (1) caso de epíteto com duas anteposições + substantivo + uma posposição (1,59%); e onze (11) casos de

epítetos com total anteposição (17,46%) e oito (8) casos de epítetos com total posposição (12,70%).

Não cabe dúvida de que à medida que se intensifica a freqüência de adjetivos nas obras estudadas se reforça também a tendência de Azorín ao uso do adjetivo posposto. Haveria alguma motivação para tal procedimento? É o que tentaremos descobrir mais adiante. Por ora observemos que mais uma vez ocorre a supremacia do adjetivo posposto (epitético ou qualificativo) sobre o anteposto.

Capricho é a próxima obra a ser examinada. Os seiscentos (600) casos de substantivos acompanhados de adjetivos se distribuem do seguinte modo, quanto à colocação do adjetivo:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 535 ocorrências

Estão essas quinhentas e trinta e cinco (535) ocorrências repartidas em quatrocentos e sessenta e três (463) casos de qualificativos e setenta e dois (72) casos de epítetos.

a) Os qualificativos apresentam essa distribuição: cento e oitenta e uma (181) ocorrências de qualificativos antepostos (33,83%) e duzentas e oitenta e duas (282) de qualificativos pospostos (52,71%).

b) Os casos de epítetos estão assim distribuídos: quarenta e sete (47) ocorrências de epíteto anteposto (8,79%) e vinte e cinco (25) de epíteto posposto (4,67%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 59 ocorrências

O total das cinqüenta e nove ocorrências de substantivos com dois adjetivos aparece distribuído assim:

a) dez (10) casos de qualificativos com dupla anteposição (16,95%), trinta e um (31) casos de qualificativos com dupla posposição (52,54%) e onze (11) casos com anteposição-posposição (18,65%);

b) um (1) caso de epíteto com dupla anteposição (1,69%) e seis (6) casos com dupla posposição (10,17%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes): 6 ocorrências

a) Todas essas seis (6) ocorrências atualizam qualificativos: há um (1) caso com duas anteposições + substantivo + uma posposição (16,67%) e cinco (5) casos com total posposição de qualificativos (83,33%).

Apesar da queda na freqüência do adjetivo nesta obra, reitera-se aqui o procedimento habitual de Azorín (preferência pela posposição do adjetivo), já observado nas obras anteriormente descritas.

Das trezentas e trinta e oito (338) ocorrências de substantivos que atualizam adjetivos contidas em *María Fontán*, duzentas e vinte e nove (229) possuem qualificativos e trinta e nove (39) possuem epítetos. Esses casos se repartem desta forma:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 304 ocorrências

Deste total de trezentas e quatro (304) ocorrências, duzentas e setenta e uma (271) atualizam qualificativos e trinta e três (33) atualizam epítetos:

a) As duzentas e setente e uma (271) ocorrências com qualificativos aparecem distribuídas assim: cento e três (103) casos de qualificativos antepostos (33,89%) e cento e sessenta e oito (168) casos de pospostos (55,26%);

b) as trinta e três (33) ocorrências com epítetos se repartem assim: quinze (15) casos com epítetos antepostos (4,93%) e dezoito (18) com pospostos (5,92%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 29 ocorrências

a) Vinte e três (23) dessas ocorrências atualizam qualificativos e se distribuem deste modo: quatro (4) casos com dupla anteposição (13,79%), catorze (14) com dupla posposição (48,28%) e cinco (5) casos de qualificativos com anteposição-posposição (17,24%);

b) as seis (6) ocorrências restantes atualizam epítetos, com esta distribuição: um (1) caso de epíteto com dupla anteposição (3,45%) e cinco (5) casos com dupla posposição (17,24%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes): 5 ocorrências

Todas essas cinco (5) ocorrências possuem qualificativos e apresentam essa distribuicão: um (1) caso de qualificativo com duas anteposições + substantivo + uma posposição (20%), um (1) caso com uma anteposição + substantivo + duas posposições (20%) e três (3) casos com total posposição de qualificativos (60%).

Como se depreende dos dados estatísticos descritos, o adjetivo posposto predomina em todos os tipos de especificação (A, B e C). Repete-se, portanto, em *María Fontán* as mesmas tendências verificadas nas obras anteriores, ou seja, a preferência pela posposição do qualificativo e do epíteto.

Em *Salvadora de Olbena*, as quinhentas e vinte (520)

ocorrências de substantivos acompanhadas de adjetivos se distribuem em quatrocentos e vinte e cinco (425) casos com qualificativos e noventa e cinco (95) casos com epítetos. Os casos de epítetos e qualificativos apresentam a seguinte distribuição, quanto à colocação do adjetivo no sintagma nominal:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 475 ocorrências

As quatrocentas e setenta e cinco (475) ocorrências de substantivos com um adjetivo se dividem assim:

a) cento e quarenta e sete (147) casos de qualificativos antepostos (30,95%) e duzentos e quarenta e um (241) casos de pospostos (50,74%);

b) cinqüenta e dois (52) casos de epítetos antepostos (10,95%) e trinta e cinco (35) casos de pospostos (7,36%).

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 43 ocorrências

As quarenta e três (43) ocorrências existentes em *Salvadora de Olbena*, com dois adjetivos, se repartem deste modo:

a) cinco (5) casos de qualificativos com dupla anteposição (11,63%), vinte (20) casos com dupla posposição (46,52%) e dez (10) casos com anteposição-posposição (23,25%);

b) um (1) caso de epíteto com dupla anteposição (2,32%), cinco (5) casos com dupla posposição (11,63%) e dois (2) casos com anteposição-posposição (4,65%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos* (mais de dois elementos adjetivantes): 2 ocorrências

Essas duas (2) ocorrências de múltiplos adjetivos atualizam qualificativos com total posposição.

A comparação desses dados com os anteriores vem confirmar, nas obras descritas, uma postura estilística de Azorín quanto ao tema que nos ocupa. Esta postura se fundamenta na tendência objetivante quanto à colocação do adjetivo, seja ele qualificativo ou epitético. Contudo o autor não abandona totalmente a prática da tendência subjetivante (adjetivo anteposto), embora se dê em menor grau de freqüência. Com isso parece evitar que a sua prosa adquira uma aparência excessivamente subjetiva.

Aliada à sábia colocação do adjetivo no sintagma, a atualização de epítetos e qualificativos contribui para que os textos de Azorín se distanciem um pouco do terreno do lírico.

Parece ficar evidente que a combinação objetividade-subjetividade, nas proporções e condições que o autor lhes confere em suas obras, produz em seu estilo um certo equilíbrio previamente estudado pelo artista. É o que tentaremos comprovar mais adiante ao tratarmos da estilística do adjetivo qualificativo e epitético.

Por ora, reunimos no quadro abaixo todas as ocorrências de epítetos e qualificativos com suas especificações quanto à colocação no sintagma nominal. O quadro e as descrições que acabamos de fazer deixam claras as preferências de Azorín pela posposição do adjetivo em quase todas as possibilidades de combinação de epítetos e qualificativos em cada uma das obras em questão.

QUADRO COMPARATIVO DAS FREQUÊNCIAS DE ANTEPOSIÇÕES E POSPOSIÇÕES

	COM UM ADJETIVO				COM DUPLA ADJETIVAÇÃO						MÚLTIPLA ADJETIVAÇÃO								
	QUALIFICATIVOS		EPÍTETOS		QUALIFICATIVOS			EPÍTETOS			QUALIFICATIVOS I*		QUALIFICATIVOS II**		EPÍTETOS I*		EPÍTETOS II**		
OBRAS	ANTE-POSTOS	POSPOS-TOS	ANTE-POSTOS	POSPOS-TOS	DUPLA ANTE-POSIÇÃO	DUPLA POSPO-SIÇÃO	ANTEP.-POSP.	DUPLA ANTEPO-SIÇÃO	DUPLA POSPO-SIÇÃO	ANTEP.-POSP.	1	2	TOTAL ANTEP.	TOTAL POSPOS.	1	2	TOTAL ANTEP.	TOTAL POSPOS.	% TOTAL
Tomás Rueda	98 (30,44)	103 (31,98)	15 (4,65)	13 (4,04)	11 (3,42)	41 (12,74)	6 (1,86)	4 (1,24)	21 (6,53)	2 (0,62)	-	1 (0,31)	-	1 (0,31)	-	-	2 (0,62)	4 (1,24)	322 (100%)
Don Juan	126 (29,86)	154 (36,50)	13 (3,08)	26 (6,16)	16 (3,80)	46 (10,90)	15 (3,55)	7 (1,65)	6 (1,43)	-	2 (0,47)	2 (0,47)	1 (0,23)	8 (1,90)	-	-	-	-	422 (100%)
Doña Inés	245 (28,96)	292 (34,52)	63 (7,45)	90 (10,64)	24 (2,84)	56 (6,62)	16 (1,89)	11 (1,30)	30 (3,55)	10 (1,19)	1 (0,11)	2 (0,23)	-	5 (0,59)	-	-	-	1 (0,11)	846 (100%)
Blanco en Azul	235 (25,41)	254 (27,46)	37 (4,00)	82 (8,87)	18 (1,95)	133 (14,38)	13 (1,40)	13 (1,40)	71 (7,67)	6 (0,65)	-	-	-	43 (4,65)	-	1 (0,10)	11 (1,19)	8 (0,87)	925 (100%)
Capricho	181 (30,17)	282 (47,00)	47 (7,84)	25 (4,17)	10 (1,66)	31 (5,16)	11 (1,83)	1 (0,17)	6 (1,00)	-	-	1 (0,17)	-	5 (0,83)	-	-	-	-	600 (100%)
María Fontán	103 (30,48)	168 (49,71)	15 (4,44)	18 (5,32)	4 (1,18)	14 (4,14)	5 (1,48)	1 (0,30)	5 (1,48)	-	1 (0,29)	1 (0,29)	-	3 (0,89)	-	-	-	-	338 (100%)
Salvadora de Olbena	147 (28,27)	241 (46,35)	52 (10,00)	35 (6,47)	5 (0,96)	20 (3,85)	10 (1,92)	1 (0,19)	5 (0,96)	2 (0,38)	-	-	-	2 (0,38)	-	-	-	-	520 (100%)

Obs.:

1) Qualificativos I* e Epítetos I* correspondem à seguinte especificação:

1 - 1 ant. + S + 2 ou + posp.

2 - 1 ou + ant. + S + 1 posp.

2) Qualificativos II** e Epítetos II**

Total anteposição

Total posposição

Isoladas as partes dos conjuntos (A, B e C) em que o adjetivo aparece anteposto e posposto ao mesmo tempo, ao redor de um único substantivo, os dados estatísticos acima projetados nos permitem organizar a hierarquização das obras estudadas quanto à colocação do adjetivo no sintagma nominal.

Assim, em primeiro lugar enumeraremos as obras, em ordem decrescente, quanto à colocação do qualificativo anteposto e posposto. Em seguida faremos o mesmo com relação ao epíteto.

Qualificativo anteposto	Qualificativo posposto
1º *Doña Inés*	1º *Salvadora de Olbena*
2º *Tomás Rueda*	2º *María Fontán*
3º *Don Juan*	3º *Blanco en azul*
4º *Capricho*	4º *Capricho*
5º *Blanco en azul*	5º *Don Juan*
6º *María Fontán*	6º *Tomás Rueda*
7º *Salvadora de Olbena*	7º *Doña Inés*

Doña Inés ocupa o primeiro lugar na série de obras azorinianas com o mais alto grau de freqüência de qualificativo anteposto (41,79%), sendo sucedida, em escala decrescente, por *Tomás Rueda* (41,76%), *Don Juan* (38,46%), *Capricho* (36,66%), *Blanco en azul* (36,35%), *María Fontán* (35,79%) e *Salvadora de Olbena* (35,77%).

Quanto ao qualificativo posposto, a hierarquização das obras é exatamente inversa à do anteposto. Desse modo, a obra que encabeça a lista é *Salvadora de Olbena* (61,88%), seguida de *María Fontán* (61,87%), *Blanco en azul* (61,78%), *Capricho* (61,04%), *Don Juan* (56,22%), *Tomás Rueda* (55,56%) e *Doña Inés* (55,07%).

A organização das obras quanto ao epíteto é a se-

guinte:

Epíteto anteposto	Epíteto posposto
1º *Capricho*	1º *Blanco en azul*
2º *Salvadora de Olbena*	2º *Tomás Rueda*
3º *María Fontán*	3º *Don Juan*
4º *Don Juan*	4º *Doña Inés*
5º *Doña Inés*	5º *María Fontán*
6º *Tomás Rueda*	6º *Salvadora de Olbena*
7º *Blanco en azul*	7º *Capricho*

Com uma freqüência de 60,76% *Capricho* aparece em primeiro lugar na lista do epíteto anteposto. É seguida por *Salvadora de Olbena* (55,79%), *María Fontán* (41,03%), *Don Juan* (38,46%) *Doña Inés* (36,10%), *Tomás Rueda* (34,43%) e *Blanco en azul* (26,63%).

No que diz respeito à hierarquização das obras, segundo a atualização do epíteto posposto, a ordem é quase exatamente inversa a essa que acabamos de descrever: *Blanco en azul* ocupa o primeiro lugar, com 70,31% de freqüência. Seguem-na *Tomás Rueda* (62,30%), *Don Juan* (61,54%), *Doña Inés* (59,02%), *María Fontán* (58,97%), *Salvadora de Olbena* (42,11%) e *Capricho* (39,24%).

Feitas essas observações detalhadas a respeito da colocação do adjetivo (qualificativo e epitético) no sintagma nominal, consideramos que a obra mais interessante do ponto de vista estilístico para o nosso trabalho é *Blanco en azul*, pois é a que apresenta a maior freqüência de adjetivos em relação ao número de substantivos nela atualizados. É curioso notar que a obra que ocupa o primeiro posto na es

cala hierárquica da freqüência de adjetivos só mantém esse lugar no que diz respeito à freqüência do epíteto posposto, ficando em quinto lugar no caso do qualificativo anteposto e em terceiro quanto ao qualificativo posposto.

Encontrar uma possível interpretação das motivações estilísticas que levam o autor a usar abundantemente o adjetivo, conferindo por meio dele maior ou menor expressividade a cada uma de suas obras é tarefa a que nos dedicaremos a seguir.

CAPÍTULO III

ESTILÍSTICA DO EPÍTETO E DO QUALIFICATIVO NAS OBRAS DE AZORÍN

No capítulo I, em que lançamos as bases teóricas do presente estudo, vimos que o epíteto, um tipo especial de qualificativo, mantém estreita relação com a função expressiva da linguagem e quase sempre é utilizado com fins estéticos, afetivos ou imaginativos.

Por essa razão, do ponto de vista do significado real, o epíteto é tido como "supérfluo", ocioso ou não necessário no sintagma nominal. Sabe-se que o adjetivo epitético é um determinante que não determina, isto é, não circunscreve a amplitude do significado real do substantivo dentro de determinado aspecto. Mas se não tem função determinativa, o epíteto tem outra função, que é levar o substantivo fora do significado básico, acrescentando-lhe elementos diversos, antes apontados.

Assim, o epíteto possibilita que o escritor expresse a sua visão particular a respeito dos seres ou dos objetos enriquecidos pelo que a sua imaginação e sensibilidade lhes conferem. Por esse motivo o epíteto raramente ocorre fora da obra literária, pois a prioridade da linguagem funcional é a comunicação, não tendo muitas preocupações com a forma de expressão da mensagem a ser comunicada.

Em contrapartida, o adjetivo qualificativo propria

mente dito estabelece relações com a função representativa da linguagem, pois assinala os limites reais dentro dos quais é colocado o substantivo.

Como elemento fundamental para a caracterização dos seres, o adjetivo qualificativo desempenha um importante papel no estilo de um escritor, porque lhe permite configurar os seres ou objetos tal como a sua inteligência os percebe. O autor se serve do qualificativo para nomear as suas particularidades objetivamente apreensíveis e conferir precisão e riqueza de detalhes ao enunciado.

É evidente que os fatores expressivo e representativo se fundem para formar um todo na linguagem, como as duas faces de uma mesma moeda, e só por razões analíticas podemos separá-las. Contudo, as formas de objetivação oferecidas pela língua permitem identificar uma presença maior de elementos reveladores da expressividade subjetiva no texto literário, especialmente se se trata de poesia, devido ao fato de que, com maior facilidade e freqüência, o autor se afasta do mundo comum e se volta para o seu mundo particular.

Por isso é que muitos críticos afirmam que o epíteto, visto como um "desvio" da linguagem funcional, ocorre com maior freqüência num poema do que numa página de narrativa. Na narrativa o epíteto costuma ser mais abundante em trechos descritivos ou que envolvem juízo de valor, permitindo ao artista expressar a sua visão pessoal, imaginativa ou afetiva, a respeito dos seres ou objetos que constituem o alvo de sua observação.

Nosso estudo se restringe a algumas obras da narrativa ficcional de Azorín que, embora fujam de modo considerá

vel, da estrutura do romance convencional, conservam pelo menos alguns elementos fundamentais (a narração de um fato ou acontecimento ocorrido num determinado tempo e espaço) que tornam possível enquadrá-las nesse gênero literário. Por outro lado, estamos aceitando "a priori" a classificação feita pelo próprio Azorín ao publicar as obras por nós selecionadas sob o rótulo de "novelas", com exceção de *Blanco en azul*, que é uma coletânea de contos.

A análise realizada anteriormente nos deu a oportunidade de verificar a tendência de Azorín ao uso do adjetivo. Como era de se esperar, uma vez que se trata de narrativa, observamos também que a freqüência de adjetivos qualificativos é muito maior do que a de epítetos. Entretanto, a presença do adjetivo epitético não é, de forma alguma, irrelevante.

Naturalmente o epíteto, ao conferir maior expressividade ao termo a que está associado, contagia todo o contexto em que se encontra. Em outra medida, já que é normal a presença do qualificativo na narrativa, a alta freqüência e a acumulação desse outro tipo de adjetivo imprimem um caráter especial aos textos de Azorín, denotando o interesse do autor pelas qualidades das coisas mais do que pelas coisas em si mesmas, em seu afã de, por meio da contemplação emotiva, descobrir a verdade íntima dos seres e das coisas.

A presença do epíteto ou do qualificativo junto ao substantivo revela, pelo menos, duas posturas do autor diante do objeto observado: a expressão de sua visão imaginativa, reação afetiva pessoal ou a simples vontade puramente representativa que tem no leitor um efeito de maior objetividade. Essa impressão de maior objetividade ou subjetividade também

se manifesta mediante a escolha da posição que um ou outro tipo de adjetivo ocupam no sintagma nominal; ou seja, a anteposição traduz uma tendência subjetivante, ao passo que a posposição projeta uma tendência objetivante.

Os adjetivos, qualificativo e epíteto, quer por sua atualização como módulo estilístico de nível semântico, quer por sua colocação no sintagma, colaboram na expressão desse entrelaçamento de realidade e fantasia que constitui grande parte da matéria temática da narrativa de Azorín. Colaboram, sobretudo, na expressão da "trama sutil" da vida cotidiana (dos "menudos hechos" ou intra-história) que explica, por meio da via estética, o sentido verdadeiro do homem, da paisagem e da história espanhola.

Sendo *Blanco en azul* a obra literária azoriniana que ocupa o primeiro lugar na escala hierárquica da freqüência do adjetivo, comecemos por ela as nossas considerações sobre a estilística do epíteto e do qualificativo.

Blanco en azul

Generalidades

Dedicada esta obra ao não menos sensível Gabriel Miró, *Blanco en azul* pertence, antes de mais nada, ao mundo da sensibilidade. O pequeno "prólogo" define, em linhas gerais, toda a obra:

> Blanco en azul: *emoción profunda*, conforme el autor va escribiendo estas páginas. El tejerse y destejerse, con un ritmo que desconocemos, de la las

> vidas humanas. Tal vez éstas son las páginas que el autor — a lo largo de su carrera literaria — ha escrito con más fervor, con más alacridad (pág. 11).[17]

Blanco en azul é a reunião de dezenove pequenos contos aparentemente independentes, mas que apresentam entre si fortes elos de ligação: o mesmo estado emotivo do autor, a exploração da problemática da fugacidade do tempo, a existência de uma realidade que está além do entendimento humano e da representação das coisas. Tudo isso acrescido do fato de que Félix Vargas é protagonista dos contos "Los niños en la playa", "El reverso del tapiz", "Gestación" e "La balanza" (já o havia sido em *El caballero inactual*, 1928), e Eladio Peña aparece como personagem central em "La ecuación" e "Voluptuosidad". Todos esses elementos concorrem para dar certa unidade à obra.

A tônica do livro é a emoção e um dos meios lingüísticos para objetivá-la é a freqüente recorrência ao uso de qualificativos e epítetos que em muitos casos se acumulam em torno de um só substantivo, como nestes exemplos colhidos aleatoriamente: "un débil resplandor dorado" (pág. 13), "la grata, la fecunda oscuridad" (págs. 30-31), "Aquella niña pálida, debil" (pág. 17), "las líneas armoniosas, duras, flexibles de los cuerpos" (pág. 35), "un sol dorado, tenue, acariciador" (pág. 34), "el grande, clamoroso, unánime éxito"

---

[17] Azorín. *Blanco en azul*. 6a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

(pág. 65), "un pomposo, oloroso, pintoresco ramo de flores" (pág. 147), "las manos delicadas, finas, misteriosas" (pág. 59), "una mujer ensoñadora, fina, delicada, romántica" (pág. 97), "la carne rosada, blanda, flexible y resistente" (págs. 34-35). A estes exemplos, que figuram aqui como simples amostra da variedade de ocorrências de adjetivo, poderíamos somar muitos outros, mas no momento isso é dispensável.

Interessa investigar agora os motivos pelos quais Azorín recorre com tanta freqüência, nesta obra, ao adjetivo. Talvez uma das respostas para essa questão se encontre no próprio título da obra: *Blanco en azul*, dois adjetivos harmoniosamente conjugados determinam o cromatismo básico do livro: branco e azul, as cores do céu e do mar, o azul do fundo e o branco das nuvens, a realidade profunda e a aparência, o infinito e a fugacidade. Prenunciam também o vivo interesse do autor pela nitidez e o ressalte dos detalhes e pelas qualidades dos seres e objetos observados.

Outra possibilidade de motivação para o uso reiterado do adjetivo é a recorrência temática. A fatalidade ou a impotência humana diante dos mistérios insondáveis da vida, aliados ao elemento trágico, aparecem em vários dos contos de *Blanco en azul*, como por exemplo em "Fabia Linde", "Rosa, lirio y clavel", "En el tercer grado", "Ton Gray", "El reverso del tapiz", "La ecuación", "La mariposa y la llama", "Las sirenas", "Las tres pastillitas". O poder da emoção, que pode chegar a causar a embriaguez dos sentidos, e a trágica inquietude estão presentes em "La balanza", "La gestación"; o tormento trágico e angustioso do tempo que passa e a eternidade se encontram em "Como una estrella errante". Alguns des

ses contos revelam, inclusive, preocupações de índole intelectual (problema da criação literária, como em "La Gestación") e moral (um certo ascetismo que coloca como valores supremos a bondade, a compreensão, a tolerância, a beleza), tudo isso girando em torno da sensibilidade. Essa sensibilidade faz o autor circular em torno daqueles mistérios, tentando sondar o insondável e para isto procura iluminar os componentes sensíveis e sondáveis da vida: essa iluminação é a adjetivação, caminhando para a substantividade azoriniana, que seria o fundo do mistério existencial. Daí a freqüência e acumulação de adjetivos.

Entretanto, esses temas gerais não são exclusivos de *Blanco en azul*; eles dão a tônica, invariavelmente, à maioria das obras do autor alicantino. Para nosso estudo, mais que esses temas gerais e maiores, interessam os detalhes, aparentemente menores, e que um leitor pouco sensível pode desprezar, mas que são primordiais na visão mental que Azorín tem da realidade, para a qual os "menudos hechos" podem ter, e freqüentemente têm, escondido o segredo da vida, melhor do que os grandes acontecimentos. Descobrir a grande significação de fatos pequenos é uma atitude bem azoriniana; e nós queremos acompanhá-lo nessa busca. Vejamos, portanto, qual é o tratamento que recebem em sua obra a figura humana, as coisas e os ambientes.

A figura humana

Em sua ânsia de captar a essência dos seres e das coisas, Azorín se serve muitas vezes da técnica descritiva

impressionista fundamentada na sensação (visual ou plástica, táctil, sonora, olfativa) para recolher dentre os muitos detalhes disponíveis, já que vê o todo fragmentado, apenas alguns, por meio dos quais fará o leitor perceber a sua significação profunda.

Não raras vezes em sua obra os personagens ficam diluídos, apagados ou se situam ao nível dos objetos, recebendo o mesmo tratamento descritivo que eles: mera soma de qualidades sensoriais, num verdadeiro jogo de impressões. Assim, em "Fabia Linde", a mãe da protagonista que dá nome ao conto quase desaparece entre os objetos:

> *La madre, silenciosa, desvanecida*, allá en en fondo de la alcoba, *pajiza la cara, blanca la cara*, entre lo blanco de las almohadas y de las sábanas, dejaba escapar, de tarde en tarde, *un hondo gemido* (pág. 13).

Nesse pequeno parágrafo, mediante dois adjetivos pospostos com valor explicativo ("silenciosa, desvanecida") e três epítetos antepostos, o autor expressa toda a palidez, a letargia e o sofrimento da pobre mulher. Observe-se que as expressões "pajiza la cara" e "blanca la cara" são muito semelhantes e a segunda intensifica a palidez do rosto do personagem, quer pelo uso do adjetivo "blanca" em lugar de "pajiza", quer pela sua colocação imediatamente depois da primeira, separada desta apenas por uma pausa.

A própria Fabia Linde se configura em cor e som, dados pelos adjetivos:

> Y en *las anchas, negras ojeras*, como *un carbunco brillador* en la sombra, brillaban, fulgían, esplendían, magníficos, *sus anchos ojos negros*. Y a los ojos, al brillar maravilloso de los ojos, acompañaba el encanto de *una voz dulce, insinuante, melodiosa*. Fabia Linde era toda ojos y voz; mirándola de pasada, un momento, su figura, su cara, sus manos, su talle eran insignificantes (pág. 14).

Como se vê nesta descrição, sem os detalhes dos olhos (negros e brilhantes) e da voz (doce e sensual) Fabia Linde seria um ser insignificante que bem poderia passar despercebido. Toda sua expressividade se concentra, portanto, nesses dois órgãos do sentido: olhos e boca. É interessante notar como a tensão da frase vai aumentando mediante a duplicação de adjetivos ("las anchas, negras ojeras"), o uso de epíteto posposto numa comparação ("como un carbunco brillador en la sombra"), a aposição de três verbos de significado semelhante, apenas intensificado ("brillaban, fulgían, esplendían"), a substituição de um advérbio por seu adjetivo correspondente ("magníficos") para atenuar o seu caráter muito verbal, até alcançar o objetivo do narrador: "sus anchos ojos negros".

Virginia, personagem de "La infidente de sí misma", é pura sensualidade:

> (...) *Virginia, esbelta, erguida*, con *sus ojos verdes, sus labios carnosos; su busto* ligeramente *abombado, sólido, puntiagudo*, sus dos puntitos agudos se marcan debajo de *la sutil y tenue seda* (pág. 22);

> (...) un espejo retrata *una pierna torneada* en fundada en *seda marrón*, una mano que se contrae lentamente, *el busto lleno, incitante*; el escorzo de una cadera en *convexidad elegante* (pág. 23);

> Y luego el espejito, entre *los dedos sutiles*, refleja largamente *las meditaciones profundas*, con *íntima voluptuosidad*; estos mismos *ojos verdes, azules*, que lo contemplan, y *estos labios* que se contraen — *rojos y sensuales* — con un mohín de desdén (pág. 23).

Na caracterização de Virginia, a cada página se repetem as descrições de determinadas partes do corpo da protagonista, sempre enfatizando, por meio de qualificativos ou epítetos, as suas qualidades essenciais ou ressaltando expressivamente aquelas que mais interessam ao autor. Nas páginas 24 e 26 retoma a descrição, cheia de sensualidade, de certos pontos já descritos:

> (...) y los espejos, en el silencio de la casa, claramente, apaciblemente, van a ratos, como complacidos, como tomando parte en la voluptuosidad de Virginia, reflejando *una bella y torneada pierna, un busto saliente y lleno — palpitador —*, el escorzo de *una cadera mórbida, sólida; la línea puntiaguda de los senos latentes* (pág. 24);

> *Un ancho y claro espejo* refleja, revestida de *suave seda, la curva llena, sólida, tersa*, de una pierna (pág. 26).

Mas, se Virginia é caracterizada insistentemente com volúpia, Plácida Valle, personagem de "Los niños en la playa" se dá a conhecer mediante traços rápidos referentes a seu modo de falar, seus lábios, mãos e olhos, de uma maneira mais sóbria, mais discreta, em consonância com seu próprio nome: Plácida Valle, que sugere sossego, serenidade. A discreção também se manifesta pelo uso moderado do adjetivo. Algumas vezes, quando há acumulação de elementos dessa classe de palavras em torno de um substantivo, o autor acrescenta a um deles o sufixo diminutivo, rompendo, assim, o espessamento lexical e semântico, pela intromissão de um elemento de caráter afetivo diferente:

> Y sólo cuando habla Plácida Valle parece que la neblina se desgarra y que el poeta escucha *claras, distintas, las palabras*. Plácida Valle es alta, esbelta, con el pecho harmoniosamente levantado, sin exageración; todas sus líneas son llenas, henchidas, y en su faz — con tornasoles de gravedad, de alegría —, los labios forman un *breve trazo rojo, carnosito, fresco* (pág. 28);
>
> Cuando habla sus palabras son lentas y discretas; su mano, *una blanca mano gordezuela*, se mueve con imperio y gracia (pág. 28);
>
> *La mano gordezuela y rosada* de la dama se ha posado, como una flor, en *las páginas blancas* del libro (pág. 30);

> Félix Vargas se detiene, y Plácida posa en él, en sus ojos de poeta y de ensoñador, *una mirada maternal, amorosa* (pág. 31);
>
> Ha quedado un rato en suspenso, indeciso, puesta su mirada en *los ojos azules y dulces* de Plácida (pág. 32).

En contraste com Plácida, serena, as três jovens (Lucila, Evelia e Violante) vão e vêm sem cessar no salão do velho palácio. A cada momento o narrador reitera a beleza e a juventude das três moças, mediante o uso de epítetos e qualificativos:

> Pero la estrellita lucidora no caerá. Si cayera, si se desprendiera del translúcido azul, *estas tres lindas muchachas* correrían hacia ella y la recogerían en *sus manos blancas y finas*. (pág. 34);
>
> (...) tan finos son los trajes que visten, que a veces, en el voltear continuado, se adivina, se columbra, se entrevé *la carne rosada, blanda, flexible y resistente* (pág. 34-35);
>
> De nuevo se levantan; *sus cuerpos elásticos* — tan duros y blandos a la vez — se yerguen, se enarcan, se lanzan rápidos hacia un extremo del salón (p. 35);
>
> En este minuto de la tarde, ya en el crepúsculo, *las tres lindas muchachas*, Lucila, Evelia y Violan

te, se han quedado otra vez absortas (pág. 35);

Las telas claras, un poco flotantes, dejan adivinar, entrever, *las líneas armoniosas, duras, flexibles* de los cuerpos (pág. 35);

Las *tres grāciles muchachas* van y vienen, un poco locas ya, por la ancha estancia (pág. 36);

En la misma hora en que *las tres grāciles muchachas* ansían ser una flor; (pág. 36);

En la misma hora en que *las tres grāciles muchachas* desean ser flores, la humilde monjita descansa para siempre (pág. 37).

Todas essas reiterações de epítetos e qualificativos não acrescentam praticamente nenhuma novidade ao que já havia sido dito antes, na mesma página 34, por meio de construção predicativa:

Y las tres, Lucila, Evelia y Violante, son grāciles, esbeltas, gallardas;

Las tres son grāciles, esbeltas.

Embora nesse caso a enumeração de qualidades justapostas possam dar a impressão de rapidez à oração, as constantes repetições dos mesmos adjetivos provocam certa inquietude no leitor, já que retarda o desfecho do conto sem adi-

cionar novas informações. Provavelmente esta é a intenção do autor, que pretende reforçar determinados detalhes de beleza e frescor para justificar o final da narração: as três jovens, segundo seus desejos, transformam-se, por um desses mistérios trágicos e inexplicáveis, em três belas e frescas flores — rosa, lírio e cravo.

Para caracterizar o misterioso senhor (discípulo do filósofo Maserling), um dos personagens do conto "En el tercer grado", o autor alicantino, com sua visão fotográfica, seleciona apenas alguns detalhes: os olhos, a cabeça nua, a roupa fora de moda e os dedos:

> En sus *ojos, anchos, inteligentes*, resplandecía *una viva luz* (pág. 39);

> El cuello de la camisa, en este viajero, era alto, cerrado, de los llamados diplomáticos: *un ancho plastrón negro* casi cubría, en la abertura del chaleco, la blancura de la camisa; (págs. 39-40);

> (...) nos parecía un poco absurdo el verle caminar en el andén, y contemplarle después en el coche, sin sombrero, con *la cabeza descubierta, monda y rapada* (pág. 40);

> (...) — y, teniéndola [a la manzana] en las puntas de los dedos — *unos dedos largos y escuálidos* —, nos la alargó (...) (pág. 41).

Observe-se que, para acompanhar os vocábulos *ojos* e *manos* (dedos) — duas partes do corpo humano muito caras ao autor —, Azorín prefere adjetivos com valor epitético e os emprega pospostos aos substantivos para dar impressão de objetividade descritiva. Nos dois casos restantes usa qualificativos em anteposição-posposição (nesse caso o qualificativo anteposto dá ênfase à qualidade e o posposto, por ser um adjetivo de cor, acompanha a norma do espanhol), e em total posposição, marcando claramente a objetividade da adjetivação.

Como a maioria dos personagens femininos criados por Azorín, Blanca Durán, protagonista do conto "La mariposa y la llama", tem destacadas a sua sensualidade (lábios e dedo), a sua beleza e a sua aristocracia e riqueza:

> *Sus labios, rojos, sensuales*, se entreabren para arrojar una bocanada de humo. Con *la punta rosada* del meñique derriba la ceniza del cigarrillo (pág. 92);

> La presencia de Blanca en París es impresindible. Y allá se va, entristecida, contrariada, *nuestra bella viajera...* (pág. 94);

> De cuando en cuando se detiene un momento ante un puestecillo de libros viejos; *sus finas manos* cogen un volumen, pasan sus ojas negligentemente (pág. 96).

E para arrematar o conto, o autor reúne as qualidades de Blanca que parecem impressioná-lo mais ao lado de um só substantivo. Temos, assim, quatro qualificativos pospostos que vão acumulando significados e tensionando o sintagma:

> Desde la nebulosa — la nebulosa del planeta — acaso estaba dispuesto que *una mujer ensoñadora, fina, delicada, romántica*, había de vencer mil dificultades, mil obstáculos, que se oponían a su muerte, para ir — como la mariposa a la llama — a buscar su fin a una placita llena de silencio, de paz, de sosiego, en la vieja ciudad.

Outras vezes Azorín caracteriza fisicamente um personagem com apenas dois traços: o nariz e a barba. É o caso do ancião do conto "El primer milagro":

> El anciano tiene *una larga barba entrecana*; (pág. 99);
>
> El anciano camina lentamente por la casa; su índice — el de la mano derecha — pasa y reposa sobre *la curvada nariz* (pág. 99);
>
> Y el viejecito de *la barba larga* sigue su camino (pág. 100);
>
> Y el viejo de *la larga barba* ha cogido su sombrero, ha empuñado el bastón y se ha puesto en camino hacia la era próxima al pueblo (pág. 102);

La mano izquierda del viejo pasa y repasa por *la luenga barba* (pág. 103);

Y el viejo de *la larga barba*, sin impaciencia, sin irritación, sin cóleras, va viendo, en profundo sosiego, cómo pasan los días (pág. 106).

É interessante notar que, ao longo do conto, o velho, protagonista, passa por uma profunda transformação pessoal: de avarento e colérico se converte em humanitário e afável com todos. Entretanto, a sua caracterização permanece invariável: "el viejo de la larga barba", com o adjetivo anteposto para dar ênfase à qualidade.

Ainda que em menor freqüência há também em *Blanco en azul* caracterizações psicológicas dos personagens. Vejamos como o autor descreve o personagem Pablo Rivera, do conto "Las sirenas":

Pablo era *un hombre callado*, un poco encogido; tenía *una sensibilidad reconcentrada*. Experimentaba, con la menor contrariedad, *una profunda, larga, resonante angustia* en todo su organismo (pág. 150).

Eladio Peña, no conto "Voluptuosidad", também esbarra no problema da sensibilidade extremada. Aqui, os adjetivos pospostos parecem dar maior objetividade à descrição:

(...) las menores sensaciones del novelista son percibidas por él con *una agudeza extraordinaria, intensa, morbosa;* (pág. 84);

(...) como en otros momentos todo lo polariza él hacia la bondad, ahora, en estos instantes, todo lo convierte hacia *la hostilidad declarada, pérfida* (pág. 85);

Su inteligencia fina, perspicaz, le hace ver al novelista su verdadera situación; (pág. 86);

Y esta continuidad y sucesión de espejos — de espejos vivientes — acaba por exasperarle y lanzarlo a gritos, a ademanes, a movimientos de *una agresividad terrible* (pág. 86).

Para complementar o que ficou dito a respeito da figura humana em *Blanco en azul*, pode-se ainda ressaltar que os detalhes preferidos de Azorín são as mãos e os olhos, tanto masculinos quanto femininos. Oferecemos em seguida uma série de exemplos desse tipo:

Sensación de *líneas femeninas armoniosas; ojos negros; carne dura, sólida* (pág. 78);

Revoloteaba esta visión — la de *unos ojos negros*, la de una mujer vista en el viaje — sobre todas las demás sensaciones. (pág. 79);

El mancebo de *los ojos bellos* sonríe (pág. 80);

Y el mancebo de *los bellos ojos* le ha cogido una mano al poeta; (pág. 81);

¿Y el mancebo de *los ojos bellos*? (pág. 82);

No es el mancebo de *los bellos ojos*. (pág. 82);

(...) otra vez está allí a su lado el mancebo primero, el de *los ojos bellos, claros*, de *luz límpida y blanca* (pág. 82);

Su cara es pálida; *sus ojos, negros*, tienen *fulguraciones misteriosas* (pág. 136);

Solitaria, apartada de todos, otra mujer, de *castos ojos azules*, atrajo su mirada (pág. 138);

(...) *ojos bellos femeninos* le miraban con profunda admiración (pág. 148).

Assim, olhos azuis, verdes ou negros são vistos sempre com admiração pelo autor, que parece concentrar neles a alma do personagem: os olhos são para Azorín a intuição e o pensamento reflexivo, a comunicação com o universo profundo.

As mãos, porém, são a expressão da sensibilidade, a comunicação com os componentes dinâmicos e sensíveis da vida; mãos masculinas ou femininas. Com muita freqüência a cor branca — uma das preferidas do autor — acompanha como adjetivo epitético o substantivo "manos". Contudo, outros adjetivos tais como "finas", "pálidas", "etéreas", "translúcidas", "suaves", "delicadas", etc., podem aparecer. Eis alguns exemplos:

las largas y puntiagudas manos blancas (pág. 28);

sus manos blancas (pág. 21);

las manos finas y blancas (pág. 22);

una mano blanca (pág. 22);

una blanca mano (gordezuela) (pág. 28);

sus manos blancas y finas (pág. 34);

las manos pálidas, translúcidas (pág. 36);

unas manos finas, etéreas (pág. 57);

las manos delicadas, finas, misteriosas (pág. 59);

la mano fina y blanca (pág. 115);

sus manos finas (pág. 94);

su mano velluda, larga, juvenil (pág. 133).

Azorín, repetimos, parece ver nas mãos uma das imagens mais claras da sensibilidade. E como para ele o verdadeiro poeta é todo sensibilidade, os seus textos estão impregnados da imagem das mãos. Note-se que os adjetivos que acompanham o substantivo "manos" quase sempre são pospostos, evidenciando, por um lado, o substantivo e, por outro, tentando demonstrar objetividade na adjetivação. Nos exemplos acima os adjetivos que mais se repetem são "blancas" e "finas", tornando-se estereótipos em Azorín.

As coisas

De um modo geral, as coisas ou objetos merecem especial atenção devido à importância que adquirem na narrativa azoriniana, competindo muitas vezes com os próprios personagens, dado o grau de autonomia que alcançam no texto.

Azorín costuma exaltar os objetos mais comuns, mais insignificantes, aqueles que fazem parte da vida diária e por isso mesmo não lhes damos valor. Em outros casos, eleva as coisas ao nível dos personagens, numa clara demonstração do processo reificador do homem contemporâneo. Entretanto, sabemos que o interesse de Azorín pelos objetos está estreitamente relacionado com o esforço que faz para apontar a ilusão das aparências. Por isso não lhe interessa apresentar as coisas tal como elas são, mas como elas são percebidas pelos olhos ou pelos outros sentidos.

No caso específico de *Blanco en azul*, talvez devido ao caráter da obra (pequenos contos que não permite longas descrições de objetos), as coisas — especialmente as acompanhadas de algum qualificativo — aparecem de modo mais tímido, em descrições reduzidas.

Embora Azorín tivesse verdadeira admiração pela beleza suntuosa e aristocrática, poucas vezes os objetos luxuosos aparecem em suas obras. É muito provável que, dada a sua tendência ao franciscanismo, o autor prefira dedicar sua atenção aos objetos mais simples, mais humildes. Contudo, não é capaz de libertar-se da atração que a aristocracia, com tudo o que ela supõe, exerce sobre ele:

Entraron en la plazoleta; al fondo se veía *el magnífico palacio* del duque de Udierna (pág. 16);

Por *el ancho palacio* camina despacito, tácita, apoyada en un bastón de ébano (pág. 17).

Nos exemplos acima, a anteposição dos qualificativos responde ao desejo do escritor de dar realce às qualidades. No primeiro caso esse desejo é de natureza afetiva; no segundo, destaca a importância da qualidade sobre o objeto.

Parece ser que Azorín estima profundamente a "anchura" das coisas. Esse carinho pelo "ancho", pelo dilatado, pode estar perfeitamente relacionado com a sua condição de homem levantino, acostumado à imensidão do Mediterrâneo, e ao mesmo tempo apaixonado pelos altiplanos castelhanos.

Não faltam em *Blanco en azul* exemplos de coisas acompanhadas pelo adjetivo "ancho" ou equivalentes:

Está ella mejor aquí en *este ancho sillón* (pág. 17);

La anciana, esta vez, se ha dejado llevar, en vilo, con suavidad, hasta *la ancha cama* de la alcoba (pág. 18);

Ocho días después, la anciana va caminando, lenta, despaciosa, por *la ancha sala* (pág. 18);

En *un ancho espejo* se refleja la figura de la esbelta muchacha, (...) (pág. 22);

Espejos y espejos por toda *la ancha casa*; (pág. 22);

(...) *espejo grande, vasto*, en el comedor, que refleja la albura y nitidez del mantel (pág. 22);

Un ancho y claro espejo refleja, revestida de suave seda, la curva llena, sólida, tersa, de una pierna (pág. 26);

El poeta está al lado del mar, en *una casa ancha, clara, limpia* (pág. 27);

Del balcón va a *un ancho diván;* (pág. 35);

Y Blanca Durán, recostada en *un amplio sillón*, indolentemente, pasea una mirada, un poco triste, por la estancia (p. 91);

Y su sombrero, de *anchas alas*, hacen una ligera sombra en la frente. (pág. 124).

Note-se que nesta profusão de exemplos com idéia de "anchura" apenas em dois deles os adjetivos aparecem pospostos: "espejo grande, vasto" e "una casa ancha, clara, limpia". Nesses dois casos há a atualização de mais de um adje

tivo, enquanto que nos demais casos com adjetivo anteposto, em que se preserva a afetividade qualitativa, só se atualiza um (salvo o exemplo "un ancho y claro espejo").

Como não poderia deixar de ser, o livro também aparece entre os objetos de *Blanco en azul*. O livro, já o volume como um todo, já a página, branca e convidativa para o escritor:

> (...) en torno a *este breve volumen* se han polarizado allá abajo, junto al Mediterráneo, todas las sensaciones, (pág. 21);

> (...) las manos finas y blancas van en busca de *este breve volumen*; sus páginas aparecen cortadas, rayadas por los renglones de los versos; (pág. 22);

> *El breve volumen* sobre un mueble; por todas partes el librito ha acompañado a Virginia en Levante; (pág. 26);

> Las líneas de las jambas de las ventanas, la de dos estantes de los libros — *libros anodinos, vulgares* —, la de los cuadros colgados de las paredes se abombam, se hinchan de un modo raro. (pág. 66);

> Calle; la librería; *los volúmenes rojos, amarillentos, grises*; (pág. 170);

> *Papeles blancos, lomos de libros amarillos*, en pergamino. (pág. 143);

> La mano gordezuela y rosada de la dama se ha posado, como una flor, en *las páginas blancas* del libro (pág. 30).

Não raras vezes, em *Blanco en azul*, as coisas recebem o qualificativo de limpeza, que geralmente vem acompanhado pelo de claridade. Limpeza e claridade são dois conceitos muito apreciados pelo autor e se pode buscar justificativas para esse apego no próprio lugar origem de Azorín, Alicante, terra de muita luz e de habitantes aficionados à limpeza. Esses adjetivos podem aparecer pospostos, com intenção descritiva objetivante, ou antepostos para ressaltar a importância da qualificação:

> El poeta está al lado del mar, en *una casa ancha, clara, limpia*. (pág. 27);

> El despacho de Pablo Mansilla, allá en lo alto de la casa, en *una pieza ancha, cuadrada, limpia, luminosa* (pág. 131);

> Como si se formase una brillante cristalización — con *cristales claros y limpios* —, los pensamientos del poeta se solidifican en torno a esa figura de un modo esplendente (pág. 136);

> Aparecía *lisa, limpia la faz* (pág. 115);

> Julián Morencos se veía ahora, durante un momento, en *la limpia y clara clínica* de Suiza (pág.116);

Sobre el blanco mantel resaltaba *la límpida cristalería* (pág. 147).

Ressalvamos, nos exemplos acima, que os adjetivos "claros y limpios" pertencentes ao sintagma "con cristales claros y limpios" têm valor epitético pois explicitam o substantivo "cristalización" contido numa comparação.

Em menor número de ocorrências, outros objetos também aparecem adjetivados nesta obra. Por uma questão de brevidade, arrolamos aqui alguns exemplos que contém qualificativos ou epítetos: "el edredón terso" (pág. 21); "piedra granulienta" (pág. 27); "trajes sencillos y claros" (pág. 34); "las telas claras" (pág. 35); "los potentes faros" (pág. 58); "la tetera gris y negra" (pág. 69); "la recia y sólida arca" (pág. 99); "piedra arenisca, fácil y blanda" (pág. 27); el buído puñal (pág. 45); "un pesado camión" (pág. 54); "un automóvil soberbio" (pág. 58).

No conto "Voluptuosidad", como experiência surrealista, há um exemplo de transformação do objeto em símbolo de um estado de extremada sensibilidade. Eladio Peña está enfermo e experimenta momentos de "anonadamiento, de sopor, de renunciamiento a todo lo del mundo" (pág. 89), entregando-se nesse "não ser" à embriaguez da sensibilidade. O tempo transcorre com lentidão e Eladio Peña percebe, com "uma agudeza extraordinaria, intensa, morbosa" (pág. 84), as menores sensações.

Para representar esse estado de alma do protagonista (problema já abordado pelo autor em *Tomás Rueda*), Azorín reduz o tamanho dos objetos do ambiente mediante o aumento

desmesurado de um termômetro que está sobre a mesa, até transformá-lo, aos olhos de Eladio, numa coluna de vidro que ocupa todo o espaço em que se encontra. A anteposição freqüente dos adjetivos ressalta a qualidade do objeto, denotando subjetividade. O personagem parece sentir-se derrotado pelo objeto, perdido no mar das aparências das coisas:

> Y a veces ante él, *ingente, colosal, una columna* de vidrio con alma de mercurio. En la penumbra de la estancia, a los últimos fulgores del crepúsculo, brilla *la inmensa columna de cristal*; (...) no hay en la estancia nada más que *este redondo y alto vidrio* (...); toda la luz incierta, vaga, en el amanecer, se refleja en *esta columna enorme de cristal* (pág. 83).

Observe-se com que insistência Azorín reitera a idéia de agigantamento do termômetro, sugestivo objeto-símbolo de um estado psicológico do personagem, mediante o uso de adjetivos semelhantes. Mais adiante essa idéia se repete e as reiterações dos adjetivos determinam a monotonia das frases, além de intensificar a qualidade do objeto:

> (...) pasan unas horas, y ya en la casa lo llena todo otra vez *esa ingente, enorme, colosal columna de vidrio* (pág. 84);

> ¿Han desaparecido las cosas ante *el aumento enorme* del tubo de cristal? (pág. 84);

> Las almas de las cosas flotan, ondulan, danzan en la estancia callada alrededor de *este colosal e ingente tubo* (pág. 84).

Os ambientes

De fundamental importância na obra azoriniana, os ambientes (paisagens interiores ou exteriores) dão a tônica da narrativa e com freqüência influem ou refletem o estado de espírito ou a alma do personagem:

> Y con *el mar sosegado* troca Mansilla los estados de espítiru de un equilibrio, de una suavidad, de *un sosiego perfecto*. Y la simetria, el orden, la claridad — ¡oh Grecia antigua! — en las ideas y en las cosas (pág. 132).

Por isso, através das precisas descrições de Azorín que, por meio de detalhes, de pormenores expressivos, caracterizam cada ambiente, é possível intuir a maneira de ser de seus personagens ou simplesmente sentir, com o autor, o prazer de construir o todo fragmentado em partes.

Mas convém recordar que, antes de tudo, Azorín é um ser contemplativo de temperamento lírico, capaz de perceber o valor emotivo e poético das coisas que o cercam ou que ele retém na memória.

Como ser voltado para o recolhimento, o autor alicantino tem especial carinho pelos ambientes silenciosos, que convidam à meditação ou favorecem a conversação e a inti

midade. Em *Blanco en azul* há alguns exemplos:

> En París, en *el cuarto silencioso* del hotel. (pág. 26);

> (...) en un comedor chiquito, íntimo, después de la comida, los cuatro o seis comensales (...) charlan con entera libertad en *la estancia cómoda, silenciosa*. (pág. 91);

> (...), ¡cuántas tristezas, dolores terribles, tragedias íntimas, en los viejos caserones, en *los aposentos silenciosos*, en los patizuelos, en los huertos, en las callejuelas! (pág. 111);

> Y cuando en un crepúsculo vespertino se está en *una estancia silenciosa* (...), se siente un momento que sobre nuestro cerebro (...) gravita un indecible peso de melancolía y de misterio (pág. 111);

> (...) bajo la luz ancha, circular, de la lámpara, en *el silencioso comedor*, en tanto que Pablo leía, su mujer iba escudriñando todos estos viejos recuerdos (pág. 150).

A colocação dos adjetivos (pospostos) nestes exemplos demonstram a intenção do autor em descrever objetivamente o que vê. No caso do último exemplo, parece-nos que o adjetivo vem anteposto por uma questão de ritmo e sonoridade, uma vez que o substantivo do sintagma anterior está acompanhado por adjetivos em dupla posposição.

Embora aprecie o recolhimento, Azorín reitera nos ambientes a sua preferência pelos grandes espaços; parece não poder viver em ambientes limitados. Vejamos o que diz o narrador de "Los niños en la playa" a esse respeito:

> Ser para pocos un artista es vivir en *un ambiente estrecho, limitado, angosto*; se tiene la aprobación, el fervor de unos pocos discípulos, de un puñado de admiradores. Pero ¿y *la mirada larga, curiosa, ansiosa* de un transeúnte que pasa y os reconoce? (pág. 29);

e em outros contos aparecem exemplos como estes:

> Por *las amplias ventanas* entran vívidos rayos de sol (pág. 34);

> Resuenan en *el ancho ámbito* sus carcajadas cristalinas (pág. 35);

> La dama está sentada ante una mesa, debajo del *ancho y luminoso círculo* de la lámpara (pág. 32);

> Las tres graciles muchahcas van y vienen, un poco locas ya, por *la ancha estancia* (pág. 36);

> En la hora en que Lucila, Evelia y Violante devanean por *la ancha y clara estancia* (pág. 36);

> El silencio del *ancho ámbito* ha sido roto (pág. (38);

(...) era por verano; nos colocábamos en *una amplia terraza*, y allí, en tanto charlábamos amenamente, tomábanos una ligera colación. (pág. 48);

Y por otra puerta diviso, enfrente, *una ancha estancia* de paredes encaladas, nítidas. (pág. 142);

El despacho de Pablo Mansilla, allí en lo alto de la casa, en *una pieza ancha, cuadrada, limpia, luminosa* (pág. 131).

Note-se que também com relação aos ambientes (o mesmo ocorre com as coisas) o autor prefere, subjetivamente, a anteposição do adjetivo "ancho", salvo quando há acumulação de mais de duas qualidades.

A descrição de ambientes exteriores é muito mais abundante em *Blanco en azul* do que a de interiores. Evoca agora o céu, o mar, as nuvens, a praia, a névoa, as montanhas, etc.

Devido, provavelmente, ao cromatismo, presente no título da obra, as nuvens brancas sobre o azul do céu ou do mar, tenham tanta expressividade em termos de ambientação. Em quase todos os contos há referências a esses elementos que tanto agradam aos olhos do contemplador (seja ele narrador ou personagem) e que tanto favorecem o uso do epíteto. Eis alguns exemplos:

Una nube blanca, redonda, ha asomado allá por lo lejos; está ahora sobre uno de los promontorios que forman la estrecha bahía (pág. 25);

La nube blanca, desde el promontorio, ha entrado en el mar que llena la bahía; desde un lado se dirige lenta, blanda, al otro. El espíritu de Virginia se abstrae (pág. 25);

La nube va avanzando, blanca, sobre *las aguas azules* (pág. 25);

Y *nubes áureas, redondas, bellos cúmulos*, caminan por el cielo (pág. 34);

En *el cielo azul* — azul en este momento —, *nubes redondas, blancas*, de nácar, que caminan lentas (pág. 61);

El cielo azul aquí comienza también a palidecer (pág. 72);

Las cimas de los chopos gustan, paladean el azul del cielo. Cuando pasa *una nube blanca*, les saluda, parece conversar con ellos (pág. 143);

Eternidad y momento fugacísimo. *Nube blanca* que pasa por lo alto y el pedazo de tierra negruzca, removida hace poco, en rodal verde (pág. 145);

(...) brillo de plata, de cristal; un pedazo de *cielo azul* por la ventana; (pág. 69).

Embora possam ser feitas várias associações com relação à cor branca (símbolo do infinito, fusão de todas as cores, ausência de cor, a página branca diante do escritor, o vazio, o ilimitado, a criação, etc.), em *Blanco en azul* o branco parece estar, na maioria das vezes, ligado às nuvens que nos remetem ao problema da fugacidade, da instabilidade das aparências em constante transformação e da eternidade (repetição). O próprio Azorín, no "Prólogo", deixa pistas para essa interpretação:

> Blanco en azul. Lo blanco de las nubes sobre lo azul del cielo. Lentamente *los redondos cúmulos* por *la esplendente bóveda azul*. El hacerse y el deshacerse de las nubes. (...) Imágenes que no volveremos a tener con la pristinidad de ahora. Al acervo de lo pretérito, inexorablemente, las representaciones de este mundo. Las nubes pasan, pasan sobre el azul (pág. 11).

O mar é, por sua vez, uma espécie de espelho que reflete o infinito em extensão e cores e assim serve de símbolo para as mesmas coisas:

> ¡Qué azul es el Mediterráneo! En el azul del mar, bajo el azul del cielo, se ve allá, a lejos, emerger el resalto de una isla. No hay en toda *la inmensidad — llana y plácida —* más que dos colores, dos matices de azul, el del cielo y el del mar. Dos colores que son uno mismo; un mismo color de azul, con combinaciones y matices diversos. A veces, el del cielo más intenso; a veces, más intenso el del mar. Y de tarde en tarde, arriba y abajo, unos penachos, unos burujones blancos, espumosos,

que se mueven y caminan lentos o rápidos. Arriba las nubes; abajo la crestería de las olas (pág. 65).

Junto aos substantivos "praia" e "areia", Azorín prefere, nesta obra, atualizar epítetos antepostos:

Y, dominando el naranjal, al lado de *la blanda playa* en que vienen a morir despacio, suaves, calladas las olas del Mediterráneo, bajo el cielo azul (...) (pág. 22);

(...) las olas vienen, a dos pasos de la casa, a morir, a desvanecerse, a desparramarse blandamente en *la fina y dorada arena* (pág. 24);

Y aquí, en la playa, a dos pasos de la terraza, durante toda la mañana, entre los bañistas extendidos por *la dorada arena*, los niños, muchos niños, infinitos niños, van, vienen, triscan, devanean (...) (pág. 27).

Se por um lado as cores azul, branco, dourado aparecem em ambientes emocionais claros e eufóricos, por outro, a cor cinza descreve quase sempre ambientes emotivamente diluídos e sombrios. Vejamos alguns exemplos:

Un cendal espeso, denso, de niebla, cubría parte de la ladera en la montaña; lentamente, con esfuerzo, se íba desgarrando, dejándose jirones entre la enramada del bosque; (pág. 115);

> *La niebla, densa y negra*, en la ladera de la montaña, seguía avanzando lenta, con trabajo, desgarrándose entre la fronda (pág. 116);

> Los ojos de Julián Morencos se posaban en *la densa niebla* de la montaña; la iban siguiendo; parecía que la sopesaban, como si fuera con las manos; (pág. 115).

É interessante notar que enquanto o personagem não participa da descrição os adjetivos aparecem pospostos ("cendal espeso, denso", "la niebla, densa y negra", "la niebla espesa, negra"). No momento em que os olhos de Julián Morencos entram na descrição, o epíteto se antepõe ao substantivo, dando vasão à subjetividade.

Porém, a cor apagada, cinza, não aparece somente nos casos acima citados. Cor intermediária entre o branco e o preto, o cinza toma na obra de Azorín diferentes matizes de significado. Pode representar o sossego melancólico, tão querido pelo autor e tão convidativo para a meditação, como neste exemplo:

> La casa es grande, antigua; desde las ventanas del sobrado se goza el panorama de la huerta; con *los días grises, melancólicos*, de cielo bajo, todo el paisaje es una deliciosa escala de grises: gris perla, gris plateado, gris ceniza; gris plomo. Y los ojos, en el silencio, en la paz profunda, van apacentándose de todas *las coloraciones tenues, suaves* (pág. 108);

mas, com freqüência, representa estados de angústia criadora que invade o artista durante o período intermediário entre a pré-criação e a criação da obra de arte:

> ¿Por dónde principiará Félix Vargas, el poeta, su cuento? Ha de escribir Félix un cuento; el poeta está tendido en la cama; ha vuelto de un largo paseo matinal; desde la cama se ve *el cielo bajo, plomizo, de un color de ceniza claro*. Y si el poeta se incorpora un poco, se divisa, allá abajo, en el confín del horizonte, el mar: *una inmensa lámina* también, de color de *plata oxidada* (pág. 52);

> ¿Cómo será su espíritu; su espíritu sólo, puro, prístino? Félix Vargas, en *este día gris*, de cielo tan bajo, plomizo, rodeado de verdura de *un color oscuro intenso*, se siente infiltrado, dispersado, en la inmensa materia (pág. 53).

Pablo Cendra, no conto "La ecuación", perdeu a "fórmula" para criar uma arte que agradasse ao grande público burguês e se encontra, agora, sempre diante de "un muro gris":

> Entre el boscaje de los árboles, acá y allá, a cada momento, *una tapia gris*; se pierde el caminito de arena entre los árboles; desaparece *la tapia gris*; el caminito tuerce a un lado; aparece otra vez *el muro negruzco*.
>
> — ¡Qué angustia! ¡Qué angustia! — piensa Pablo Cendra — ¡Siempre *ese muro gris*! ¡No puedo salir de aquí! (pág. 61).

Contudo, Azorín não usa a cor apagada somente para expressar a melancolia ou a angústia pré-criativa. Ela também está presente em ambientes onde há tristeza e sofrimento:

> La esposa de Pablo murió; murió a la madrugada, en *una madrugada turbia, opaca*. Caía una lluvia persistente, menuda (pág. 151);

> De madrugada, Pablo, rendido, fatigado, presa de una terrible angustia, se dejaba caer en la cama. Era una madrugada fría, lluviosa; caía de *un cielo turbio, sucio*, una llovizna persistente, helada. (pág. 152).

Azorín precisa as cores dos ambientes em suas mais tênues gradações:

> Se veía *el mar — azul, verde, blanco, gris, ceniciento* — hasta una remotísima lejanía (pág. 126).

A acumulação de tantos adjetivos justapostos, somada à escala cromática constituída por eles, dá ao leitor a impressão de algo que se estende até se perder no horizonte.

Outras vezes, as cores de sua terra natal se destacam num autêntico ambiente impressionista:

> El otro es el Mediodía, por allí, junto al cerrillo de San Blas, pasa la línea férrea que va derecha al Mediterráneo; *el mar azul*, las palmeras —

> un poco inclinada alguna —, *los ramblizos rojos, secos;* las anchas y pomposas higueras, *las sombras moradas, los cubos blancos* de las casas: todo eso representa para el poeta esa llanura que se extiende hasta perderse en el horizonte (pág. 131).

O pico na montanha nevada recebe epítetos pospostos:

> Desde su cuarto, con las ventanas abiertas, Blanca contempla ahí cerca, muy cerca, *la cumbre alba, cana* por las nieves, de un monte (pág. 96).

Outras vezes, a abóbada celeste, como que para conservar o equilíbrio que lhe é próprio, recebe dois adjetivos, um anteposto e outro posposto:

> El silencio era profundo, y las estrellas, en cielo despejado, brillaban en *la inmensa bóveda diáfana* (pág. 48);

> Anhelamos, ante los millares de mundos brillantes, en *la inmensa bóveda negra;* anhelamos, jadeamos como si acabáramos de hacer una larga caminata. (pág. 145);

> Lentamente los redondos cúmulos por *la esplendente bóveda azul* (pág. 11).

As frases de *Blanco en azul* são, não raras vezes, curtas e nominais, algumas até em estilo telegráfico. Abun-

dam também os pontos de exclamação que, aliados aos epítetos expressam emotividade:

> — ¡Nubes, nubecitas! ¡Camino, caminito de arena! ¡Árboles, *árboles verdes*! ¡Césped, *césped sedoso* que yo quisiera acariciar con mis manos!... (pág. 68).

Em alguns casos a frase é formada apenas por adjetivos e substantivos em que entram a visão (cor e forma) e o tato. Sensações puras:

> *Manchas verdes, redondas, cuadradas, de blando, suave e sedoso césped* (pág. 61).

Aqui o equilíbrio se dá com a colocação de um substantivo ("manchas") no começo da fase e outro no final ("césped"); entre eles concorrem três adjetivos pospostos ("verdes, redondas, cuadradas") e três epítetos antepostos ("blando, suave, sedoso"). Equilíbrio perfeito.

Toda essa rica escala de cores en *Blanco en azul* reflete os matizes da realidade e a sensibilidade do artista, despertada pela contemplação dessa realidade (interior ou exterior). Para objetivar um maior grau de emotividade no texto, Azorín recorre ao uso da anteposição do qualificativo e do epíteto. A posposição deste último, quando não interferem problemas de ritmo ou eufonia, revela a intenção do autor de conferir objetividade à expressão de seu mundo subjetivo.

A técnica descritiva de Azorín, ao reter o instante fugidio, assemelha-se à do fotógrafo, que perpetua certos momentos da realidade. Dissemos antes que a técnica do autor

alicantino, fundamentada no detalhe, procura dar ao leitor a sensação da coisa observada. Assim, além dos exemplos em que entram o sentido da visão e do tato anteriormente expostos, não falta em *Blanco en azul* manifestação de sensações olfativas e sonoras, além de visuais referentes à luz.

Vejamos apenas alguns exemplos:

> Por las amplias ventanas entran *vívidos rayos de sol* (pág. 34);
>
> Sí; de *un sol dorado, tenue, acariciador* (pág. 34);
>
> Contemplábamos *el titileo brillante, misterioso,* de *las perennales luminarias sidéreas* (pág. 48);
>
> *La luz blanca* — de la luna, sí, de la luna — se enreda en la fronda de los pinos (pág. 77);
>
> La luz no debiera entrar por allí; *esa franja luminosa,* si está abierta, entreabierta la ventana, debiera estar al otro lado (pág. 78);
>
> Voy a tocar *esa luz suave, blanca...* (pág. 78);
>
> *La luz suave, vaga,* de la luna va trasladándose de una pared blanca a otra pared blanca. (pág. 78);
>
> Sus ojos son bellos también; pero tienen un ful

> gor extraño; *un fulgor de luz roja, verde, amarilla* (pág. 82).

De maneira mais tímida, sensações olfativas e sonoras ocorrem geralmente num contexto em que se caracterizam cheiros agradáveis das velhas e silenciosas cidades; silêncio este só interrompido por sons monótonos, como um lamento:

> Por la mañana la vieja ciudad rebullía un poco; subía al cielo el humillo de las chimeneas, un humillo oloroso; se esparcía por las callejitas *grato olor* de leña quemada; los vendedores que venían de la campiña lanzaban gritos — *gritos largos, plañideros, monótonos* —; luego, el silencio, la paz, el profundo sosiego retornan a las calles, a las plazas, a los viejos caserones (pág. 109);

> Es la hora de mediodía (...). En el ambiente hay *un vago olor* a cocina. Después de traspuesta una puertecilla baja, achatada, de cuarterones, me veo en un pasillito encalado. (...) Nada turba el silencio (pág. 142).

A epítese formada pelos adjetivos pospostos em "gritos largos, plañideros, monótonos" tem grande força expressiva, quer pela série de posposições que dá uma sensação de profundo alongamento do sintagma, quer pela escolha dos vocábulos, tão extensos, sobretudo os dos últimos.

Em geral, as sensações olfativas carregam consigo a idéia de tempo, mediante alusão a uma determinada hora do dia ou mesmo a uma época do ano. Podem referir-se também a

um momento do passado, a uma recordação pessoal do narrador ou do personagem:

> Y toda la vida Virginia estará alimentada por esta ojeriza para ella inexplicable. Y este odio latente, infantil, repercutirá sobre todos los hombres. *Un intenso perfume, una fragancia extraña y misteriosa, un olor denso y penetrante* percibido en la persona del padre en estos momentos de retorno a la casa después de largas horas de ausencia, ha cambiado toda la vida de la niña (pág. 24).

Convém notar que as sensações sonoras em *Blanco en azul*, na maioria das vezes, estão ligadas à monotonia ou a um acontecimento trágico:

> De la torre de la iglesia, llegaban *lentas, pausadas, sonoras, plañideras, fúnebres, las campanadas* de un entierro (pág. 17);

> De noche (...) las olas hacen, acompasadamente, *un son rítmico y ronco*, un son que en los primeros instantes del sueño, entre vigilia y sueño, el poeta escucha complacido, voluptuoso (pág. 27);

> *Y el ronco son* de las olas, que tan bien se percibe desde la casita de Plácida (pág. 32);

> Y en el momento de expirar su mujer, de allá lejos, del puerto, llegaba angustioso, como *un lamento largo, plañidero*, el son de la sirena de un vapor (p. 151);

> Y a lo lejos, entre sueños, vaga y dolorosamente, Pablo escuchaba *el son largo, plañidero*, de la sirena de un barco (pág. 152).

O entrecruzamento de sensações sonoras (por meio de aliteração), visuais (cor) e olfativas (perfume) também ocorre em *Blanco en azul*, como neste exemplo, qualhado de epítetos pospostos:

> *Una sola rosa carnosa, blanca, fragante* (pág. 37).

Como se vê, *Blanco en azul* constitui um feixe de sensações e emoções experimentadas pelo autor e, conseqüentemente pelo leitor convidado a participar na recriação da obra. Aqui a figura humana, as coisas e os ambientes são apresentados como núcleos de sensações, por meio dos detalhes mais expressivos. A emotividade determina o tom de *Blanco en azul* e se configura lingüisticamente através do uso reiterado de epítetos e qualificativos.

Don Juan

Generalidades

Don Juan é a segunda obra na escala hierárquica de atualização do adjetivo. É a versão azoriniana (herança literária) do tema do "burlador", conhecido mito espanhol, tratado antes por tantos escritores (Tirso de Molina, Zamora, Zo

rrila, Unamuno, Salvador de Madariaga). Na verdade, o que faz Azorín é desmitificar o mito, criando um "anti-don Juan", isto é, um don Juan que já deixou de sê-lo[18]:

> Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador; un día adoleció gravemente... (pág. 12)[19].
>
> Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir; pero su espíritu salió de la enfermedad profundamente transformado (pág. 14).

A imagem que temos do don Juan azoriniano é a de um homem comum, mas que possui a virtude da caridade; ajuda aos pobres e doentes, mantendo-se sempre no anonimato.

Como ocorre com freqüência nas obras de Azorín, *Don Juan* apresenta uma trama argumental muito débil: o narrador relata uma fase da existência de don Juan numa pequena cidade castelhana, onde ele convive com alguns personagens secundários. Dentre estes se destacam três figuras femininas: a adolescente Jeannette (filha de Ángela e don Gonzalo), sor Natividad, abadessa do Convento de San Pablo e Virginia.

Apesar de sua "conversão", a presença dessas três mulheres fazem ressurgir em don Juan o seu antigo prestígio de sedutor sem, contudo, determinar uma conduta. O conflito psicológico do personagem fica apenas esboçado e, em seguida,

---

[18] Talvez Azorín, em vez de se fixar no mito literário de don Juan, tenha recorrido à figura histórica de Miguel de Mañara, pecador convertido que, depois da morte da esposa, dedica-se às obras caritativas, entrando para a "Hermandad de la Santa Caridad" e fundando o "Hospital de la Caridad", de Sevilha.

[19] Azorín. *Don Juan*, 9a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

a tentação desaparece. A família de Jeannette volta a Paris e don Juan, num declarado ato de renuncia à vida mundana, converte-se em "hermano Juan".

Azorín dedica a maior parte desta obra a uma galeria de personagens que tem pouca ou nenhuma relação com o protagonista. Esses personagens têm, no curso da narrativa, apenas um valor ambiental e propiciam a diluição da figura imprecisa de don Juan nesse ambiente pitoresco.

O processo descritivo de Azorín em *Don Juan* é, feitas algumas ressalvas, praticamente o mesmo de *Blanco en azul*: a atualização de epítetos e qualificativos (antepostos, pospostos, antepostos e pospostos ao mesmo tempo, duplicados e acumulados), que determina o ritmo das frases e ressalta a importância da qualidade (ou impressão) em seu estilo, objetivando o desfile da percepção ou sensações despertadas pela realidade no interior do artista. Eis alguns exemplos: "dura piedra" (pág. 55); "un delgado vidrio" (pág. 90); "luciente cobre" (pág. 97); "brillante charol"; "esta áspera pobreza" (pág. 58); "el cielo azul" (pág. 26); "sus manos blancas" (pág. 37); "cal blanca" (pág. 39); "cal nítida" (pág. 45); "una mano imperativa e indulgente" (pág. 107); "un ancho alero" (pág. 22); "divertidos saraos" (pág. 31); "un maravilloso tesoro" (pág. 48); "un disforme caserón" (pág. 69); "un correcto chaqué" (pág. 79); "un cuadro famoso" (pág. 44); "su capa morada" (pág. 45); "la figura esbelta" (pág. 98); "un pañuelo amarillo (pág. 118); "trastos bonitos" (pág. 136); "una encendida y terrible cólera" (pág. 70); "la tersa y transparente seda" (pág. 110); "ese muro blanco y azul" (pág. 25); "un ruido sonoro y rítmico" (pág. 62); "su barba luenga

y blanca" (pág. 85); "ligeros y graciosos artículos" (pág. 85); "viejas vigas cuadradas" (pág. 51); "sus pátinas azules, rosadas y verdes" (pág. 98); "una ancha y larga barba blanca" (pág. 83); "una larga, constante y misteriosa protección" (pág. 91); "la graciosa curva carnosa y llena" (pág. 114); "goma sólida y flexible, sedosa y tibia" (pág. 110).

O interesse pelos detalhes ou pormenores expressivos que procuram dar a sensação das coisas ou objetos descritos continua atuante em *Don Juan* na caracterização da figura humana, das coisas e ambientes.

A figura humana

A figura do anti-don Juan é descrita nesta obra por meio de uma série de negações: don Juan não é isto nem aquilo. Nada em particular o distingue do homem comum. Nem mesmo os olhos — que sempre têm em Azorín valor altamente expressivo no sentido de que diferenciam um ser humano dos demais ou funcionam como detalhe condensador do espírito do personagem descrito —, apesar de aparecerem qualificados, nem mesmo os olhos, repetimos, revelam algum traço distintivo da personalidade de don Juan:

> Don Juan es un hombre como todos los hombres. No es alto ni bajo; ni degado ni grueso (...). No dicen nada *sus ojos claros y vivos*: miran como todos los ojos. (pág. 17).

Sabemos que muitos personagens azorinianos se diferenciam do homem comum pelo modo típico de falar. Contrariando as expectativas, em don Juan esta faculdade também não consiste em traço caracterizador, ao contrário, aproxima-o ainda mais do tipo comum:

> No desborda en *palabras corteses* ni toca en zahareño. Habla con sencillez. (pág. 17),

e impede a sua projeção sobre os demais.

Também não é pela vestimenta que don Juan se caracteriza:

> La ropa que viste es pulcra, rica, pero sin *apariencias fastuosas*. No hay una mácula en su traje ni una sombra en su camisa. (pág. 17).

Desse modo, don Juan não se define pelas aparências, pelas impressões de tipo físico e material, mas sim pelo seu modo de ser, pelos gestos e reações de caráter psicológico:

> Pone la amistad — *flor suprema* de la civilización — por encima de todo (pág. 18);

> Don Juan no se desparrama en *vanas amistades*, ni es un misántropo (pág. 19).

Possui uma grande tendência à solidão, ao recolhimento; admira o belo, tem profundo senso de justica e despre

za o supérfluo e material:

> Gusta de alternar la comunicación social con *la soledad confortadora*. (...) gusta don Juan de abismarse, de cuando en cuando, en *la bienhechora soledad*. (pág. 19).

Para ele "las fuerzas del alma son el gusto por la belleza, el sentido de la justicia, el desdén por *las vanidades decorativas*" (pág. 19);

> No tiene para el pobre *la fingida y humillante cordialidad* de los grandes señores: su afecto es campechano compañerismo (pág. 19).

Como se vê, o tipo de adjetivo que interessa ao nosso estudo (adjetivo atributivo com função de adjunto adnominal) não participa do processo descritivo da figura de don Juan. Os adjetivos atualizados nos contextos referentes à caracterização do protagonista se atribuem aos conceitos envolvidos na descrição de sua personalidade ("palabras", "apariencias", "flor", "amistades", "soledad", "vanidades", "cordialidad") e não diretamente à sua pessoa — salvo no caso dos olhos ("sus ojos claros y vivos"), que não servem para distingui-lo dos demais.

Entretanto, ao descrever os outros personagens de *Don Juan* Azorín retoma o seu processo habitual de descrição. Assim, pode-se dizer que é justamente essa variação estilística do processo descritivo que determina os elementos individualizadores e identificadores de don Juan como personagem.

Vejamos em seguida como o autor nos mostra a figura humana dos quatro personagens femininos da obra. Comecemos por sor Natividad, a abadessa do convento de San Pablo.

Como já dissemos antes, os personagens femininos de Azorín quase sempre são possuidoras de extremada beleza e latente sensualidade, que às vezes fica só insinuada. E sor Natividad não foge à regra. Para caracterizá-la por meio de detalhes expressivos, o autor lança mão de epítetos e qualificativos:

> Sor Natividad tiene una actitud de *reposo profundo*; sus ademanes son pausados, lentos. Miran *sus ojos verdes* dulcemente (pág. 35);

> Al estar en pie, hace *un movimiento leve* para componer la ropa. Es alta; bajo la túnica blanca, al moverse, se perciben *las llenas y elegantes líneas del cuerpo* (pág. 36).

A sensualidade de sor Natividad, já prenunciada nesta página, acentua-se mais ainda na página seguinte:

> Cuando llega el momento del reposo, sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba *un vago y sensual aroma*. Los movimientos de sor Natividad son lentos, pausados; *sus manos blancas* van, con suavidad, despojando *el esbelto cuerpo* de los hábitos exteriores. Un instante se detiene sor Natividad. ¿Ha contemplado *su busto sólido, firme*, en un espejo? La ropa de batista es sutil y blanquísima (pág. 37),

e volta a se manifestar no capítulo XXX ("... Y una tentación celestial"), quando don Juan vai visitá-la no convento:

> De cuando en cuando, sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor: bajo *la blanca estameña* se marca *la curva elegante* de la cadera, se acusa *la rotundidad armoniosa del seno*... (pág. 114);

> Ceñida por *fina seda blanca*, se veía iniciarse desde el tobillo el ensanche de *la graciosa curva carnosa y llena* (pág. 114).

Nestes fragmentos de discurso se encontram atualizados epítetos e qualificativos em quase todas as modalidades de colocação experimentadas por Azorín: anteposição ("esbelto cuerpo", "blanca estameña") e dupla anteposição ("llenas y elegantes líneas del cuerpo", "vago y sensual aroma"), expressando a tendência à manifestação da subjetividade do autor ou a vontade estilística de valorizar a qualidade; posposição ("manos blancas", "curva elegante", "rotundidad armoniosa") e dupla posposição ("busto sólido, firme") cujo propósito estilístico é tornar objetiva a qualificação, além da anteposição-posposição em "fina seda blanca", equilíbrio entre subjetividade e objetividade, e em "graciosa curva carnosa", onde ocorre a aliteração "graciosa/carnosa", mais uma evidência do caráter lírico que assume, em certos trechos, a obra de Azorín.

Outro personagem feminino em *Don Juan* que acumula adjetivos é Ángela, esposa de don Gonzalo e mãe de Jeannette.

A descrição de Ángela reúne qualificativos e epítetos muito freqüentes na figura feminina azoriniana para destacar a sua beleza, delicadeza, aristocracia e condição social.

Os detalhes mais expressivos em sua caracterização continuam sendo as mãos e os lábios, descritos de tal forma que põem em evidência a sensualidade delicada do personagem:

> En Ángela resalta lo siguiente: *sus labios* gordezuelos y *rojos*, *la carnosidad redonda y suave* de la barbilla, *sus manos rosadas*. En la mano de Ángela luce *una magnífica esmeralda*. La mano de Ángela es una mano que no cansamos de contemplarla sobre *la seda joyante* de un traje, en *la página blanca* de un libro, perdiéndose entre la melenita rubia de un niño; es una mano imperativa e indulgente (pág. 108).

A descrição de Jeannette é um pouco mais detalhada: estende-se aos olhos, cabelos, sorriso e às suaves linhas do corpo. Os adjetivos atualizados em sua caracterização expressam um misto de inocência e sensualidade na figura da jovem:

> Dieciocho primaveras ha visto Jeannette. Las ha visto con *unos ojos anchos y negros*. Anchos y negros en una faz de un ambarino casi imperceptible, formada en *óvalo suave*, picarescamente *agudo el mentón*. Una pinceladita de *vivo carmín* marcan los labios. La negrura intensa del pelo aviva lo rojo de la boca (...); sonríe con *una leve sonrisa equívoca* (pag. 109);

De tarde en tarde, Jeannette, al igual de *una domadora intrépida*, hace con la cabeza *un gesto instantáneo, enérgico*, como quierendo, ante los espectadores del circo, esparcir al aire *la cabellera espléndida* (pág. 110);

Se detiene frente a un ancho espejo (...) Avanza un poco el busto y contempla *la línea ondulante* — deliciosamente ondulante — del torso (...). Se levanta luego la falda hasta la rodilla y permanece absorta ante *la pierna sólida, llena*, de *un contorno elegante*, ceñida por *tersa y transparente seda* (pág. 110);

Las piernas mantienen el cuerpo enhiesto, con *una carnosa y sólida redondez* en el busto. De pronto, Jeannette se hace *una mueca picaresca* a sí misma y echa a correr riendo (pág. 111);

Sobre el *rojo damasco*, a través de *ancha reja*, destaca *la figura esbelta, ondulante*, de Jeannette (pág. 112).

Note-se que a maioria dos epítetos e qualificativos que entram na descrição de Jeannette aparecem posposto ao substantivo, numa clara intenção do autor de tornar objetiva a caracterização do personagem ("cabellera espléndida", "línea ondulante", "mueca picaresca", "domadora intrépida", "óvalo suave", "contorno elegante"). A acumulação de adjetivos justapostos em dupla posposição confere maior agilidade ao estilo ("gesto instantáneo, enérgico"; "pierna sólida,

llena"; "figura esbelta, ondulante"), além de tentar excluir qualquer matiz de subjetividade no ato descritivo.

Outras vezes, a anteposição é motivada, como no caso de "picarescamente *agudo el mentón*". A atração do adjetivo "agudo" para antes do artigo e do substantivo reforça a idéia de "agudeza" que domina o sintagma nominal.

Em Virginia se destacam o riso, as roupas coloridas e um colar de pérolas:

> No hay quien baile como Virginia. La moza es alta y esbelta. Ríe y ríe siempre con *una risa sonora* (pág. 118);
>
> Y cuando llega el día de fiesta, Virginia se viste una saya de *lana roja*, *un jubón verde* y *un pañuelo amarillo*. Al cuello, Virginia se ciñe un collar de *perlas toscas y artificiosas* (pag. 118);
>
> Sonríen de la gracia, de la ingenuidad de Virginia. ¿Por qué se pone Virginia *este ostentoso collar*? Todo el mundo sonríe del *collar tosco y falso* de Virginia (pág. 119).

Com a intenção de caracterizar outros personagens (geralmente masculinos), que pouca ou nenhuma relação têm com os principais, mas contribuem para a diluição das mesmas, Azorín se serve de apenas alguns detalhes (bigode, barba, modo de vestir ou uma atitude), nos quais o adjetivo atualizado e o substantivo têm valor metonímico e, sozinhos, individualizam e determinam o todo:

El aurífice es un viejecito con *un bigote blanco y una mosca blanca* (pág. 47);

Al entrar en la alameda, lo primero que columbra don Juan, allá a lo lejos, es *una ancha y larga barba blanca*. Don Leonardo pasea tambiém (pág. 84);

Don Gonzalo es alto y delgado. El cuello de la camisa, cerrado, destaca con *nítida blancura*. *Dos patillas grises* bajan en punta hacia los hombros (pág. 99);

Ni en el salón, de pie, con *sus patillas grises*, tornará don Gonzalo a mostrar una monedita de oro (pág. 144);

El nuevo gobernador está de pie, en su despacho. Viste un *correcto chaqué* y sus botas están relucientes (pág. 79);

Dos gruesos bigotes rubios caen lacios por la comisura de la boca (pág. 127);

Y se deja caer [Perichón], desplomado, en la silla, los ojuelos llorosos, *lacios los gruesos y largos bigotes rubios* (pág. 129);

Nestes exemplos, aos quais se poderiam juntar outros, ocorrem adjetivos pospostos, obedecendo a ordem lógica da língua — determinado seguido de determinante — ("bigote

blanco", "patillas grises", "mosca blanca"); antepostos, que observam a ordem subjetiva ou afetiva e, portanto, de interesse literário ("nítida blancura", "correcto chaqué") ou adjetivos colocados antes e depois do substantivo, expressando um harmônico compromisso entre as duas ordens: anteposição e posposição ("gruesos bigotes rubios", "ancha y larga barba blanca", "lacios los gruesos y largos bigotes rubios").

Outras vezes, a figura humana é caracterizada mediante o adjetivo "dulce", que expressa atitude afetiva por parte do autor, acrescida do destaque da qualidade pela dupla anteposição dos epítetos:

> El obispo está ciego; ciego como *el dulce y santo obispo francés* Gastón Adrián de Ségur (pág. 43).

Mas a maior força descritiva em *Don Juan* reside nas descrições das coisas e dos ambientes, que também colaboram no processo de diluição dos personagens, ficando estes, muitas vezes, apenas insinuados no texto.

As coisas

A exemplo do que ocorre em *Blanco en azul*, as coisas ou objetos mencionados por Azorín na obra em estudo são os mais comuns e insignificantes que fazem parte da vida diária dos personagens. Como o processo descritivo azoriniano se assemelha muito ao já visto na obra anterior, limitamo-

nos a citar apenas alguns exemplos de cada caso, sempre tendo em vista que a eles se poderiam juntar muitos outros.

O apreço pela "anchura", que parece fazer parte da personalidade lírica de Azorín, também se manifesta nos objetos em *Don Juan*, seja no "alero" de um palácio, nos "sillones" de uma sala, no "espejo", seja no "marco" de um quadro ou na "reja" de um ambiente.

> Vemos, a la débil claridad del cielo, que un viejo palacio tiene un sobrado en arcos, como una galería, debajo de un *ancho alero* (pág. 22);

> El rojo es un salón Luis XIV. Se ven en su ámbito *anchos y bajos sillones*, tapizados con escenas campestres en el respaldo, armarios y cómodas con incrustaciones de concha y cobre, bustos de mármol blanco (pág. 97);

> Se detiene frente a *un ancho espejo* (pág. 110);

> Sobre el rojo damasco, a través de *la ancha reja*, destaca la figura esbelta, ondulante, de Jeannette (pág. 112);

> Tenían *ancho marco* de roble, pulimentado, con redondeles de metal dorado en los ángulos (pág. 136).

As flores participam, como objetos, na composição dos ambientes. Em vez das cores, ressaltam-se nelas o frescor e a efemeridade:

> La sillería es roja, con decorados pálidos; sobre una consola se yerguen *frescos ramos de rosas* (pág. 35);

> Coge Jeannette *un fresco ramo de flores* y las va repartiendo entre los contertulios (pág. 133);

> En una de las litografías, en la primavera, entre el cristal y el marco, había clavada una rosa: *una gran rosa seca* (pág. 136).

Outras vezes, importa mais ao autor destacar o contraste de cores com o ambiente e a rosa recebe um epíteto que, embora posposto, ressalta a qualidade por meio de aliteração:

> *Las rosas rojas* de un rosal — en un patio interior de muros lisos — destacan, bajo el azul del cielo, sobre lo blanco unánime (pág. 40).

Objetos como arandelas, porcelanas e cristais adjetivados por "límpido" e "fino" ou outros objetos acompanhados em sua qualificação pelo adjetivo "tosco" colaboram para determinar a condição social dos personagens:

> Multitud de luces, en *límpidas arandelas de cristal*, brillan, entre ramos, sobre los dorados esplendentes (pág. 36);

(...) sobre una consola, entre dos ánforas de *fina porcelana*, un sátiro y unas ninfas danzan en torno de un reloj (pág. 98);

Nítido el mantel, brillan sobre la nitidez *el cristal límpido* y las piezas de argentería (pág. 108);

Ni en la mesa, entre la argentería y *el cristal límpido*, volverá a posarse sobre el blanco mantel la mano gordezuela y puntiaguda de Ángela (pág. 144);

Blancas las paredes; blancas las puertas, blanca *la tosca loza* en los vasares (pág. 40);

Sacaba después *una tosca petaca de cuero* y daba en ella dos golpecitos (pág. 74);

Todo el mundo sonríe del *collar tosco y falso* de Virginia (pág. 119).

Observe-se aqui o contraste entre o adjetivo "límpido" (polido, brilhante, luzidio) usado para qualificar objetos pertencentes a personagens refinados, de condição social elevada, e o adjetivo "tosco" (não lapidado nem polido, rude, grosseiro) que serve para expressar a pobreza de um ambiente e dos personagens que vivem nele.

Por outro lado, Azorín, possuidor de extrema sensibilidade, sente-se atraído por objetos polidos, brilhantes,

como cristais e transparências, por sua nitidez e luz. Por esse motivo também o atraem as pedras preciosas, que geralmente simbolizam a fina sensibilidade dos personagens que as usam e a sua condição social abastada. Entretanto, raras vezes aparecem em sua obra; uma delas é em *Don Juan*:

> En la mano de Ángela luce *una magnífica esmeralda* (pág. 107).

Naturalmente a série de coisas ou objetos existentes em *Don Juan* não se reduz a estes exemplos que acabamos de apontar. Entretanto, devido à semelhança no processo descritivo e na atualização de adjetivos, parece-nos desnecessário aumentá-la.

Vejamos, em seguida, qual é o tratamento que recebem os ambientes em *Don Juan*.

Os ambientes

Dissemos em outro lugar que as descrições de paisagens ou ambientes em Azorín parecem refletir-se na própria psicologia de seus personagens. Por isso a sua técnica se esmera na representação do mundo fenomênico em seus mínimos matizes. Detém o instante em imagens de intensa plasticidade, como neste exemplo, em que o narrador fala sobre a pequena cidade onde vive don Juan:

> No es en la catedral, ni en los palacios del Renacimiento, donde sentimos más hondamente el espíritu de la pequeña ciudad. Desde lo alto de una calleja contemplamos en lo hondo *un fornido pedazo* de *muralla romana*. *Las lomas labrantías* aparecen por encima, al otro lado del río: esas lomas son verdes unas veces; otras, negruzcas. Más arriba de las lomas está *el cielo azul*... No vemos más. Las casas de la calle son pobres; no pueden atraernos con sus primores. *Esas tres notas simples, claras, permanentes* — la muralla, la colina y el cielo —, es lo que solicita profundamente nuestro espíritu (pág. 26).

Para apreender o espírito das coisas Azorín busca a fixação do instantâneo, como na técnica fotográfica. Retém o instante captado por seus olhos e se perde, nesta obra, em descrições detalhadas da pequena cidade e suas edificações, palco das exíguas ações dos personagens:

> La ciudad está edificada en un alto, rodeada de *alegres lomas y colinas*. Cuenta con cuatro puertas. La catedral es de estilo gótico; fue restaurada en 1702 por Alfonso VI; (...) (pág. 21-22).

Com a intenção de tornar mais claro e preciso o seu estilo, Azorín se serve nesta obra da técnica enumerativa ou inventarial, que tende ao prosaico, numa tentativa de aproximar-se mais da realidade. É provável que seja esse um dos motivos que justificam a preferência enfática de Azorín pelo adjetivo posposto em *Don Juan*. Contudo, entre o prosaico da enumeração e do inventário (capítulos III, IV, XIV) há verda

deiras ilhas de emoção expressas pela matéria sonora:

> ¡Cuánto daría el buen bispo por ver, no *un cuadro famoso*, ni *una maravilla arquitectónica*, ni *un paisaje soberbio*, sino uno de estos porches de *los conventos humildes*, enjalbegados de *cal nítida* y con un zócalo de *vivo azul*! (pág. 44-45);

> La casa de un pobre labriego es más rica que este convento. Pero todo está limpio y blanco. Blanca las paredes; blanca las puertas; blanca la tosca loza en los vasares. Silenciosamente, como sin apoyarse en el suelo, desfilan las monjas por *los blancos corredores*. *Las rosas rojas* de un rosal — en *un patio interior* de *muros lisos* — destacan, bajo el azul del cielo, sobre lo blanco unánime (pág. 40).

Note-se que na descrição deste ambiente, mais que os objetos, destaca-se a brancura. Aqui tudo é branco e limpo; e, para romper a monotonia, rosas vermelhas se erguem entre o branco das paredes e o azul do céu.

A preferência de Azorín pelo branco e azul também se expressa em *Don Juan*:

> Las paredes están enjalbegadas de *cal blanca*; un *zócalo azul* — com una rayita negra entre lo azul y lo branco — corre por todo el ámbito (pág. 39);

> Ya no puede él ver *los zaguanes blancos y azules* de los conventos pobres; (pág. 44);
>
> ¿Hemos dicho que él hubiera querido ver tan sólo un pedazo de *muro blanco y azul?* (pág. 45).

Outras vezes, a técnica cinematográfica da aproximação de planos faz parte da descrição de um ambiente:

> A las dos horas han divisado el pueblo allá en lo hondo. Junto al montón de casas aparecía una lámina casi redonda, de un intenso color negro: era una laguna. Cuando, más tarde, se han aproximado a ella, han visto que las aguas, sobre fondo de *dura piedra*, tenían *una transparencia maravillosa*... (pág. 55).

Mas, dentre os procedimentos azorinianos para a descrição de ambientes, já conhecidos e tão repetidos ("anchas salas", "vastos salones", "cielo azul", "habitaciones claras y limpias", "árboles frondosos" etc.), nesta obra se ressalta o poder da luz, que vai elaborando de modo gradual o mundo das aparências. Em *Don Juan* a luz quase nunca expande a claridade encontrada, por exemplo, em *Blanco en azul*. É uma luz difusa, pálida, como são pálidos o ambiente da pequena cidade e a maioria dos personagens, talvez simbolizando a sua tendência mística ou de recolhimento:

> Vemos, a *la débil claridad* del cielo, que un viejo palacio tiene un sobrado en arcos, como una

galería, debajo de un ancho alero. (pág. 22);

La pálida claridad del cielo, en *lejano horizonte*, ponía en el ambiente *una íntima tristeza* (pág. 42);

Una débil claridad aparece en *las altas vidrieras* de la catedral (pág. 43);

La luz tremulante de un candil apenas alumbra; arden guesos troncos en la chimenea (pág. 57);

Es la última hora de la tarde; se ve a *la luz suave*, a lo lejos, el panorama de las colinas y altozanos. (pág. 63);

Como llegaba la noche, *la débil claridad del crepúsculo* apenas iluminaba la estancia (pág. 142).

Nestes exemplos, a maioria dos adjetivos aparecem antepostos aos substantivos, respondendo à índole contemplativa da personalidade lírica de Azorín.

O impulso íntimo do autor alicantino que promove a acumulação de sensações também se manifesta em *Don Juan*. O silêncio dos ambientes interiores e exteriores permitem que se percebam alguns sons em determinadas horas do dia:

A mediodía, en la madrugada, se oye una campanita, y luego *un canto ronroneante y sonoroso*. (pág. 51);

Hace *un ruido sonoro y rítmico* el telar (pág. 62);

La música toca a lo lejos; se pierden los últimos sones; van y vienen sobre la ciudad *las notas sonoras* llevadas y traídas por el viento (pág. 90);

Ríe siempre con *una risa sonora* (pág. 118);

Han sonado en la catedral las campanadas del Angelus. Al oír *las lentas campanadas*, el obispo se ha puesto en pie; todos se han levantado (pág. 142).

Ao contrário do que acontece com a luz, a maioria dos adjetivos que determinam os sons aparece posposta ao substantivo, e às vezes se duplicam para espicificar melhor a qualificação ("un canto ronroneante y sonoroso", "un ruido sonoro y rítmico").

As sensações olfativas se misturam com as sonoras e visuais, manifestando-se nas coisas mais simples: na serragem, nas flores, na tinta do papel, no vinho.

"Ras-ras", hacen los cepillos sobre las maderas, y saltan y llenan el suelo *las virutas limpias y olorosas* (pág. 61);

Vuelven los niños cargados de *ramas olorosas* y de florecitas de la montaña (pág. 62);

> (...) su olfato ha percibido, una vez más, sobre las páginas recientes, *el perdurable olor* a tinta fresca (pág. 93);

> Alí estaban el claro y fresco valdepeñas; el rioja; *el oloroso jerez* el fondillón alicantino; el málaga; el montilla... (pág. 128).

Como se vê através dos exemplos citados até aqui — que não seria difícil multiplicar —, Azorín se serve de uma técnica descritiva capaz de fragmentar a realidade, para reconstrui-la depois, mediante pormenorizada análise em que busca aprisionar a essência das coisas, em oposição a toda e qualquer ação.

Essa idéia de imobilidade ou de paralisação em sua obra aparece mais claramente em *Doña Inés*, como veremos em seguida.

Doña Inés

Generalidades

Doña Inés ocupa o terceiro lugar na escala hierárquica de atualização de adjetivos. Em suas páginas estão incluídos quase todos os tópicos azorinianos: a angústia do passar inexorável do tempo; a fatalidade que rege o destino humano; a paixão contida e racionalizada; a emoção plasmada pela arte descritiva; o problema da criação literária.

Mas o tema do tempo se coloca em primeiro plano e Azorín nos dá a sua visão de tempo como abstração humana, ao

criar personagens semelhantes a entes abstratos, capazes de viver à margem do tempo cronológico.

Um breve resumo da fábula de *Doña Inés* serve para mostrar que estamos diante de uma narrativa em que verdadeiramente a "historia (...) se atomiza y evapora: se convierte en una colección de 'instantáneas' tomadas durante la acción, pero la acción hay que suponerla"[20].

Nos primeiros capítulos a ação se passa em Madri, em 1840. Inés é uma mulher rica e bonita que começa a perder a juventude. Espera uma carta e esta chega quando a obra já alcança o V capítulo. Contudo, o narrador não nos dá nenhuma informação a respeito de seu conteúdo; sabemos apenas que doña Inés empalidece e rasga a carta: claro indício de uma desilusão amorosa. Em seguida decide ir à Segóvia, sua terra natal.

Os capítulos seguintes são dedicados à descrição da cidade e dos demais personagens de seu cotidiano: tio Pablo, em escritor torturado pela idéia do tempo; sua inquieta mulher, tia Pompilla; a criada Plácida, apaixonada por Diego; Diego el de Garcillán, poeta da cidade; e outros personagens secundários. Somente no capítulo XXVI Inés e Diego se conhecem e se apaixonam.

Nos capítulos XXX a XXXIII tio Pablo conta à sua sobrinha Inés o argumento de seu novo livro: é a história de

---

[20] Eugenio G. de Nora. *La novela española contemporánea*. la. edición. Madrid, Gredos, 1969, pág. 241. Embora pareça não compreender o propósito de Azorín, são certeiras as palavras do renomado crítico.

sua antepassada doña Beatriz, que se apaixona por um trovador da Idade Média e enlouquece após a decaptação de seu amante pelo marido ofendido. Inés acompanha com interesse a história de sua predecessora e se impressiona com as semelhanças físicas e biográficas entre ela e doña Beatriz.

Uma tarde, visitando na catedral o túmulo da antepassada, Inés chega a duvidar de sua própria identidade ao contemplar a máscara mortuária de doña Beatriz. Emocionada, deposita um beijo sobre a estátua. Nesse momento aparece Diego, os dois se abraçam e se beijam, provocando escândalo na pequena cidade.

Impedida de levar adiante esse amor impossível (Diego é mais jovem que ela e está comprometido com Plácida), Inés renuncia a tudo e parte para a Argentina, onde se dedica a obras de caridade, fundando um colégio para crianças órfãs e pobres. Dentre eles há, provavelmente, um futuro poeta e a obra fica aberta para começar um novo ciclo.

Desse modo, Azorín aplica em *Doña Inés* a teoria do "eterno retorno", ou da "repetição cíclica", tomada de Nietzsche. Nesta narrativa, cuja preocupação maior é o instante temporal e a criação de um tempo subjetivo, a ação fica relegada a um segundo plano e se reduz a poucos capítulos. Nos demais (são ao todo cinqüenta e dois), o autor desenvolve a sua arte contemplativo-descritiva, numa combinação harmônica do subjetivo e objetivo que propicia o uso da adjetivação qualificativa e epitética.

A exemplo do que ocorre nas obras anteriormente estudadas, *Doña Inés* apresenta todas as possibilidades de atua

lização de epítetos e qualificativos: "la hierba, corta y fresca" (pág. 668); "la seda suave" (pág. 696); "una sedosa melena" (pág. 690); "espaciosos zaguanes" (pág. 661); "ramificaciones sutiles" (pág. 702); "elevada y angosta chimenea" (pág. 720); "finos álamos verdes" (pág. 714); "los hinchados cúmulos — blancos, nacarados, encendidos—" (pág. 670); "el amplio y translúcido tejido blanco"(pág. 667); etc.

Vejamos alguns detalhes dessa adjetivação abundante em *Doña Inés*, obra marcada pelo impressionismo descritivo, característico do Azorín dessa época.

A figura humana

O olho fotográfico do autor alicantino, atraído pelo detalhe expressivo, registra com precisão e claridade as aparências atomizadas dos seres e das coisas. Tomemos, a título de exemplo, alguns trechos da descrição inicial de Inés:

> En lo alto de la costanilla, en el tercer piso, la cortina que cubre los cristales del balcón será levantada por *la mano fina y blanca* de esta mujer. (...) En la falda y corpiño irisa *la joyante seda*. Los *amplios volantes* rodean la falda; la adorna una trepa de *sutiles encajes*. Del *talle, angosto y apretado*, baja ensanchándose el vestido hasta formar cerca del tobillo *un ancho círculo* (pág. 662)[21].

---

[21] Azorín. *Obras selectas de "Azorín"*. Organizada por Ángel Cruz Rueda. Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pág. 661-721.

E a descrição prossegue minuciosa:

El seno, lleno y firme, retiembla con el caminar presuroso. (pág. 662);

Entre lo rojo de los labios — al sonreír, al hablar — blanquea la nitidez de *los menudos dientes*. (pág. 662);

El pelo negro se concierta en dos rodetes a los dos lados de la cabeza. *Una recta crencha* divide *la negra cabellera*. Sobre los rodetes se ven dos *estrechas bandas de carey* con embutidos de plata. Dos *gruesas perlas* forman la gargantilla que ciñe el cuello. *Amplia mantilla negra* arreboza la cara (...) (pág. 662);

Junto a la boca y en la barbilla de la dama, *una tenue entonación ambarina* matiza *el moreno color*. (pág. 663);

En *la boca angosta, los labios gruesos* y como cortados a bisel — y esta es una de las particularidades de la fisonomía —, cuando están juntos, apretados, diseñando *un mohín infantil*, dan a la cara *una suave expresión* de melancolía (pág. 663);

Se trata, en efecto, de *una aristicrática dama* (pag. 663).

Através desse impressionante e rico mundo do detalhe, que parece querer servir a uma realidade objetiva e tangível, pode-se notar a existência de uma tensão interior em Azorín, quando evidencia, ao mesmo tempo, aspectos do seu temperamento contemplativo. Observem-se os adjetivos qualificativos destes exemplos. São antepostos em sua maioria. Expressam uma realidade exterior transformada pela sensibilidade do artista; revelam forte tendência à subjetividade ao valorizar mais a qualidade do que o ser ou objeto ("amplios volantes", "ancho círculo", "menudos dientes", "recta crencha", "gruesas perlas", "moreno color", etc.).

Com os epítetos acontece o contrário. São quase todos pospostos e vêm duplicados: "la mano fina y blanca", "el talle, angosto y apretado", "el seno, lleno y firme", frente a "joyante seda" e "sutiles encajes". Mediante o uso do epíteto posposto, o autor procura objetivar o subjetivo presente na adjetivação epitética, que lhe permite expressar a sua visão pessoal do mundo, enriquecida por sua emoção e sensibilidade.

Na descrição de Plácida, Azorín recorre a uma imagem de Lope de Vega, mencionada por ele próprio:

> En *la tez tersa y brillante* — al igual que en las esculturas sagradas — brillan *los dientes blancos*. En la blancura de la piel se enciende el rosicler de las mejillas. Los labios y las mejillas de la moza son — usando una imagen de que gustaba de usar Lope — pétalos de rosa caídos en *naterones cándidos*. *El cuerpo fino y duro* se mueve ondulando (pág. 683).

E Diego aparece assim descrito:

> Su figura se yergue esbelta; ensombrece su labio *un sedoso bigote rubio*. De su sombrero de copa alta desciende *una dorada melena*. La luz de *sus ojos azules* es viva (pág. 682).

Como se vê, o autor se mostra, nestas duas descrições, tipicamente colorista, sensorial, preocupado em dar aos seres ou coisas uma plasmação poética que os torne mais impressionantes aos sentidos.

Outras vezes, a descrição da figura humana em *Doña Inés* é dinâmica e direta. Compare-se com as anteriores:

> Y *Larrea, alto, escuálido*, con *la cabeza puntiaguda y atusada, el bigote lacio* y la *barbilla saliente*, leía a voces su cartel: (...) (pág. 708).

Ou ainda grotescas, devido aos adjetivos que o autor seleciona e acumula:

> El señor Obispo es un hombre bajo y ancho, repolludo; sobre *los recios hombros* resalta *una gruesa cabeza esférica*. *Los dientes ralos* aparecen puntiagudos en el rostro de *tez áspera*, cuando sonríe. Y en los ojos, en *los ojos grandes* de este hombre de *sobrehaz tosca*, brillan unos cambiantes de luz — *luz viva* de inteligencia — que nos desconciertan de pronto y nos hacen notar la pugna peregrina entre *la sutileza elegante* y *la materia ruda*. (pág. 709);

Los grandes ojos del Obispo relampaguean, en *la cara faunesca*, con *vivacidad inteligente*. (pág. 709);

El señor Obispo está allí; el señor Obispo sonríe y en *su cara cetrina y redonda*, entre *los labios gruesos*, aparecen *los helgados dientes puntiagudos* (pág. 709).

Note-se que nessa profusão de adjetivos rudes, condensadores de detalhes negativos ou mesmo ridículos da figura humana, aparecem três que expressam vivacidade ("luz viva"), inteligência ("vivacidad inteligente") e elegância ("sutileza elegante") e se referem aos olhos do Obispo. Lembremo-nos de que os olhos são, geralmente muito considerados pelo autor, que concentra neles o que há de mais nobre no personagem em questão.

A especial atenção que Azorín dedica às mãos dos personagens, símbolo da sensibilidade, faz com que elas apareçam inúmeras vezes em *Doña Inés*, sempre acompanhadas de epítetos ponderativos de brancura ou delicadeza:

la mano fina y blanca de esta mujer (pág. 662);

con *la punta aguda* de los dedos, la mano derecha extendida (pág. 665);

con el cabo de *los dedos sutiles* — los de la mano derecha (pág. 665);

la fina mano de uñas brillantes (pág. 667);

la mano delicada (pág. 667);

unas manos finas (pág. 680);

unas manos finas y carnosas (pág. 691);

las manos pálidas y lacias (pág. 698);

sus débiles manos (pág. 698);

su mano blanca (pág. 721).

Mas o mundo fragmentário de Azorín, feito de migalhas, manifesta-se mais claramente na profusão de coisas e ambientes em *Doña Inés*. Se não vejamos.

As coisas

A vontade estética de Azorín é a de mostrar a sua percepção pessoal do mundo e se traduz, em seu estilo, em subjetividade lírica. O autor parece ter diante dos olhos uma objetiva, uma lente diáfana que registra cada detalhe das coisas observadas, dando ao leitor a oportunidade de re criá-las, tal é a infinidade de minúcias, contornos, formas

e cores com que são descritas ou caracterizadas.

Naturalmente há em *Doña Inés* uma série de enumerações de objetos não acompanhados de adjetivo, ou acompanhados por meio de cópula, e, por isso, não interessam ao nosso estudo. Os que aparecem adjetivados também são numerosos e variados; daí a dificuldade de agrupá-los, por uma questão de economia e concisão. Desse modo, apontaremos os mais freqüentes e citaremos alguns exemplos.

A idéia de "anchura" permanece nas páginas de *Doña Inés*, quer nos objetos quer nos ambientes, e o adjetivo vem sempre anteposto:

> En las calles, acá y allá, se ven *espaciosos zaguanes* con el piso de *anchas losas;* (pág. 661);
>
> Tres *amplios volantes* rodean la falda; (pág. 662);
>
> Del talle, angosto y apretado, baja ensanchándose el vestido hasta formar cerca del tobillo *un ancho círculo*. (pág. 662);
>
> *Amplia mantilla negra* arreboza la cara (pág. 662);
>
> hace ademán de aupar y recoger en el seno *el amplio y fino encaje* de la mantilla. (pág. 663);
>
> Representa el cuadro, dentro de *ancho marco* de

caoba, una gran ciudad en el estuario de un río (pág. 664);

La imagen es reflejada por *ancho espejo* (pág. 667);

La pamela de *anchas alas* forma un abarquillado sobre el rostro (pág. 668);

por uno de *los anchos vanos* se ve colgar el jirón del empapelado de las paredes (pág. 670);

Sobre el *ancho tablero* de nogal (...) (pág.697).

As escadas das casas pobres também merecem a atenção do autor, com riqueza de detalhes:

En el fondo de las casas humildes se columbra *una empinada escalera*. Los escalones son altos y sus estrágulos están por el comedio desgastados (pág. 661);

Las escaleras pronas y obscuras evocan viejas novelas de Balzac e Victor Hugo en primitivas traducciones (pág. 662).

Na tentativa de encontrar o detalhe concreto, o narrador acaba incluindo-se na descrição, projetando evocações como as do exemplo acima.

As paredes das casas guardam as coisas insignificantes mas inalteráveis com o passar do tempo:

> Detrás de *esas paredes inexpresivas* está lo anodino. Lo anodino, es decir, lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo; lo inalterable — dentro de lo uniforme — en la eternidad (pág. 662);

> Reverberan al sol *las paredes encaladas* de cuatro o seis remotas casas (pág. 668).

A verdura e o frescor dos vegetais aparecem expressos por adjetivos tradicionais: as árvores são frondosas, as folhas verdes, a selva espessa, as hortaliças frescas. Eis alguns exemplos:

> Delante de algunas casas de las afueras se yerguen *árboles frondosos* (pág. 664);

> En las márgenes del regato, de *un espeso zarzar* surgen los troncos de ocho o diez *álamos negros*. (pág. 669);

> La hora de su exaltación es cuando, amarilleando en el azul, se esponja con el atardecer, en su base, *la fresca arboleda* (pág. 670);

> *Extenso y frondoso huerto* respalda la casa (pág. 671);

Del huerto traen a la cocina, en un instante, las *frescas hortalizas* y las hierbas aromáticas (pág. 671);

En la Pampa, ante las estancias, suele haber *algún frondoso árbol* (pág. 682);

Y de los jardines públicos se escapan borbollones de *lozano verdor* (pág. 669);

Enfrente, por encima de *la fronda verde*, se perfila arriba (...) la iglesita de la Vera Cruz (pág. 682);

Los verdes y lozanos pámpanos del balcón (...) (pág. 685);

En ninguna ciudad española se da, como en Segovia, tan perfecto concierto entre las viejas piedras y *la hoja verde lozana* (pág. 687).

Também em *Doña Inés* Azorín volta a demonstrar a sua atração pelas pedras preciosas que indicam, repetimos, o nível social do personagem (uma dama aristocrática), além de simbolizar a sua sensibilidade acentuada:

Dos *gruesas perlas* lucen en el lóbulo de la oreja. *Gruesas perlas* forman la gargantilla que ciñe en cuello (pág. 662);

Se trata, en efecto, de una aristocrática dama. La finura de la tez, su porte majestoso y *el puro oriente de las perlas* (...) no nos permiten dudarlo (pág. 663);

en la mano reluce *la piedra azul* de un zafiro (pág. 664);

(...) y en su mano derecha, extendida sobre el muslo, refulge *el celeste zafiro* (pág. 665).

No caso da safira, Azorín manifesta a sua atração pelo brilho, transparência e nitidez da pedra, atração pelo brilhante que já destacamos várias vezes.

As torres e os vitrais das igrejas, na sua posição vertical em busca do infinito, também ocupam lugar em *Doña Inés*:

A lo lejos, más tarde, asoma ya resaltando en el cielo *la cuadrada torre* de la Catedral (pág.669);

Vive *la alta torre* en la luz. (pág. 670);

Forma el templo un polígono; *una torre cuadrada* lo flanquea (pág. 688);

La luz entra en la capilla por *un elevado ventanar* (pág. 701);

> Y cuando *las elevadas vidrieras* han acabado de palidecer y la obscuridad es en el fondo impenetrable (...) en el dorado de un marco, queda un mortecino y suplicante resplandor (pág. 703).

Enquanto as torres significam elevação espiritual, as chaminés representam o desenvolvimento da máquina e o progresso; contudo, a anteposição dos adjetivos duplicados (tendência subjetivante), remete o leitor ao significado afetivo da chegada ou partida de um trem ou navio:

> (...) en las salas de espera de las estaciones — estaciones con máquinas de *estrecha y alta chimenea* — (...) (pág. 666);

> La humareda negra de *la elevada y angosta chimenea* va quedando atrás en un reguero que se deslíe lentamente (pág. 720).

Azorín tem um conceito claro e preciso de cada coisa, ao observar a realidade visível. Muitas vezes não lhe escapa um só detalhe do objeto observado:

> Viste la moza *una falda indiana azul celeste* con *un ribete blanco*, y el busto ceñido por un pañuelo de *fondo punzó* y *ramos* también *blancos* (pág. 683);

> La casa (...) está labrada de *piedra berroqueña granigruesa, cenicienta* y con *pintas negras*. (pág. 671).

Mas a câmara fotográfica azoriniana, que pretende deter e reter o presente fugidio das coisas, pode aproximar-se ou afastar-se do objeto em observação. Assim, não raras vezes, a representação de uma imagem parece estar sendo feita por meio de uma objetiva desfocada, propiciando uma visão globalizante das coisas. O detalhe desaparece no todo e o objeto se transforma numa "mancha" ou "burujo", nos quais se distinguem apenas a cor, o tamanho ou a densidade, impressos no espírito do artista:

> *El verdor obscuro* de los pinos se extiende en *una inmensa mancha;* por *el bosque hosco* asoma a trechos *un azulado risco* (pág. 668);

> No se distingue apenas en el cuadro del balcón *la mancha verde* de los pámpanos (pág. 691);

> *La mancha roja y amarilla* del coche ha desaparecido (pág. 669);

> Desde lo más empinado de la ciudad van escalonándose *eses burujos verdes*, desriscándose hacia lo hondo, espesándose cada vez más, hasta juntarse con las huertas que abren los flancos de la peña (pág. 669);

> *Los espesos burujos verdes* que asoman a su pie en la ciudad, entre las casas, realzan la amarillez de la torre (pág. 670);

> El libro forma *una mancha blanca* sobre la mesa en la vaga claridad (pág. 690).

Os tradicionais epítetos "bermejo" e "encendido" aparecem pela primeira vez nesta obra, para caracterizar as rosas em contraste com o branco do papel:

> Sobre el ancho tablero de nogal, junto *al cuadrado blanco* de las cuartillas, ponen *sus redondeles encendidos unas rosas bermejas* (pág. 697).

Neste exemplo se percebe claramente a propensão de Azorín a objetivar a sua visão pessoal, subjetiva, das coisas mediante a posposição do epíteto.

Outras vezes, as descrições azorinianas se assemelham a um quadro de natureza morta:

> Por la mañana entra el sol matinal. Brillantes y vivos van a dar los rayos en *la panzuda limeta* que, llena de *vino claro*, reposa sobre la mesa; a su lado se ven *una dorada hogaza* y cuatro o seis cuartalles; manzanas, peras, *rojos albērchigos* forman *un montōn pintoresco* (pág. 706).

Como se vê, apesar de *Doña Inês* ocupar o terceiro lugar na escala hierárquica da atualização do adjetivo, os procedimentos de Azorín são nesta obra mais ricos e variados do que em *Don Juan*. Poderíamos continuar enumerando os infinitos procedimentos azorinianos quanto ao uso do adjetivo referente às coisas. Entretanto, para não nos estendermos dema

siado, citaremos apenas uma série de exemplos, dentre os muitos existentes, em que se ressalta a cor e forma dos objetos: "amarillenta litografía" (pág. 664); "litografía amarillenta" (pág. 664); "álamos negros" (pág. 669); "piedra negra y redonda" (pág. 669); "blancos azulejos" (pág. 671); "la tapa abombada" (pág. 671); "dorado marco" (pág. 672); "cetonios dorados" (pág. 680); "zócalo gris" (pág. 684); "abombados cofres" (pág. 684); "cuatro cántaros rojos" (pág. 684); "piedra dorada" (pág. 687); "camino sinuoso" (pág. 689); "blanco mantel (pág. 714); etc.

Azorín vê as coisas em *Doña Inés* a partir de uma perspectiva impressionista, na qual, muitas vezes, o objeto chega a competir com o personagem. A reação de don Pablo, personagem desta obra em estudo, diante das coisas acaba sendo a do próprio Azorín: as coisas são mutáveis e favorecem a meditação.

> Serenamente podrá seguir gozando de las cosas. Las cosas no son a todas horas las mismas. La luz las hace cambiar a cada momento. Ya el verano ha sucedido a la primavera. A lo largo de las estaciones, mes por mes, día por día, hora por hora, don Pablo va advirtiendo los cambios en la luz, en el color, en las formas. La soledad le es necesaria. (...) La soledad le es necesaria para la meditación. Y las cosas en la soledad, han acabado por adueñarse del caballero (pág. 678).

No texto acima, junto à idéia de mutabilidade das coisas percorre a idéia de tempo, responsável pelas múltiplas aparências que as coisas podem ter. Essas variações fi

cam muito visíveis nas descrições de paisagens ou ambientes.

Os ambientes

O elemento de maior relevância no mundo inaginativo de Azorín, no que diz respeito aos ambientes em *Doña Inés*, é a luz. Sua narrativa se encontra qualhada de luzes suaves ou vivas, e estas exercem grande poder sobre os personagens ou as coisas. Entretanto, a preferência do autor parece recair sobre a luz difusa do crespúsculo vespertino que torna os ambientes mais poéticos, favorecendo a expressão de toda a emotividade e sensibilidade de Azorín.

A imagem da luz refletida em vidros ou paredes brancas propiciam o uso de epítetos antepostos ou pospostos:

> De noche, en una ventana de junto a la puerta — una ventana con reja —, ondula *una luz mortecina* en un vaso de vidrio (pág. 661);

> Tenue y suave, pone [el sol] *reflejos dorados y róseos* en la blancura de los muros (pág. 662);

> (...) los cristales de un balcón, al ser besados por el sol — en despedida hasta el día siguiente —, envían a lo lejos *un vívido destello* (pág. 662);

> *La luz suave* parece líquida; se derrama por el

damasco y gotea en los vidrios y porcelanas de botes y redomas (pág. 667);

Y en *la dulce vaguedad*, en *la claror pálida*, rota debilmente por los destellos de la porcelana y el cristal (...) (pág. 667);

Un espejo, en una de las paredes, relfeja vagamente *la débil claridad* (pág. 690);

Y cuando las elevadas vidrieras han acabado de palidecer y la obscuridad es en el fondo impenetrable, sólo acá y allá, en el mármol de un sepulcro, en la corona de una imagen, en el dorado de un marco, queda *un mortecino y suplicante resplandor* (pág. 703).

Neste último exemplo, carregado de emoção, a subjetividade do autor se manifesta quer pela dupla anteposição dos epítetos ("mortecino y suplicante") quer pelo que eles significam ao serem atribuídos metaforicamente ao substantivo "resplandor".

Outro epíteto usado em lugar de "moriente" ou "mortecino" é "desfalleciente", e tem o poder de destacar o branco de um envelope:

La carta está en el velador; blanquea su sobre en *la luz desfalleciente* del crepúsculo que se inicia (pág. 665).

O branco do papel volta a destacar-se sob a "luz penumbrosa" do entardecer. No céu brilha uma estrela:

> La mano fuera del balcón lanzaba los cien pedacitos de papel blanco. Los múltiples pedacitos de papel caían, volaban, revoloteaban en *la luz penumbrosa* del crepúsculo, y *una encendida estrella* rutilaba en el cielo diáfano (pág. 666).

Como se vê, nestas descrições de Azorín há quase sempre um jogo de luz e sombra e os objetos se acomodam nessa zona de transição entre luminosidade e penumbra.

Contudo, o autor alicantino não se interessa somente pela luminosidade da tarde. No capítulo VI ("El mechero de gas") o impressionismo descritivo de Azorín nos oferece uma sugestiva descrição de um amanhecer madrileno, que não explode em luz e sons mas avança lentamente, contrastando com as últimas sombras da noite:

> *Los redondos y blancos globos* están en el ambigú de un baile, en las salas de espera de las estaciones (...), en los despachos de los ministros.
> *Una débil claridad* se ha ido extendiendo en *el cuadro negro* del patio. Abajo luce todavía el mechero de gás. La claridad del cielo se ha convertido en *un resplandor difuso y lactescente*. Y desde los tejados, en *el angosto ámbito* del pátio, va bajando ese resplandor por los muros de la casa (págs. 666-667).

Semelhantes efeitos tem a descrição do amanhecer no

capítulo XVII ("La mañana en casa"), que vai revelando aos poucos a linha e a cor dos elementos observados:

> Son densas las tinieblas todavía; pero la línea del horizonte es como una raya de *un doblez negro un poco descolorido*. La debilísima claridad va aumentando. Dentro de poco los dedos de la aurora van a descorrer la cortina de la mañana. Pasan los minutos. Ya *el sol naciente* envuelve en *papel dorado las chimeneas blancas*, y *el céfiro blando* remece ledo *las menudas hojas* de los álamos (págs. 679-680).

No primeiro exemplo a atribuição de duas qualidades antepostas e duas pospostas a "globos" e "resplandor" respectivamente, a anteposição de "débil" e a posposição de "negro" dão ritmo e equilíbrio ao período. No segundo, devido à predominância de imagens poéticas, Azorín procura "controlar" o grau de subjetividade, mediante a posposição dos adjetivos, que expressa tendência à objetividade. No caso dos epítetos "céfiro blando" e "menudas hojas" alterna sabiamente posposição e anteposição num aparente equilíbrio rítmico.

Metáforas aparecem também no primeiro parágrafo do mesmo capítulo XVII, quando o narrador descreve a despedida da noite, momentos antes do amanhecer:

> En la negrura, las estrellas de *luz coloreada* van a concluir de quemar ya *sus bengalas rojas, azules y verdes*. Desaparecerán en breve. Expira la noche. ¿Dónde irán a amontonarse todos *estos inmensos velos negros* de la *decoración nocturna*? La luz de *las estrellas coloreadas* iluminará otros mundos de rojo, de azul y de verde (...) En el oriente van a

> palidecer los Astillejos. Parecen en su inquieto rutilar bolitas de *agua viva*. Todavía es noche obscura. *El huelgo frío* de la madrugada ha comenzado a dejarse sentir. *La inmensa y menuda orquesta* de los grillos, terminado *su concierto diario*, ha bajado sus élitros como se baja la tapa de un piano (pág. 679).

Observe-se neste trecho a quantidade de metáforas, além do entrecruzamento de sensações visuais, táteis e sonoras. As qualidades atribuídas aos substantivos pertencentes às metáforas têm o mesmo valor que elas.

O impressionismo descritivo de Azorín pode tomar, às vezes, certo aspecto de abstracionismo geométrico, aproximando-se do cubismo e convertendo-se, nesse caso, em "anti-impressionismo":

> El cuadrado de *luz evanescente* del espejo responde en las tinieblas de la sala al *cuadrado pálido* del balcón (pág. 690).

A luz do dia, com seu esplendor, dá vida às coisas e desperta ruídos nos ambientes:

> *Los verdes y lozanos pámpanos* del balcón — en la casa de Eufemia — se bañan gozosos en *la fina y virgen luz* de *la pura mañana* (pág. 685);

> El sol, con su *luz viva*, suscita el bullicio y el estruendo de los moradores (pág. 691).

Os epítetos do primeiro exemplo expressam emoção pura, tanto pela sua posição no sintagma nominal quanto pela seleção feita pelo autor no momento de atribui-los aos substantivos "pámpanos", "luz" e "mañana",

Sensações diferentes, opostas até certo ponto às suscitadas pelos exemplos acima transcritos, despertam os adjetivos usados no capítulo XLVI que trata da "enfermidade" de Plácida, depois do beijo de Inés e Diego na Catedral:

> En *la inmensa mañana gris* están enredados los pensamientos y las cosas. *La luz gris* entra por *los borrosos vidrios*. No luce apenas *el cuadro alto y ancho* de los vanos. Llueve desde la madrugada. En la estancia resalta *la banda blanca* del rebozo de la cama en *la mate claridad*. El agua chorrea de rama en rama sobre *las hojas tersas*, en los árboles. Se escucha en el silencio *el son pausado, rítmico*, de las goteras en la casa (pág. 713).

Para a formação desse ambiente carregado de melancolia contribuem adjetivos que expressam ou sugerem a neutralidade da cor cinza da manhã e, por extensão, da própria luz. Os vidros já não são cintilantes mas "borrosos", indefinidos e a claridade é opaca como eles. A monotonia da chuva é dada pelo "son pausado, rítmico" das goteiras e pelo ritmo das orações. Elementos que normalmente seriam eufóricos (como "la luz", "la claridad") se tornam negativos na densidade do ambiente e estão em perfeita empatia com o espírito do personagem (Plácida), que se funde mais adiante com o do narrador. Esse ambiente convida a reviver sensações e antigos estados

de alma, impalpáveis, elevados ao plano do sonho ou da recordação.

O céu e as nuvens aparecem em *Doña Inés* quase sem nenhuma novidade. Por isso, apesar dos vários exemplos que poderíamos apontar, destacamos apenas dois que nos parecem os mais inovadores quanto à sua apresentação na frase ou quanto aos adjetivos atualizados:

> Redonda en su cabo [la torre], armoniza con *las nubes redondas*. *Los hinchados cúmulos — blancos, nacarados, encendidos* — la hacen esplendorear soberbia en los ocasos (pág. 670);

> El cielo forma sobre su copa *una tendida e inmensa tela* de *brillante seda* (pág. 721).

No primeiro exemplo, o autor substitui "las nubes redondas" pela expressão "los hinchados cúmulos" e lhe atribui coloração matizada conforme as mudanças de luz ("blancos, nacarados, encendidos"); no segundo, o céu é visto, metaforicamente, como um enorme pedaço de seda brilhante. A anteposição dos epítetos colaboram na expressão da subjetividade do autor.

Quanto aos ambientes interiores, eles podem ser "aposentos lóbregos y angostos" (pág. 661), "patio angosto y negruzco" (pág. 666) ou "espaciosas salas" (pág. 671), "sala clara" (pág. 701), "vasto comedor" (pág. 680) ou um "anchuroso patio" (pág. 671).

Segóvia é cortada pelo rio Eresma e o autor faz

menção, por três vezes, às suas águas, mediante adjetivos tradicionais que expressam brilho ou claridade.

> La espessura del boscaje casi oculta *la cinta espejeante* del río; entre los claros de la arboleda se ven a trechos los cristales de las aguas (pág. 669);

> El río, el Eresma, se desliza apacible en el fondo. Sobre *sus cristales tersos*, las frondas de las orillas se inclinan y besan las aguas, como si los árboles, sedientos, estuvieran bebiendo de bruces (pág. 686);

> La arboleda cubre *las claras linfas* del Eresma (pág. 689).

Também merece destaque o mundo cromático de Azorín, que se revela com plenitude nas descrições dos elementos da natureza. Citamos apenas dois exemplos:

> Los colores del paisaje, en la inemnsa extensión, son vivos y limpios. El azul obscuro bordea con el ocre. Un albero de *tierra clara* aparece entre *un alijar sombrío* con *sus chaparros negros y redondos*. Los retamares están en flor: amarillean anchas laderas. Los cantuesos es ahora cuando florecen: *amplios mantos dorados* visten los terrenos (pág. 668);

> Llenan los senderos plantas silvestres: la celéndula con *su botón y pétalos amarillos;* la matri

> caria con sus *pétalos blancos* y botón de oro; el simpático gordolobo — vervascum thapsus — con su pináculo de florecitas de *un amarillo claro* y sus hojas vestidas de *sedosa borra blanca;* las demátides — clematis vitalba — o hierba del pordiosero, con *sus flores blancas o violáceas*, dignas de ser secadas entre las páginas del Buscón; *los cardos hoscos* con *sus pompones morados*. (págs. 686-687).

Além do cromatismo, chama a atenção o vocabulário técnico que o autor mistura ao vulgar, mas que demonstra o seu profundo conhecimento da natureza.

Outras vezes, com fina sensibilidade, Azorín recolhe sensações e impressões quase digitais. Num só parágrafo os adjetivos suscitam a vivência sensorial do escritor numa intercorrespondência de cores, perfumes e sons, caracterizando um ambiente impregnado de sensualidade:

> Llamea en la estancia, sobre la cama, la colgadura de *damasco escarlata* con estofa de ramas y *amplia caída*. Doblado, recio, cae en *pliegues majestuosos* el damasco de lo alto hasta *la alfombra mullida* del suelo. La *fina mano* de *uñas brillantes* palpa la faz con suavidad. Llenan el ambiente *penetrantes perfumes* de pomos y pastillas. (...) Y en la dulce vaguedad, en *la claror pálida*, rota débilmente por destellos de la porcelana y el cristal, resaltan *los damascos rojos* y *los matices trigueños* de *la tibia carne femenina*. Los encajes, sobre *la carne morena*, son como *blanca espuma*. (...) Se extiende el seno, casi descubierto, en *una forme comba*. *La henchida voluta* desciende harmoniosa y acaba por esconderse entre *la nítida fronda de las randas*. *Silencio profundo* en estas horas de medianoche (pág. 667).

Neste parágrafo, que se estende até o final do capítulo intitulado "El oro y el tiempo", epítetos e qualificativos usados em profusão acompanham, antepostos ou pospostos, os substantivos, favorecendo um jogo de cores em que se harmonizam o vermelho ("escarlata", "rojo"), o moreno ("matices trigueños", "carne morena") e o branco ("blanca espuma", "nítida fronda") sob uma luz difusa. As expressões "alfombra mullida", "fina mano", "tibia carne", "firme comba" e "henchida voluta" traduzem impressões táteis e revelam tendência à subjetividade, já que os adjetivos se antepõem ao substantivo na maioria das vezes.

Como nas obras anteriores, as sensações olfativas e sonoras estão presentes outras vezes nas páginas de *Doña Inés*, e somente por razão de concisão deixamos de citar todas. Destacamos apenas que o silêncio é bastante valorizado nesta obra:

> El silencio ha de ser profundo en la casa; en el silencio le place a don Pablo escuchar *el sonoro tic-tac* del reloj (pág. 676).

Antes de passarmos ao estudo de *Tomás Rueda*, obra que ocupa o quarto posto na escala hierárquica de atualização do adjetivo, queremos ressaltar que a grande expressividade concedida a *Doña Inés* pelo uso do epíteto ou do qualificativo mantém estreita relação com a atitude contemplativa e emocionada do autor diante da realidade. Essa atitude favorece o desenvolvimento da sensibilidade e, em conseqüência, anula a ação. Para Azorín a primeira exclui a segunda:

> Los hombres de acción, si tuvieran sensibilidad no serían hombres de acción. No podrían hacer nada. La sensibilidad es el disolvente de la acción (pág. 695);

Esse juízo de Azorín justifica, não apenas em *Doña Inés*, a valorização da sensibilidade em oposição ao tempo cronológico e à ação, já que deseja paralizar o que há de fugidio e sutil nos seres ou objetos. Guiado pela emotividade, Azorín efetiva a representação do mundo fenomênico, do mundo das aparências, em seus mínimos detalhes. Os adjetivos têm, então, papel fundamental nesse processo de congelamento das sensações captadas pela percepção imediata do artista.

Tomás Rueda

Generalidades

Na mesma linha de *Blanco en azul*, mas somente no sentido de que também aborda o tema da sensibilidade, está *Tomás Rueda*.

Publicado antes sob o título *El Licenciado Vidriera*, é um típico exemplo da atitude azoriniana diante da literatura dos clássicos que ele respeita e admira, e da qual se serve, como estímulo inspirador, para a sua própria criação.

Azorín revive em sua obra alguns aspectos marcantes do personagem cervantino de *El Licenciado Vidriera*. Orienta o núcleo temático da narrativa de Cervantes (dialética de "locura-cordura", "ideal-realidad") para o tema da sensibili

dade aguda (como a do personagem de "Voluptuosidad", em *Blanco en azul*). Para fugir da agressão da realidade, Tomás Rueda se refugia no sonho, cria uma realidade interior, mas acaba, pateticamente, voltando à realidade cotidiana.

Na recriação de *El Licenciado Vidriera* ou *Tomás Rueda*, Azorín infunde no personagem mítico muito de sua própria sensibilidade e emoção. Assim, Tomás Rueda vê o mundo com os olhos de seu "re-criador".

Como já dissemos em outro lugar, os procedimentos de Azorín a respeito do epíteto e do qualificativo são praticamente os mesmos ao longo de sua obra, variando apenas em termos de matizações. Dessa forma, para evitar repetições desnecessárias e desgastantes, vamos focalizar em *Tomás Rueda* somente o que ainda não foi tocado nas obras anteriores.

Queremos, sim, ressaltar que, embora o número de ocorrências de adjetivos em *Tomás Rueda* seja um pouco menor do que o das obras situadas no pico da curva quantitativa (pág. 37), esta obra possui altas freqüências de qualificativo anteposto (41,76%) e de epíteto posposto (62,30%). Esses dados são estatisticamente significativos pois o qualificativo anteposto manifesta tendência à subjetividade e o epíteto posposto mascara essa tendência.

"Vida solitaria"; "luenga barba"; "los joyantes cueros"; "el rojo tafilete"; "observador vulgar"; "pared lisa y encalada"; "ligero color moreno"; "vida sencilla, solitaria y reflexiva"; "rápidos saltos"; "ancho, inmenso mar"; "fiel mastín"; "lindos barandales"; "amplias habitaciones"; "sol claro y vívido"; "manos blancas y vívidas"; "miel dorada" são alguns exemplos de epítetos e qualificativos colhi-

dos ao acaso nas páginas de *Tomás Rueda*.

Esta obra, que consiste numa evocação de uma experiência de leitura, contém, como as demais, constantes descrições de personagens, de objetos e ambientes, manifestações das sensações visual, olfativa, tátil e auditiva em que entram adjetivos. A diferença ou especificidade está na escolha da adjetivação mais adequada ao caráter da obra, cuja ação se situa na época de Cervantes.

A figura humana

Mais do que em qualquer outra obra azoriniana, a figura humana em *Tomás Rueda* é caracterizada basicamente por gestos típicos, alguma parte expressiva do corpo, algum objeto específico ou por seus sentimentos.

Assim, María, mãe de Tomás Rueda, embora já não viva, está presente na memória do filho através de algumas lembranças: as mãos, um livro, uma escrivaninha, gestos.

> Cortaban las flores *unas manos blancas y finas* (pág. 16);

> *Las bellas manos* que cortaban las flores del huerto han desaparecido ya hace años (pág. 16);

> (...) estos cajoncitos tan lindos, *las manos blancas y puras* de mamá los abrían y cerraban (pág. 38);

> María ya no existe; *sus manos blancas y delicadas* no pueden coger estos volúmenes (pág. 48)[22]

Flores, papéis e livros são os objetos tocados pelas mãos de María. Esses objetos, ao lado das mãos, determinam o grau de sensibilidade do personagem. A essas indicações o narrador acrescenta juízos de valor:

> Pero otras manos — las de un niño — toman ahora estos libros y continúan, sí, continúan sobre sus páginas los ensueños, *las dulces quimeras*, las imaginaciones de María... (pág. 48);

> (...) lecturas —¡oh María!, ¡oh *delicada María*! (pág. 48).

E mais claramente ainda a sensibilidade do personagem aparece expressa neste trecho:

> (...) la ternura de mamá, que cortaba flores en el huerto, *sus llantos inexplicables, su sensibilidad fina y morbosa* (pág. 29).

María é pura sensibilidade. Contudo, os epítetos que acompanham o substantivo "manos" são todos pospostos e só aparecem antepostos quando expressam juízo de valor ("be

---

[22] Azorín. *Tomás Rueda*. 4a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

llas manos" ou, em outro caso, "delicada María").

O pai de Tomás Rueda também se dá a conhecer por meio de gestos e atitudes ou ações:

> El caballero — su padre — va y viene a *largas cacerías*; pasa temporadas fuera de casa; luego vienen otros señores y se encierran con él en otra estancia; se oyen *discusiones furiosas*, gritos. (pág. 17);

> El caballero, muchos días, en la mesa regaña violentamente a los criados, da *fuertes puñetazos*, se exalta (pág. 17).

Na caracterização de Mari-Juana, Azorín destaca o seu riso, a fortaleza dos braços, a cor das faces e o seu gosto pelas jóias e pela roupa vistosa:

> Mari-Juana reía como loca, a *carcajadas presurosas y argentinas* (pág. 19);

> Y, de cuando en cuando, resonaban en la casa *las carcajadas precursoras y sonoras* de Mari-Juana (pág. 20);

> Mari-Juana tenía *unos brazos fuertes* y *unos carrillos encendidos*. (pág. 19);

> (...) desde el primer día, la conoció por *las recias tumbagas* de oro que estas manos llevaban en los dedos (pág. 20);

> Mari-Juana no tenía más que un defecto: era aficionada a las joyas, a *los trajes vistosos* (pág.20).

Note-se que na caracterização de Mari-Juana aparecem dois epítetos não muito freqüentes em Azorín, atribuídos a "carcajadas" ("carcajadas presurosas y argentinas") e o epíteto "encendido", raramente atribuído a "carrillos". A junção desses adjetivos e seus substantivos sugerem a vivacidade de Mari-Juana.

Tomás Rueda, quando criança, ou seja, antes de ser Rueda, aparece caracterizado por seus olhos, cabelos, cor da pele e um gesto da boca. Quando adulto, só conhecemos as reações psicológicas de Tomás:

> El niño tenía *los ojos negros*, y *negro y brillante el pelo*. Su cara era de *un ligero color moreno*. No había nada en ella de extraordinario. No había nada para un observador vulgar. Mas ¿y *este mohín ligero* que, si nos fijamos bien, notamos en esta faz infantil? ¿Y *esta breve mueca* que, al pronto, una vez observada, no sabemos qué es? (pág. 28);

> ¿Por qué no era igual que antes nuestro amigo Tomás? Ser exteriormente, socialmente, era igual; pero *una honda conmoción* había puesto un no sé qué en su organismo (pág. 121);

> Se irritaba fácilmente de muchas cosas que antes pasaban por él inadvertidas; él mismo no comprendía lo infundado de *estas súbitas irritaciones* (...). Detalles, particularidades, incidentes de la

vida diaria, eran para Tomás motivo de *reiteradas meditaciones* (pág. 121);

> (...) Tomás se avengonzaba, allá en su interior, de este movimiento de *cólera brusca e irreflixa*. No soy el mismo de antes — volvía a pensar —; parezco hecho de vidrio, de *sutil y quebradizo vidrio*. (pág. 122).

E Tomás é possuidor de sentimentos contraditórios:

> — Me marcho, sí, y con *un profundo sentimiento*. Siento marcharme... y me alegro. Si no me alegrara, no me marcharía. Pero... al mismo tiempo tengo *una honda tristeza* (pág. 133).

É curioso notar o uso do adjetivo "púrpura" em *Tomás Rueda*, adjetivo largamente empregado no "Siglo de Oro" espanhol e que não se repete nas demais obras de Azorín, para caracterizar o Maestro:

> En *la cara nieve y púrpura* parece que distinguimos en lo alto, dos granitos de pimienta: los ojos (pág. 19).

Neste exemplo, o substantivo "nieve" toma o lugar do adjetivo "blanco", numa combinação de cores que recorda as usadas por Garcilaso e Góngora. A posposição dos epítetos acumulados e o sabor de passado trazido pelo uso dessa imagem conferem maior expressividade ao enunciado.

Don Lope de Almendares é caracterizado por qualidades morais:

> Tomás ha visto que, por debajo de vuestra eterna quimera, hay *un corazón bueno* y un juicio discreto (...) Le atrae *este hombre bondadoso*, que lleva por la vida una quimera. (pág. 72-73).

Como se pode notar, os personagens de *Tomás Rueda* são caracterizados por poucos adjetivos que ressaltam, quase sempre, seu estado psicológico ou qualidades morais. Nem mesmo os personagens femininos, que costumam ocupar lugar de destaque nas descrições azorinianas, recebem aqui tratamento especial. A mulher por quem Tomás se sente "enfeitiçado" aparece assim descrita (técnica semelhante ocorre em *Don Juan*, como vimos):

> No tenía nada de particular esta mujer; no era fea, ni era bonita; tenía *unas facciones regulares, simétricas*, pero sin nada notable (pág. 112);

e de Gabriela só sabemos que

> tiene un *rostro en óvalo, marfileño, expresivo y apasionado* (pág. 146);
>
> Hay en ella siempre *un gesto, un ademán espontáneo y sincero* de cordialidad. (..); *un optimismo fresco, vivo, natural, ingénito* (pág. 147).

São apenas expressões e gestos que se acumulam e se condensam para dar a idéia do todo.

As coisas

Se em *Doña Inés*, em sua solidão o personagem don Pablo se sente dominado pelas coisas, em *Tomás Rueda* o personagem Asencio, devido à sua cegueira que o impede de ver o mundo das aparências — embora possa senti-lo —, sente-se livre do peso do mundo material:

> Ahora, encarado con esta inmensidad llena de estrellas, que yo no puedo ver, tengo la sensación de que estoy libre de la presión de las cosas, de la presión material del *mundo fugitivo y terrible*, y que respiro y me empapo en lo Infinito... Y las estrellas fulgían en la noche callada (pág. 107).

Por outro lado, o intangível, o ilimitado, o mutável aparece no branco da parede que Tomás Rueda tem diante de si, em seu quarto em Salamanca:

> *Este muro blanco, esta pared lisa y encalada*, será una de las cosas que queden en el espíritu de nuestro Rueda. Imaginad *una vida sencilla, solitaria y reflexiva*; en esta vida, cosas, detalles y matices, inadvertidos e indiferentes para los hombres, adquirirán *una significación profunda*. ¡*La pared blanca* de los años estudiantiles! *El muro alto y liso* de Salamanca! (pág. 68).

Num sentido mais profundo o branco pode significar aqui o drama da solidão do intelectual e de sua formação frente ao meio em que vive.

Adjetivos que expressam a beleza das coisas são frequentes em *Tomás Rueda*. Em geral se antepõem ao substantivo, dando realce à qualidade: "lindos barandales" (pág. 15); "un lindo búcaro de cristal" (pág. 16); "un magnífico escritorio" (pág. 17); "bellas iglesias (pág. 67); "espléndidos palacios"(pág. 67); "linda edición" (pág. 143); "bellos pisos de mosaico" (pág. 145).

Em *Tomás Rueda* as descrições rurais são frequentes. Montanhas, pastores, animais aparecem em suas páginas ao lado do mundo vegetal. A montanha é um dos símbolos de aproximação do infinito e da solidão humana:

> Luego se ve la franja verde de la huerta, y más lejos, cerrando el horizonte, *una larga montaña azul*, que casi se confunde con el azul del cielo (pág. 27);

> El camino está solitario. *Las montañas remotas* parecen de *porcelana azul* (pág. 37);

> ¡Qué sean altas, empinadas, elevadísimas las montañas! Nosotros subiremos a ellas, como sube nuestro niño al *monte alto*, aunque agradable, que se halla detrás de la casa de la Olmeda, y en él pasa ratos felices escuchando las consejas de los pastores (pág. 54).

Essa idéia de montanha como lugar elevado que se aproxima do infinito (daí o uso do adjetivo "azul") encontra reflexo na atualização do epíteto "agudo" num trecho da obra que nos remete a outro dos temas preferidos de Azorín: a fugacidade do tempo e a eternidade. Diz o texto:

> Entre la magnitud de las techumbres surgen las torres, las cúpulas, los altos paredones de los recios edificios. Aquí unos cipreses asoman *sus cimas agudas*; surgen del patio de un convento (pág. 26).

A idéia de "eternidade" ou permanência existente na imagem do cipreste, acompanhada da idéia de misticismo sugerida por "convento" e o aspecto penetrativo da palavra "aguda", que aponta em direção ao infinito, são elementos suficientes para se relacionar a expressão "cimas agudas" com o desejo místico de eternidade, de elevação espiritual, mesmo que seja uma eternidade interior, imaginada pelo artista.

Os animais também fazem parte do mundo de *Tomás Rueda*. Todo um capítulo Azorín dedica às aranhas, elevando-as quase à condição humana ao atribuir-lhes qualidades derivadas da simpatia, originalidade, bondade e imaginação (pág. 50). O acúmulo de adjetivos antepostos indicam subjetividade do autor e, portanto, o valor expressivo da adjetivação.

> *¿Y las buenas e inofensivas tejenarias* con *sus largas zancas; las buenas tejenarias* que pasan, resignadas, meses enteros sin probar un bocado, replegadas en la tela de su rincón, en la cual — como en casa de escritor pobre — no cae nada? *Buenas, sufridas, silenciosas tejenarias...* (pág. 151).

Descrições quase "científicas" aparecem nesta obra. Mas, depois de uma série enumerativa de árvores silvestres, Azorín condensa e poetiza toda a paisagem numa única fase em que se destaca um epíteto:

> Los árboles silvestres tienen un encanto de que carecen los domesticados y urbanos. Los allozos, los acebuches, los cabrahigos, el maguillo, la vid labrusca (es decir, almendros, olivos, higueras, manzanos, vides silvestres); todos estos árboles crecen y se expanden libres, espontaneamente, gozando del cielo y del aire delgado y nutritivo. Un bosquecillo de *plateados acebuches* rodea la ermita (pág. 59).

Os ambientes

Como em outras obras, os ambientes exercem em *Tomás Rueda* grande influência sobre o estado psicológico dos personagens:

> En Vasconia todo el ser de Tomás sufre *un hondo cambio*. ¡Cómo gusta él de *este ambiente suave y plácido*! A los cuatro días de estar aquí, *su sensibilidad irritada* se ha calmado (pág. 136).

Nesta obra os ambientes se dividem basicamente em rural e urbano. O rural, em sua paz, convida à meditação e à contemplação:

> El aire está embalsamado con el aroma de las plantas silvestres. Se oye un trinar de pájaros. Y en *este ambiente exquisito, único*, en esta paz del campo, la arañita pasa horas y horas — toda la vida — acurrucada en la tela de su lentisco (pág.51);

> La Virgen de los Verdes se encuentra allá arriba en la montaña, en lo más empinado y áspero de ella. ¡Qué *soberbio panorama* se divisa desde la cumbre!(pág. 59);

e o urbano, apesar da agitação, conduz o personagem ao isolamento:

> La vida que llevan en Salamanca es algo desigual y estrepitosa. Conocidas son sus alegrías y devaneos. La casa donde moran resuena frecuentemente de *su bulliciosa algarada*. Nuestro amigo no toma mucha parte en estos lances y holgorios. (pág. 68),

prefere contemplar os telhados da cidade:

> Entre la multitud de las techumbres surgen las torres, las cúpulas, los altos paredones de *los recios edificios*. (pág. 26).

O cromatismo, as sensações olfativas e sonoras também permeiam as páginas desta obra. Uma epítese como a da expressão "sabor áspero", resultante do entrecruzamento de sensações de gosto e tato, é muito rara em Azorín:

> Fíjate en que esa energía, ese rasgo claro y saliente, *ese sabor áspero*, resalta en todo: en el paisaje, en los frutos de la tierra, en la mujer, en los grandes artistas, literatos o pintores (pág. 134).

Assim, nesta narrativa que relata a trajetória de Tomás Rueda, desde sua infância até a maturidade, retomando o tema cervantino mas imprimindo-lhe caracteres próprios, Azorín recorre com freqüência ao adjetivo qualificativo ou epitético para expressar, com mais clareza e emoção, os matizes de sua realidade, uma realidade interior, em função da qual ele vive.

María Fontán

Generalidades

Ao lado de *Tomás Rueda*, narrativa de tema clássico, *María Fontán* parece ser a obra azoriniana de forma mais tradicional, cujo fio narrativo se desenvolve com normalidade, linearmente, pois pretende aproximar-se do relato oral:

> El estilo es llano: el de una conversación particular (pág. 7)[23],

---

[23] Azorín. *María Fontán (novela rosa)*. 4a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

diz Azorín no pequeno "Prólogo".

A órfã Edit Maqueda, depois María Fontán, é de família judaico-espanhola e provém de um meio humilde e provinciano. Com a morte dos pais e, mais tarde, de seu tio Ismael, herda grande fortuna. Educada em Londres e Paris, María Fontán tem um caráter alegre e possui muitas excentricidades relativas a experimentos psicológicos, sociológicos e caritativos. Casa-se em Paris com o duque de Launoy, um ancião enfermo e arquimilionário, e se transforma em dama da alta sociedade parisiense, surpreendendo a todos com sua beleza. Depois da morte do marido, María Fontán volta a Madrid e se casa com um boêmio aprendiz de pintor.

Embora se trate de uma "conversa", o relato não flui e cansam o leitor as repetições de conhecidas fórmulas para a caracterização dos personagens. Por seu caráter irreal de mundo de contos de fadas, o autor lhe atribui o rótulo de "novela rosa".

Apesar de haver nesta obra, como nas outras já estudadas, uma tentativa de fusão do real e imaginário que favorece o uso da adjetivação para matizar esse mundo criado, parece-nos que o baixo grau de freqüência do adjetivo, sobretudo do epitético, deve-se ao fato de que o autor pretende atender ao seu programa de "conversa particular", proposto no "Prólogo" da obra e, ao mesmo tempo, observar as suas recomendações feitas um ano antes em *El escritor*:

> Escribamos con llaneza. *Huyamos de la duplicación de adjetivos cuando es innecesaria.* Reportémonos en el encarecimiento. Sofreémonos en las ponde

> raciones. Llegan más adentro en el espíritu, en la sensibilidad los hechos narrados limpiamente que los enojosos e inexpresivos superlativos (pág. 19)[24]

Entretanto, certos procedimentos a respeito da caracterização dos personagens, objetos e ambientes parecem estar cristalizados no estilo do escritor e se manifestam mediante o uso de qualificativos e epítetos antepostos, pospostos, duplicados ou acumulados: "rojas amapolas" (pág. 15); "ojos acerados" (pág. 41); "finas manos", "irritaciones súbitas" (pág. 149); "techumbres plomizas" (pág. 669); "Largo y sombrío túnel" (pág. 72); "un mar profundo y dulce" (pág. 131); "unos pobres hábitos, raídos, descoloridos" (pág. 141); "grandes y pesados coches" (pág. 72); "los cueros muelles y brillantes" (págs. 17-18); "la blanda malva emoliente" (pág. 24); "luenga y ancha barba" (pág. 23); "un caballero alto, fornido, arrogante" (pág. 53); etc.

A figura humana

Um dos procedimentos constantes em Azorín é a criação de personagens extremamente bondosos e desprendidos do mundo material, com claras tendências ao espiritualismo. Artistas (pintores, romancistas ou poetas) e mulheres bonitas

---

[24] Azorín. *El escritor*. 7a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1976. Grifo nosso.

surgem com freqüência em sua obra, numa tentativa de destacar-se entre a infinidade de objetos que povoam as suas páginas.

Invariavelmente a figura da mulher azoriniana, sobretudo se se trata da protagonista, aparece caracterizada pelos mesmos elementos: beleza, simplicidade, aristocracia, sensualidade sugerida, inteligência, sensibilidade.

Assim, María Fontán, ainda Edit Maqueda, é possuidora de grande beleza:

> Su cara era *un óvalo perfecto* en que fulgían *los negros ojos* y resaltaban *bermejos los gordezuelos labios*. *El pelo, largo, espeso* y como ébano, caía a veces por sus espaldas (pág. 15).

Transformada em belíssima dama da alta sociedade parisiense, os atributos de María são praticamente os mesmos:

> Se hallaba la Fontán en plenitud de su belleza: esbelta y fuerte, era de agilidad suma; sus proporciones guardaban *armonía perfecta;* nunca brillaron más *sus ojos negros* ni nunca *su cutis trigueño* fué más suave (pág. 90),

Chamamos a atenção no primeiro exemplo para o raro emprego da anteposição dos adjetivos que expressam a cor dos olhos e dos lábios do personagem. Nesse procedimento do autor pode haver pelo menos duas intenções: vontade estética de ressaltar a cor desses elementos (subjetividade) e determinação de ritmo e equilíbrio na frase. Note-se que em segui

da aparece o substantivo "pelo", acompanhado de dois adjetivos pospostos.

Contrastando com a figura irradiante de María Fontán, a imagem de Odette se destaca pela contenção entre dura ("acero") e triste ("melancólica"):

> La joven tenía unos ojos de color de acero y su pelo era rubio; había en su continente un aire de timidez (pág. 40),

refletida na cor dos olhos e na melancolia do sorriso:

> —¡Cómo se refleja en *tus ojos acerados*, Odette, el mar de Bretaña! (pág. 41);
>
> Odette sonrió, como siempre, con *su sonrisa melancólica*, (pág. 96).

Na figura masculina Azorín prefere evidenciar apenas alguns detalhes expressivos, geralmente a barba e uma característica do vestuário, como no caso de Ismael:

> Y de allí vino con *barba amplia y blanca*, que antes no usaba, y con un traje siempre negro, limpio" (pág. 26),

ou no de Lucien:

> Bien vestido, con *ropa fina y elegante*, no podía darse en un hombre más pulcritud (pág. 76).

Em Guillermo Fabre também se destaca apenas um detalhe:

> Pero Guillermo Fabre, con *sus claras patillas*, vino un lunes y, contra lo acostumbrado, vino también el martes a primera hora. (pág. 105),

e na figura do doutor García de Rodas, um traço de personalidade:

> *El doctor García de Rodas, fino y profundo*, tenía entre sus manos la mano de María Fontán y la iba acariciando como para transmitir su fortaleza y su confianza a la duquesa de Launoy (pág. 132).

Observe-se que nestas amostras de caracterização da figura humana aparecem, com certa freqüência, adjetivos com dupla posposição: "el pelo, largo, espeso"; "la barba amplia y blanca"; "ropa fina y elegante", "García de Rodas, fino y profundo", manifestando tendência à objetividade do autor em suas ponderações.

As coisas

Os dois pólos opostos da personalidade do autor (admiração pela riqueza e despojamento de bens materiais) se manifestam claramente nas coisas que fazem parte do mundo idealizado de *María Fontán*.

Se por um lado Azorín revela a sua vontade de alcançar o impalpável

> Su mano, María, es fina y larga. Parece que va a coger lo Infinito, que no se puede coger (pág.35),

por outro, expressa a sua atração pelas coisas do mundo real:

> Y lo real también: *las cosas finas y delicadas*, como una flor, un jarrito de Sèvres, una joya de oro (pág. 36).

O seu apreço pelas "coisas finas e delicadas" se evidencia já na escolha dos objetos e da sua qualificação. Assim, fazem parte de seu mundo fenomênico uma porta com *esculturas primorosas* (pág. 11), uma janela com *labores delicados* (pág. 11), rolos de *joyantes cueros* (pág. 17); um buquê de *rojas amapolas* (pág. 15) ou de *amarillos jaramagos* (pág. 15) num vaso branco com *ramos azules* (pág. 15); as *bellas sedas* (pág. 85) ou ainda um *soberbio brillante* (pág. 50).

Contrastam com esses objetos finos e luxuosos um *traje pobre* (págs. 49, 81), *una maleta pobre* (pág. 50), um *traje humilde* (pág. 50) com que María Fontán se disfarça de

operária; ou os "pocos y sencillos muebles" (pág. 146) da casa humilde de Roberto Cisneros.

Quando encontra o amor, María Fontán, num gesto de total desprendimento, troca o palácio em que vivia em Paris, sua *"rica estancia"* (pág. 99) por "una casa vieja, con jardín abandonado en que se elevan *centenarios cipreses*, y con una escalerita de *piedra denegrida* que baja hasta el mar" (pág. 155).

Constantes referências aos livros também aparecem nas páginas de *María Fontán*: *bellos ejemplares* (pág. 70), *libros antiguos y preciosos* (pág. 88), *imponente librería* (pág. 89), *libros preciosos, intactos* (pág. 89), *volúmenes estúpidos* (pág. 89), *copiosos puestos de libros* (pág. 75).

O brilho e a transparência do cristal ou vidro (*limpio cristal*, pág. 135), que tanto atraem o autor, também contrastam com a opacidade de *cristales borrosos* (pág. 39) e *cristales deslucidos* (pág. 135) na criação do ambiente desta "novela rosa".

Os ambientes

Talvez como expressão da experiência francesa de Azorín, *María Fontán* se ambienta, em sua maior parte, na cidade de Paris. Da capital francesa o autor recolhe alguns traços característicos que já haviam aparecido antes em *Don Juan*: o céu de *un suave gris de plata oxidada* (pág. 34), as folhas dos *álamos tembladores* (pág. 44), as águas do Sena,

mansas y cenicientas (pág. 64); uma "plaza con *frondosos plátanos*, con bancos de *blanca piedra*" (pág. 68), os grandes jardins parisienses.

Mas a sua admiração por Paris (abertura do artista para o universal) entra em choque com o seu sentimento nacionalista arraigado. O contraste entre o céu espanhol e o francês serve para veicular esta idéia. Diz María Fontán:

> El cielo de París me tiene prisionera; me seduce *su dulzura cenicienta*. Allá a lo lejos, detrás de los Pirineos, veo el azul intenso de España. Representan esos dos cielos dos *reacciones distintas*. Y se corresponden esas reacciones a dos corrientes espirituales internas: una la nacional, la de España, y otra la internacional, la de Europa (...) (pág. 119);

> Ha dejado *el cielo gris suave* de París y la cobija *el azul resplandeciente* de Madrid (pág. 122);

Os ambientes opacos de Paris, determinados pelos álamos tremulantes e pelo céu cinzento, cedem lugar à paisagem dourada de Toledo, ao cair da tarde:

> En ese cigarral de usted, García de Rodas, sé que, en *los crepúsculos vespertinos*, cuando está ya el *horizonte dorado*, se goza de *una vista maravillosa* de Toledo (pág. 119);

> (...) *el crepúsculo vespertino* en el Acebuche, con la lejana vista de Toledo, sobre *un fondo dora*

do, la dejaba insensible (pág. 148).

Nos ambientes plácidos, o verde e o branco se destacam sob o céu cinzento:

> — ¡Qué bonito es lo blanco en lo verde, bajo el gris celeste! Pues *esas manchas blancas* que yo contemplaba entre los brezos de Bretaña, sobre el césped, entre el herbazal, era lo que impedía la venida de la buena anciana a París. (pág. 97).

Ao lado dos ambientes luxuosos em que vive María Fontán, aparecem os ambientes humildes, como por exemplo a cada de Denis, o poeta:

> El recinto en que se hallaba María era un reducido estudio de pintor: tenía *un techo de cristales borrosos*, y por *un ancho ventanal* se veía un *panorama extenso* (pág. 39).

Como se vê nos exemplos citados, a preferência de Azorín pelo adjetivo posposto, que confere maior objetividade ao relato, é notória. Por outro lado, a preferência pela atualização do qualificativo (88,06%) em detrimento do epíteto (11,94%) abranda, nesta obra, a manifestação do caráter lírico da personalidade de Azorín.

Capricho

Generalidades

Sexta obra na escala hierárquica da freqüência de adjetivos, *Capricho* tem como tema a problemática do fazer de uma narrativa de ficção, a descrição e a história de seu processo criador. Compreende três partes e quarenta capítulos.

A primeira parte, intitulada "El problema y los personajes", mostra-se da seguinte maneira: um rico personagem não identificado, ao que parece com desejos de perfeição espiritual, entra em sigilo numa casa pobre de lavradores e espalha aí um milhão de pesetas. Este argumento não passa de imaginação de um dos colaboradores de um jornal, que submete o texto à apreciação do diretor, sugerindo a abertura de um concurso entre os demais colaboradores, para que cada um resolva o problema a seu modo: o que aconteceu depois? O diretor aceita a sugestão e consulta os redatores. Em seguida, mediante descrição sumária, passamos a conhecer a personalidade de cada personagem: o "director", o "redactor jefe", o "editorialista", o "poeta", o "crítico de arte", o "revistero de tribunales", o "crítico de teatro", o "reportero", o "redactor financiero" e o "crítico literario", além do retrato de quatro mulheres, jovens e ricas, que poderiam ter no milhão a origem de sua fortuna.

A segunda parte, "Las soluciones", reúne os diferentes desenlaces que cada personagem oferece para a situação. Mas o "autor" lhes comunica o grande segredo: ao sair da casa o cavalheiro levou consigo o dinheiro. Assim, a "novela

de lo indeterminado" se dilui, seus personagens desvanecem e com eles, o autor.

Contudo, há ainda a parte final, intitulada "Añadimiento" que corrige o que disse o "autor" e confirma a existência da fortuna espalhada na casa desabitada. O autor recolhe, agora, as considerações de personagens literários sobre o dinheiro. Falam, em primeira pessoa, o escudeiro do *Lazarillo*, Alonso Quijano, Tomás Rueda, Juan Tenorio, Segismundo, Pablos el Buscón e Melibea. Todos recusam o milhão abandonado.

O autor termina o seu livro insistindo no problema que considera fundamental:

> El gran misterio, queridos amigos, es el de la realidad que nos circunda y de que formamos parte. ¿Es representación nuestra realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son esporádicos. *Ser o no ser; realidad o no realidad*. (págs. 148-149)[25].

Desse modo, Azorín retoma em *Capricho* a questão vital de sua arte (a conciliação entre realidade e fantasia):

> Sí, padecemos — y el autor en primer término — confusiones entre lo real y lo imaginado. ¿Son, después de todo, tan angustiadoras? ¿Puede quien ha es

---

[25] Azorín. *Capricho*. 3a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1955. O grifo é nosso.

> crito el anterior capítulo, lector apasionado de Berkeley, deplorar la inexistencia del mundo? (pág. 39).

E, sem dúvida, os adjetivos qualificativos e epitéticos contribuem como recurso estilístico para a expressão desse mundo imaginário, fragmentado pela sensibilidade, sem, contudo, livrar-se da interferência do real.

A queda vertiginosa na freqüência relativa de adjetivo entre *Blanco en azul* (24,60%) e *Capricho* (14,51%) parece atender à nova proposta estilística de Azorín: "una prosa clara, *sin apenas adjetivos*, exenta de hipérboles, libre de superlativos enojosos" (*Capricho*, pág. 20)[26].

Mas, como em *María Fontán*, os qualificativos e epítetos continuam acompanhando muitos dos substantivos atualizados nas páginas de *Capricho*. Aparecem, inclusive, duplicados ou acumulados, como nestes exemplos colhidos aleatoriamente: "damascos magníficos" (pág. 27); "papeles blancos" (pág. 35); "esta nube nacarada" (pág. 32); "fina intuición" (pág. 26); "el dorado y espeso aceite" (pág. 24); "las horas densas, profundas" (pág. 60); "amplia y fina torta" (pág. 56); "esta casa, limpia, ancha y cómoda" (pág. 51); "un ancho diván gris azulado" (pág. 85); "una noción vaga, inconcreta, indelimitada" (págs. 30-31); "redondos y ovalados guijos blancos" (pág. 84); "largos pasillos sombríos" (pág. 135), etc.

---

[26] Grifo nosso.

Por essa pequena amostra pode-se notar que não varia muito a qualificação atribuída aos objetos ou coisas, já conhecida em obras anteriores. Também não é muito diferente a caracterização da figura humana, das coisas ou dos ambientes, como veremos. Entretanto algumas experiências com a fábula, com os personagens e mesmo com o léxico têm lugar em *Capricho*. Azorín introduz frases em latim, resgata palavras com sabor antigo ou registra em meio a um ambiente emotivo, qualhado de epítetos e qualificativos antepostos, o nome científico de um inseto:

> *Con viva atención*, en esta hora de *la tarde expirante*, contempla el crítico literario las vueltas y revueltas, idas y venidas, del gerris gibbifera sobre *el limpio cristal*. ¿Qué pasó después? ¿Y qué pasará cuando, entrada la noche, brillantes las estrellas, *este fino insecto, de largas patas*, acabe sus paseos sobre *la cristalina superficie*? (pág. 31).

A figura humana

Mantendo certa semelhança com *Don Juan*, em que há uma série de personagens com simples valor ambiental, em *Capricho* desfila diante dos olhos do leitor uma autêntica galeria de retratos: primeiro, os personagens redatores do jornal, nesse caso com estreita relação com o tema, pois devem apresentar soluções para o problema da casa abandonada; em seguida aparecem quatro auto-retratos de personagens femininos de diferentes regiões da Espanha, sem nenhuma relação

com o assunto; e, por fim, sete depoimentos de clássicos personagens literários, com remota relação com o tema. Do mesmo modo que em *Don Juan* essa profusão de personagens colaboram somente na composição ambiental e revelam a descontinuidade da obra de Azorín, devido à diluição dos personagens e da trama.

Como sempre acontece, o autor ressalta nos personagens masculinos apenas alguns traços característicos como os olhos, os cabelos, a roupa ou mesmo as suas tendências psicológicas.

Assim, o diretor se apresenta como um senhor de setenta anos e cabelos brancos:

> Tenía *azules los ojos* el director y *su pelo, tupido*, caía hasta la mitad de la oreja en *abundosa melena* (pág. 19);

o redator chefe se caracteriza por ser um grande degustador de vinho e da boa comida:

> El redactor jefe, como pulsa un arpista su arpa, sacando de sus cuerdas variados arpegios; paladea él sus licores, y va sacando de *su variedad infinita múltiples sensaciones gustativas* (pág. 23);

o editorialista usa a roupa em desalinho, mas

> En los ojos brilla, (...), contrastando con el desmadejamiento de la persona toda, *un brillo singu*

lar: brillo de *fina intuición* y de *vivaz inteligencia* (pág. 26).

Também a figura do jurisperito é caracterizada pela roupa:

> El cronista de Tribunales, con *su traje mísero* y su *cartapacio deslucido*, anda también descarriado (pág. 114).

Os demais personagens redatores (crítico literário, poeta, crítico de teatro, redator financeiro, repórter e crítico de arte) não recebem caracterizações físicas. Conhecemos apenas a sua fragilidade, sensibilidade e as suas ilusões, que os tornam seres etéreos, dissolutos em sua própria interioridade.

Quanto aos auto-retratos das quatro figuras femininas, estes consistem em ponderações em torno a sua beleza como, por exemplo, as de Lola Crespí. Nelas voltam a aparecer adjetivos pospostos e antepostos, destacando a cor dos olhos, dos cabelos e a conformação do rosto:

> El pelo en mí es ébano, con *irisaciones azules*, *pelo espeso y sedoso* (...) Tengo *los ojos negros y rasgados*, ensombreados por *largas pestañas*. *La cara, blanca*, con *suave carmín* en las mejillas, ofrece *un óvalo perfecto* (pág. 82).

Como se pode observar nestes exemplos, os procedimentos de Azorín são semelhantes ao longo de toda a sua obra e ainda que o autor proponha a contenção do adjetivo, ele continua acumulando-se junto ao substantivo.

As coisas

Transitando entre espírito e matéria, Azorín condensa a sua atenção no mundo material, na realidade cotidiana e tangível, para chegar à essência das coisas. A sua atração pela obra de arte, expressão da sensibilidade do artista, e pelo brilho das jóias volta a manifestar-se em *Capricho*:

> Desde hace años, al mismo tiempo en que la mente propendía con *creciente afã* al ascetismo, concretábase, por contraste, en un cuadro y en *una piedra preciosa la superfluidad mundana*. El cuadro de Rubens desborda de vida material y en el diamante condensa la riqueza del mundo (pág. 13);

> Y precisamente quien luce — por contraste — *el claro brillante* en el dedo se complace en pensar que, desde lo más remoto de la Historia, *la espaõla historia*, hasta su mente, existe, gracias a su cultura, acaso también a la progenie, *un nexo espiritual continuado* (pág. 15);

> He oído decir también — yo no digo nada — que mis manos son maravillosas. Luzco en ellas *un hermoso zafiro* que me ha regalado papá, y es la única joya que llevo (pág. 82).

Outro signo de riqueza material é o automóvel e aparece acompanhado do adjetivo anteposto "magnífico" ("magnífico automóvil" e "magnífico automóvil amarillo", págs. 15 e 100).

Os móveis também podem determinar a condição social dos personagens; além do conforto que eles podem proporcionar, destaca-se a sua cor:

> A una sillería de *damasco magnífico* se entremezclan otras sillas de *distinto estilo y tapicería* (pág. 27);

> En el salón hay muebles viejos del tiempo de Napoleón III: *un sofá blanco* con *filetes dorados*, *unas sillas blancas* también con *dorados filetes*, una consola y una cómoda (pág. 41);

> Los personajes están sentados en *anchos y mueIles divanes* (pág. 73);

> En mi cuarto hay una cama de caoba con cubierta de *damasco verde oscuro*, *un ancho divān gris azulado*, una chimenea de *mármol negro y bronce* (...) (pág. 85).

A descrição desses objetos é rica em detalhes e matizações da cor. A maioria dos adjetivos aparecem pospostos aos substantivos para dar mais objetividade à descrição.

Utensílios de cozinha e a própria cozinha espanhola figuram nas páginas de *Capricho*. Além de qualificativos, ob

serve-se a presença de epítetos antepostos nestes exemplos:

> Mis manos tocan *un blanco y muelle mantel*; lucen en la mesa *las blancas porcelanas* y *los límpidos vidrios* (pág. 94);

> Y entre esos artefactos él coloca, naturalmente, en primera línea la alcuza henchida del *dorado y espeso aceite*: *el aceite, superior*, no hay que decirlo, a *la empalagosa mantequilla*. (pág. 24);

> Gusto de *manjares finos* y de *exquisitos vinos y licores* (pág. 94);

> *Los suculentos gazpachos*, formados con *tortas desmenuzadas*, se sirven puestos en otra torta. Allí están, reposando en *la amplia y fina torta*, formando *montón gustoso y humeante*, los gazpachos o galianos manchegos y levantinos (pág. 56).

Também os vegetais fazem parte dessa realidade tangível:

> Se aparta la vista de *las blancas cuartillas* y se posa en *agudo ciprés*, en *adelfas pomposas*, floridas de rojo cuando florecen, y en arriates de mirtos (pág. 27).

Apesar do interesse de Azorín pelas coisas, em *Capricho* o narrador acaba afirmando:

> Las cosas no valen nada en sí mismas; lo que importa es lo que existe detrás de las cosas, es decir, la lejanía espiritual (pág. 36).

Os ambientes

Assim como as coisas, os ambientes fazem parte da realidade tangível e servem de pano de fundo para a atuação dos personagens. Contribuem também para a sua diluição, pois colaboram na descontinuidade da trama narrativa. Ao contemplar a paisagem ou o ambiente em que se move, o personagem se isola do Universo e detém o momento:

> La realidad no existe; sólo para el poeta permanecen eviternas *esta mancha blanca* de antaño [refere-se ao branco do papel e de umas mãos femininas], más allá de la penumbra del *patio angosto*, y esta negrura de ahora, resaltante en *la verde fronda* y en *el cielo azul* (pág. 36).

Neste exemplo, três epítetos já estereotipados expressam a subjetividade contida no texto ("mancha blanca", "verde fronda" e "cielo azul").

Notemos que, em *Capricho*, Azorín já não trata os ambientes da mesma forma impressionista que nas primeiras obras estudadas. Parece, de certa forma, negar aquela estética: agora o ambiente não exerce influência sobre o personagem nem atrai sua atenção:

> La casa es amplia, con *patio anchuroso*, blanquísimas las paredes y capaz la cocina. No tiene por qué reparar el redactor jefe en la albura de la mansión, bajo el azul del cielo y sobre lo pardo del terrazo (pág. 54).

Entretanto, a humanização das coisas ainda permanece e estas observam a ação do homem:

> En Minaya se han amasado [las tortas] en la llanura: *el cielo radiante, los interminables surcos*, los barbechos, las totovías, alguna picaza tal vez, han presenciado *el acto ritual y preliminar* (pág. 55).

Como pano de fundo para a representação dos fragmentos da vida humana, a paisagem está intimamente relacionada com o tempo:

> Desde el pie de las murallas contempla el crítico *el panorama desnudo* de la campiña abulense. Da un adiós, desde este paraje, a un fragmento de su vida (pág. 64);

> El telón asciende y baja en el escenario; hablan los personajes; las palmeras, a esta hora de la noche, estarán en relación íntima con *las estrellas fulgidas*. Los cipreses resaltarán sus cimas en *el cielo translúcido* (pág. 67).

As idéias de tempo e solidão humana estão contidas duas vezes neste exemplo: estão presentes na noite e nas estrelas brilhantes — tempo que passa —, e nos ciprestes seculares, imóveis e severos.

Outras vezes a paisagem funciona para o personagem, que se move na zona do indeterminado, como único elo de ligação com a realidade circundante:

> De la realidad que le circunda, con objeto de lograr su propósito, sólo conserva un cielo de azul pálido, las *cimas agudas* de unos cipreses, *la superficie tersa* de un agua y *los reflejos dorados* del crepúsculo vespertino en los cristales (...) Todo desaparece para él, y sólo subsiste *una noción vaga, inconcreta, indelimitada*, de la realidad y de la vida, de las cosas y del mundo (págs. 30-31).

Há também em *Capricho* a atualização de epíteto tradicional:

> Breve vega nos ofrece frutos de regardío: *umbrosa olmeda* nos brinda *paseo apacible* (pág. 59).

Um determinado ambiente pode despertar antigas sensações. O tempo parece estar aprisionado, condensado, num só momento:

> Las antiguas sensaciones retornan con una agudeza casi dolorosa; sensaciones en que todos los sentidos participan y a que contribuyen; sensación visual de *las brancas paredes*; sensación olfativa del

> ramaje de *olivo quemado*; sensación táctil en los mismos muros, no lisos, sino rugosos, y en el pino y la carrasca de los muebles; sensación gustativa cuando dentro de unos instantes irá deglutiendo en la mesa los mismos manjares que comió en su niñez; sensación, en fin, auricular, con el campaneo de las iglesias, el grito del *vendedor callejero*, la esquila de la recua que pasa, *el sonoro ruido* de *los pies ungulados* en *el duro suelo* de la calle (pág. 59).

Efetivamente, *Capricho*, "novela o circunspectas confidencias" (pág. 9), não significa mais que a expressão de um desejo:

> Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo, sin personajes (pág. 73).

Salvadora de Olbena

Generalidades

Salvadora de Olbena é a obra que ocupa o último lugar na escala hierárquica da freqüência relativa do adjetivo (12,23%). Em seus experimentos narrativos Azorín pretende que esta seja uma "novela romántica".

Construída sobre a descrição de caracteres femininos traçados com minúcias e precisão, *Salvadora de Olbena* contém, ao lado da apresentação da protagonista que dá nome à obra, o perfil de outras figuras e descrições do ambiente da cidade de Olbena, uma imaginária cidade castelhana.

Salvadora é uma mulher bonita, inteligente e viúva aos trinta e dois anos. Apesar dos vários pretendentes (Ricardo de Valdecebro, Paco Ardales, Juan Pimentel), Salvadora, situada entre o passado e o presente, vacila entre a solidão e a perspectiva de um novo casamento.

A ação praticamente não existe na narrativa e o que sabemos de Salvadora não nos é revelado por seus atos, mas se resume ao que os outros personagens, humanos ou não ("las casas" e "la huerta vieja"), nos contam sobre ela. A protagonista está tão integrada à cidade que personagem e ambiente se fundem numa mesma coisa.

Melancolia, nostalgia e renúncia inundam esta obra em que reina a descontinuidade narrativa. A trama de *Salvadora de Olbena* fica somente no plano da insinuação e ao final se desintegra e desaparece, renunciando a qualquer tipo de solução ou desfecho.

O tempo na narrativa é um tempo criado que oferece condições para a fruição de sensações, para o deleite e a criação estética. É um tempo subjetivo, limitado a um contexto psicológico e geográfico:

> El tiempo transcurre; transcurre en Olbena como en todo el planeta; pero no es lo mismo el tiempo en todas partes; no es lo mismo en Olbena que en Madrid o en Londres. No es lo mismo para unas personas que para otras; no es idéntico, en estos instantes, para Salvadora que para Ardales, para Ardales que para Valdecebro (pág. 65)[27].

---

[27] Azorín. *Salvadora de Olbena (novela romántica)*. 1a. edición. Buenos Aires, 1953.

O passar vertiginoso do tempo não é o do tempo cronológico, mas de um tempo subjetivo, interior, criado deliberadamente e, por isso, pode ser controlado pela vontade do narrador.

Essa temporalidade subjetiva reduz o movimento, a ação dos personagens na narrativa e lhes confere um aspecto irreal, de sonho, que possibilita a criação de uma narrativa com certa dose poética, onde o adjetivo entra como recurso expressivo para matizar esse mundo fantástico.

Daí haver em *Salvadora de Olbena* a predominância do epíteto anteposto sobre o posposto (55,79% frente a 42,11%). Isto significa um afrouxamento na tendência azoriniana à posposição do adjetivo epitético e serve como indicador do grau de subjetividade.

O acúmulo de detalhes na descrição precisa dos seres, objetos e ambientes se dá em menor grau nesta obra; mesmo assim, devido à permanente preocupação documental e informativa do autor, ocorre duplicação de adjetivos. A soberania do substantivo em *Salvadora de Olbena* é bastante clara e, muitas vezes, com a enumeração precisa de objetos da realidade cotidiana o autor acaba conseguindo um certo efeito poético pela simples exatidão vocabular.

A figura humana

Basicamente semelhantes entre si, os tipos humanos criados por Azorín (mulheres bonitas, inteligentes, aristocráticas; personagens de extrema bondade, com tendências es

piritualistas) tornam-se monótonos aos olhos do leitor assíduo. Nas descrições ou ponderações da figura feminina o autor ressalta sempre os mesmos detalhes que lhe parecem mais expressivos, na tentativa de dar, por meio deles, a sensação do todo. Desse modo, a descrição de Salvadora não apresenta praticamente nenhuma novidade com relação às demais figuras femininas, nem mesmo quanto ao uso de adjetivos:

> Salvadora es llenita y airosa; sus movimientos son ágiles; es fuerte y dura; el pecho avança redondeado; los brazos, al enlazarse con el torso, son carnosos; como en la *faz ovalada* y con *suave carmín*, son también los labios. Y los ojos, entre ceniza y verde, están ensombrecidos por *largas pestañas* (pág. 27);

> En Salvadora, a los treinta y dos años, se han iniciado ya, con suavidad, *las mórbidas turgencias*; (pág. 41);

> (...) estoy viéndola con *sus fulgentes ojos verdes, su cabellera abundosa y su cara sonrosada* (pág. 145).

Na descrição do conde de Valdecebro se destacam os olhos, a barba e a pedra preciosa do anel. Mas o seu traço característico é a mutabilidade de estado de espírito diante das impressões:

> Era Ricardo Valdecebro hombre de unos cuarenta años, más bien grueso que delgado, el pergeño distinguido, *rubia la corta barba y azules los ojos*, las manos muy cuidadas y en un dedo *un valioso zafiro* (pág. 29);

> Valdecebro tiene, como rasgo esencial de su carácter, el mudarse con todas las impresiones; descuida *cosas fundamentales* y se ocupa de las livianas. En apariencia, carece de voluntad. Pero ¿es que no existe en Valdecebro un sentir fino, delicado, que le hace percibir *los matices tenues*, el núcleo de su personalidad? (pág. 60).

O doutor Casal aparece assim descrito:

> El doctor Casal era grueso, achaparrado, forzudo; sobre *un cuello corto*, de *carnoso pestorejo*, levantaba *una cabeza redonda*, de *pelo hispido*, con *ojos rasgados y brillantes*, con *labios sensuales* (pág. 32).

Juan Pimentel, Claudio Minguella y Amparo Testor colaboram com suas versões sobre um desentendimento entre o primeiro e Salvadora. Azorín volta aqui à técnica de múltiplas versões, já realizada em *Capricho*. A descrição de suas figuras, apesar de sintética , em estilo quase telegráfico, não surpreende o leitor pelos detalhes destacados:

> Don Juan Pimentel: setenta y cinco años; aperso nado; ni muy alto ni muy bajo; grueso, sin obesidad;

viste con atildamiento; *ojos azules* y *mejillas son rosadas*; gasta barbita, y *el pelo, tupido*, es blanco como la barba; sus modales son corteses y *sus palabras, medidas* (pág. 116);

Claudio Minguella es oficial mayor, desde hace cuarenta años, en una de las dos notarías de Olbena. Circunspecto y atento, no entra ni sale en nada; se aplica a su oficio y desdeña *los vanos rumores*. Gasta *bigotes recios* y su cara es impávida. De cuando en cuando se alisa, con *gesto intuitivo*, el mostacho (pág. 120);

Amparo Testor, valenciana, viejecita pilonga, translúcida en su delgadez, *tersa la blanca cara*, *el pelo cano*, ligera, animosa, vestida siempre de claro, casada con Alberto Díez, exportador de aceite (pág. 123);

Amparo Testor, sutil, aérea, se detiene un momento y sonríe; emana tal cordialidad de su persona, que Amparo cautiva al interlocutor (pág. 125).

Nestas descrições a elipse verbal agiliza o ritmo das frases e o adjetivo muitas vezes se antecipa ao substantivo ("rubia la corta barba"; "azules los ojos"; "tersa la blanca cara") ou aparece posposto a ele, imediatamente depois de vírgula ("el pelo, tupido"; "sus palabras, medidas"; "Amparo Testor, sutil, aérea"). Antepostos, pospostos ou em equilíbrio de anteposição-posposição os adjetivos qualificam moderadamente os detalhes selecionados pelo autor.

As coisas

Em *Salvadora de Olbena* as coisas colaboram na composição dos ambientes em que flutuam os personagens. Aliados à idéia de tempo e de fugacidade universal, os objetos estão a serviço dos personagens e, com freqüência, despertam neles pensamentos nostálgicos.

A presença constante do relógio, símbolo do tempo cronológico, não impede a criação de um tempo interior, subjetivo, que é o tempo dos personagens e da velha cidade imaginária. Azorín dedica todo um capítulo a essa máquina de registrar o tempo:

> (...) los relojes de las casas se sienten subyugados por el reloj de la iglesia gótica. Entre los particulares, los hay de caja y redondos, con *su muestra blanca sus gruesas manecillas* (págs. 11-12);
>
> (...) el reloj de bronce que se asienta en el mármol de una consola, con patas doradas, acaba también de sonar, con *timbre argentino*, las dos de la madrugada (pág. 12);
>
> La esfera del reloj, en la iglesia de la Asunción, está iluminada; señorea *ese redondel blanco* la breve ciudad (pág. 14);
>
> Cuando hay luna, *la muestra iluminada* del reloj de la Asunción empalidece; *la claridad selenia* no la deja brillar con plenitud (pág. 14).

As luzes estão intimamente ligadas ao relógio e, como ele, podem levar o personagem a evadir-se em seus pensamentos. Como romântica, Salvadora prefere a luz de velas à elétrica:

> En la gran sala, en casa de Salvadora, *la brillante araña*, con pinjantes de *cristal límpido* está encendida. Contrasta *esta esplendente iluminación* con *el profundo silencio* (pág. 16);

> Sobre un escritorio, en el aposento de Salvadora, hay dos candelabros de *brillante plata;* dos *velas bermejas* están encendidas en cada uno. No gusta Salvadora la *agria luz eléctrica;* quiere ver cómo, a compás de sus pensamientos, se van consumiendo las cuatro *rojas velas* y dejan caer en la arandela de cristal sus lagrimones (pág. 16);

> La soledad me atrae; sobre todo, en la noche, cuando todo calla y arden en mi escritorio *unas velas bermejas* (pág. 81).

A pouca luz de um ambiente e as coisas antigas levam o personagem a transitar entre o passado e o presente, num clima de mistério:

> Esta carta escrita por alguien desconocido de Salvadora, (...), sumía a Salvadora en *honda meditación*. Ya la claridad del día, *un día turbio*, se anunciaba, cuanto podía anunciarse, en *la translúcida piedra*. No habría más luz que esta en toda la jornada: *una luz difusa, vaga*, como de acuario. En la pa

> pelera estaban, como cristalizaciones del pasado, el frasco de *esencia desbravada*, *las flores secas* y *las cartas amarillentas* (pág. 27).

O romantismo de Valdecebro o leva a indagar a respeito das coisas:

> ¿ Y crees tú, Filomena, que es menos romanticismo el fluctuar en el piélago de las cosas, que el de un poseso que, en medio de la incertidumbre universal, trata de sujetar todas las cosas a su albedrío? (pág. 57).

A resposta de Azorín a essa pergunta parece estar disseminada em sua obra romântica, em que os personagens vacilam entre o tempo cronológico e o subjetivo, presente e passado, pairando entre os objetos que compõem os ambientes. Assim, ficam dissolvidos entre "perchas", "baúles", "maletas", *antiguos cofres peludos* (pág. 19); entre *divanes y sillones cómodos* (pág. 129); entre *rueca arrumbada* (pág. 104); *papel satinado y marfileño* (pág. 101); *soberbios jardines* (pág. 69); *cenicientos olivares* (pág. 72); *estatuas lisiadas*; *capiteles desportillados* (pág. 68); *chalecos elegantes* (pág. 112) ou *luciente cobre* (pág. 130).

Os ambientes

Os ambientes em *Salvadora de Olbena*, "novela romântica", propiciam a manifestação de estados melancólicos nos personagens, consumidos em pensamentos íntimos, meditações, lembranças do passado ou questionamento a respeito do tempo.

Do ponto de vista estilístico esses ambientes oferecem condições favoráveis para a atualização de epítetos e qualificativos. Contudo esta obra aparece em último lugar na escala hierárquica da freqüência do adjetivo. É provável que o autor tente seguir em *Salvadora de Olbena* as suas próprias recomendações contidas em *Aforismos a un escritor novel*, já citadas no Capítulo I deste trabalho (pág.): "En nuestra práctica para lograr el arte de escribir deberíamos ensayar la redacción sin adjetivos".

Por outro lado, a tendência azoriniana ao uso dessa classe de palavras, que parece ter profundas raízes em seu espírito, fica apenas atenuada e Azorín, observador atento, seleciona algumas impressões puramente pessoais e subjetivas desse mundo fragmentário em que figuram seus personagens:

> Olbena parece envuelta en *un manto ácuco; una cortina recia* de agua baja del *cielo enubarrado* con *cenicientas nubes*. Salvadora, ensimismada no se daba cuenta de la lluvia; ha oído, al fin, el monótono sonar, y ha levantado el visillo del balcón; (...) El aire está cargado de humedad, diríase, cuando de día, que es como *un cristal empañado* (...) Hay, con *el son monótono* del agua que cae y con tanto llover, un ambiente de *tristeza profunda* (pág. 22);

> Valdecebro está envuelto en *un tenue ambiente* de melancolía; parte por voluntad, parte por instinto. Se complace en dejarse arrastrar por *la corriente perenal* del tiempo (pág. 47).

O peso do passado e as circunstâncias ambientais condenam o personagem à divagação:

> De un soplo apagó la luz Salvadora; quedó en el ámbito *un fuerte olor* a pabilo; todo estaba todavía en *vaga penumbra*. En esta indecición de la luz, Salvadora advertía flotar su espíritu entre un futuro que ella no habría de ver y un pasado que la retrogradaba (pág. 26);

> Temblotean a veces las llamitas de las cuatro *velas bermejas*, puestas en los candelabros de plata; en la mano de Salvadora luce la alianza. No es más, en la casi oscuridad de la sala, que un reflejo. Se halla a tono este dorado leve, con la luz en los candelabros, con *los ramos morados* de *la gruesa alfombra gris*, con el espejo que muestra *su ancho cristal* sobre la chimenea de *mármol negro* y con *los inciertos pensamientos* de Salvadora (pág. 41).

Ainda que haja luz solar, os ambientes convidam à meditação:

> Había escampado; estuvo lloviendo durante toda la mañana, y ahora cruzaban por el azul *unos cúmulos blancos*. Hubo una pausa en el conversar; Paco Ardales, con *la cabeza caída*, meditaba (pág. 36);

> En *esta tarde templada y radiante* de deciembre, todo está más definido, en *la alta meseta castellana*, que en otra estación y en otras tierras; se goza de lo concreto al mismo tiempo que se pone el pensamiento en lo indefinido (pág. 65).

Outras vezes os ambientes despertam sensações:

> Dulces, graciosos, gratos a la vista y al olfato, eran los cuadros de flores que se veían entre *los prōvidos frutales*. No faltaban, claro está, tablares de *gustosas hortalizas*. Pero no hay que decir que Focas, el niño Focas, no atendía a los frutales ni a las hortalizas, sino a *las bellas flores* (pág. 69);

ou simplesmente levam a sentir:

> No pensaba en nada; sentía. Sencillamente, sentía. Sentía el espejo de *las tersas aguas*, el susurro del céfiro en las cañas, *la silueta azul* de *las montañas lueñes*, *los cúmulos redondos* que pasaban por el añil, *las largas flámulas* de las hojas en los cañares, tembloteantes al viento (págs. 83-84).

O silêncio que envolve a velha cidade de Olbena permite que se percebam todos os ruídos circundantes. Estes contribuem para aumentar a melancolia dos ambientes, devido aos adjetivos escolhidos pelo autor:

> El reloj de la Asunción ha dado *dos sonoras campanadas*: se ha podido escuchar en el silencio de la noche el largo retiñir (pág. 11);
>
> Puede quedar en Olbena algún otro reloj que, en estas *horas densas*, dé sus campanadas, con *timbre agudo* o con *timbre ronco*; (pág. 13);
>
> (...) tal vez en este último caso, el *bronco sonido* interfiere los sueños y crea una serie de nuevas imágenes. Ladra, de pronto, un perro no sabemos dónde; ladra con *un ladrido largo y plañidero* (pág. 18);
>
> Y el perro, *ese perro lejano*, que ignoramos dónde está ni por qué ladra, torna a *sus latidos lúgubres* (pág. 20).
>
> Las campanas de las horas y los timbres de los relojes de mesa se mezclan al *ruido persistente y monótonos* de la lluvia (pág. 24).

Efetivamente nesta obra, o adjetivo, elemento fundamental na técnica descritiva de Azorín, aparece de modo mais contido. Em *Salvadora de Olbena* o autor tenta perseguir a sua nova tendência estética proclamada em *El escritor* (1942), que parece condenar o seu impressionismo descritivo dos anos 1922 a 1929. Contudo, a sua narrativa fragmentária contém ainda as impressões subjetivas do autor, no que se refere à atualização de adjetivos, tanto de nível mental (epíte

tos e qualificativos) quanto de nível tático (colocação do adjetivo). A sábia manipulação desses dois modos estilísticos conservam viva em sua narrativa a expressão de terno lirismo.

Recolha

A nossa trajetória ao longo de cada uma das narrativas azorinianas em estudo nos permite organizar uma série de listas com determinados adjetivos (epítetos ou qualificativos) preferidos pelo autor para traduzir algumas das idéias ou sensações que fazem parte de seu universo literário.

Estas listas, ordenadas a partir dos exemplos utilizados no corpo deste capítulo, não pretendem ser exaustivas mas representam a variedade com que esses adjetivos ocorrem nas obras de Azorín.

Antepostos ou pospostos, acumulados antes ou depois do substantivo, ou ainda delimitando ou matizando pelos dois lados o significado do nome, os adjetivos atualizados pelo autor atendem à sua vontade de precisão e clareza e correspondem aos valores integrantes da concepção do mundo de Azorín. Muitas vezes a sua pluralidade junto a um substantivo ressalta duas ou mais idéias qualificativas ao mesmo tempo.

Assim, grande número de adjetivos em Azorín podem expressar a idéia de:

a) beleza (intensificada ou não):

trastos bonitos; lindas muchachas; bella viajera; cabellera espléndida; magnífica esmeralda; damasco magnífico; transparencia maravillosa, hermoso zafiro; linda edición; ojos bellos, femeninos; espléndidos palacios; maravilloso tesoro;

b) profundidade (intensidade, gravidade, fortaleza, perspicácia):

emoción profunda; meditaciones profundas; reposo profundo; silencio profundo; honda emoción; profundo sentimiento; honda trinteza; hondo cambio; profundo silencio; tristeza profunda; García de Rodas, fino y profundo;

c) bondade:

corazón bueno; hombre bondadoso; buenas e inofensivas tejenarias; buenas tejenarias;

d) agudeza:

línea puntiaguda; cabeza puntiaguda y atusada; punta aguda; cimas agudas; agudo ciprés; agudas cimas; helgados dientes puntiagudos;

e) claridade:

telas claras; ojos claros y vivos; vino claro; sala clara; claras linfas; claras patillas; claro brillante;

f) finura (delicadeza, suavidade, pureza, primor, perfeição):

manos delicadas, finas, misteriosas; finas manos; inteli

gencia fina, perspicaz; mano fina y blanca; fina seda blanca; fina porcelana; mano delicada; fina y virgen luz; cosas finas y delicadas; labores delicadas; fina intuición; sensibilidad fina y morbosa; sutiles encajes; dedos sutiles; sutil y tenue seda; sutil y quebradizo vidrio;

g) sensualidade:

labios carnosos; labios rojos y sensuales; labios, rojos, sensuales; labios sensuales; vago y sensual aroma;

h) densidade, espessura:

cendal espeso, denso; niebla, densa y negra; la densa niebla; horas densas;

i) suavidade:

coloraciones tenues, suaves; luz suave, blanca; óvalo suave; suave expresión; suave gris de plata oxidada; suave carmín; matices tenues; tenue entonación ambarina; débil claridad; luz suave; tenue ambiente;

j) opacidade:

bosque hosco; borrosos vidrios; mate claridad; cardos hoscos; cristales deslucidos; cristales borrosos; cristal empañado; cartapacio deslucido;

k) brilho, luminosidade:

franja luminosa; vívido destello; cinta espejeante; cristales tersos; tersa y transparente seda; estrellas fúlgidas; cielo translúcido; fulgentes ojos verdes; brillante

araña; luciente cobre; brillante plata; cielo radiante; luz viva;

l) estreiteza, brevidade, pequenez:

breve volumen; menudos dientes; estrechas bandas de carey; boca angosta; angosto ámbito; menudas hojas; aposentos lóbregos y angostos; patio angosto y negruzco;

m) limpeza:

limpia y clara clínica; limpio cristal; cristal límpido; límpidas arandelas; cristales claros y limpios; lisa, limpia la faz;

n) forma:

cuadrada torre; torre cuadrada; redondos globos; nubes redondas; faz ovalada; cabeza redonda; cúmulos redondos; viejas vigas cuadradas; facciones regulares, simétricas;

o) espessura:

delgado vidrio; gruesas perlas; labios gruesos; espesos burujos verdes; fino insecto; grueso brillante;

p) comprimento, extensão:

barba larga; luenga barba; extenso y frondoso huerto; largas zancas; largas pestañas; larga barba; larga montaña azul; barba luenga y blanca; panorama extenso;

q) doçura:

voz dulce, insinuante, melodiosa; dulce y Santo obispo francês; dulce vaguedad; dulces quimeras;

r) perfeição:

sosiego perfecto; óvalo perfecto; armonía perfecta;

s) altura, grandiosidade, tamanho, imensidão:

altas vidrieras; elevadas vidrieras; muro alto y liso; alto monte; alta meseta castellana; elevado ventanal; alta torre; grandes ojos; aumento enorme; ingente, enorme, colosal columna de vidrio; columna enorme de cristal; inmensa columna de cristal; inmensa lámina; inmensa mancha, tendida e inmensa tela; inmensos velos negros;

t) largura, espaço:

anchos ojos negros, ancho sillón; ancho y claro espejo; ancho palacio; ancha sala; espaciosos zaguanes; ancho marco; vasto comedor; amplios volantes; ancha y larga barba blanca; amplia terraza; amplias ventanas; casa ancha, clara, limpia; espejo grande y vasto; anchos y bajos sillones; ancho alero; amplio y fino encaje;

u) silêncio:

cuarto silencioso; estancia cómoda, silenciosa; aposentos silenciosos; silencioso comedor; madre, silenciosa, desvanecida;

v) maciez:

blanda playa; césped sedoso; blando, suave, sedoso, césped; sedoso bigote rubio; sedosa borra blanca; pelo espeso y sedoso;

x) sonoridade:

canto ronroneante y sonoroso; sonoras campanadas; timbre ronco; sonoroso tic-tac; ruido sonoro y rítmico; lentas, sonoras, pausadas, plañideras, fúnebres campanadas; risa sonora; notas sonoras; carcajadas presurosas y argentinas; carcajadas precursoras y sonoras; lentas campanadas;

y) odores, perfumes:

grato olor; ramas olorosas; oloroso jerez; penetrantes perfumes; pomposos, olorosos, pintorescos ramos de flores; virutas limpias y olorosas;

z) cromatismo:

1. branco:

nube blanca; páginas blancas; cubos blancos; manos blancas; blanca estameña; bigote blanco; mosca blanca; pétalos blancos; muestra blanca; mancha blanca; blancas cuartillas; blancas paredes; cara nieve y púrpura; blanca espuma; manos blancas y puras; blanco y muelle mantel; blancos azulejos;

2. negro:

ojos negros; inmensa lóveda negra; cuadro negro; chapa-

rros negros y redondos; mármol negro; álamos negros; pelo negro; negra cabellera;

3. azul:

ojos azules y dulces; castos ojos azules; aguas azules; cielo azul; mar azul; azulado risco; porcelana azul; ramos azules; irisaciones azules; silueta azul; celeste zafiro; piedra azul;

4. verde:

ojos verdes; ojos verdes, azules; verdes y lozanos pámpanos; hoja verde lozana; mancha verde; burujos verdes; verde de fonda;

5. cinza:

días grises, melancólicos; cielo bajo, plomizo; tapia gris; patillas grises; dulzura cenicienta; cenicientas nubes; luz gris; diván gris azulado; cenicentos olivares;

6. dourado:

sol dorado; fina y dorada arena; sol dorado, tenue, acariciador; dorada melena; amplios mantos dorados; cetonios dorados; dorado marco; papel dorado; horizonte dorado; piedra dorada; dorado y espeso aceite; dorados filetes; reflejos dorados;

7. vermelho:

rojo damasco; rosas rojas; redondeles encendidos; rojos

albérchigos; rojas amapolas; damasco escarlata; carrillos encendidos; estrellas coloreadadas; velas bermejas; rosas bermejas;

8. amarelo:
pañuelo amarillo; amarillenta litografía; amarillos jaramagos; frotón y pétalas amarillas.

Estética e universo

Ao longo de toda a obra de Azorín podem ser identificados alguns temas básicos, originários de sua reação pessoal diante do mundo, transplantada para a obra de arte sob um enfoque estético. Assim, se fizermos um rastreamento a respeito dos temas nas obras que constituem o "corpus" deste estudo, verificaremos que cada uma delas expressa, com algumas variantes, a contraposição básica existente na idéia de realidade e imaginário, de objetividade e subjetividade. De maneira sutil, Azorín nos oferece vários matizes de uma problemática que se tornou o ponto nevrálgico de sua obra.

Angustiosamente o autor alicantino tenta superar o conflito surgido da sua necessidade de traduzir o intelectual e o sensorial em termos estéticos. As idéias conflitantes de observação da realidade e criação literária, ação e contemplação, inexorabilidade do tempo e eternidade (eterno retorno) favorecem a criação de um mundo pessoal, interior, onde o drama do contraste fica menos agudo.

Nesse mundo novo, de ambiente irreal e incorpóreo em que é possível controlar o tempo, Azorín, todo sensibilidade e emoção, é capaz de plasmar uma visão estática da realidade exterior projetada em seu espírito, que lhe permite fruir as sensações, prazerosamente contempladas do ponto de vista estético.

É evidente que esse prazer estético alcançado pela contemplação dos seres, objetos ou ambientes se traduz em sua obra por meio de uma variedade de recursos estilísticos que não nos compete avaliar agora. O que nos interessa é que dentre eles está o da adjetivação qualificativa e epitética, que exerce papel fundamental na expressão desse mundo etéreo, de sonhos, qualhado de meios-tons e de matizes sutis, que transforma os objetos em mera fonte de sensações.

Consciente dos recursos que a linguagem oferece ao artista da palavra para a expressão de sua realidade, Azorín procura marcar a sua obra com uma dose indispensável de objetividade para que a sua narrativa não se transforme em pura lírica. Por esse motivo, no que concerne ao uso de adjetivos para caracterizar os seres e objetos, o autor privilegia o adjetivo qualificativo em detrimento do epíteto (próprio da linguagem poética) e garante, assim, o gênero de sua obra.

Por outro lado, o valor estilístico da anteposição do adjetivo (tendência à subjetividade) e da sua posposição (tendência à objetividade) também é observado por Azorín no momento de atualizá-lo. De sua evidente preferência pelo adjetivo posposto, seja ele qualificativo ou epíteto, infere-se que o autor alicantino reconhece a necessidade de objetivar o seu mundo subjetivo. Por isso geralmente se utiliza do

epíteto posposto para matizar ou ampliar o significado do substantivo expresso num ambiente poético. Cria, desse modo, em sua linguagem, uma objetividade dentro da subjetividade, cujo valor expressivo é altamente significativo.

Mas não se pode acreditar que o estilo de Azorín seja sempre dirigido ou controlado pela inteligência. Isso equivaleria à negação de sua própria personalidade lírica e, em outro plano, de sua própria obra. Sabemos que a ação e a contemplação estão sempre em conflito na obra de Azorín, e que a segunda quase sempre triunfa sobre a primeira.

Em termos de estilo ocorre o mesmo que no conteúdo de sua novelística. O que é estilo para Azorín? Encontramos uma resposta coerente com a natureza de seu estilo no ensaio *Una hora de España* (1924)[28]:

> Y el estilo en último resultado no es sino la reacción del autor ante las cosas. El estilo es la emotividad (pág. 620).

Emotividade é a palavra-chave para definir o autor, sua obra e seu estilo. Uma vez aceita a idéia de que o adjetivo é um dos meios de expressão dessa emotividade, não causa estranheza verificar que *Blanco en azul*, *Don Juan* e *Doña Inés* são as obras mais carregadas de emoção azoriniana — e por isso se encontram no topo da curva quantitativa e da es

---

[28] Obras selectas de "Azorín". Op. cit., págs. 607-659.

cala hierárquica da freqüência relativa do adjetivo — dentro do conjunto de obras estudadas.

Assim, a maior ou menor freqüência de adjetivo qualificativo ou epitético não está regulada somente por motivos internos à própria obra (plano do conteúdo), mas em grande parte pela reação pessoal do autor diante da realidade observada e por sua fidelidade a uma determinada estética. Fruto dessa reação é a sua obra literária, fundamentada no vasto panorama das coisas vulgares que o artista transfigura com emoção em matéria poética, revelando as peculiaridades de seu mundo interior.

A estética de Azorín encontra perfeita correspondência em sua concepção de mundo e na missão que ele se impôs em sua concreta existência histórica. Em seu espírito, analítico por excelência, as coisas minúsculas da Natureza e da realidade tangível ganham um relevo especial e se projetam em sua obra de maneira clara e transparente, por meio da descrição detalhada e matizadora, que aos poucos se transforma em narrativa.

Movido pelo seu conceito de história que distingue os "menudos hechos" dos "grandes hechos", Azorín tenta encontrar, através da exploração dos primeiros, o verdadeiro sentido do passado espanhol, da paisagem e do homem castelhano.

Ao se fixar nos "menudos hechos" (ou intra-história, para usar o conhecido termo de Unamuno), o autor põe em evidência o mundo unitário visto através dos pormenores, que caminha inevitavelmente para a morte. Mas a arte descritiva de Azorín é capaz de retardar a transitoriedade das coisas, de

fixar por um momento, por meio da contemplação e da palavra, a imagem dos seres, objetos e ambientes, recriando-os diante dos nossos olhos com uma infinidade de minúcias, formas, contornos e cores antes não percebidos.

CAPÍTULO IV

PARALELO COM ENSAIOS DE AZORÍN

Com o intuito de estabelecer um paralelo entre narrativa ficcional e ensaios azorinianos, no que concerne ao uso do adjetivo qualificativo e epitético e seu eventual vínculo com a temática da obra ou com a postura de Azorín diante da criação literária, optamos pelos seguintes textos de teor crítico ou ensaístico: *Al margen de los clásicos* e *Una hora de España*. Dois motivos principais nos levaram a fazer tal escolha:

1º) *Al margen de los clásicos*, publicado em 1915, coincide com o período inicial de enfoque do tema que nos ocupa; *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, publicado em 1924, pertence ao período em que a adjetivação alcança maior expressividade na narrativa azoriniana (1922-1929);

2º) a diferença significativa de nove anos, existente entre a publicação dessas duas obras, parece-nos suficiente para a afirmação ou o abandono de uma tendência estilística por parte do autor.

Coincidindo, portanto, com a publicação de *Tomás Rueda* (primeira obra, em ordem cronológica, do "corpus" do nosso trabalho), *Al margen de los clásicos* registra um total de quatro mil, cento e sessenta e uma (4.161) ocorrências de

substantivos, que, em mil e catorze (1.014) casos, aparecem adjetivos qualificativos e epitéticos (24,36%).

Una hora de España, por sua vez, reúne um total de quatro mil, trezentos e noventa e nove (4.399) casos de substantivos com possibilidades de serem adjetivados. Desse total, setecentas e oitenta e oito (788) ocorrências atualizam epítetos ou qualificativos, o que corresponde a 17,91%.

Trata-se, sem dúvida, de índices numéricos bastante expressivos para ensaios de crítica literária, que deveriam ser o mais objetivo possível em seu julgamento ou apreciação de determinada matéria. Tais índices se equiparam e até ultrapassam os encontrados em *Blanco en azul*, obra narrativa em que o adjetivo apresenta maior rendimento.

Esses dados parecem corroborar, também nesse aspecto do plano da expressão, a dificuldade de se separar a narrativa ficcional de Azorín do resto de sua obra, pois são numerosos os pontos de contato existentes entre eles.

De qualquer modo, esses dados numéricos nos permitem observar a configuração de um movimento inverso ao ocorrido na novelística azoriniana, isto é, em lugar de uma ascensão da curva quantitativa a medida que o tempo avança — tal como acontece no período que compreende *Tomás Rueda* e *Blanco en azul* —, há entre as duas obras ensaísticas em questão uma queda considerável na atualização de adjetivos (24,36% frente a 17,91%).

Essa diferença se torna mais significativa ainda se especificarmos o número de adjetivos que acompanha cada um dos substantivos atualizados e efetuarmos as devidas multiplicações dos adjetivos acumulados.

Como ocorre na narrativa, a pluralidade de adjetivos em torno de um substantivo é também uma prática estilística constante nos ensaios azorinianos. Há casos de substantivos que suportam até cinco adjetivos.

Desse modo, a freqüência de adjetivos em *Al margen de los clásicos* alcança um percentual de 31,50% se considerarmos que duzentos e cinqüenta e oito (258) casos de substantivos possuem dois, três ou quatro elementos adjetivantes.

No quadro abaixo especificamos o número dessas acumulações:

	nº de substant.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	756	756
subst.com 2 adj.	222	444
subst.com 3 adj.	33	99
subst.com 4 adj.	3	12
TOTAL	1014	1311

Feitas as multiplicações necessárias, o número de adjetivos atualizados em *Al margen de los clásicos* se eleva de 1.014 para 1.311, o que equivale a uma freqüência de 31,50%.

Em *Una hora de España*, das setecentas e oitenta e oito (788) ocorrências de substantivos adjetivados, cento e dezenove (119) atualizam dois, três ou cinco adjetivos:

	nº de subst.	nº de adj. atualizados
subst.com 1 adj.	669	669
subst.com 2 adj.	104	208
subst.com 3 adj.	14	42
subst.com 5 adj.	1	5
TOTAL	788	924

Efetuando os cálculos requeridos, a freqüência do adjetivo nesta obra alcança a cifra de 21%, pois o número de atualizações dessa classe de palavras se altera de 788 para 924.

Esses dados numéricos vêm confirmar a alta freqüência do adjetivo também nos ensaios azorinianos e demonstram que *Al margen de los clásicos* atinge um índice de atualização de adjetivos maior do que qualquer uma das narrativas estudadas.

Sejam quais forem os fatores que justificam esse procedimento estilístico de Azorín, o certo é que a atitude do autor diante de obras e personagens literários, fatos históricos ou criados por sua imaginação, não é muito diferente da sua postura frente à sua própria criação literária, já estudada.

Vejamos em seguida como se comportam as atualizações dos adjetivos quanto à freqüência de epítetos e qualificativos nesta amostragem ensaística selecionada.

A freqüência comparativa de adjetivos epitéticos e qualificativos em *Al margen de los clásicos* é a seguinte: do total de um mil, trezentas e onze (1.311) atualizações de adjetivos existentes nesta obra, um mil e dezesseis (1.016) são

qualificativos (77,50%) e duzentas e noventa e cinco (295) são epítetos (22,50%).

Embora esses dados acusem a já consagrada predominância do qualificativo sobre o epíteto na obra literária de Azorín, é preciso reconhecer que, em termos percentuais, a atualização de epítetos em *Al margen de los clásicos* se encontra um pouco abaixo do nível de *Tomás Rueda* (23,82%), obra narrativa de tema clássico que, como vimos antes, ocupa o terceiro lugar na escala hierárquica de freqüência do epíteto.

As novecentas e vinte e quatro (924) atualizações de adjetivos presentes em *Una hora de España* estão distribuídas deste modo: setecentas e noventa e quatro (794) ocorrências de qualificativos (85,93%) e cento e trinta (130) ocorrências de epítetos (14,07%).

Apesar da significativa freqüência de adjetivos (21%) nesta obra, ocorre uma sensível queda no grau de freqüência do epíteto, com relação à obra anterior. Com isso, manifesta-se em *Una hora de España* a tendência ao uso moderado de epítetos, já verificada em outras obras de Azorín. Contudo, a freqüência de epítetos neste ensaio se situa entre a encontrada em *Salvadora de Olbena* (18,17%) e em *Capricho* (12,36%), que ocupam, respectivamente, o quarto e o quinto lugar na escala hierárquica epitética.

Com o propósito de facilitar a visualização, transferimos para o quadro abaixo os dados relativos ao grau de freqüência do epíteto e do qualificativo nos ensaios em questão:

Título das obras	Grau de freq. do qualificativo	Grau de freq.do epíteto	TOTAL
Al margen de los clásicos	1016(77,50%)	295(22,50%)	1311 (100%)
Una hora de España	794(85,93%)	130(14,07%)	924 (100%)

Ao contrário do que ocorre na narrativa azoriniana da fase de 1915 a 1929 em que a freqüência de epítetos se intensifica à medida que o tempo avança, alcançando o ponto culminante em *Blanco en azul* (1929), no estilo do Azorín ensaísta há uma propensão ao afrouxamento desse uso, quer no que diz respeito ao número de atualizações de adjetivos, quer quanto à freqüência de epítetos. Falta investigar se existe, nesses dois ensaios em análise, algum suporte temático ou de outra natureza que justifique tal procedimento de Azorín no plano da expressão lingüística.

Enfoquemos, agora, o modo estilístico de nível tático, manifestado pela colocação do qualificativo e do epíteto junto ao substantivo a que se referem. Como o fizemos antes, vamos tratar contrastivamente nesta fase as duas modalidades de adjetivo que constituem objeto de nosso estudo. Em primeiro lugar, vamos focalizar os dados referentes ao qualificativo; em seguida passaremos ao tratamento dos dados relativos à colocação do epíteto no sintagma nominal.

Visando a determinar o grau de freqüência do qualificativo quanto à sua colocação, consideraremos apenas as atualizações de adjetivos qualificativos: a sua posposição determina tendência objetivante e a anteposição, tendência

subjetivante.

Convém lembrar que, como ocorre na narrativa azoriniana, em seus ensaios também se encontram adjetivos antepostos e pospostos a um único substantivo.

Usando o mesmo critério empregado na narrativa, focalizaremos em cada obra:

A. Substantivos com *um adjetivo;*

B. Substantivos com *dupla adjetivação*: 1) dupla anteposição; 2) dupla posposição e 3) anteposição-posposição;

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos*: 1) com uma anteposição + substantivo + duas ou mais posposições; 2) com duas ou mais anteposições + substantivo + uma posposição; e 1) com total anteposição; 2) com total posposição.

Assim, os mil e catorze (1.014) substantivos acompanhados de adjetivos (epítetos e qualificativos) encontrados em *Al margen de los clásicos* apresentam a seguinte distribuição:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 756 ocorrências

a) Dentre as setecentas e cinqüenta e seis (756) ocorrências de substantivos com um adjetivo, duzentas e vinte e sete (227) atualizam qualificativos antepostos (30,03%) e quatrocentas e quinze (415) atualizam qualificativos pospostos (54,80%);

b) os cento e catorze (114) casos restantes contém epítetos, sendo cinqüenta e oito (58) antepostos (7,67%) e cinqüenta e seis (56) pospostos (7,40%).

B) Substantivos com *dupla adjetivação*: 222 ocorrências

Os duzentos e vinte e dois (222) casos de substantivos duplamente adjetivados se repartem do seguinte modo:

a) Dos cento e quarenta e quatro (144) casos de susbtantivos com qualificativos, vinte e quatro (24) apresentam dupla anteposição do adjetivo (10,81%), cento e dois (102) contém dupla posposição (45,95%) e dezoito casos (18) apresentam adjetivos antepostos-pospostos ao mesmo tempo (8,11%);

b) restam do total setenta e oito (78) casos de atualização de epítetos, dos quais doze (12) apresentam dupla anteposição (5,40%), sessenta e um (61) dupla posposição (27,48%) e cinco (5) casos apresentam anteposição-posposição (2,25%).

C) Substantivos com *múltiplos adjetivos*: 36 ocorrências

a) Do total de trinta e seis (36) ocorrências de substantivos com mais de dois adjetivos, vinte e oito (28) atualizam qualificativos e se distribuem assim: vinte (20) casos de total posposição (55,56%), três (3) casos de total anteposição (8,33%), dois (2) casos com uma anteposição + substantivo + duas posposições (5,56%) e três (3) casos com duas anteposições + substantivo + uma posposição (8,33%);

b) os casos restantes (oito) atualizam epítetos e aparecem assim repartidos: cinco (5) casos de total posposição (13,88%), um (1) caso de total anteposição (2,78%); um (1) caso com uma anteposição + substantivo + duas posposições (2,78%) e um (1) caso com duas anteposições + substantivo + uma posposição (2,78%).

Sem dúvida alguma nesta obra se reforça a preferên

cia de Azorín pelo adjetivo posposto frente ao anteposto. Note-se que há substantivos com total posposição que carregam até quatro adjetivos, ficando clara a vontade do escritor de tornar quase plástica a imagem da coisa descrita, mediante o acúmulo de adjetivos.

Una hora de España reúne um total de setecentos e oitenta e oito (788) casos de substantivos que atualizam adjetivos. Desse total, seicentos e noventa e três (693) contêm qualificativos e noventa e cinco (95) possuem epítetos, organizados da seguinte forma:

A. Substantivos com *um adjetivo*: 669 ocorrências

a) Das seiscentas e sessenta e nove (669) ocorrências de substantivos acompanhados de um só adjetivo, duzentas e treze (213) atualizam qualificativos antepostos (31,84%) e trezentas e noventa e uma (391) contém qualificativos pospostos (58,45%), perfazendo um total de seiscentos e quatro (604) casos com qualificativos;

b) trinta e uma (31) ocorrências contêm epítetos antepostos (4,63%) e trinta e quatro (34) atualizam epítetos pospostos (5,08%), somando um total de sessenta e cinco(65) casos com epítetos.

B) Substantivos com *dupla adjetivação*: 104 ocorrências

Essas cento e quatro (104) ocorrências de substantivos com dupla adjetivação aparecem assim repartidas:

a) Dezenove (19) casos atualizam qualificativos com dupla anteposição (18,27%), cinqüenta e dois (52) atualizam qualificativos com dupla posposição (50%) e oito (8) apresentam anteposição-posposição (7,69%);

b) seis (6) casos contêm epítetos com dupla anteposição (5,77%), quinze (15) atualizam adjetivos com dupla posposição(14,42%) e quatro (4) casos contêm epítetos com anteposição-posposição (3,85%).

C. Substantivos com *múltiplos adjetivos*: 15 ocorrências

a) Nesse total de quinze (15) ocorrências de múltiplos adjetivos existentes em *Una hora de España* há um (1) caso de qualificativo com duas anteposições + substantivo + uma posposição (6,66%); oito (8) casos com total posposição (53,35%) e um (1) caso com total anteposição (6,66%);

b) um (1) caso de epíteto com uma anteposição + substantivo + duas posposições (6,66%) e quatro (4) casos que atualizam epítetos com total posposição (26,67%).

Evidentemente nesta obra, apesar da atualização mais moderada de adjetivos frente ao ensaio anterior, reforça-se a preferência de Azorín pelo uso do adjetivo posposto, seja ele epíteto ou qualificativo. Mais uma vez se evidencia a postura de Azorín fundamentada na tendência objetivante, tanto no que se refere à predominância de qualificativos sobre epítetos, quanto à atualização de adjetivos pospostos sobre os antepostos.

Dissemos antes que, comparados esses índices numéricos com os encontrados nas narrativas estudadas, a prosa ensaística azoriniana desenvolve um movimento contrário, isto é, um afrouxamento da freqüência do adjetivo epitético ou qualificativo a medida que o tempo avança.

Mas, apesar deste contraste, o epíteto e o qualificativo com as suas variadas disposições no sintagma nominal,

a exemplo do que ocorre na narrativa, têm grande rendimento nos ensaios críticos do autor, os quais não se apoiam numa suposta base científica, pois Azorín faz da sensibilidade o instrumento crítico por excelência; para ele esse é o único caminho para penetrar nos mistérios que envolvem a obra de arte. Assim, transforma as sensações e emoções em matéria básica para o ato criativo, bem como para a fruição de uma obra literária; não as sensações e emoções fugazes e do instante, mas as sensações e emoções profundas que levam ao fundo, à essência das coisas.

Se no plano da expressão, narrativas e ensaios azorinianos possuem características análogas, é muito provável que tenham algo em comum também no plano do conteúdo.

Com efeito, muitas das preocupações contidas na narrativa de Azorín se encontram repetidas e condensadas nos ensaios em questão. Se não vejamos.

Em *Al margen de los clásicos* Azorín procura fazer uma evocação recriadora de alguns autores clássicos espanhóis (Fray Luiz de León, Garcilaso, Góngora, Cervantes, Calderón de la Barca, etc.) e de poetas primitivos (Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz, Jorge Manrique), como o fez, de certa forma, com os personagens Tomás Rueda e don Juan. Neste livro, mais do que analisar e avaliar certas obras desses autores, o Azorín crítico tenta captar aspectos e sugestões válidas e aplicáveis a seu próprio momento histórico, como testemunho da vitalidade e atualidade dos autores do passado. Tudo isso visto por meio de uma ótica pessoal que revive o sentido das coisas, valoriza a observação dos detalhes e matizes da realidade cotidiana e tangível que impregna a obra, dando-lhe

plasticidade e sensação de vida.

Já nas primeiras linhas de *Al margen de los clásicos*, Azorín determina as coordenadas que vão nortear a sua interpretação dos clássicos, ao tratar do autor desconhecido do *Cantar de Mío Cid*:

> Y, en fin, perdido entre la turba de los labriegos, los pelaires, *los modestos regatones*, aparte de todos, ignorado de todos, un hombre deambula por el pueblo, pasea por el campo, se encierra en su casa — *largas horas* — y escribe misteriosamente sobre *unos blancos cueros*. (...) En su casa tiene *un ancho patio*; y *unos gallos diligentes y petulantes* le avisan todos los días la hora que va a romper el alba. Los gallos son una de las aficiones de este señor de pueblo; los ve devanear por el patio desde su ventana, y pasada *la ruidosa diana* de la madrugada, continuamente, a lo largo del día, los oye lanzar al aire *su estridente cacareo* (pág. 986)[29].

Como se vê, os procedimentos de Azorín para uma abordagem crítica de autores e obras literárias não diferem muito dos já vistos em sua narrativa ficcional. Observe-se aqui, a abundância de adjetivos epitéticos antepostos ou pospostos que participam da descrição detalhada de um ambiente imaginário, criado pelo autor.

Um pouco mais contida é a reação do autor alicantino diante de temas relacionados com a vida espanhola em *Una*

---

[29] Azorín. *Obras selectas*. Op. cit., págs. 609-659.

hora de España[30], seu curioso discurso de ingresso na Real Academia, que nos oferece um conjunto de estampas de evocação histórica da tradição espanhola.

Azorín reúne nesta obra quarenta e um artigos de variado conteúdo, mas ligados entre si pelo mesmo clima de emoção que lhe é característico. Assim, ao lado de questões sobre estilo, em "El estilo" (págs. 620-621), aparecem textos que abordam outros temas de diferente natureza como em "Palacios cerrados" (pág. 626), ou em "Una religiosa" (pág. 628), ou ainda em "La filosofía natural"(pág. 644), "Las librerías" (pág. 645) etc.

Na base desses temas, como também nos de *Al margen de los clásicos*, repousa o conceito de "menudos hechos" (ou intra-história) do nosso autor. Desse modo Azorín pode reviver um fato ou uma época mediante a descrição de acontecimentos do cotidiano, no processo de seu acontecer, e indagar o seu sentido profundo (tal como ocorre em sua narrativa), reconstruindo literariamente uma evocação de caráter historiográfico da vida espanhola, no período de 1560 a 1590 (note-se que a idéia de vida como espetáculo teatral volta a aparecer em *Capricho*, como já vimos):

> El espectáculo va a comenzar. El telón del escenario — el escenario de la Historia — se ha levantado pausadamente. ¿Estamos en 1560, o en 1570, o en 1590? Es una hora de vida de España lo que vivemos — con imaginación — en este atardecer, frente

---

[30] Idem, pág. 985, 1037.

a la inmensidad del mar (*Una hora de España*, pág. 610).

E, naturalmente, entre os vários assuntos abordados nestes dois ensaios se interpõem os temas fundamentais da narrativa azoriniana: a fugacidade do tempo e a eternidade, questões sobre inteligência e vontade, ação e contemplação, realidade e fantasia, envoltos pela vulgaridade do cotidiano. Para iluminar essa realidade tangível e alcançar a sua essência Azorín recorre aos adjetivos, que aparecem, muitas vezes, acumulados.

Vejamos alguns exemplos:

> De todo puede disponer este hombre, gracias a su *inmensa, fabulosa fortuna. Una ligera indicación* suya es una orden. Y, sin embargo, cuando todo se pliega en el mundo a su voluntad, hay *una cosa sutilísima, etérea, impalpable*, que escapa a su deseo y que es más poderosa, más terrible que todo. Esa cosa es el tiempo (*Al margen de los clásicos*, pág. 992);

> (...) una persona que evoca en nosotros *complejos recuerdos, vagas y gratas emociones*. Pero cuando queremos reflexionar y fijar nuestra atención, ya la silueta ha pasado, se esfuma, se pierde en la lejanía (*Al margen de los clásicos*, pág. 1.014).

Reflexões sobre a fugacidade da vida, a vertiginosidade do tempo e eternidade também aparecem em *Una hora de España*:

> Todo camina hacia la nada. Si pudiéramos en un instante atisbar la obra de *la disolución universal* a lo largo del tiempo, veríamos, en *una vorágine horrida*, entre tolvaneras y llamas, ruinas de edificios, fragmentos de estatuas, troncos en astillas, cetros, osamentas, brocados, joyas, cunas y féretros... y todo envuelto en *revuelta confusión* y en *marcha caótica* hacia la eternidad (pág. 614);

> El anciano reza y medita. Va llegando el crepúsculo. La vida es breve y quebradiza. Todo denota aquí solidez, perdurabilidad: *el inmenso edificio, los montes recios y hoscos, los árboles fornidos y frondosos*. Todo en el mundo hace pensar, a quien medita, en la fugacidad de la vida (pág. 612).

Esse exemplo parece condensar tudo o que já foi dito sobre a aparência e o sentido profundo das coisas, que podem ser descobertas por meio da contemplação e meditação sobre o observado. A aparência das coisas é enganosa: tudo o que denota "solidez, perdurabilidad" leva a pensar na fragilidade e fugacidade do mundo material e da própria existência humana.

Para Azorín a salvação do homem está na criação de um mundo fantástico, imaginário, onde não existe o tempo cronológico:

> Ya a nuestra edad nos despedimos de la esperanza; si habíamos esperado *un azar dichoso*, el azar, el acaso, *la fortuna impensada*, no vienen. Dejamos *el mundo material* y creamos para nosotros, sólo para nosotros, *otro mundo fantástico*. En ese ideal

> que nosotros solos guardamos, se reconcentra toda nuestra vida. Sin *ese asidero imaginativo -- imaginario y salvador* -- nuestro espíritu se hundiría en el abismo (*Una hora de España*, pág. 626).

Freqüentemente Azorín cria um mundo imaginário, pois a sua visão pessoal da realidade tangível sofre uma transformação poética em sua alma e o autor passa a ver com os "olhos do espírito", foge da realidade circundante e mergulha no mundo de sonhos:

> Con los ojos del espíritu estamos viendo el lugar: un tapiz de *menuda y aterciopelada hierba* cubre la tierra, que se aleja en *una suave ondulación* hasta *un espeso bosque* que forma, sobre el horizonte, *una tupida cortina* de verde obscuro; el río pasa cerca, se extiende en *su ancho caudal*, deja — amorosamente — que acaricien con suavidad sus aguas unos ramajes que se doblegan sobre ellas y forman como *una sombría bóveda* (*Al margen de los clásicos*, págs. 994-995);

> Ante nosotros se extiende *el mar inmenso*. La noche se ha desparramado — ciega y fría — sus sombras sobre *la dilatada extensión* de las aguas. Durante un momento, el espíritu se ha abstraído de las cosas actuales. La realidad circundante no existía para nosotros (*Una hora de España*, pág. 658).

O ambiente poético do primeiro exemplo favorece a atualização de epítetos antepostos, dupla expressão de subjetividade do autor.

Ainda em *Una hora de España*, Azorín justifica a sua preferência pelos matizes das coisas, que são, no seu entender, a essência dessas mesmas coisas:

> El matiz lo es todo en la vida. En la trama del mundo moral, un pormenor casi imperceptible basta para dar un valor u otro a un acto (pág. 637).

E para matizar e dar contorno aos detalhes do cotidiano que envolvem os grandes acontecimentos, Azorín recorre aos epítetos e adjetivos qualificativos (abundantíssimos em *Al margen de los clásicos* e mais contido em *Una hora de España*, devido ao próprio caráter do objeto observado nesta última obra), com o intuito de, por meio da observação minuciosa e exata, indagar o sentido profundo existente na realidade tangível. Os procedimentos azorinianos verificados nos ensaios são, portanto, praticamente, os mesmos encontrados na sua narrativa ficcional e visam a expressar o máximo da maneira mais simples e clara:

> En el pueblo hay *callejuelas tortuosas y sombrías*; un hombre de *faz aguileña* y de *ojos luminosos* se inclina sobre unos libros y amontona, junto a una balanza, montocillos de *áureas monedas*; otro hombre tiene en su cámara *armaduras bruñidas*, *pesadas espadas*, *mazas recias* llenas de *agudas puntas*; otro hombre guarda en su estancia unos libros de pergamino, y va y viene — por un corredorcillo estrecho — de su casa a *la paredaña iglesia*, y de la iglesia a su casa (*Al margen de los clásicos*, págs. 985-986).

Assim, a figura humana, caracterizada neste exemplo pela forma do rosto e luminosidade dos olhos, fica diluída entre a profusão de objetos que compõem os ambientes.

Também como na narrativa, para descrever a figura humana presente nos ensaios, Azorín seleciona apenas alguns detalhes mais expressivos, capazes de configurar a imagem física e psicológica do personagem. Para tanto, os adjetivos não podem faltar:

> Tienes *la cara carnosa y encendida*; en la grosura de la faz aparecen tus ojos chiquitos como dos granos de mostaza. *La nariz, recia, una nariz sensual*, avanza como para olfatear olores de yantar o de mujer. Tu pestorejo revela obstinación y fuerza. Y ¿dónde dejamos los labios? Tus labios, Juan Ruiz, son el complemento de *esa nariz recia y sensual*; son *unos labios gordos, colorados*, que parecen estar gustando a toda hora mil gratísimos gustores (*Al margen de los clásicos*, pág. 986);

> El hombre de *melena rubia* y *de ojos azules* ha sufrido en su vida *cambios y mutaciones extraordinarios, inauditos* (*Al margen de los clásicos*, pág. 1.022);

> *Don Juan Navarro Reverter, sonriente, afable*, se inclina ante *una hermosa dama*. Tiene el caballero en los labios *la sonrisa perenne* de quien es cortés por instinto (*Una hora de España*, pág. 610).

Da mesma forma que nas narrativas, as mãos, expressão da sensibilidade, a comunicação com os componentes diná

micos e sensíveis da vida ou ainda, a comunicação do terreno com o sagrado, aparecem em *Al margen de los clásicos* e em *Una hora de España*. Os epítetos e qualificativos são freqüentes:

> ¿Le verían un día, entre *nubes blancas de incienso*, en la anchura de una catedral, revestido de brocado, en tanto que gemía dulcemente el órgano, elevar con *sus manos finas y blancas* la Sagrada Hostia? (*Una hora de España*, págs. 631-632).

No exemplo que transcrevemos abaixo, as mãos figuram num ambiente que sugere fugacidade, juntamente com outros elementos representantes de sensações. Os olhos aparecem outra vez como intuição do pensamento reflexivo:

> Entra *un rayo vívido* de sol por *la ancha ventana*. La rosa alcanza, en este minuto supremo de su vida, su plenitud. *Unas manos finas y blancas* la han cogido; *unos ojos claros y verdes* — como los de Melibea, como los de Dulcinea — la han contemplado; un instante *sus pétalas fragantes* han rozado *una boca y una nariz sensuales y áridas* (*Al margen de los clásicos*, pág. 997).

Em outro contexto, como típico recurso impressionista, Azorín concentra o todo (no caso, uma mulher) numa de suas partes considerada a mais expressiva: as mãos, sempre acompanhadas de adjetivos delicados, que muitas vezes expressam juízo de valor:

> Había en la casa de don Álvaro *unas diligentes y amorosas manos femeninas*. Desde la casa, situada en alto, se veían el panorama de la ciudad, la vega verde, la pincelada azul de las montañas. Al año, *esas manos blancas y finas* que arreglaban la casa, habían — para siempre — desaparecido (*Al margen de los clásicos*, págs. 1000-1001).

Há em muitos dos personagens azorinianos, tanto nas narrativas (por exemplo, Tomás Rueda), quanto nos ensaios, uma profunda melancolia advinda da impotência do homem frente às forças da Natureza, ou de sua incapacidade de alterar o destino. Esse estado melancólico se manifesta várias vezes em personagens de *Al margen de los clásicos* e *Una hora de España*. A paisagem também colabora na manifestação desse estado de languidez, às vezes, patológico. Eis alguns exemplos:

> Sobre *las vetustas ciudades* — como fondo del cuadro —, sobre los paisajes de *llanuras grises* y de *alcores suaves*, en *las estrechas callejas*, devaneando por los soportales de las plazas, o tomando el sol sentados en los poyos, vemos a estos hombres con sus *capas pardas*, con *sus sombreros grasientos*, *los ojos melancólicos y apagados*, una comisura de ironía y de desdén en los labios. Entre estos hombres extáticos, absortos, hay algunos resignados; otros que encarnan *un sentido activo*. (*Al margen de los clásicos*, pág. 1031);

> En su mirada, en sus movimientos, en sus gestos, hay *un aire profundo* de melancolía y cansacio (*Al margen de los clásicos*, pág. 1016);

> El espíritu de Bécquer va en nosotros unido a una *vaga y mórbida melancolía*, a *una triste canción* en que se habla de unas golondrinas que ya no volverán, a la *mirada lánguida, larga y melancólica* de unos ojos femeninos, a un crepúsculo, a *unas campanillas azules* que han subido hasta los hierros de un balcón, a unas cartas con *la escritura descolorida* (...) (*Al margen de los clásicos*, pág. 1034);

> La faz del caballero es pálida. Blancas son sus barbas. Y en los ojos — *claros ojos azules* — se muestra *una profunda melancolía*. El anciano descansa y medita. Todas las desgracias, todas las angustias, todas las adversidades parece que se han concertado para abrumarlo (*Una hora de España*, pág. 611).

As coisas ou objetos também aparecem em profusão nesses dois ensaios, especialmente em *Al margen de los clásicos*. Dentre eles se destacam a moldura de um quadro, os móveis de uma sala, as porcelanas:

> Se le limpia, se le cuadra en *un marco espléndido*. Después, en *un salón claro y elegante*, se le coloca sobre *un fondo adecuado*, en *bello contraste* con *muebles artísticos* y con *delicadas porcelanas* y *figuritas gráciles* (*Al margen de los clásicos*, pág. 1006);

> En una estancia, sobre una mesa, puesta en un búcaro, hay *una bella rosa*; en las paredes se ven los retratos de guerreros y de teólogos; un libro de Garcilaso o de Cervantes reposa junto ao jarrón en que la rosa luce (*Al margen de los clásicos*, pág. 997).

As descrições de ambientes, nestes dois ensaios, são muito semelhantes às encontradas nas obras narrativas do nosso autor. Os epítetos e qualificativos são praticamente os mesmos atualizado naquelas obras:

> Desde la ventanilla de la celda se ve *el paisaje fino y elegante*. Se ven *unos prados verdes, aterciopelados*, un riachuelo que se desliza lento y claro, y un grupo de álamos que se espejean en *las águas límpidas* del arroyo. (...) Hay en la campiña, destacando sobre *el cielo azul*, rotundidades de arboledas; acá y allá, como fugitivos de los macizos de *árboles recios y seculares*, como temerosos de ellos, aparecen, delicados y sensitivos, los granados y las higueras, los granados con su *tronco retorcido*, y las higueras, tan medrosas al frío y tan gustadora de la humedad; (...) (*Al margen de los clásicos*, págs. 986-987).

O exemplo abaixo transcrito contém grande quantidade de epítetos deixando transparecer o lirismo do ambiente:

> Como la novela *El amante liberal* está henchida de una visión del Mediterráneo — *luz cegadora, mar azul, brisas leves* que impregnan de sal nuestros labios, *nubes redondas y blancas, blancas casas*, palmeras —, así *La fuerza de la sangre* nos trae al espíritu la sensación del centro de España; *tierras altas, sembrados verdes y monótonos*, callejuelas, campanas, viejecitas, caserones, *estancias silenciosas y vastas, noches claras y calladas* (*Al margen de los clásicos*, pág. 1004).

Como se vê, nestes detalhes se concentram a alma de duas regiões bem diferentes: o Mediterrâneo e Castela. A acumulação de epítetos, que enriquece estilisticamente a descrição, põe em evidência a capacidade de observação do autor e sua vontade de expressar o observado. A eficácia imaginativa ou afetiva do epíteto desperta no leitor as mesmas imagens vislumbradas pelo artista.

Em outro exemplo, epítetos antepostos ou pospostos valorizam, em termos expressivos, as imagens desse texto saturado de cromatismo impressionista, muito comum na narrativa azoriniana, sobretudo em *Blanco en azul*:

> El conde Arnaldos ha salido en la mañana de San Juan a dar un paseo por *la dorada playa*. Ante él se extiende *el mar inmenso y azul*. (...) Las velas que ruedan por el azul; *blancas* como *las suaves espumas* de las olas. En el bajel viene un marinero entonando una canción; su voz es llevada por *el ligero viento* hacia la playa (*Al margen de los clásicos*, pág. 989).

Por meio das reiteradas anteposições dos epítetos neste exemplo, Azorín pretende expressar as suas emoções diante do espetáculo da natureza e provocar no leitor emoções análogas.

Também em *Una hora de España* o autor revela o seu gosto pelas cores e pela plasticidade da paisagem:

> En las laderas del castillo, en los fosos, en los mismos muros, los claveles se mezclan a *las flo*

> *res moradas* de la malva y a *las flores blancas* del cilantro y del aligustre. Dentro de la fortaleza, en la sala principal, sin techo, las matas del alhelí cuarenteno cubren el piso, y en abril *sus flores aterciopeladas* de *color morado* forman *una tupida y vistosa alfombra. Los sillares negros* de los muros están matizados con *manchas negras y amarillas* de líquenes (pág. 635).

De *Al margen de los clásicos* escolhemos este exemplo que condensa o interesse de Azorín pelo cromatismo:

> La luz tiene una viveza que antes no tenía; las sombras — la del alero de un tejado, la de un viejo muro — adquieren imperceptibles colores: *sombras rojas, sombras violetas, sombras azules* (pág. 989).

O gosto de Azorín pelos adjetivos cromáticos leva o autor alicantino a ressaltar duplamente a cor de um objeto, por meio do uso de um epíteto posposto e reiterado, que intensifica a "brancura" da nuvem e atende à vontade expressiva do autor:

> En el silencio, en tanto que calladamente los anobios van taladrando la madera, y que las paredes poco a poco se desmoronan, se ven pasar, allá en lo alto, por el cielo de azul intenso, cielo sin lluvia para estas llanuras ardorosas, *las nubes blancas, blancas...* (*Al margen de los clásicos*, pág. 1016).

Em sua vontade de expressar idéias precisas, Azorín aglutina vários adjetivos, muitas vezes apenas com diferentes matizações de significado, em torno de um único substantivo. Essa acumulação pode aparecer totalmente posposta, como em:

> ¿Quién va dictando *la frase clara, limpia, exacta, rápida, directa*? (*Una hora de España*, pág. 622);

> ¿Qué podías tú hacer, hombre romántico, entre *estos vasallos serios, graves, solemnes*? (*Al margen de los clásicos*, pág. 1012);

anteposta, expressando subjetividade:

> Sin embargo, *una ligera, sutil, alada, imperceptible duda* pasa rozando por el espíritu del poeta (*Al margen de los clásicos*, pág. 1003);

> ¿Por qué unas líneas — dos o tres — de descripción de Cervantes nos producen el mismo efecto — o más intenso — que *una amplia, detallada, prolija descripción*? (*Al margen de los clásicos*, pág. 1004);

ou ainda anteposta e posposta ao mesmo tempo, ressaltando uma qualidade valorativa (anteposta) e outra real (posposta):

> Le vemos pasar encorvado, arrastrando *estos pesados mantos bordados* de los reyes de antaño (*Al margen de los clásicos*, pág. 1010);
>
> *El fuerte muro almenado* del castillo está intacto (*Una hora de España*, pág. 634).

Todos esses procedimentos de Azorín, idênticos tanto na narrativa ficcional quanto na crítica, revelam, antes de mais nada, uma forte tendência do autor ao subjetivismo, muitas vezes disfarçado por um aparente objetivismo descritivo que se serve da posposição dos adjetivos. Azorín procura expressar, mediante o uso reiterado de qualificativos e epítetos, a sua visão pessoal do mundo, carregando de emoção tudo o que tem diante de seus olhos, que parecem ser dotados de uma espécie de lente microscópica, capaz de ressaltar os detalhes mais insignificantes e imperceptíveis dos seres, dos objetos e dos ambientes.

As características dos ensaios azorinianos, que se compaginam com a obra criadora e com a própria personalidade do escritor, têm uma base comum, composta de elementos intimamente relacionados entre si: emotividade, subjetividade, impressionismo. Assim, a sua crítica se transforma numa anti-crítica, embora o autor não pense dessa forma. Em sua obra *A voleo* [31] Azorín faz uma auto-análise:

---

[31] Azorín. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1947-1959, tomo IX.

> ¿He hecho yo crítica? No sé: *he intentado expresar la impresión* que en mí producía una obra de arte. Toda crítica, aún *la más impersonal*, aún la más objetiva, *es una impresión* (págs. 1195-1196).[32]

Impressão. Nesta palavra se resume a obra e o mundo do nosso autor. Em seu impressionismo Azorín destaca apenas as coisas que o afetam emocionalmente. E um dos recursos estilísticos usados para objetivar a emoção produzida é a recorrência ao uso de qualificativos e epítetos que, não raras vezes se acumulam e garantem a precisão e clareza da descrição. Mas insistimos: não a impressão superficial e fugidia, senão a impressão que pela sua permanência, reiteração e profundidade levam além de si mesmas, à substância que alimenta sua visão emotiva do mundo e do homem.

Por outro lado, um comentário feito pelo autor alicantino em *Una hora de España* a respeito de uma Silva e dos Ensayos de Pedro Mejía, publicados em 1542, pode ser tomado como definição de seus próprios ensaios. Diz Azorín:

> En los Ensayos hay un elemento personal que en la Silva falta. Em los Ensayos se descubre, de desenvuelve, se explaya ampliamente la personalidad del autor (pág. 644).

---

[32] Grifos nossos.

Com efeito, Azorín, observador minucioso e contemplativo, destaca em sua crítica de obras literárias ou de fatos da História espanhola aqueles pontos que, com freqüência, passam despercebidos por serem triviais ou aparentemente insignificantes dentro do contexto geral em que se encontram. Ao fixar neles a sua atenção, nosso autor tenciona aumentar o minúsculo e valorizar o vulgar que circunda as grandes ações ou os relevantes acontecimentos. Os "menudos hechos", depois de desvendados, acabam desvelando a essência, o sentido profundo, revelador, da paisagem, do homem espanhol e sua história.

Desse modo, a tendência de Azorín ao uso reiterado da adjetivação qualificativa e epitética em seus ensaios não se prende unicamente a motivações internas à própria obra, mas deriva, em primeiro lugar, da concepção e da reação do autor diante do mundo, de sua vontade pessoal de expressar a realidade tal como ele a vê e a sente.

Como se pode observar, o parentesco entre a narrativa ficcional e os ensaios de Azorín é muito estreito. Talvez o grande pecado do autor tenha sido o de se servir de uma única técnica para todos os gêneros literários e para todos os tipos de tema. O exemplo mais contundente disso fica por conta de seu teatro que segue praticamente a mesma linha, guardadas as diferenças fundamentais do gênero, do resto de sua obra, e talvez por isso ainda não conseguiu projetar-se com sucesso na representação.

Todavía é de primeiríssima ordem e valia a contribuição de Azorín para a literatura espanhola, tanto no que diz respeito à obra criativa, quanto à introdução de novas técnicas e novo estilo no mundo das letras hispânicas.

SÍNTESE E CONCLUSÕES

Na conhecida idéia de caráter lingüístico de que expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro, encontramos estímulo para investigar quais seriam as possíveis motivações estilísticas que levaram Azorín a usar reiteradamente o adjetivo nesse conjunto de obras que compreende boa parte de sua narrativa ficcional: *Tomás Rueda*, *Don Juan*, *Doña Inés*, *Blanco en azul*, *Capricho*, *María Fontán*, e *Salvadora de Olbena*, além dos ensaios *Al margen de los clásicos* e *Una hora de España*.

Para que fosse possível desenvolver o tema proposto, vimo-nos diante da necessidade de conceituar lingüisticamente os termos *epíteto* e *adjetivo qualificativo*, a partir de três pontos de vista fundamentais: o morfológico, o sintático e o semântico, complementados pelo estilístico.

Dada a multiplicidade de formas pelas quais se pode manifestar uma idéia com valor de adjetivo, fomos levados a limitar o objeto de nossa investigação a formas homogêneas que traduzissem um módulo uniforme de pensamento e de estilo. Assim, constituíram alvo de nosso interesse apenas as unidades léxicas consideradas adjetivo pelo critério morfo-sintático e semântico, ficando excluídos de nosso trabalho os grupos de palavras que, embora equivalessem a essa parte da oração sob os aspectos sintático e semântico, dele diferiam quanto à estrutura morfológica.

Partindo da idéia de adjetivo como um conceito geral que inclui o qualificativo e o epíteto e fazendo a confluência dos três critérios estabelecidos, consideramos *adjetivo qualificativo* aquela parte da oração capaz de possuir, potencialmente, dois gêneros gramaticais, cuja função é acompanhar o substantivo a que se refere e cujo conteúdo semântico se constitui pela noção de qualidade. Desse modo, o qualificativo é capaz de cumprir, a sua função de determinante: delimita a extensão significativa do substantivo e confere precisão ao enunciado. Por isso pertence ao plano representativo da linguagem.

Por outro lado, consideramos *epíteto* aquele qualificativo dotado de sua capacidade morfo-sintática, que serve para expressar uma qualidade inerente, própria, ou metaforicamente atribuída ao substantivo, sem necessidade lógica de fazê-lo. É epíteto, portanto, o qualificativo que não circunscreve a amplitude do significado real do substantivo. Está dotado da faculdade de matizar a expressividade e a força imaginativa e pertence ao plano expressivo da linguagem.

O outro ponto de interesse da nossa pesquisa enfocou a maneira pela qual esses dois tipos de adjetivo (epíteto e qualificativo) são atualizados no sintagma nominal (determinado e determinante) em que se encontram, ou seja, a sua colocação junto ao substantivo a que se referem.

Vimos que, salvo em alguns casos particulares, o sintagma nominal espanhol tem, como ordem normal, o determinado seguido do determinante. Assim, a anteposição do adjetivo constitui desvio da norma, indica tendência à subjetividade, e por esse motivo tem valor estilístico. No caso do epí

teto a situação é mais complexa pois, para esse tipo especial de qualificativo que funciona como recurso típico da linguagem poética, a prescrição gramatical criou uma "norma literária", segundo a qual a anteposição do epíteto ocorre com maior freqüência nos textos literários. Nesse caso, a posposição do adjetivo epitético caracteriza o desvio da "norma" e tem valor expressivo.

Esse quadro permitiu configurar, para o estudo do epíteto e do qualificativo na obra de Azorín, a existência de dois modos estilísticos baseados no nível conceptual (atualização de epítetos) e no nível tático (colocação do epíteto e do qualificativo no sintagma nominal) que caracterizam o estilo do autor e permitem rastrear e justificar possíveis motivações estéticas para o seu emprego.

De posse desses pressupostos teóricos, pesquisamos exaustivamente os sintagmas nominais em que aparecem ou poderiam aparecer (contextos reais e potenciais) epítetos ou adjetivos qualificativos na narrativa azoriniana que forma o "corpus" deste trabalho, e selecionamos dados com o propósito de verificar o grau de freqüência em cada obra e a sua hierarquização.

Num primeiro momento, calculamos a freqüência relativa de adjetivos atualizados durante o período de 1915 a 1944, considerando um caso para cada substantivo a simples presença de adjetivos, sem importar se havia acumulação ou não dos mesmos ao redor de cada vocábulo determinado.

Ao especificar o número de adjetivos que acompanham cada substantivo, multiplicando o número de substantivos pe

lo número de adjetivos atualizados em cada caso, alterações consideráveis em termos de freqüência foram verificadas. Com o resultado obtido foi possível descrever uma curva ascendente e, a partir de determinado ponto, descendente, cujos pontos culminantes foram ocupados por *Blanco en azul* (1929), *Don Juan* (1922), seguida de perto por *Doña Inés* (1925).

Especificando o grau de freqüência de cada uma das modalidades de adjetivo em estudo, verificamos a predominância quantitativa do qualificativo sobre o epíteto na narrativa azoriniana. Contudo não se mostrou irrelevante o grau de freqüência do adjetivo com valor epitético, que se aproxima a um percentual de 27,44% em *Blanco en azul*, concedendo-lhe o primeiro lugar na série de textos estudados. Seguem-na, em ordem decrescente, *Doña Inés* (25,50%), *Tomás Rueda* (23,82%), *Salvadora de Olbena* (18,17%), *Capricho* (12,36%), *Don Juan* (11,95%) e *María Fontán* (11,94%).

Ao tratar da freqüência do adjetivo quanto à sua colocação no sintagma nominal, observamos a atualização de substantivos acompanhados de qualificativos e epítetos antepostos, pospostos e antepostos e pospostos ao mesmo tempo. Verificamos também a existência de substantivos com um, dois, três ou mais adjetivos e estes podem agrupar-se em três grandes conjuntos, segundo a sua colocação no sintagma e número de atualizações junto ao substantivo: A. substantivos com um adjetivo (anteposto ou posposto); B. substantivos com dupla adjetivação (dupla anteposição, dupla posposição e anteposição-posposição); C. substantivos com múltiplos adjetivos (com uma anteposição e duas posposições; duas ou mais anteposições e uma posposição; total anteposição e total posposi-

ção).

Todas essas especificações serviram para configurar o surgimento de uma espécie de sistema particular de Azorín quanto à colocação do adjetivo no sintagma nominal. Apesar de pequenas oscilações em algumas obras, vimos que o autor alicantino prefere claramente a posposição do adjetivo, seja ele qualificativo ou epíteto.

No caso do qualificativo essa preferência revela uma vontade estética de descrever o mundo de modo objetivo, ressaltando com precisão e clareza os seus pormenores. No caso do epíteto essa tendência mascara, de certa forma, a expressão da subjetividade contida no enunciado, pois o autor se serve de um recurso lingüístico cuja estrutura interna é de natureza subjetivante, embora a externa seja objetivante.

A curva ascendente e descendente, traçada a partir do inventário das atualizações de adjetivos na obra azoriniana, no período de 1915 a 1944, demonstra que o fator cronológico está relacionado de alguma forma com o uso do adjetivo na narrativa de Azorín, pois o autor, depois de atingir um elevado grau de freqüência do adjetivo em *Blanco en azul*, parece abandonar a estética que o guiou até então e começa a apregoar a contenção no uso do adjetivo.

Ao estabelecer um paralelo entre obras narrativas e ensaios azorinianos vimos que o autor alicantino tende, ostensivamente, a empregar a adjetivação qualificativa e epitética em seus escritos.

Admitida a idéia de que, do ponto de vista estilístico, a atualização de epítetos reflete a expressão da emotividade ou do poder imaginativo do autor diante do objeto ob

servado, e de que a colocação do epíteto e do qualificativo no sintagma nominal revela tendências do artista à subjetividade ou à objetividade, passamos a investigar a possível existência de uma interrelação entre forma e conteúdo na narrativa azoriniana.

Para que a nossa intuição inicial da existência de motivações, internas ou externas à obra, para o uso reiterado do adjetivo tivesse confirmação, seria necessário que o conteúdo das narrativas apontasse um núcleo temático propício para esse procedimento do autor, ou que detectássemos fatores externos cujos reflexos fossem percebidos nas obras em questão.

Com efeito, a análise do conteúdo das narrativas, e mesmo dos ensaios, apontou a existência de certos temas básicos, ou preocupações constantes do autor, relacionadas com o fluir do tempo e eternidade, realidade e fantasia, ação e contemplação, ou ainda com a própria natureza do fazer literário.

Enfocados sob vários aspectos e matizes diferentes, esses temas percorrem toda a obra de Azorín e derivam da visão e do sentimento histórico que o autor tem do mundo. Ao redor desses temas fundamentais gravitam outros temas menores, mas nem por isso menos importantes do que aqueles, sobretudo porque é justamente ao tratar destes que o autor alicantino recorre com maior freqüência ao epíteto e ao qualificativo.

Assim, os temas que propiciam o uso de adjetivo estão relacionados com as descrições interiores ou exteriores

de personagens (a figura humana), com as descrições de objetos que os circundam (as coisas) e com a exposição minuciosa de paisagens ou ambientes (os ambientes).

Nessas descrições um pormenor é o bastante para dar sentido a todo um ambiente ou para definir um personagem. Por isso lhe são caras a Azorín as mãos dos personagens, o brilho de um olhar, a curvatura de uma perna ou a expressão de um rosto, a cor ou a forma de um objeto, uma sensação, um ruído, um odor ou perfume. Embora essa técnica descritiva que enfatiza o detalhe não seja exclusiva do nosso autor, pode-se dizer que lhe é peculiar. Por meio da descrição de pormenores expressivos de um ambiente, objeto ou personagem Azorín revela a seu leitor a essência, a substância que nutre a sua visão a respeito do homem e do mundo.

Desse modo, diríamos que no autor alicantino a emoção tem primazia sobre o tema da obra e que o uso da adjetivação encontra suas raízes na própria reação pessoal do autor diante da realidade: a valorização estética dos pequenos acontecimentos do cotidiano, que perpetuam o que há de universal e eterno no homem e na natureza, visando a investigar o seu sentido profundo. Em virtude disso, Azorín despreza os grandes acontecimentos (as ações na narrativa ficcional; os fatos históricos marcantes em seus ensaios) e procura desentranhar a "trama sutil" da vida diária de seus personagens, formada pelo que denomina "menudos hechos". Em outras palavras, procura desvendar a secreta verdade, penetrar na essência dos seres e das coisas, velada pelos grandes acontecimentos.

Em decorrência desse propósito do autor, a maior parte de cada uma de suas obras, especialmente de *Blanco en azul*, *Duan Juan* e *Doña Inés* contém descrições impressionistas e emocionadas de paisagens e ambientes, ou caracterizações sutis dos personagens, suas sensações e sentimentos. Por esse motivo seus personagens não aparecem bem delineados, ao contrário, são apenas sugeridos, descritos geralmente por meio de detalhes, de pequenos gestos, cabendo ao leitor reunir os fragmentos para formar o todo. O mesmo acontece com as ações e a obra fica aberta ou oferece várias possibilidades de desenlace.

Esse procedimento de Azorín, fundamentado no detalhe e na insinuação, é uma das conseqüências de sua reação contra o estilo grandiloqüente em vigor no século XIX. Com estilo sóbrio, claro e elegante procura imprimir a sua realidade, fruto de seu individualismo, expressando o máximo (conceitos, sentimentos, sensações) com um mínimo de palavras condensadoras da matéria verbal.

A obra de Azorín parece refletir, como num espelho, a própria personalidade do autor: suas emoções e sensações provocadas pela observação ou contemplação da realidade tangível, em busca dos mistérios insondáveis da vida. No âmbito do lingüístico, a luminosidade, a claridade e a limpeza, tão apreciadas pelo autor alicantino, encontram reflexo em sua linguagem clara e sóbria.

A reiteração e a permanência de determinadas formas de adjetivação para caracterizar, descrever ou ponderar qualidades de personagens, coisas e ambientes levam à substância desses três elementos fundamentais em sua narrativa.

Assim, configuram-se na obra azoriniana certos tipos humanos que acabam tornando-se protótipos do homem espanhol, segundo a visão de Azorín. Envolto em ambientes geralmente silenciosos e cercados de objetos que contribuem na composição de tais ambientes, o homem espanhol é, com freqüência, sóbrio, propenso à meditação e possuidor de uma profunda melancolia. A extrema bondade e a tendência ao misticismo ou desapego aos bens materiais também são características da figura masculina.

Dotada de qualidades físicas e psicológicas quase sempre positivas (beleza, bondade, gestos aristocráticos, sensualidade) a mulher azoriniana se caracteriza em primeiro lugar pela inteligência e sensibilidade. A essência da alma feminina se concentra nos olhos (símbolo da intuição e do pensamento reflexivo, que possibilita a comunicação com o universo profundo) e as mãos (símbolo da sensibilidade, a comunicação com os elementos dinâmicos e sensíveis que fazem parte da vida).

A profusão de detalhes na descrição dos ambientes e das coisas que povoam a obra azoriniana contribui para diluir os personagens, por si só etéreos, a ponto de igualá-los, muitas vezes, ao nível dos objetos e paisagens.

O uso reiterado da adjetivação, especialmente do epíteto, revela o desejo do autor de realçar ou manifestar a inerência dos seres e das coisas, que lhe interessa afetiva ou esteticamente, na tentativa de alcançar o seu sentido profundo. Lembremo-nos da afirmação contida em *Capricho*, já citada antes (V. pág.187 deste estudo):

> Las cosas no valen nada en sí mismas; lo que importa es lo que existe detrás de las cosas, es decir, la lejanía espiritual.

Embora o autor alicantino não seja muito fiel às suas recomendações de ordem teórica, em especial às que se referem ao uso moderado do adjetivo, e se deixe conduzir, na prática, pela emotividade, parece obedecer rigorosamente à sua definição de estilo como "reacción del autor ante las cosas", ou à sua afirmação mais contundente ainda: "el estilo es la emotividad".

Tal procedimento nos permite concluir que a motivação maior que leva Azorín a usar reiteradamente o adjetivo qualificativo ou epitético consiste num núcleo central, responsável por todo o conjunto de sua obra: o seu subjetivismo. É por meio dele que o autor nos revela o seu modo particular de ver e entender o mundo, expressa suas emoções e pretende provocar no leitor emoções análogas. O autor alicantino só tem olhos para o pequeno, para o minúsculo, para o que está por trás dos grandes acontecimentos e que o afeta emocionalmente.

A visão azoriniana das coisas a partir dos detalhes, quase sempre mutáveis ou em estado de fluência, assemelha-se muito à visão que um pequeno "azor", ou um "azorín" (palavra da qual se origina o pseudônimo de Martínez Ruiz), tem do alto de seu vôo. Sempre pairando no ar, o "azor" observa, com seus agudos olhos de ave de rapina, os movimentos de sua futura presa e, de repente, cai sobre ela. Do mesmo modo atua Azorín, que parece pairar sobre as coisas, passando de um de

talhe a outro, oscilando suas intuições sensoriais, como oscilam os olhos e as asas de um "azor", para subitamente mergulhar na própria essência das coisas. O movimento de reflexão oscilante, típico da personalidade do nosso autor, repete exatamente o movimento da ave de rapina que paira sobre aquilo que quer aprisionar.

Para chegar à essência das coisas, Azorín prefere examinar antes, com atenção e minuciosamente, cada detalhe que lhe parece fundamental ou peculiar do ser ou objeto observado. Aos poucos vai desvendando o emaranhado de aparências que circunda as coisas até alcançar o seu cerne. Essa técnica, que poderia resultar apenas na expressão daquilo que se mostra à primeira vista na expressão de uma realidade aparente das coisas, ganha em Azorín um relevo especial e próprio, devido à agudeza e sensibilidade no trabalho com a palavra.

Por via indireta, o autor alicantino acaba descobrindo a essência das coisas, ao mesmo tempo que possibilita ao seu leitor trilhar o mesmo caminho por ele percorrido. Recolhendo os fragmentos descritos, o leitor de Azorín pode reconstruir o todo fracionado pela visão pessoal do autor e apreendê-lo em sua essência.

A vontade estética de reter o que há de fugidio nos seres e nas coisas observadas leva o autor a recorrer ao uso do adjetivo. Guiado pela emotividade, Azorín representa o mundo fenomênico com riqueza de detalhes, servindo-se do adjetivo para cristalizar ou retardar as sensações captadas por sua percepção imediata.

Ao atualizar epítetos e qualificativos com valor es

tilístico, motivado por impressões fugazes, sentimentos e emoções pessoais, Azorín acentua os componentes subjetivos de sua criação literária e dá à sua obra grande intensidade lírica.

Mas o subjetivismo do autor é, muitas vezes dissimulado por sua técnica que se fundamenta no jogo da objetividade e subjetividade. Daí a sua preferência pelo uso do qualificativo em detrimento do epíteto, e da posposição do adjetivo à sua anteposição para expressar as múltiplas facetas dos seres e dos objetos, alvo de sua observação.

Essa tentativa de tornar objetivo o que é subjetivo, ou de objetivar o seu subjetivismo, constitui um dos traços da originalidade de Azorín.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALONSO, Dámaso - *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5a. edición, Madrid, Gredos, 1976.

ARISTÓTELES - *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio P. de Carvalho. São Paulo, DIFEL, 1964.

BELLO, Andrés - *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires, Nueva, 1948.

_____ - *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, Edaf, 1982.

BOUSOÑO, Carlos - *Teoría de la expresión poética*. 6a. edición, Madrid, Gredos, 1976 (2 volumes).

CASTAGNINO, Raúl H. - *El análisis literario: Introducción metodológica a una estilística integral*. 11a. edición ampliada y actualizada. Buenos Aires, Editorial Nova, 1979.

COHEN, Jean - *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. 1a. edición, Madrid, Gredos, 1970.

CORONADO, Guillermo de la Cruz - "Oro-Cabello: Metáforas dobles y adjetivo", in *La poesía del oro en Góngora y Quevedo*. Curitiba, 1956.

_____ - "Espessamento lexemático e sintagmático", in *O espessamento poemático em Carlos Nejar*. Porto Alegre, EDURGS, 1981.

DIEZ-ECHARRI, Emiliano; ROCA FRANQUESA, José María - *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. 2a. edición, Madrid, Aguilar, 1966.

ENTRALGO, Pedro Laín - *La generación del noventa y ocho*. 7a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

GILY Y GAYA, Samuel - *Curso superior de sintaxis española*. 12a. edición, Barcelona, Bibliograf, 1978.

GUIRAUD, Pierre - *A estilística*. Trad. Miguel Maillet. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

HJELMSLEV, Louis Trolle - "Prolegômenos a uma teoria da linguagem", Trad. José Teixeira Coelho Neto, in *Os pensadores*, 2a. edição, São Paulo, Abril Cultural, 1978.

LAUSBERG, Heinrich - *Elementos de retórica literária*. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. 2a. edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LOPES, José García - *Historia de la literatura española*. 7a. edición, ampliada. Barcelona, Vivens-Vives, 1962.

NORA, Eugenio G. de - *La novela española contemporánea*. 2a. edición, Madrid, Gredos, 1970.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

SECO, Rafael - *Manual de gramática española*. 10a. edición, Madrid, Aguilar, 1980.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos - *Análise do texto Literário: Orientações estilísticas*. Curitiba, Criar, 1981.

SOBEJANO, Gonzalo - *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1956.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

a) Obras de Azorín:

AZORÍN - "Al margen de los clásicos", in *Obras selectas de "Azorín"*. 2a. edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.

_____ - "A voleo", in *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1947-1954, tomo IX.

_____ - *Blanco en azul* (cuentos). 6a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

_____ - *Capricho* (novela). 3a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

_____ - *Don Juan*. 8a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

_____ - "Doña Inés", in *Obras selectas de "Azorín"*. 2a. edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.

_____ - *El escritor*. 7a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

_____ - *María Fontán* (novela rosa). 4a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

_____ - *Salvadora de Olbena* (novela romántica). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.

_____ - *Tomás Rueda*. 4a. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

_____ - "Una hora de España", in *Obras selectas de "Azorín"*. 2a. edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.

AZORÍN - *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1947-1954, tomo IX.

b) Obras críticas sobre Azorín:

AYALA, Ramón Pérez - *Ante Azorín*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1964.

CAMPOS, Jorge - "Hacia un conocimiento de Azorín", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

GÓMEZ, Jorge García - "Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

GOYANES, Mariano Baquero - "Los cuentos de Azorín", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

LIVINGSTONE, Leon - *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid, Editorial Gredos, 1970.

LÓPEZ, Manuel María Pérez - *Azorín y la literatura española*. Universidad Salamanca, 1974.

LOTT, Robert E. - "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

MARAVALL, José Antonio - "Azorín. Idea y sentido de la micro historia", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

MONTES, Hugo - *Ensayos estilísticos*. Madrid, Gredos, 1975.

ORTEGA Y GASSET, José - "Azorín: primores de lo vulgar", in *El Espectador*, tomo II. 6a. edición. Madrid, Revista de Occidente, 1963.

RISCO, Antonio - *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. la. edición. Madrid, Editorial Alhambra, S.A., 1980.

SOBEJANO, Gonzalo - "Azorín el separado (Retablo de "Tomás Rueda"), in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

SOTO, Rafael - "Azorín: una estilística de la visión", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968.

VILLARONGA, Luis - *Azorín. Su obra. Su espíritu*. la. edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1931.