



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Anderson da Silva Ribeiro

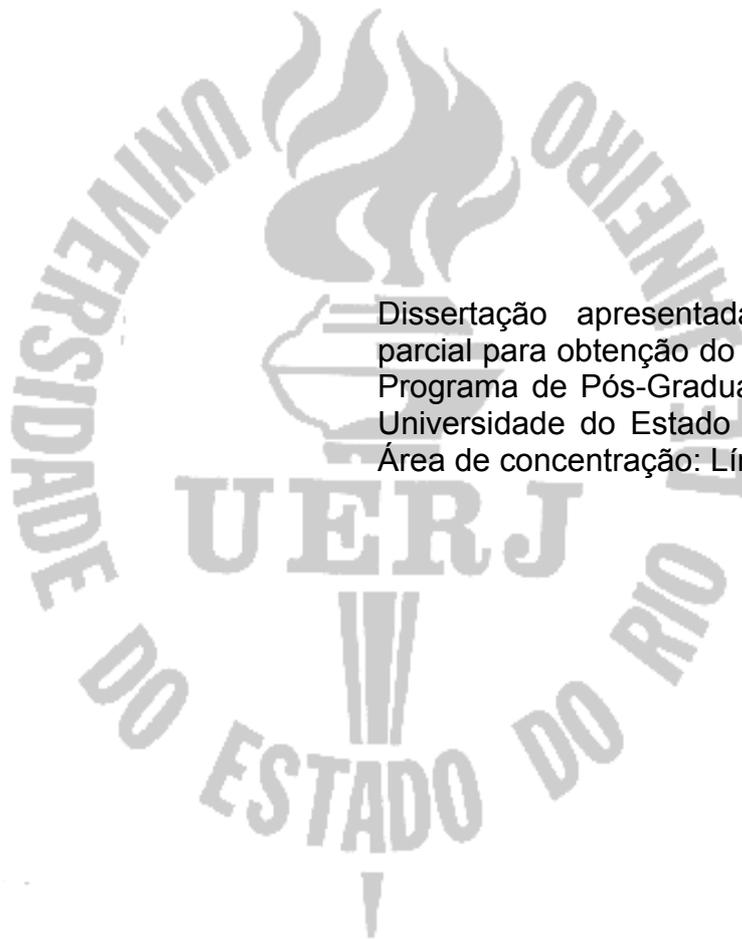
**Em busca de uma essência poética:  
a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto**

Rio de Janeiro

2010

Anderson da Silva Ribeiro

**Em busca de uma essência poética:  
a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto**



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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Gonçalves Pereira

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R484 Ribeiro, Anderson da Silva.  
Em busca de uma essência poética: a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto / Anderson da Silva Ribeiro. –2010  
215 f.

Orientador: Maria Teresa Gonçalves Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Língua portuguesa – Substantivo – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica e interpretação. 4. Linguagem e línguas – Estilo – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Pereira, Maria Teresa Gonçalves. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 806.90-541.42

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

---

Assinatura

---

Data

Anderson da Silva Ribeiro

**Em busca de uma essência poética:  
a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto**

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

Aprovada em 24 de março de 2010.

Banca Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luci Ruas Pereira  
Faculdade de Letras da UFRJ

---

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

Rio de Janeiro

2010

## DEDICATÓRIA

*Aos meus professores, substantivos próprios, por servirem de exemplo, despertando-me para o desejo de ser cada um deles num amálgama que me tornou solo fértil e crente no magistério como verdadeira profissão de fé. Em especial, a*

### ***Maria Teresa, Ana Maria e Tânia Maria***

*“Não se vê no canavial  
nenhuma planta com nome,  
nenhuma planta maria,  
planta com nome de homem”.*

### ***À Karla, à Maria Célia e ao Lincoln –***

*substantivos coletivos, por motivos nada óbvios do amor eterno e por tanto, tanto, tanto, tanto... sempre!*

*“O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.”*

***E aos meus pais –  
o princípio e o verbo.***

*“lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.”*

*“Um galo sozinho não tece uma manhã:”...*

por isso, agradeço

**a Deus –**

fonte viva que ilumina sempre meus caminhos;

*... “ele precisará sempre de outros galos.”...*

**à Professora Maria Teresa Gonçalves Pereira** – orientadora de sonhos e “bailadora andaluza”, pelo saber compartilhado, pelo entusiasmo em todas as etapas, pelo carinho e o rigor com que me apontou, sempre, a melhor direção;

*... “De um que apanhe esse grito que ele”...*

**aos professores do Curso de Mestrado em Letras**, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – pela facilidade com que chegaram até a mim e eu a eles, comportando-se, muitas vezes, como sábios aprendizes, ouvindo os questionamentos pueris e sedentos que me acometiam. Em especial, **aos professores José Carlos Santos de Azeredo, Maria Emília Barcelos da Silva, André Crim Valente e Helênio Fonseca de Oliveira**;

*... “e o lance a outro; de um outro galo”...*

**à professora e amiga Tânia Maria Nunes de Lima Camara** – corpo e alma, amor e afeto, pedras e faca, pelo muito que nos reúne na imensidade substantiva do léxico da amizade, e por essa sua “mania” de acreditar mais do que eu na viabilidade dos meus sonhos;

*... “que apanhe o grito que um galo antes”...*

**à Ana Maria Pires Novaes** – minha eterna professora, pelo lugar cativo da amizade “sem plumas” que guarda a honra de tê-la ao meu lado, ensinando-me e fazendo-me crer no melhor do ser humano e da vida severina;

*... “e o lance a outro; e de outros galos”...*

**aos professores que compuseram a minha banca examinadora** – pela atenção com que leram o trabalho;

*... “que com muitos outros galos se cruzem”...*

**à Karla, à Maria Célia e ao Lincoln** – por cuidarem de tudo para que eu me dedicasse integralmente ao convívio com Cabral;

*... “os fios de sol de seus gritos de galo,”...*

**à Glória Elena Pereira Nunes**, pela eficiência na elaboração do *abstract* e por agregar na mesma ribalta Cabral e Shakespeare... e, claro, pela amizade, muitas vezes responsável por me inspirar na elaboração deste trabalho;

*... “para que a manhã, desde uma teia tênue,”...*

**aos meus alunos** – pela paciência com que aceitaram a minha dedicação;

...“se vá tecendo, entre todos os galos.”...

aos companheiros da Casa de José, o Carpinteiro – **Rosa, Ana, Laura, Lúcias (a Maria e a Helena...), e aqueles somente percebidos pelos olhos do espírito** – as preces dedicadas a mim trouxeram a serenidade necessária para fortalecer a coragem e o bom ânimo;

...“E se encorpando em tela, entre todos,”...

à **Secretaria da Pós-graduação *stricto sensu* em Letras da UERJ**, sobretudo, à **Claudia e à Luciana**, pelo exemplo de profissionalismo e, principalmente, por ultrapassarem os limites do administrativo, criando, desde então, os laços fraternos da amizade que reúne almas;

...“se erguendo tenda, onde entrem todos,”...

às **bibliotecas do Instituto de Letras da UERJ, da Faculdade de Letras da UFRJ, da Academia Brasileira de Letras e do Real Gabinete Português de Leitura do Estado de Pernambuco**, por permitirem carinhosamente o acesso ao acervo, inclusive, nas horas mais inusitadas;

...“se erguendo tenda, onde entrem todos,”...

aos **companheiros do Colégio Estadual Rodrigo Otávio e do Centro Universitário Augusto Motta**, pelo incentivo, pela paciência, pelos conselhos, pelas infinitas concessões, pelos telefonemas amigos, pelas indicações bibliográficas e por me ouvirem falar de Cabral com prontidão;

...“se entretendendo para todos, no toldo”...

ao **José Maria de Souza Dantas**, *in memoriam*, meu professor de Literatura *ad aeternum*, por ter dito, já há algum tempo, que Cabral era um grande poeta;

...“(a manhã) que plana livre de armação.”...

às amigas **Katja, Maria do Amparo e Rose**, pelo carinho em todos os momentos, com palavras de incentivo, e por tomarem, muitas vezes para si, o “peso” da responsabilidade desta pesquisa;

[...]

Muito Obrigado.

*O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito; pelas formas afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza.*

**(Le Corbusier, em *Por uma arquitetura*)**

*A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer.*

**(Graciliano Ramos, em *São Bernardo*)**

## RESUMO

RIBEIRO, Anderson da Silva. *Em busca de uma essência poética: a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto*. 2010. 215 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este trabalho, ao analisar a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto, objetiva contribuir para um ensino produtivo de língua materna ao conceber a gramática concretizada em textos. O substantivo, visto pela tradição gramatical dentro dos limites da morfologia e da sintaxe, passa a ser resgatado como elemento responsável e criador de uma cadeia referencial ao construir um determinado objeto de discurso conforme postulam os pressupostos da Linguística Textual. Sirvo-me disso para redimensionar a análise estilística a que me propus, observando a classe em questão, sobretudo, como fator estético responsável pela dicção nua e expressiva sobre a qual se debruçou o poeta. No labor de seu fazer poético, esteve avesso ao comum do gênero poesia: o apreço pela rima e pela musicalidade, a exploração de conotações abstratas, a imersão pelo interior, o ritmo métrico, a autoconfissão marcada pelo emprego da primeira pessoa do singular. Ao se distanciar de tal perspectiva, Cabral ganha notoriedade entre os modernistas atentos à liberdade de pensamento e expressão artística, bem como entre os poucos poetas brasileiros que conseguiram atingir singularidade ao produzir uma estética baseada no “menos” e na “subtração” das formas linguísticas, privilegiando um léxico mais concreto na fronteira com o abstrato, a opção pela macroestrutura descritiva na materialização da realidade exterior e a imersão pelo ritmo sintático sobreposto às sílabas métricas no rompimento entre as fronteiras da poesia e da prosa. Diante de tantos aspectos, detive-me na morfossintaxe do substantivo como recurso largamente aproveitado na tradução do pensamento obsessivo acerca dos canaviais pernambucanos e de bailadoras espanholas. Em *O cão sem plumas* (1950), privilegiei a figura do sujeito na condição de tópico informacional que coincide, no texto, com as funções formal, semântica e estilístico-discursiva. Em *Uma faca só lâmina* (1955), o substantivo é analisado sob a perspectiva das *inversões*, desmembrada na literatura linguística como hipérbato, anástrofe, sínquise e prolepse. Já em *Quaderna* (1959), última obra do *corpus*, selecionei oito poemas que tratam da mulher, algo incomum em Cabral, e dediquei-me ao estudo do substantivo como núcleo de sintagmas nominais ligados a sintagmas preposicionados no intuito de projetar, na inteireza, a caracterização do termo referente, contagiada pelas crenças e pelo olhar do poeta-enunciador.

Palavras-chave: Substantivo. Expressividade. Texto literário. João Cabral de Melo Neto.

## ABSTRACT

This dissertation, while analyzing the expressiveness of the noun in João Cabral de Melo Neto's work, aims to contribute to a productive teaching of the mother tongue when it conceives grammar materialized in texts. The noun, as seen by traditional grammar within the limits of morphology and syntax is now perceived as a creative element of a referential net as it builds a determined discourse object, as postulated by the assumptions of Textual Linguistics. I assume this point of view to put the stylistic analysis into a new perspective. I aimed to develop, observing the word class in question, specially as an aesthetic factor responsible for the expressive naked diction which the poet look into. In his poetic labour, the poet was against the common poetic genre, the appreciation for the rhyme and musicality, the exploration of abstract connotations, the immersion in the individual's self, the metrics, the self-confession stressed by the usage of the first person singular. Getting far from this perspective, Cabral becomes notorious among the modernists that were attentive to the freedom of speech and of thought and to the artistic expression, as well as being one of the few to produce an aesthetics based on the "less" and on the "subtraction" of the linguistics forms, focusing on a more concrete lexicus in the border of the abstract, the option for the descriptive macro structure in the materialization of the exterior of reality and the immersion in the syntactic rhythm overlapping the metric syllables in the breakthrough of the frontiers between prose and poetry. All these things considered, I privileged the morphosyntax of the noun as a resource vastly appreciated when translating the obsessive thinking in regards to the sugar cane fields in Pernambuco and Spanish dancers. In *A Dog Without Feathers* (1950), I privileged the subject as an informative topic that coincides, in the text, with the formal, semantic and stylistic-discursive functions. In *A Knife All Blade* (1955), the noun is analyzed in the perspective of *inversions*, split in linguistics literature as hiperbaton, anastrophe, and procatalepsis, whereas in *Quaderna* (1959), the last work of the corpus, I selected nine poems that talk about women, something unusual in Cabral's work, and I focused on the study of the noun as a nuclei of noun phrases linked to prepositional phrases in order to project, in wholeness, the characterization of the referred term, infected by the beliefs and by the eye of the enunciator-poet.

**Key-words:** Noun. Expressiveness. Literary text. João Cabral de Melo Neto.

## SINOPSE

A poesia de João Cabral de Melo Neto: tradição e modernidade; lírica e antilírica. A questão estilística na perspectiva do discurso: leitura e gramática. O substantivo e a tradição gramatical: paradigmas morfológicos e sintáticos. O comportamento funcional-comunicativo do substantivo em três gramáticas tradicionais: análise crítica. O substantivo como recurso estético em três obras de João Cabral: *O cão sem plumas* (1950); *Uma faca só lâmina* (1955); *Quaderna* (1959). A sintaxe “bem entramada” e expressiva: a coincidência dos papéis formal, semântico e expressivo do sujeito, a inversão de sintagmas na condição de figuras de construção e o substantivo como núcleo de sintagmas nominais relacionados a sintagmas preposicionados.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
<b>1 CLASSES DE PALAVRAS: O SUBSTANTIVO COMO ESSÊNCIA DA POESIA CABRALINA .....</b>	<b>21</b>
1.1 Primeiras palavras .....	21
1.2 Classe de palavras: dos gregos aos gramáticos brasileiros .....	29
1.3 Substantivo: visão crítica das gramáticas tradicionais .....	41
1.3.1 <u>Padrão morfológico</u> .....	45
1.3.2 <u>Padrão léxico-semântico</u> .....	50
1.3.3 <u>Padrão sintático</u> .....	52
1.4 Descrição e substância: a macroestrutura linguístico-descritiva na engenharia do poema cabralino .....	53
1.5 Referenciação e substância: propriedades textuais de uma classe de palavra .....	60
<b>2 JOÃO CABRAL DE MELO NETO: PRESENÇA E PERMANÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA .....</b>	<b>64</b>
2.1 O estilo: breve percurso pela história das ideias linguísticas .....	64
2.2 <i>Morte e vida cabralina: a presença</i> .....	77
2.3 Um estilo definido por <i>pedras, facas e um canavia!:</i> a permanência .....	83
<b>3 A QUESTÃO ESTILÍSTICA: DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS .....</b>	<b>105</b>
3.1 A leitura da literatura: o cultural, o linguístico e o pedagógico .....	105
3.2 O fato estilístico em língua portuguesa: temas, problemas e perspectivas .....	109
<b>4 AS PLUMAS DE UM CÃO EM O CÃO SEM PLUMAS: O SUBSTANTIVO A SERVIÇO DA ESTÉTICA .....</b>	<b>128</b>
4.1 A primeira margem do rio: (I) <i>Paisagem do Capibaribe</i> .....	130
4.2 A outra margem do rio: (II) <i>Paisagem do Capibaribe</i> .....	133
4.3 Outras plumas de um cão: a foz .....	139
4.4 Rio, mar e Cia.: a memória .....	142

4.5 As plumas e um cão: interseções.....	144
<b>5 UMA FACA “SEM PLUMAS”: O SUBSTANTIVO E O EXERCÍCIO DA METALINGUAGEM .....</b>	<b>146</b>
5.1 A faca e o absurdo: só lâmina.....	148
5.2 A faca, entre presença e ausência: só lâmina .....	149
5.3 Só lâmina: cuidado com a faca, com a faca cuidado.....	151
5.4 Desfiguração da faca: sem vértebras .....	153
5.5 Da preservação da faca: plumas e lâmina .....	155
5.6 O casulo da dor: bala, relógio ou faca.....	158
5.7 A criação poética e eu: o homem, a palavra, a faca.....	161
5.8 Epílogo: a faca, o relógio e a bala nas malhas da linguagem .....	163
<b>6 OS BRUTOS TAMBÉM AMAM: O (ANTI)LIRISMO DO SUBSTANTIVO EM QUADERNA.....</b>	<b>165</b>
6.1 Caleidoscópios: <i>Estudos para uma bailadora andaluza</i> .....	171
6.2 Mulher, substantivo próprio, mãe d’água .....	179
6.3 “ <i>Ergueu no patamar quatro paredes sólidas</i> ”: a mulher, a casa e a gaiola .....	184
6.4 “ <i>É um corpo delgado da cor do pecado</i> ”: <i>Jogos frutais</i> .....	185
6.5 “ <i>De gramática e de linguagem</i> ”: <i>A palavra seda</i> .....	190
<b>7 CONCLUSÃO .....</b>	<b>193</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>199</b>
<b>ÍNDICE DE POEMAS.....</b>	<b>214</b>

## INTRODUÇÃO

*“A construção é PARA SUSTENTAR; a arquitetura é PARA EMOCIONAR.”*

**(Le Corbusier, em *Por uma arquitetura*)**

A Língua Portuguesa é múltipla e se manifesta por meio de diversas perspectivas, considerando a intenção do falante (enunciador) e a situação interlocutiva a partir da qual uma mensagem é produzida. Há contextos em que a língua tão somente é adequada à comunicação, cumprindo, nesse caso, com um intuito utilitário e eficaz. Em outros momentos, se põe a serviço da estética, sensibiliza a quem lê e expressa combinações estrangeiras inusitadas observadas no plano do sintagma, sobretudo na construção do texto literário em que a expressão pode lograr contornos ainda mais criativos como se verifica na produção de João Cabral Melo Neto, cuja dedicação e disciplina, em função do ofício de escrever, fizeram dele um poeta de envergadura segundo se pode perceber com a avaliação da crítica literária de tradição no Brasil.

A principal frente de trabalho de Cabral ficou em torno da busca pela palavra nua, concreta, seca, substantiva, “sem plumas” (1994, p. 103), capaz de reter na forma do poema uma realidade circundante que caminha desde os canaviais pernambucanos até a Sevilha espanhola com um preciosismo expressivo capaz de transformar o simples, o comum e o prosaico em matéria de poesia. A obsessão por construir uma linguagem concreta, dilacerante e econômica em adjetivos fez com que Cabral, um “homem sem alma” (CASTELO, 2006), empregasse *tecer* no sentido de uma ação exclusivamente meticulosa dada a arquitetura que envolvia à sua produção literária. Redigiu quase manualmente para dar o toque da arte exterior ou de “objeto paralelo ao pictório”, como observa Costa Lima (1995, p. 221). Nessa direção, o substantivo surge, na hipótese, como uma das classes capazes de ratificar e traduzir o entendimento de substância e de essencialidade, no que tange à concretização funcional e estética da gramática da língua, além de também recuperar, sob o ponto de vista diacrônico, as reflexões propostas por Aristóteles no estudo atual das classes gramaticais (Cf. NEVES, 2005, p. 74-8).

Compartilhando do mesmo pensamento de Todorov (2009, p. 23), “Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente a cabeça é: porque ela me ajuda a viver”, na medida em que no lugar de: “[...] excluir as experiências vividas, ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor escolhê-las” (Idem). Movido por pensamento semelhante, atentei para a necessidade de um estudo mais aprofundado da língua literária brasileira, desde a realização de pesquisa no Curso de Pós-graduação *lato sensu* em Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2005). Para esta dissertação, mais amadurecido, recobro tais reflexões, tomando por base a obra cabralina e o substantivo como recurso estético-expressivo. Em mais uma oportunidade, investigarei o texto literário, a partir do qual levantarei questões acerca do material linguístico que o molda e da natureza estilística que o compõe, enfraquecendo uma tradição que rejeita o entrelaçamento entre língua e literatura. Por isso, como estudante e pesquisador, concebo uma relação intrínseca entre dois campos do saber (BRAIT, 2003; HENRIQUES, 1997, por exemplo): de um lado, a língua, como matéria-prima pujante; de outro, a literatura, como arte da palavra no seu desdobramento artístico. O resultado é um trabalho com a linguagem em que cada um dos elementos constituintes não se imiscuem no amálgama formado.

Há aproximadamente três décadas, Pereira (1980; 1990; 1999; 2002, 2003, 2005, 2008, principalmente) vem debatendo este pensamento em prol de projetos de pesquisas realizados para o Instituto de Letras da UERJ, tendo em vista o melhor proveito do binômio em foco para o ensino do vernáculo. Segundo a autora (1999, p. 220), “o adjetivo não só define e qualifica”, é preciso verificar-lhe o valor semântico e a sua contribuição para o produto final que é o texto. Da mesma forma, “o ponto de exclamação não é para se admirar, nem para caracterizar surpresa” (Idem), mas para colaborar com a sintaxe, com o ritmo e com o sentido geral. Frente a esse entendimento, escritores como João Cabral de Melo Neto são legítimos representantes da língua artística, uma vez que, por meio da manipulação eficiente, tem a astúcia de imortalizar o código verbal com construções gramaticais que ultrapassam a simples comunicação para envolver a sensibilidade do leitor.

Língua e literatura são, portanto, disciplinas complementares. A primeira, sistematizada isoladamente em muitos manuais, proporciona a realização da segunda em favor da elaboração de contos, romances, poemas, crônicas, novelas,

letras de música. É a matéria linguística no contorno de um gênero cuja estilística, mesmo óbvia, literal, por vezes, é ignorada ou rejeitada no âmbito da prática acadêmica, considerando a possibilidade do encarceramento que as correntes da teoria da literatura promovem ao esterilizar, por vezes, o texto com o direcionamento da leitura<sup>1</sup>. A explicação possível para o problema talvez esteja no fato de a literatura ter servido durante muito tempo como *corpus* para a prescrição gramatical, ao se basear na escrita dos grandes autores desde a antiguidade clássica (MATTOS E SILVA, 1996). Como esta postura atualmente foi relativizada, resta-me, na prática docente, resgatar o espaço do texto literário como uma das manifestações de linguagem que podem povoar o universo social do alunado, sobretudo no que tange à exploração estética da língua. Em consonância com os propósitos do trabalho, refutarei a ruptura entre os saberes assinalados e tratarei da mesma Língua Portuguesa multifacetada, inclusive, pela “penas” dos artistas-artesãos. João Cabral (1994, p. 350-1), metalinguisticamente aborda o assunto no poema *Rios sem discurso*. A palavra, para o poeta, só existe na plenitude do texto. Exemplifico:

*Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia;  
cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água paralítica.  
Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,  
e porque assim estaque, estancada;  
e mais: porque assim estancada, muda,  
e muda porque com nenhuma comunica,  
porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
o fio de água por que ele discorria.*

No dizer de João Cabral, “discurso-rio” (texto) e “poço” (palavra isolada) são identificados e se entrecruzam, mostrando o efeito de uma criação literária. Estamos diante da visão artística do poeta que traduz pelas linhas do verso o que é defendido por muitos linguistas: um signo só existe inteiramente quando sai da “situação dicionária” e ganha a dimensão de discurso, produzindo sentido. Trazendo para a minha discussão, a arte literária só existirá como fruto de uma relação produtiva com

---

<sup>1</sup> Na defesa sobre um ensino produtivo de literatura, Todorov (2009, p. 31-2) avalia o lugar dos métodos, cogitando, nesse caso, as correntes de análise. Segundo o autor: “É verdade que o sentido de uma obra não se resume ao juízo puramente subjetivo do aluno, mas diz respeito a um trabalho de conhecimento. Portanto, para trilhar esse caminho, pode ser útil ao aluno aprender os fatos da história literária ou alguns princípios resultantes da análise estrutural. Entretanto, em nenhum caso o estudo desses meios de acesso podem substituir o sentido da obra, que é o seu fim. [...] As inovações trazidas pela abordagem estrutural nas décadas precedentes são bem-vindas com a condição de manter sua função de instrumentos, no lugar de se tornarem seu objetivo próprio. Não devemos acreditar em espíritos maniqueístas [...]”. (O itálico é do autor e os sublinhados são meus)

o signo verbal, o que significa transmutá-lo de um estágio referencial-informativo para o artístico-poético.

Com o advento dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa (1998 – *doravante* PCN), acentuou-se a diversidade de gêneros textuais na sala de aula com o objetivo de desenvolver e/ou ampliar a competência discursiva do aluno. A proposta, indubitavelmente, é proveitosa, visto que viabiliza o conhecimento das diferentes esferas comunicativas utilizadas pelo falante. Todavia, tornou-se problemática, por parte do professorado, a valorização excessiva, bem como a interpretação equivocada, das orientações dos PCN. Pela observação empírica, verifico que o texto literário, objeto artístico por natureza, concorre em igualdade com outros gêneros de uma esfera mais “pragmática”, como o caso dos textos que circulam, por exemplo, no domínio discursivo do jornalístico (notícia, cartas do leitor, editorial, classificados etc.). Assim, se a literatura é arte, não pode ter sua circulação “castrada” na escola, impossibilitando o aluno de aproveitá-la.

João Cabral de Melo Neto é autor de uma poesia inteiramente material que busca a realidade como ponto de partida para criações poéticas. Juntamente com Peixoto (1983, p. 10), julgo que o poeta não só se concentra em apresentar alguns aspectos do mundo físico, mas também indaga a existência da série de situações que o envolvem. Segundo os *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996, p. 8):

A poética de João Cabral se nutre da segura, da concretude e da construção. Sua biografia, insiste o poeta, mal teve lugar no ambicioso projeto literário que ele se impôs. Sabe-se que isto é verdade até certo ponto. A obra de João Cabral é o seu mais apurado perfil. Lá está o seu ceticismo, sua amargura, seu medo da morte – não da morte em si e sim da idéia do inferno, que o apavora (justo a ele, que define Deus como linha do horizonte que a ciência cada vez torna mais próxima). Está lá também a obsessão pelo que existe fora do homem e não pelo que existe dentro dele. “É uma chatice esta história de mundo interior”, desabafa o poeta. Lá está, por fim, sua educação: pela pedra, uma pedra de nascença, que lhe entranha a alma e, por isso, entranhou-se na alma da poesia do idioma. (Os grifos são meus)

Explicita-se a proposta de Cabral concentrada na rejeição ao interior (“É uma chatice esta história de mundo interior”). Isso se firma como uma marca forte de sua produção que vai de encontro a outros escritores contemporâneos pertencentes ao mesmo estilo de época. Dessa forma, confirmam-se os ideais do Modernismo (principalmente da geração de 45) que primava por todo e qualquer tipo de liberdade (ainda mais liberdade temática).

Se a escrita cabralina é caracterizada pela segura e pela precisão dos fatos, é forçoso perceber que isso pode ser construído pelo substantivo, elemento nuclear,

indispensável na base do sintagma nominal<sup>2</sup>, dotado de substância e de essencialidade, cuja função primeira é designar a realidade circundante, de modo a viabilizar a comunicação entre os homens. No fragmento abaixo de *Catar feijão* (1994, p. 335), o que se quer “comunicar” é a visão de um poeta já experiente sobre o ofício de escrever. Atento para os vocábulos “feijão”, “pedra” e “palavra” que se equiparam nos versos “cheios” e antimelódicos de uma poesia nordestina e áspera:

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviante, flutial,  
açula a atenção, isca-a com o risco.*

A respeito da “essencialidade”, Bosi (1997, p. 469-470) opina, afirmando que Cabral, inicialmente reprodutor de um ideário surrealista, inicia a partir de *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição* (1947), a elaboração de um verso substantivo e despojado, o que instaurou um novo critério estético, constituído do que o crítico também denominou de novo rigor semântico. Em outro momento, Bosi (Idem) reflete sobre a produção realizada após *Morte e vida Severina* (1984) e afirma que Cabral “constrói assim uma poesia arduamente nominal, que se vale dos perfis do concreto para atingir a pureza da abstração” (o grifo é meu). Parece até um contrassenso a relação material *versus* imaterial. Por trás de toda concretude, no entanto, existe na poesia cabralina uma fuga da realidade permissiva, sem o devaneio dos românticos e um lirismo comedido inerentes ao fazer poético.

A investigação objetiva contribuir para os estudos estilísticos da Língua Portuguesa, em *corpus* literário, ao verificar como o substantivo se comporta expressivamente na obra poética de João Cabral de Melo Neto. Para isso, discutirei o comportamento da classe do ponto de vista lexical e morfossintático, além de apontar a flutuação do substantivo que, muitas vezes, ocupa o lugar sintagmático do adjetivo. Não defendo, dessa maneira, o uso exclusivo do termo *nome* para guardar e substituir *substantivos* e *adjetivos* (AZEREDO, 1999; CAMARA Jr. 1973), mesmo porque há diferenças que delimitam essas fronteiras (Cf. AZEREDO, 2008). Por outro lado, o termo *substantivo*, em toda a sua formação como classe, será

<sup>2</sup> De acordo com a necessidade da redação, utilizarei o código SN, para sintagma nominal.

resgatado como a categoria aristotélica da substância, responsável, nesta sincronia, por designar o que é “essencial”. O intuito é colaborar para um ensino do português mais produtivo, já que o atual peca, ainda, pelo excesso de descrição e de nomenclaturas desnecessárias para o aluno tão somente memorizar.

A proposta inicial para a realização da pesquisa está em não permitir que a obra poética de João Cabral de Melo Neto se reduza “a frios levantamentos estatísticos ou propostas tão visceralmente herméticas” (PEREIRA, 1990, p. 36), descaracterizando a tessitura do texto em elucubrações. Com base ainda em Pereira (1990), desejo desenvolver um estudo penetrando nas estruturas, sem que a poesia cabralina fique em segundo plano. Quanto à natureza e metodologia da pesquisa, a opção é pela investigação bibliográfica e qualitativa que me permitirão refletir melhor sobre o tema escolhido, sustentando-me com livros e revistas especializados, condizentes às teorias utilizadas. Em seguida, a questão substantiva da obra de Cabral será analisada por duas grandes perspectivas: a léxico-semântica, em que se perceberão as palavras em todas as suas potencialidades expressivas; e, a sintática, levando em conta a estrutura sintagmática do português e o substantivo como núcleo ou como sintagma adjetivo de tal estrutura até chegar à forma do poema.

A relação com o texto cabralino se originou no curso de graduação com a sensibilidade aguçada para o fenômeno literário. Ao me deparar com um “auto de natal pernambucano” para a realização de um trabalho de classe, pude constatar, por meio de um olhar linguístico, a diferença do poeta pernambucano frente a outros escritores, principalmente os de sua época. O verso antirrímico, dada a rejeição ao excesso de sonoridade, e árido, dado o excesso de consoantes constrictivas, me impressionava, já que contrariava a tradição do cancionero medieval apresentada aos alunos universitários nos cursos de Literatura Portuguesa. Com isso, aprendi que o literário e o musical (o literário é musical?) se encontram e se entrelaçam muitas vezes como é possível verificar nas cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer. Desse modo, a tradição da poesia brasileira, por tais questões culturais, seguiu o estilo galaico-português. No escopo do Modernismo brasileiro, surge, todavia, como assinala Caetano Veloso, “um poeta João que não gosta de música” oposto aos demais escritores contemporâneos dentro de um projeto maior de produção literária. A relação que tive com a poesia cabralina vem daí e se aguçou ao perceber que a aparente falta de música, observada pelo poeta em vários

de seus depoimentos, estava a serviço do sentido desejado a produzir. Um texto que trata da seca não deve, a meu ver, explorar os recursos sonoros da mesma maneira que o fez Vinícius de Moraes na construção dos sonetos de amor rasgado.

Considerando a dimensão e os propósitos de uma dissertação de mestrado, julguei por bem, dentro da obra completa, selecionar alguns dos livros de Cabral para verificar o comportamento expressivo do substantivo sem me fixar em fases e tendências nem sempre unânimes por parte da crítica. A delimitação do *corpus* obedeceu ao critério da sensibilidade leitora e do aproveitamento dos temas de que se serviu o poeta, além da criatividade linguística, presente no conjunto da obra. Dessa forma, indo ao encontro do que considero como “clássico”, elegi, para a análise, *Um cão sem plumas* (1950), *Uma faca só lâmina* (1955) e *Quaderna* (1956-1959).

Mesmo que essas obras estivessem sempre na releitura, em cada uma delas colho novas descobertas, sinto-lhes as palavras como se as lesse pela primeira vez com todo o imaginário nelas contido que se ocultam nas dobras da minha memória (CALVINO, 2007, p. 9-11), sem contar que a língua lá empregada rumoreja (BARTHES, 2004b, p. 95) e está marcada, para mim, pelo prazer e pela fruição do texto. O rumor, afirma Barthes, “é o barulho daquilo que está funcionando bem” (2004b, p. 94 e 97). E a língua rumoreja na medida em que constrói um texto marcado pelo erotismo, pelo impulso, pela descoberta, pela emoção.

Na leitura de uma obra, muitas vezes o foco da atenção é o enredo ou a mensagem que é possível dela reter. A minha atenção volta-se para a linguagem, para a manipulação eficaz da Língua Portuguesa, considerando os planos fonológico, morfológico, sintático e léxico-semântico. Com criatividade, a palavra assume a feição desejada pelo talento do artesão quando cria efeitos de forma incontáveis e se compromete a um jogo verbal. Para tanto, será a estilística o suporte teórico que fundamentará a pesquisa a que me propus realizar. Segundo Cressot (1980, p. 14), o objetivo principal da disciplina é interpretar a opção feita pelo usuário com base nos compartimentos da língua, com o intuito de que o ato de comunicação se efetive plenamente. O acordo verbal não é ocasionado somente pela consistência, pela força ou pelo dinamismo da expressão, mas também devido à emotividade presente no discurso e ao prazer proporcionado ao interlocutor, a ponto da estilística, ciente da expressividade, se ocupar, com maior propensão, do fato estético (Idem).

Relativizo a questão levantada por Câmara Jr. (2004b, p. 14) de que a estilística é um complemento da gramática. Acredito que, mesmo partindo do mesmo objeto, a língua, para se constituírem, as disciplinas possuem claramente corpos doutrinários distintos, o que não as tornam dicotômicas. Acerca da discussão, evoco fontes abalizadas:

Eu diria que a Gramática faz a anatomia da língua.  
E a Estilística fará sua fisiologia, se conseguir levar o bom termo a tarefa que se impôs. Não se contenta em sistematizar fatos, quer estudar as *funções*, os valores. Não, certamente, as funções sintáticas (que isto já fez a Gramática), mas as funções ou valores expressivos e impressivos, ligados a esta ou àquela forma, a esta ou àquela combinação, a este ou àquele sintagma, a esta ou àquela seqüência sonora, a este ou àquele ritmo. (MELO, 1976, p. 29 – o grifo é meu)

Ao participar do debate, Galvão (1979, p. 9) esclarece que nada pode impedir a gramática de se basear em investigações estilísticas. Na verdade, isso é salutar, pois beneficia quem deseja empregar a língua sem artificialismos (e com espontaneidade), utilizando-se não só dos elementos assegurados pelo aspecto intelectual da linguagem, mas também de construções expressivas que, sem empecilhos, podem ser generalizadas. Concordo com Pereira (2003, p. 225) para quem os estudos gramaticais são indispensáveis. A autora, não obstante, apresenta uma outra visão ao advogar que não devemos reproduzir e concordar *ad aeternum* com tudo o que fora estabelecido na ciência. É preciso exercer uma crítica distanciada após a sedimentação de teorias e conceitos. Indubitavelmente, não se desperdiçará um cabedal profícuo de conhecimentos universais em nome de uma pretensa modernidade. Uma vez cristalizados, é necessário ultrapassar-lhes os limites e ir além, em busca de outras opções e caminhos capazes de encontrar o estágio de plenitude que só uma língua em funcionamento oferece.

A noção de valor estilístico, segundo Guiraud (1970, p. 72), revela a viabilidade de vários meios de expressão transmitirem a mesma ideia, para o que se denominou de *variantes estilísticas*. Frente às possibilidades, a tarefa do estudioso do estilo está centrada na opção dotada de expressividade que ultrapassa o lado referencial e comunicativo da linguagem e entra no estágio das tonalidades emotivas, da ênfase, do ritmo, da simetria, além dos efeitos evocativos que localizam o estilo em um registro particular ou o relacionam a um ambiente. Em função de um olhar estilístico, muitas vezes é cogitado a manipulação intencional do escritor a cerca de todo o material da língua. Sobre o assunto, Pereira (1997, p. 307)

defende a irrelevância de tais conjecturas, salientando a relevância de uma consciência linguística construída por formação acadêmica ou intuição. Através de um foco particular, o artista (re)cria, nem sempre em busca do novo, mas confiando na viabilidade de oferecer novas alternativas a fórmulas desgastadas.

A partir dessas considerações, encaminho as seguintes questões que nortearão a pesquisa:

- De que maneira é possível relacionar os estudos gramaticais, sobretudo o do substantivo, à prática da leitura na escola?
- O conceito de substantivo dentro de uma visão contemporânea permanece associado ao que foi proposto pela tradição gramatical?
- Em que medida os estudos de descrição gramatical se distanciam e/ou se vinculam aos estudos estilísticos?
- Na construção da poesia cabralina, o substantivo cumpre apenas com o papel de nomear ou designar o mundo extralinguístico, segundo as definições apresentadas pela gramática? Ou há ainda uma maneira diferente de encarar o fato?
- No que tange à fronteira entre substantivos e adjetivos, elas permanecem na construção da essência poética?

Ao longo do trabalho, buscarei responder as questões estabelecidas dentro da perspectiva que reúne os estudos linguísticos e literários. No **primeiro capítulo**, para configurar a área de concentração em que se insere a investigação, analisarei o comportamento do substantivo do ponto de vista funcional, de sorte a criar um alicerce para a análise no *corpus* determinado. Em tal análise, estabelecerei como princípio a comparação entre três gramáticas tradicionais, no intuito de compreender e registrar o pensamento tradicional que se constituiu durante séculos, além de apresentar o substantivo como elemento base da macroestrutura descritiva e referencial de que bem se serviu João Cabral na sua poética.

No **segundo capítulo**, discutirei (2.1) o conceito de estilo, baseando-me em contribuições como as de Bally (1941 e 1951), Guiraud (1970), Camara Jr. (2004a, 2004b), Galvão (1979), Melo (1976), Possenti (2001), Brait (2005), Bakhtin (2000).

Na sequência (2.2), aproveitarei o contexto do estilo e procurarei delinear o estilo da poética cabralina dentro da qual serão indicados os principais temas, a técnica do verso, o ritmo, o trabalho com a sonoridade, a reinvenção do conceito de lirismo e da poesia que integrou a arte moderna do século XX.

O **terceiro capítulo** ficará reservado aos fundamentos teóricos e metodológicos, cujas bases serão propostas desde o início com apresentação do substantivo. Destacarei, ainda, (3.1) a relação entre *leitura* e *gramática* numa perspectiva interdisciplinar, de acordo com as diversas propostas curriculares e com os estudos aplicados da linguagem (Ver: MOITA LOPES, 2006). A estilística (3.2), diferente de minha pesquisa anterior (RIBEIRO, 2005), avançará na sua concepção ao considerar a EXPRESSIVIDADE dos textos no confronto dialógico com outras formas discursivas.

A partir do **quarto capítulo**, me dedicarei à análise do *corpus*. Em cada título, selecionarei um tipo de recurso estilístico recorrente para analisar, ressaltando que os textos escolhidos não se reduzem a eles.

Em vista do exposto, espero, com a realização dessa pesquisa, apresentar dados para o redimensionamento dos estudos estilísticos atrelado à perspectiva dos estudos literários, em que o substantivo, por força das leis naturais que regem o português, ganha a necessária relevância em favor da construção da poesia de João Cabral de Melo Neto.

## 1- CLASSES DE PALAVRAS: O SUBSTANTIVO COMO ESSÊNCIA DA POESIA CABRALINA

*“Os nomes dos sons não são os sons./ Os sons são”*

*(Arnaldo Antunes, em Tudos)*

### 1.1 Primeiras (as) palavras

Desde o surgimento do homem, a palavra desempenha papel fundamental que a individualiza nas interações sociais. Signo verbal, é deflagrada em diversos contextos, além de ser apontada pelo aspecto sagrado ou profano, místico ou pragmático, funcional ou estético. A palavra já assinou promessas, constitui discursos, emocionou com declarações de amor, promoveu a guerra e a paz, veiculou a notícia e construiu a poesia cujo papel “nem sempre/ é branco como/ a primeira manhã./ É muitas vezes/ o pardo e pobre/ papel de embrulho;/ [...] Mas é no papel, no branco asséptico,/ que o verso rebenta./ Como um ser vivo/ pode brotar/ de um chão mineral?” (OC<sup>3</sup>, 1994, p. 76-7). Brota pela força da palavra de arte, manipulada com a eficiência do escritor.

*Fiat lux* – e a luz foi feita. No livro do Gênesis, este foi o primeiro imperativo na criação divina. Com o advento da cibernética, a palavra divide a cena enunciativa com uma multiplicidade de linguagens, sem deixar de ser o principal sistema semiótico a partir do qual surgem as mais variadas criações linguísticas (BENVENISTE, 2006, p. 43-67). Nas culturas e religiões em geral, aponta Biderman (1998, p. 81), a linguagem, “ordenou o caos primitivo transformando-o num cosmos significativo”. Cada povo, a sua maneira, instituiu o caos primeiro através de mitos criados e imortalizados pela magia da palavra. Na tradição judaico-cristã, o signo verbal não é somente sinal da força criadora de Deus, mas com ela também se identifica. No Antigo Testamento, os profetas, como “arautos do altíssimo” (Idem, 1998, p. 86), atestam que a eficácia da palavra só ocorre e retorna ao criador quando tem um objetivo, um intuito, o que significa que nenhum signo é proferido em

---

<sup>3</sup> Código utilizado pra referir-se à *Obra Completa* (OC) de João Cabral de Melo Neto no decorrer da pesquisa.

vão, sem vincular-se a um projeto de dizer ou à construção da realidade. É no Evangelho de João, não obstante, que a palavra atinge o máximo da poesia e do misticismo ao sinalizar para o princípio de tudo. De acordo com o apóstolo: “No início era o verbo, e o verbo estava voltado para Deus, e o verbo era Deus. [...] E o verbo se fez carne e habitou entre nós”. Com isso, o mundo se cria e se perpetua.

No pensamento grego, o *logos* significou “não apenas a palavra, a frase, o discurso, mas também a razão e a inteligência, a idéia e o mundo profundo de um ser, o próprio sentimento divino” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 660). Na encarnação como *nome próprio*<sup>4</sup>, a palavra se revela sagrada para os egípcios. Recebiam dois nomes: um verdadeiro e outro onomástico. Este, de curta extensão, era público; aquele, o verdadeiro, secreto e ciosamente ocultado. Para os egípcios da Antiguidade, o nome pessoal ultrapassava o signo de identificação, tornando-se uma dimensão do indivíduo em que o nome era o objeto vivo. Além do que, o conhecimento do nome próprio interferiu nos ritos de conciliação e de feitiço, por exemplo. Em outras sociedades antigas, um tabu linguístico envolvia o nome de reis, de chefes ou de pessoas sagradas. Nas religiões teístas e budistas, o simbolismo e o emprego do *nome divino* era frequente. O uso mais comum é o da invocação, “graças à qual [o homem] se identifica misteriosamente com a própria divindade” (Idem, 2000, p. 640), além de acreditar que o nome pudesse trazer a presença do espírito. Em outro contexto, resgato, dentro da tradição cristã, a figura de Adão, encarregado de dar nome aos animais: “era conceder-lhe poder sobre eles, poder que continua ser uma das características da condição edênica” (Idem, 2000, p. 641).

Neste “latifúndio”, o que cabe a João Cabral de Melo Neto, na qualidade de artista, é a responsabilidade de sensibilizar o leitor por meio de uma literatura que priorizou não só a reflexão em torno do poético, mas também os problemas sociais que envolviam (em) o homem do nordeste brasileiro. No reino das palavras, conforme se focalizará neste trabalho, os temas do sertão e do canavial foram determinados pela secura e pela concretude da palavra substantiva que também revelou a realidade dentro da qual surgiu o escritor. No poema *Facas pernambucanas*, o tom da poética cabralina vem à tona pela própria referência feita no título. O substantivo “faca”, tão presente nos textos de Cabral, apresenta-se com

---

<sup>4</sup> Esta “encarnação da palavra” como *nome próprio* pode ser conferida no trabalho de Câmara (2008) sobre o comportamento expressivo dos antropônimos em quatro romances da segunda fase de Machado de Assis: *Dom Casmurro*, *Quincas Borba*, *Memória Póstuma de Brás Cubas*, *Memorial de Aires*. No trabalho, a autora trata os nomes como signos motivados a partir dos quais se estrutura a narrativa machadiana.

dupla função: ou corta, aproximando da “peixeira”, ou perfura, aproximando-se da “bala”. Nada tão comum como a paisagem nordestina.

*No Agreste e Sertão, a faca  
não é a peixeira: lá,  
se ignora até a carne peixe,  
doce e sensual de cortar.*

*Não dá peixes que a peixeira,  
docemente corte em postas:  
cavalas, perna-de-moça,  
carapebas, serras, ciobas.*

*Lá no Agreste e no Sertão  
é outra a faca que se usa:  
é menos de que cortar,  
é uma faca que perfura.*

(OC, 1994, p. 436-7)

Mais adiante, na penúltima quadra, a repetição lúdica de “ponta”, ora como parte do substantivo composto, ora como substantivo simples modificado pelo advérbio “só”, constitui sintaticamente um aposto explicativo que traz para o texto informações sobre o sujeito da oração (“*Esse punhal do Pajeú*”). A repetição não se faz de forma despropositada e gratuita, buscando tão-somente embaraçar o leitor. Fica evidente, a meu ver, o desejo do poeta de tornar nu aquilo que já o é por si. Um punhal apresenta-se cortante na sua constituição física de objeto e na camada fônica do significante, marcada pela estridência da vogal média /a/. O substantivo fala por si, uma vez que cumpre com o papel morfossintático de designar o entorno do enunciador. O termo “punhal”, núcleo do sujeito do verbo “possuir”, distingue-se do termo “peixeira”, por não ser “esguio” e “lacônico”, adjetivos que normalmente caracterizam seres animados. O resultado é um enlace inusitado que traz novo sentido devido ao estranhamento linguístico produzido. Na última quadra, a aliteração provocada pelo fonema /k/ só faz reforçar a dupla função da peixeira (“cortar” e “contar”) em oposição ao “punhal do Pajeú”, perfurante como a bala. Em Pernambuco não poderia ser diferente. Cabral evidencia sempre em seus poemas a vida real, dura e dilacerante de um povo em constante conflito.

*Esse punhal do Pajeú,  
faca-de-ponta só ponta,  
nada possui da peixeira:  
ela é esguia e lacônica.*

*Se a peixeira corta e conta,  
o punhal do Pajeú, reto,  
quase mais bala que faca,  
fala em objeto direto.*

(OC, 1994, p. 436-7)

A palavra poética provoca o prazer do texto de maneira multifacetada. Há quem defenda que o valor do signo verbal está na leitura à meia-voz, na intimidade travada entre texto e leitor, muitas vezes na penumbra convidativa da biblioteca. Outros, contudo, são partidários da leitura em voz alta, de modo que a língua, construto da literatura, seja celebrada em prosa e verso. Para Pennac (1993, p. 166):

O homem que lê de viva voz se expõe totalmente. Se não sabe o que lê, ele é ignorante de suas palavras, é uma miséria, e isso se percebe. Se se recusa a habitar sua leitura, as palavras tornam-se letras mortas, e isso se sente. Se satura o texto com a sua presença, o autor se retrai, é um número de circo, e isso se vê. [...] (o grifo é meu)

Faguet (2009, p. 62) dá o seu testemunho e corrobora a tese anterior:

Os poetas propriamente ditos [...] devem ser lidos de modo um pouco diferente, como ainda esses poetas em prosa que são os grandes oradores e esses outros que, pela cadência da frase, são músicos. Devem ser lidos, primeiro, em voz baixa, para que compreendamos seu pensamento, pois a maioria de nós, por força do hábito, não compreende mais do que a metade do que lê em voz alta. Depois, em voz alta, para que o ouvido se dê conta da cadência e da harmonia, sem que, dessa vez, o espírito deixe escapar o sentido, pois já o terá assimilado antecipadamente.

A postura dos autores conquistou adeptos e vem-se tornando prática pedagógica. Em uma aula de língua ou de literatura em que a palavra é, sobretudo, a grande personagem, o ler em voz alta é um artifício para que, na verdade, a voz do autor ecoe na voz do professor, funcionando “como prelúdio de prazer”. No encontro com os alunos, o professor poderá chamar a atenção para os fatos de língua vistos como relevantes “e que se potencializam na linguagem literária, com a função poética permitindo vôos ilimitados na manipulação da palavra” (PEREIRA, 2004, p. 177). Não defendo, com isso, a presença do texto como pretexto para solilóquios gramaticais. Na aula em que a linguagem é o foco, a palavra conseqüentemente precisa ter seu espaço enaltecido por leitores vorazes na educação de leitores ainda inexperientes. A partir desta perspectiva, a gramática dos manuais é vista *in natura* como moldura para as criações literárias.

Azeredo (2007) participa do debate através de um olhar filosófico-linguístico. Para o autor, a palavra tem ao menos duas funções: designar os objetos, identificando-os como símbolos e tornar viável a troca de ideias e sentimentos entre sujeitos. O grande problema que envolve a asserção em foco preocupa outros autores (ver: BASÍLIO, 2007, p. 13-6, 2008<sup>a</sup>, p. 13-8; HENRIQUES, 2007, p. 6-8, por exemplo). Afinal, questiona Azeredo (2007, p. 161), “que forma – ou formas – a palavra precisa ter para servir a tais funções?” Diferente de ferramentas identificadas pelas funções a que se destinam, as palavras surgem em outra realidade. Grosso modo, são sinais cuja função é dar forma aos significados. Permanecemos, no entanto, fragilizados, uma vez que não se sabe em que medida cada sequência de sons pode ser condicionada pelo sentido. A regra linguística e social consiste no processo de convenção pelo qual se gera o significado. Neste caso, a língua define-se como um conjunto de elementos, o léxico, reconhecido pela sociedade por força de um acordo que leva em consideração a arbitrariedade do signo (= palavra).

Sem apontar um caminho dada a complexidade da questão, Azeredo (2007, p. 164) aproveita o tema e critica a crença de que a linguagem é o espelho do pensamento. Segundo ele, “O conteúdo de nossos textos não é retrato fiel de nossas experiências de mundo”. Por isso, pondera e atesta que o processo se faz de maneira não tão simples. Envolve três grandes pontos: a) fatores cognitivos, referente à nossa capacidade de construir e processar informações e unidades de sentido; b) fatores socioculturais, logrados socialmente e partilhado pela coletividade; e, c) fatores linguístico-textuais, igualmente ao anterior. Portanto, na interação verbal, relevante não é só aquilo que está no mundo e registrado em nosso repertório, mas também o que o interlocutor é capaz de edificar com base nos signos/símbolos.

Como Azeredo (2007), Basílio (2008a) é meticulosa ao dissecar a palavra, na tentativa de defini-la. Trata o tema de início levando em consideração o aspecto gráfico, ou seja, a apresentação física delineada no papel. De fato, é o que me faz reconhecer os versos de Cabral, através de uma “seqüência de caracteres que aparece entre os espaços e/ou pontuação e que corresponde a uma seqüência de sons que formam uma palavra na língua”. A improdutividade, contudo, está na nebulosidade sobre o que venha a ser “palavra de uma língua”. A saída está em acatar todas aquelas listadas nos dicionários. A questão é que os dicionários, por sua vez, medem de longe um verdadeiro contingente vocabular. A língua é um

objeto vivo e os neologismos servem para dar conta das novas realidades encaradas pelo falante.

A morfologia, típico estudo da forma, aponta os elementos formativos de ordem fixa para caracterizar a palavra, sem qualquer mudança de ordem. A dificuldade está em enquadrar os casos de flexão. Uma tentativa possível, segundo Basílio (2008a, p. 15), seria repensar o tema do ponto de vista gramatical, concebendo a palavra como unidade lexical e formal. *Faca* seria um lexema, ao passo que *facas*, uma variação. Por outro lado, entram em cena os casos que, ainda de acordo com a autora, não apresentam significado lexical como se nota em preposições, conjunções e verbos auxiliares. Propõe-se, com isso, a diferença entre o que Azeredo (1999) também denominou de *palavras nocionais* e *instrumentos gramaticais*.

Difícil é saber o que fazer com as ocorrências de homonímia, polissemia e palavra fonológica. Os primeiros casos têm raízes históricas e são motivos de debates ainda hoje dentro do âmbito da semântica; quanto ao último, trata-se de outra perspectiva que não deve ser anulada. A palavra, além de “letra”, também é constituída de sequência fônica e padrão acentual. Nesse sentido, os clíticos, como artigos e vários pronomes pessoais sem acentuação própria, se integram ao núcleo dos sintagmas e dos verbos em busca da tonicidade que não possuem. Compõem, em verdade, mais parte do vocábulo fonológico do que da palavra morfológica.

Câmara Jr. (1973) parte de Bloomfield (1933, p. 160) a fim de tratar dos vocábulos formais, concepção adotada por diversos teóricos brasileiros. De acordo com o linguista, as unidades da língua podem ser livres, quando a sequência comunica isolada e eficientemente, e dependentes, que, ao contrário da anterior, participam da constituição do vocábulo. São os chamados elementos mórficos: radical, vogal temática, prefixos, sufixos, desinências, elementos de ligação. O autor norte-americano, no entanto, não dá conta do que Câmara Jr. denominou como partículas proclíticas e enclíticas do português. Ao perceber a lacuna, o mestre brasileiro cria um terceiro conceito, alcunhado de forma dependente, e tenta resolver o problema.

Ao dialogar com Câmara Jr. (1973), Azeredo (2008, p. 134-6) acerta nas quatro categorias que propõe. A primeira delas, *categorização lexical*, simboliza e nomeia dados sensíveis ou intelectuais do mundo vistos como objetos de conhecimento. Destaca ainda que as unidades lexicais, cujos significados são

encontrados tipicamente reunidos nos dicionários, se opõem às unidades gramaticais, descritas nos manuais por fazerem parte da estrutura e organização formal da língua. Tais unidades correspondem a três outras amplas categorias, a saber: (a) seres/entidades; (b) ações/processos; (c) propriedades/atributos (2008, p. 134).

A segunda categorização, denominada de *determinativa*, refere-se “a um amplo espectro de noções expressas pelas palavras que ordinariamente precedem o substantivo na construção dos enunciados: os *determinantes*” (AZEREDO, 2008, p. 134 – O grifo é do autor). Marcam, portanto, informações apreendidas dentro da situação discursiva ou do espaço textual de que participa. Azeredo (Idem) deixa claro que essa noção não se aplica aos numerais, já que funcionam, muitas vezes, como determinantes e são de natureza lexical, significando quantidades precisas e constantes.

A *categorização combinatória*, terceira da série, divide-se em sintática e semântica. São denominadas sintáticas aquelas relacionadas aos mecanismos formais de construção do enunciado e/ou do texto. As semânticas se referem às relações de sentido construídas na interface que estabelece com a forma gramatical. No plano sintagmático, cada escolha sintática implica uma escolha semântica. Em ambos os casos, em que um decorre do outro, não se pode deixar de apontar a intenção do sujeito enunciatário, autor de todo processo de escrita<sup>5</sup>. Para clarificar, apresento na sequência três exemplos:

- (a) José levou os filhos para passear no zoológico;
- (b) O ascensorista levou um susto com o barulho estranho do elevador;
- (c) Essa comida leva mais sal para precisar mais o seu gosto.

Nos enunciados, os termos “José”, “O ascensorista” e “Essa comida” exercem a mesma função sintática de sujeito, mas com funções semânticas distintas. Em (a), “José” é agente da ação de levar. O termo congrega inclusive um poder que lhe compete. “O ascensorista”, em (b), ao contrário do anterior, é paciente. Ele sofre

---

<sup>5</sup> A respeito das intenções do enunciatário na construção textual, Barros (2001:54) assim se expressa: “[...] o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir.” Mais adiante (2001:62): “O enunciatário define-se como o destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário a crer e a fazer. A manipulação do enunciatário exerce-se como um fazer persuasivo, enquanto ao enunciatário cabe o fazer interpretativo e a ação subsequente. Tanto a persuasão do enunciatário quanto a interpretação do enunciatário se realizam no e pelo discurso.”

com a ação do barulho alheio a sua vontade. Em (c), “Essa comida” é uma unidade estática e inanimada, receptora da ação. O verbo é o mesmo para os três casos, significam, respectivamente, “transportar”, “sofreu” e “receber”. Essa exemplificação prova o quanto é inadequado hoje tentar sustentar os estudos do texto, levando em conta os planos da forma e do sentido separadamente.

Por último, a *categorização morfossintática* que se constitui por um conjunto de noções estruturais obrigatórias, pertencentes à organização interna da língua. Conforme a categorização anterior, é identificada como uma espécie de paradigma “fechado”, notado no par das desinências de gênero (um/uma), nos aspectos (ação habitual/ação progressiva – constrói/está construindo), e também entre os tempos verbais (presente/passado – está construindo/estava construindo)”. Sobre a classificação, Azeredo (2008, p. 136) identifica a presença de relações paradigmáticas dentro da categoria em foco, opostas, por isso, das categorias relacionais. Na elaboração do enunciado, elege-se uma forma que, por consequência, exclui a outra. No português, as categorias morfossintáticas são resumidas em: pessoa, gênero, número, modo, tempo e aspecto.

A diferença do pensamento de Azeredo (2008, principalmente) para as discussões de Câmara Jr. (1973) reside no fato de que o primeiro compreendeu as informações para além do nível da palavra, do item lexical e dos instrumentos gramaticais. Em princípio, não há oposição de ideias, mas um necessário complemento teórico, tendo em vista o caminhar da ciência “descritivista”, abalizada por discussões contemporâneas que não podem ser ignoradas. O autor de *Introdução à sintaxe do português* (1999) percebeu que, nos dias de hoje, até os estudos gramaticais, marcados pela prática exaustiva do estruturalismo, deve-se ater às contribuições das teorias do discurso<sup>6</sup>.

A reflexão em torno da palavra presta-se a infindáveis discussões pela complexidade e riqueza do tema. Por isso, procurei elaborar um panorama, partindo da simbologia divina até atingir o contexto de pesquisa em Língua Portuguesa cujo objeto é o sistema através das formas gramaticais que estruturam, mas não

---

<sup>6</sup> Compreendo DISCURSO de acordo com a acepção adotada por Marcuschi (2008:84): “É uma enunciação em que entram os participantes e a situação sócio-histórica de enunciação. Além disso, entram aspectos pragmáticos, tipológicos, processos de esquematização e elementos relativos ao gênero. O que perpassa todas as posições teóricas em relação ao discurso é o fato de se tratar de ‘uso interativo da língua’ (Coutinho, 2004:33). Isso significa que o uso da língua no plano discursivo não é “um real objetivo e estável” captado simplesmente no plano da codificação-decodificação.” (Os grifos são do autor)

reverberam o pensamento, como denuncia Azeredo (2007). Primo, neste trabalho, pelo signo verbal, pela classe e sua estrutura, pelo substantivo e a construção do mundo que nos rodeia, temas pertinentes, que viabilizam uma reflexão, tanto do professor quanto da escola, a respeito de uma língua em uso. A seguir, teorizo sobre o sentido e as origens da taxionomia das palavras, necessária para a construção e organização do mundo.

## 1.2 Classe de palavras<sup>7</sup>: dos gregos aos gramáticos brasileiros

O tema das classes, como todo alicerce da cultura do ocidente, remonta-nos às raízes gregas, sobretudo às contribuições de Aristóteles, cuja teoria tem como ponto fundamental a correspondência entre o pensamento estrutural da língua e o mundo. O filósofo dividiu as categorias em dez gêneros de enunciado que “são as diferentes maneiras pelas quais se atribuem propriedades às coisas, representando diferenças existentes no mundo real” (NEVES, 2005, p. 75). Na leitura realizada por Neves (Idem), Aristóteles assim propôs a divisão de classes: a) a “substância”; b) o “quanto”; c) o “qual”; d) o “estar em posição”; e) o “estar em estado”; f) o “fazer”; g) o “sofrer”. Ao atualizar a nomenclatura, Fernandes (1998, p. 140) faz uma síntese e estabelece o seguinte esquema diferenciado: a) a substância é nome; b) a ação, o verbo; c) a relação, o conectivo/ partícula. Diante das alternativas, verifica-se uma preocupação do homem em reter o mundo organizado por grupo de ideias fundamentais. Nos séculos V e VI, a gramática aparta-se quase definitivamente do pensamento filosófico e a classificação das palavras proposta por Donato e Prisciano permanece durante três séculos (XII, XIII e XIV). De acordo com eles, já naquela época, o nome se subdivide em substantivo e adjetivo, padrão mantido na gramática brasileira até os nossos dias.

A visão racionalista ganha bastante vulto com a revolução cartesiana do século XVII. Para Port Royal, o princípio dos fundamentos gramaticais, presente na introdução do seu trabalho redigido por Lancelot, está nas operações do espírito:

---

<sup>7</sup> Por simplificação didática e influência da literatura escolar, utilizarei as expressões *classe de palavras* e *classe gramatical* indistintamente, ainda que considere os termos *palavra* e *instrumentos gramaticais* de forma diferente como explicitado na página 32.

conceber, julgar, raciocinar. Nesse sentido, as palavras são classificadas de acordo com o *pensamento* (nomes – substantivos e adjetivos, artigos, pronomes, participípios, preposições e advérbios) e a *forma* (verbos, conjunções e interjeições). Verifica-se, pois, o resgate da classe do artigo, presente na gramática grega, mas ausente na latina. Nos séculos XVIII e XIX, o participípio passa a ser enquadrado como verbo e surge o numeral. Como Fernandes (1998), ressalto a relevância da historiografia do tópico em foco que elucidará o modelo gramatical de hoje. Além disso, fica evidente, na interseção entre os períodos e tendências, a preferência, muitas vezes, do critério semântico para a organização dos assuntos.

Em 1958, por determinação do Ministério de Educação e Cultura, um grupo de professores do Colégio Pedro II organizou a Nomenclatura Gramatical Brasileira (NGB), cujo propósito foi uniformizar os termos científicos para o melhor proveito do ensino de Língua Portuguesa. A força da lei, discutida por Monteiro (2002, p. 225), propiciou os méritos da NGB dada a necessidade da simplificação, mas, por outro lado, a Nomenclatura impediu que outras maneiras de pensar fossem divulgadas e debatidas. Cinquenta anos após a assinatura da portaria pelo MEC, o assunto ainda provoca contendas dada uma série de incoerências detectadas. Para Silveira (1996a, p. 97),

A NGB [...] Respondeu a antigos anseios de professores de Português e foi especialmente feita para os níveis primário e médio de ensino – o que hoje, novamente batizado pela lei, é o ensino de 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> graus.

[...]

Se por certas razões foi a nova determinação recebida com louvores gerais, por outros motivos sofreu críticas, muitas vezes extremadas.

[...]

Tantas, e tão veementes têm sido, que já se reclamou uma nova NGB, substituta daquela, expurgada de falhas e acrescida do que, possivelmente, tenha sido antes omitido. Penso, porém, que muitas das censuras que à NGB se hajam feito traduzem certo inconformismo decorrente de diferentes opiniões doutrinárias; e as acusações de omissão se estribam quase todas na como que incompreensão do âmbito a que primordialmente está circunscrita a aplicação dela.” (O grifo é meu)

Silveira aborda a questão com lucidez, já que aponta o que se pode considerar ponto central das discussões intermináveis: as “diferentes opiniões doutrinárias”. Dificilmente se conseguirá apresentar um trabalho que atenda às diversas maneiras de pensar a língua, o que não inviabiliza de a NGB ser questionada. Perini (2003, p. 32), na introdução da *Gramática descritiva do*

*português*, é categórico quando afirma que o problema não está na inadequação da NGB como descrição da estrutura linguística, “mas [na] sua aceitação passiva como doutrina oficial, acima de questionamentos e reformulações”. Henriques (2009b, p. 53), por seu turno, constata a insignificância de uma terminologia linguístico-gramatical diante da necessidade demonstrada pelos exames públicos dos últimos dez anos, cujas bancas, ao redimensionarem os métodos de avaliação, passaram a privilegiar o “entendimento” e a “produção de textos”. De acordo com a “norma”, nos livros escolares, a distribuição das classes gramaticais está dividida da seguinte forma:

Quadro 1

Variáveis	Invariáveis
Substantivo	Advérbio
Adjetivo	Preposição
Verbo	Conjunção
Pronome	Interjeição
Numeral	
Artigo	

Após refletir sobre a NGB, Monteiro (2002, p. 226) fez algumas reflexões sobre o estudo das classes que merecem a atenção. Para o autor, a “lei”...

- Utiliza a expressão *classificação das palavras* de maneira imprópria, uma vez que inseriu na divisão formas presas como os artigos e os conectores<sup>8</sup>;
- Não apresentou classificação para vários vocábulos e expressões sob o título de *palavras denotativas*<sup>9</sup>, que a exemplo estão *eis, somente, inclusive* etc.;
- Acatou as interjeições como palavras, quando, a rigor, são *frases de situação* (cf. GARCIA, 2006, p. 37-8);
- Confundiu critérios heterogêneos. Dividiu em duas classes diferentes *substantivos* e *adjetivos* em oposição aos pronomes e numerais que podem também ser substantivos e adjetivos;

<sup>8</sup> A incompatibilidade entre os termos se dá porque o autor guarda somente as classes de significação lexical sob o rótulo de *palavra*, o que excluiria artigos, conectores e interjeições.

<sup>9</sup> A crítica às *palavras denotativas* desperta incômodo em diversos autores que se prestam à descrição do português contemporâneo. Ver: Pereira (1995).

- Compreendeu o *grau* como *flexão*<sup>10</sup> o que daria condição de para enquadrar os advérbios como palavras variáveis.

Azeredo (1999; 2000; 2001; 2008, principalmente), cujas orientações vislumbram este trabalho, dialoga em alguns pontos com as proposições de Monteiro (2002). Para o gramático, o termo *palavra* deve ser empregado tendo em vista o uso popular. Um falante comum, por exemplo, ao computar as palavras de um texto, não distinguiria *lexema*, palavra lexical que serve de base a um inventário ilimitado e aberto, de *vocábulo*, termo que prefere guardar para identificar as variantes de uma mesma forma que não consta no dicionário (*ler, lerei, leria, lia, leia, lesse* etc.). Já a expressão *instrumentos gramaticais* fica para encampar os elementos estruturadores do enunciado. No conjunto: *peixe, comer, inseto, cair, lagoa*, pode-se dizer que há sentido relativo, devido à referência a dados e ações do mundo concreto. Tal conjunto, no entanto, não se constitui como frase, porque faltam os alicerces linguísticos necessários, presentes em: *Esses peixes comem os insetos que caem na lagoa* (Cf. AZEREDO, 2001). Portanto, a expressão *classe de palavras* será bastante pertinente para englobar *lexemas* e *instrumentos gramaticais*. Quanto à definição de palavra, entendo como: “[...] *menor unidade significativa autônoma constituída de um ou mais morfemas dispostos numa ordem estável*” (AZEREDO, 2008, p. 142 – O grifo é do autor).

Sobre substantivos e adjetivos, Azeredo trata do assunto em momentos distintos: em alguns trabalhos descritivos (1999; 2001), ratifica com Câmara Jr. (1973) e Monteiro (2002), empregando o termo *nome* para representar substantivos (termo determinado), adjetivos (termo determinante de outro nome) e advérbios (termo determinante de um verbo) (CAMARA Jr., 1973, p. 69). Na pesquisa de (2008), trata das classes sem mencionar o termo *nome*, tanto no tratamento individual das classes, quanto no estudo que realiza sobre sintagma nominal (Cf. AZEREDO, 2008, p. 147, 155-172; 237-265, 456).

<sup>10</sup> A diferença entre *flexão* e *grau* tem explicação satisfatória em Câmara Jr. (1973). Sobre o primeiro, o linguista ensina que há obrigatoriedade e sistematização coerente dos morfemas gramaticais, impostos pela natureza da frase. Nas palavras do mestre há, por exemplo, “[...] concordância de número singular e plural e de gênero masculino e feminino entre um substantivo e seu adjetivo” (CAMARA Jr., 1973:72). Sobre o segundo caso citado, o mestre aponta que “a expressão de grau não é um processo flexional em português”, dada a falta de obrigatoriedade e coerência dentro do mecanismo relacional de sintaxe da oração, além de não estabelecer “paradigmas exaustivos e [...] termos exclusivos entre si.” (CAMARA Jr., 1973:73)

No tratamento do grau, há subjacente em Azeredo (2008, p. 449) uma concordância com Câmara Jr. (1973, p. 73 – Cf. nota de rodapé nº 8). Quanto aos numerais, mereceram a mesma atenção e abrangência de um novo olhar. No trabalho de (2001), ensina que a classe ora funciona como determinante, ora como determinado de um sintagma nominal. Do ponto de vista semântico, “são quantificadores definidos por oposição a *todo, muito, vários, menos*, etc., que são quantificadores indefinidos”. Na perspectiva da morfossintaxe, são suscetíveis à variação de gênero (dois/duas; duzentos/duzentas). Além disso, a informação de que os numerais configuram uma classe à parte por designarem quantidades definidas é, de acordo com o autor, bastante discutível, já que *lustro, semana, hora, polegada*, denotam quantidades determinadas. Pela série de argumentos inventariados, se patenteia a natureza nominal dos numerais, o que, no entanto, não justificaria uma classe exclusiva. No trabalho de (2008), Azeredo amplia a visão e acrescenta:

[...] numerais estão sujeitos a processos de composição e de derivação, como autênticos substantivos: de *dez*, derivam-se *dezena, décimo, década; décimo primeiro*, é um composto por justaposição e *trezentos* é composto por aglutinação (três mais cento). A forma multiplicativa criada com o substantivo *vezes* funciona excepcionalmente como um advérbio freqüentativo. (Os grifos são do autor)

Compreendo, ao lado de Monteiro (2002), que a classificação das palavras será problemática até quando pensada dentro dos limites da morfologia. Se, de acordo com as gramáticas, “o vocábulo apresenta forma, função e significado, é evidente que os critérios mórfico, sintático e semântico se conflitam em qualquer tentativa de classificação.” (O grifo é meu). Como esta pesquisa se centra no substantivo, apresento, na sequência, a definição de três gramáticas tradicionais, escolhidas em função do largo reconhecimento acadêmico:

- *Moderna gramática portuguesa* (1999, p. 112) – Evanildo Bechara:

**Substantivo** – é a classe de lexema que se caracteriza por significar o que convencionalmente chamamos *objetos substantivos*, isto é, em primeiro lugar, substâncias (homem, casa, livro) e, em segundo lugar, quaisquer outros objetos mentalmente apreendidos como substâncias, quais sejam qualidades (*bondade, brancura*), estados (*saúde, doença*), processos (*chegada, entrega, aceitação*). (Os grifos são do autor)

- *Gramática normativa da língua portuguesa* (2001, p. 66) – Carlos Henrique da Rocha Lima:

*Substantivo* é a palavra com que nomeamos os seres em geral, e as qualidades, ações, ou estados, considerados em si mesmos, independentemente dos seres com que se relacionam.

Aí temos, na própria definição, a primeira base para a classificação dos substantivos [...] (O grifo é do autor)

- *Nova gramática do português contemporâneo* (2001, p. 177) – Celso Cunha e Lindley Cintra:

1. Substantivo é a palavra com que designamos ou nomeamos os seres em geral. São, por conseguinte, substantivos:

a) os nomes de pessoas, de lugares, de instituições, de um gênero, de uma espécie ou de um dos seus representantes:

[...]

b) os nomes de noções, ações, estados e qualidades, tomados como seres:

[...]

2. Do ponto de vista funcional, o substantivo é a palavra que serve, *privativamente*, de núcleo do sujeito, do objeto direto, do objeto indireto e do agente da passiva. Toda palavra de outra classe que desempenhe uma de suas funções equivalerá forçosamente a um substantivo (pronomes substantivos, numerais ou qualquer palavra substantivada). (O grifo é do autor)

Verifico em Cunha e Cintra (2001) um olhar primeiro para a questão semântica, identificada nas formas “designamos” e “nomeamos”, como dita a tradição. Bechara (1999), de modo contrário, mostra-se confuso entre a morfologia e a semântica (“[...] é a classe de lexema que se caracteriza por significar [...]” – grifos meus). Ambos os autores preveem o comportamento sintático do substantivo. A diferença está em Bechara (1999) que não cogita o referido tópico na definição geral à semelhança de Cunha e Cintra (2001)<sup>11</sup>. Já Lima (2001) organiza sua visão da mesma maneira que Bechara (1999). Na seção destinada à *Morfologia*, apresenta o conceito de substantivo pelo viés semântico transcrito acima (capítulo 5); na seção sobre *Sintaxe*, volta-se para o “Emprego do substantivo” (capítulo 18), após teorização sobre a análise da frase.

Retomando o tópico inicial, lembro Perini (Ver: 1999; 2003; 2008, por exemplo) que, há certo tempo, debate em seus trabalhos o problema de classificação de palavras e vocábulos. Segundo ele (2003, p. 312), classificar tem

<sup>11</sup> O tópico “Função sintática do substantivo” aparece como penúltimo e curto item do capítulo dedicado ao substantivo em *Moderna gramática portuguesa* (1999:141 e sumário).

por objetivo reunir palavras e unidades morfossintáticas em geral que “têm **comportamento gramatical semelhante**” (O negrito é do autor). Conforme destaca, o ponto controverso está em compreender o que se pretende comunicar com “comportamento gramatical”, além de perceber a urgência de separar *forma* e *conteúdo*, para uma descrição profícua do português. A separação, para Perini (2003, p. 313), provavelmente obedece a um critério cartesiano, didático e necessário, de modo que se tenha uma visão mais clara dos aspectos da linguagem. Em seu último trabalho, Perini (2008, p. 82) retorna ao propósito da separação e questiona:

- a) Como se classificam as formas lingüísticas (de maneira lingüisticamente interessante)?
- b) Até que ponto uma classificação lingüisticamente interessante se correlaciona com uma classificação semântica?

Para responder, são necessários critérios precisos, a fim de evitar o clichê de que a razão do problema tem origem entre os gregos. Perini tenta sanar as indagações com apontamentos que deflagram a “insuficiência da classificação tradicional”. No trabalho de (2003), localizo a proposta de *potencial funcional*, aperfeiçoada no texto mais recente de (2008). O potencial em foco nada mais é do que “o conjunto de funções sintáticas que uma palavra pode desempenhar” (PERINI, 2003, p. 314). O desdobramento da possível solução do linguista tem como marca o embaraço que, se por um lado descreve exaustivamente o termo em evidência, por outro, prejudica o ensino de línguas, já que não é marcado pela clareza. Para que uma determinada palavra tenha *potencial funcional*, como é o caso de substantivos e adjetivos, é preciso que antes sejam apontados traços de *primeira e segunda ordem*. De acordo com Perini (2003, p. 315):

Um elemento marcado [+OD] é um elemento que pode ocorrer marcado como [-CV, +Ant, +Q, +Cl, -PA, -pNdP]. Assim como as funções propriamente ditas são abreviaturas da propriedade de ocorrer marcado com determinada matriz. A estes traços chamaremos de **segunda ordem**, em oposição aos traços [...], [Ant], [Cl], [CV] etc., que são de **primeira ordem**. (Os grifos são do autor)

Por meio de apontamentos como esses, Perini (2003; 2008) busca resolver o impasse entre a classe dos nomes, ou de substantivos e adjetivos. Em trabalho anterior (1995), manifesta a falta de necessidade para isso. Hoje, no entanto, traz o conceito de *potencial funcional*, com todo o excesso descritivo. Basílio (2008a),

experiente o bastante no tratamento do tema (Ver também BASÍLIO, 1995, p. 177-192; 2008b, p. 11-24), adverte, para o que se apontará adiante, a respeito do tratamento simplista dado pelas gramáticas escolares (tradicionalis, nas minhas observações). Segundo a autora, “o adjetivo denota uma propriedade a ser atribuída, enquanto o substantivo denota um produto específico que tem caracteristicamente essa propriedade”. A definição, de caráter semântico, atende o que se poderia denominar de protótipo das classes em questão. Nesta dissertação, concebo o substantivo nas dimensões léxico-semântica, morfológica e sintática, de modo que tais padrões deem conta da descrição linguística. A tarefa de diferenciação entre as classes que se permitem a flutuação é difícil. Para caracterizar um substantivo, ensina Basílio (2008a), deve-se não só observar em que enunciados ocorre, mas também sua função de designação dos seres em geral e sua característica de determinar, dentro do contexto da oração, a concordância. Diante disso, uma análise estanque, utilizando somente um dos parâmetros, incorre-se em erro. Ao realizar um apontamento minucioso dos limites entre substantivo e adjetivo, a autora deixa falhar a própria orientação que propõe. No exemplo, “O desgraçado do professor me reprovou”, não considera satisfatória a presença do artigo na determinação de uma classe, elemento individual e paradigmático, na realização de um típico núcleo do sujeito, elemento coletivo e sintagmático. Tal ocorrência não se enquadra em substantivo, uma vez que “desgraçado” qualificaria professor e não “denotaria” um ser. Excluiu-se o critério sintático frente ao semântico. O mesmo acontece com “adjetivos substantivados” (“Bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a Terra”) e “substantivos que podem qualificar substantivos”. No tratamento dos substantivos “qualificadores”, apela-se para a explicação de natureza estilística:

É de se ressaltar o efeito estilístico obtido ao se usar um substantivo para fins de caracterização ou qualificação, em vez de um adjetivo; a força da qualificação é sempre maior, exatamente porque inesperada, correspondendo a um deslocamento de ordem primária. A esse deslocamento ainda se sobrepõe a força enfática da inclusão da qualidade na composição do elemento denotado. Por exemplo, festa-surpresa é muito mais enfático do que festa inesperada, porque a qualificação se incorpora na própria denominação em festa-surpresa, enquanto em festa inesperada se mantém a adjetivação como mera qualificação. O tom enfático pode ser ainda maior nos casos em que há um aspecto metafórico, como seqüestro-relâmpago, empresa-fantasma etc. (BASÍLIO, 2008a, p. 89)

Dentro da linha delineada por Basílio (Idem), Cabral explora estilisticamente o substantivo no sintagma “mangue lama”/ “lama mangue”, de modo a individualizar,

em outra ocasião, o cenário brasileiro, mais precisamente o *habitat* dos “pescadores pernambucanos”, que intitulam o fragmento seguinte:

*No mangue lama ou lama mangue,  
difícil dizer-se o que é,  
entre a espessura nada casta  
que se entreabre morna, mulher,*

*pé ante pé, persegue um peixe  
um pescador de jereré,  
mergulhando o jereré, sempre,  
quando já o que era não é.*

(OC, 1994, p. 313)

O grande problema dos estudos sobre descrição reside na culpa que a tradição gramatical vem assumindo frente a uma série de críticas feitas por incautos desmedidos sem que, para isso, mostrem o pleno domínio do assunto debatido, tampouco sugiram alternativas plausíveis que resolvam a questão. Embora Perini (1999; 2003; 2006; 2008, entre outros) mostre seriedade no trabalho de descrição da língua materna, apresenta, em diversos momentos, exemplos “fabricados” a serviço da tese que deseja provar. A renovação da “velha gramática”, através de seus manuais, se faz mais do que necessária, dado que qualquer idioma em uso deve-se caracterizar pela vitalidade/versatilidade linguística. É preciso, porém, cautela a fim de não se criar mais equívocos de ordem teórica. Em um estudo estilístico, por exemplo, cujo objetivo é perceber o texto, a matéria linguística em toda plenitude, *forma* e *conteúdo* são perfeitamente compatíveis e bem-vindos. Acatar Perini (2003), neste particular, deporia contra o presente trabalho. O mesmo não se dá com o conceito de *potencial funcional* no tratamento das classes gramaticais. Fora o exagero descritivo da última citação de Perini, considero-o bastante pertinente, inclusive para fundamentar a flutuação de substantivos/adjetivos. Exemplifico a partir do próprio texto de João Cabral:

*DE UMA PRAIA DO ATLÂNTICO*

*Se o olhar visse curvo,  
como se diz que é o espaço,  
olhando a sudoeste  
de meu atual terraço,*

*podia ver além  
do zinco ondulado (a água)  
tuas praias de coqueiros,  
pubescentes, não glabras.*

*Mas há um outro ver  
além do primário (o olho),  
porque daqui te vejo  
com o ver do corpo todo,*

*sob a tátil luz morna,  
com espessura de sucos,  
de um sol onde se está  
como dentro de um fruto.*

(OC, 1994, p. 400)

Uma língua só existe, de fato, na tessitura de um texto, na combinação dos planos fonológico, morfossintático e léxico-semântico. Sob tal perspectiva e considerando a inter-relação entre a forma gramatical e o respectivo significado, será possível analisar o *potencial funcional* do substantivo. A princípio, formas como “olhar” e “ver” ocupariam a função sintática de núcleo do predicado verbal, dada a natureza morfológica por que são caracterizadas. Poder-se-ia, ainda no plano mórfico-lexical, apontar uma série fechada de sinônimos<sup>12</sup> que substituíssem os verbos apontados. Para o primeiro da série, “testemunhar”, “assistir”, “avistar-se”, “visitar”; para o segundo, “mirar”, “contemplar”, “fitar”, “examinar”, “enxergar”. Mesmo com afinidades morfológicas entre eles, haveria mudanças no plano do sentido, devido às particularidades sêmicas e às valências próprias de cada um. Os verbos em questão não se relacionam do ponto de vista do *potencial funcional*, ou seja, em termos do conjunto de funções que podem exercer e que sejam comuns. Pertencem, pois, a classes diferentes. Perini (2008, p. 90), sobre o tópico, faz uma ressalva: “se é necessário tratar das palavras individualmente, é igualmente necessário, em outros momentos, fazer referência ao lexema como uma unidade.” (Os grifos são meus) O exercício da dialética também integra os estudos gramaticais. Dentro desse raciocínio, “ver”, “visse” e “vejo” fazem parte do mesmo paradigma, é inegável.

Perini (2008, p. 91) avança e questiona a descrição gramatical sobre o largo uso do termo *classe* que reflete, na verdade, uma concepção de análise diferente da adotada pela tradição. Sobre sua tese, o linguista exemplifica de modo a clarificar a dúvida. Segundo ele, seria redutor dizer que palavras como *pedra*, *casa*, *quadro*, *forte*, *hepático* e *ele* fazem o plural acrescentando a desinência de número –s, quando tal procedimento é uma característica dos *nomes*, ou seja, de substantivos, adjetivos, pronomes e artigos. Provavelmente o autor acredita que as classes

<sup>12</sup> Os sinônimos vêm da série de acepções anotadas por Houaiss (2007). Apontei tais verbos como afins pelo sema comum que os reúne.

relacionadas possuem o mesmo *potencial funcional*, estando sob a mesma nomenclatura. De qualquer maneira, trata-se de uma opção teórica que se deve evidenciar na ocasião da análise. A conclusão cabe a Perini (2008): “Uma classificação se faz por objetivos. Mudando o objetivo, muda a classificação; e uma descrição gramatical comporta muitos objetivos, portanto muitas classificações.”<sup>13</sup>

Retomo o foco do substantivo em *De uma praia para o atlântico*. No plano do sintagma cabralino, “olhar” e “ver” se intercambiam. Do ponto de vista semântico-estilístico, o segundo se estrutura sobre o primeiro. Atento, em alguns momentos, para o processo de nominalização do poema, típico da poética cabralina. Para descrever a hipotética realidade desejada pelo eu lírico, apela-se para a substantivação de “olhar” e “ver”. Se houvesse a percepção, “o olhar”, seria possível “poder ver”. Note que o verbo causativo atribui ao principal um sentido anunciado anteriormente: a magia e o potencial da visão. No segundo movimento (3ª estrofe em diante), como se não bastasse, é apresentada outra alternativa, talvez mais real, mais concreta, menos subjetiva, marcada pela capacidade do verbo se tornar substantivo. Por isso, a voz do poema apresenta “um outro ver”, “o ver do corpo todo”. Verifica-se a passagem do verbo ao substantivo, da ação à nomeação da essência. Em: “Se o olhar visse curvo”, a referência se faz a algo inerente à natureza do ser no mundo; em “olhando a sudoeste/ de meu atual terraço”, o verbo responde com a ação de um sujeito agente (presente na oração principal – 2ª estrofe), cujo complemento dirige-se a um espaço também concreto. Em ambos os empregos da forma “olhar”, o comportamento sintático da palavra acontece de maneira diferente: um mostra-se como substantivo (núcleo do sintagma nominal e admite modificadores); o outro, como autêntico verbo (núcleo do sintagma verbal e, na qualidade de verbo transitivo, admite objeto direto e indireto, dependendo do contexto do enunciado em que estiver) (Cf. BORBA, 1991, p. 954-5). Para Azeredo (2008<sup>14</sup>), uma palavra será substantivo pelo lugar sintático que ocupa na oração. A

<sup>13</sup> Perini (2008:83) distingue quatro grandes “equivocos” da tradição gramatical no que tange ao processo e aos objetivos de classificação das palavras, a saber: (a) uso de sistemas simples de classificação; (b) falta de critérios nas subclassificações; (c) classe do tipo “cesta de lixo” (advérbios e pronomes); (d) rejeição da categorização múltipla. Vejo no procedimento do linguista uma tentativa honesta de rever conceitos que poderão motivar grandes mudanças nos manuais com verdades cristalizadas. Percebo, entretanto, que o autor se esquece de cogitar o baque que as ponderações em foco poderiam causar ao ensino de língua que privilegia em síntese o excesso de nomenclaturas.

<sup>14</sup> Referência baseada em notas de aula do curso *Tópicos em sintaxe da Língua Portuguesa – A gramática e seus significados* (1º semestre de 2008), no Mestrado em Letras (área de concentração: Língua Portuguesa), do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

presença do artigo nos versos assinalados nada mais é do que índices dos sintagmas nominais, em especial do substantivo. Quanto ao verbo, para que tal papel realmente se cumpra, é imprescindível a categoria de tempo.

Frente a essa realidade, vários estudiosos propõem o estudo da classe na interface com a função. Monteiro (2002, p. 226) opina e sugeri a extinção das fronteiras, de modo que seja feita “uma interpretação conjunta, que deve constituir a morfossintaxe [...] O que não parece correto é invadir os limites estabelecidos, misturando conceitos e critérios heterogêneos.” (O grifo é meu). Perini (2003, p. 317) segue a mesma linha e acrescenta que as palavras são categorizadas pelo seu estado de dicionário, porém só adquirem função no bojo da estrutura do enunciado bem formado. As classes são caracterizadas em detrimento da estrutura linguística, fora de contextos particulares. Ao contrário, as funções “acontecerão” somente numa relação estabelecida entre unidades dentro de uma oração específica. No caso, o contexto é imprescindível (PERINI, 2006, p. 137). Retomando o tópico do *potencial funcional*, Perini (2008) advoga que uma palavra tem várias funções em diversas situações sintáticas, conforme o caso. O que não significa que uma palavra possa apresentar mais de um potencial funcional. Ou seja, “‘classe’ é uma relação sintagmática, e ‘função’ é uma relação sintagmática, conforme distinção estabelecida por Saussure (1916)”. (PERINI, 2008, p. 96-7).

Fernandes (1998), ao propor um modelo de análise sob a perspectiva morfofuncional, divide as palavras de acordo com o comportamento: *nucleares*, quando as palavras são núcleos das funções sintáticas; *periféricas*, quando na qualidade de determinantes, assumem o papel de adjuntos adnominais e adverbiais de um núcleo; *conectivas*, responsáveis pela ligação ou conexão entre termos, orações e períodos. Na construção do texto, Fernandes (1998), à semelhança de Perini (2008), salienta que não existem obstáculos para que uma classe desempenhe mais de um dos papéis assinalados. Dependerá da avaliação do contexto. Na sequência, reproduzo um quadro que sistematiza o modelo de análise morfofuncional, que privilegia a interdependência entre os dois planos da língua: a morfologia e a sintaxe:

Quadro 2

Nucleares	Periféricas	Conectivas
substantivo verbo pronome substantivo numeral substantivo	adjetivo advérbio artigo pronome adjetivo numeral adjetivo	preposição conjunção pronome relativo
↑ ↓ ↑ ↑	↓ ↑ ↑	↓ ↓
adjetivo	advérbio	verbo pron. relativo

### 1.3 Substantivo: uma visão crítica das gramáticas tradicionais

À guisa de esclarecimento, apresento a compreensão do que acato como “tradicional”. O adjetivo que bem restringe o sentido de “gramática” retoma o período grego a partir do qual também se vem constituindo aquilo que Mattos e Silva (1996), por exemplo, denominou de *tradição gramatical*. Não se trata de um jogo de palavras: “tradição gramatical” e “gramática tradicional”. O fato é que os gregos, que a tudo precederam no ocidente, determinaram que a língua dos bons escritores serviria de modelo linguístico, para o que Lyons (1979) batizou de *erro clássico*. O nome tem uma razão: ainda no século XX, muitos manuais de gramática tinham a literatura como *corpus* exclusivo para prescrever o bom uso (Ver: HENRIQUES, 1998, p. 25-35; 2003, p. 44-52). A literatura é louvável, tanto que a ela me dedico neste trabalho. Seria um equívoco, no entanto, considerá-la fonte única para quantificar incidências ou constituir um modelo do português padrão contemporâneo. Nessa direção, a gramática tradicional foi deixando rastros e fazendo história: saiu da Grécia, cruzou o Império Romano no apogeu do latim clássico até chegar à eclosão das línguas neolatinas, dentre elas, o português, “última flor do lácio, inculta e bela”. Após séculos, a gramática, outrora helênica, criou uma tradição com o passar do tempo que hoje não anula as diferentes concepções de linguagem que, por seu turno, fundamentou a proliferação de algumas de suas vertentes: a

filosófica, a gerativa, a estruturalista, a descritiva, a reflexiva e a de usos. Nas palavras de Mattos e Silva (1996, p. 12):

Podemos dizer que a gramática tradicional pretende estabelecer as regras de uma língua através delas ensinar a língua àqueles que já a dominam. Há uma contradição nessa definição: se os aprendizes já dominam a língua, a gramática nada terá a ensiná-los. De fato a gramática tradicional estabelece regras de um pré-determinado modelo ou padrão de língua, para aqueles que já dominam outras variantes dessa língua e também algumas regras daquela variante que é padrão.

Mais adiante, quando a autora expõe uma visão mais política do assunto, assim se expressa:

Independente da origem elitista dessa tradição de pensamento sobre a linguagem humana que veio a favorecer com este instrumento, entre outros, um segmento social em detrimento da maioria, o processo cumulativo que se desenvolveu durante vinte e três séculos<sup>15</sup> e que se perpetua até nossos dias é do maior interesse para a história cultural do homem e para a percepção de como se foi construindo um campo do saber, o da reflexão da linguagem humana, o da Lingüística, portanto. O embate político-ideológico que se inicia na Grécia Clássica abriu, sem dúvida, um espaço para o início da criação de um discurso científico não só sobre a linguagem, mas também sobre o homem e o mundo. (MATTOS E SILVA, 1996, p. 14)

Dessa tradição, a noção mais elementar sobre substantivo diz que é a classe responsável por atribuir nome aos seres (Cf. BASÍLIO, 2007, p. 55). Evidentemente que a classe em foco tem entre suas atribuições a designação, fato que, conforme já salientado na teorização sobre classes, remonta aos gregos. Diante disso, evoco a voz de professor de língua portuguesa em busca de uma qualidade maior para o ensino. Definir é preciso, parafraseando Fernando Pessoa, mesmo sabendo da possibilidade de reduzir e retalhar o real entendimento do que se queira conceituar.

O português, na qualidade de língua viva, presta-se ao funcional e ao estético. No processo de comunicação, o enunciador busca como primeiro ato a comunicação proveitosa e eficiente. Quando a língua passa às mãos criadoras da palavra, ganha o contorno do estético. Nessa situação, o privilégio não está no ato de comunicação em si, mas no desejo de exploração expressiva da língua, em que o escritor se centra não mais *no que pode dizer*, no sentido de prestar informação, mas *no como*, na escolha da forma linguística capaz de dizer, envolver e emocionar através do prazer estético que se deseja produzir. Assim, o substantivo ultrapassa a definição de designar tão somente e expande-se, molda-se, na verdade, à força do

---

<sup>15</sup> Na verdade, *vinte e quatro séculos*, tendo em vista que a obra de Mattos e Silva (1996) foi escrita no século passado (XX).

uso literário, à esfera em que a língua pode atingir o máximo de criatividade de expressão. Antes do estético, está o funcional. Por este raciocínio, cabe-me, apresentar e discutir informações relacionadas ao que já se construiu em termos de manuais de descrição do português e sobre o qual se estrutura inclusive o ensino de língua portuguesa. A seguir, pretendo desenvolver uma análise crítica e comparativa do tratamento do substantivo em três gramáticas tradicionais – *Gramática normativa da língua portuguesa* (2001), de Rocha Lima; *Moderna gramática portuguesa* (1999), de Evanildo Bechara; *Nova gramática do português contemporâneo* (2001), de Celso Cunha e Lindley Cintra –, reconhecidas no meio acadêmico e social e referência obrigatória nas ementas dos inúmeros cursos de Letras do país.

Nos manuais, busco examinar o tratamento do substantivo em três padrões estabelecidos (o morfológico, o léxico-semântico e o sintático), tendo em vista a natureza da organização semelhante do assunto nos livros. Na leitura, devo indicar, além dos pontos comuns, os posicionamentos divergentes que comprovam a fragilidade da descrição gramatical, geradora de incertezas cada vez maiores nas aulas de língua portuguesa. Para realizar um contraponto, me servirei de Azeredo (2008, principalmente), Basílio (2007; 2008a; 2008b) e Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008), vozes em sintonia com os progressos da linguística contemporânea, no intuito de trazer um olhar mais atual e despreendido das concepções tradicionais.

A primeira indagação a ser encarada trata da localização do substantivo, e das outras classes gramaticais, dentro dos manuais escolhidos para análise. A preocupação, também a de outros autores interessados nas classes (Ver: NOVAES, 2000), encontra respaldo no trabalho de Mattos e Silva (1996, p. 15), a quem novamente evoco:

As gramáticas tradicionais hoje oscilam entre dois pólos: ou partem da apresentação das funções sintáticas, tratando em seguida das partes do discurso ou classe de palavras; ou partem destes para chegar às suas funções sintáticas. Essas duas direções já se delineavam no séc. V a.C., tendo predominado a segunda.

Custo a crer que o modelo sinalizado pela autora perdure até os dias de hoje. Duas das gramáticas que serviram de base para análise (LIMA, 2001; BECHARA, 1999) seguem mais de perto, com pequenas variações, a direção diagnosticada por Mattos e Silva (1996). De início, descreve-se o substantivo como “unidade do enunciado” (BECHARA, 1999, ver: sumário) ou parte-se do tópico de morfologia,

para que depois, numa sequência variável, apresentar as respectivas funções sintáticas. No volume de Cunha e Cintra (2001), os autores fazem uma ampla apresentação dos termos sintáticos (Capítulo 7 – FRASE, ORAÇÃO, PERÍODO) e, na sequência, iniciam o estudo das classes a começar pelo substantivo (capítulo 8), “intencionando ser formal e funcional, de acordo com os princípios da morfo-sintaxe” (MATTOS E SILVA, 1996, p. 63). Como estrutura deste último capítulo em especial, e acredito que isso se dê por uma questão de arrumação didática, apresentam, em primeiro lugar, os conceitos gerais, descreve a palavra individualmente nos seus aspectos mórficos e, por fim, trata do “emprego do substantivo”. Um caminho pertinente para quem deseja ensinar bem ao aluno. Mattos e Silva (Idem), contudo, atesta a relação intrínseca que Cunha e Cintra (2001) mantêm com a tradição. Segundo a autora, a *Nova gramática do português contemporâneo* mantém fundamentalmente uma base lexicológica, “segundo os moldes greco-latinos. As funções sintáticas são analisadas a partir do ‘emprego’ das palavras e estas são analisadas na sua morfologia”. Bechara (1999), embora destine uma seção muito pequena para a exploração da sintaxe dentro do capítulo sobre substantivo, é na parte II, item C (“Estrutura do enunciado ou período. A oração e a frase”), que dedica uma seção “[à] oração: funções oracionais”, dentro da qual descreve algumas das funções desempenhadas pelo substantivo. Lima (2001), que me parece o mais erudito dos três, segmenta muito bem a morfologia da sintaxe do português: esta no capítulo 18 (“Emprego do substantivo”), aquela no capítulo 5 (“Substantivo”).

Na contrapartida, Azeredo (2008, p. 155) propõe um critério de caráter morfossintático em que o substantivo:

- nomeia as parcelas de nosso conhecimento representadas como seres;
- pode funcionar como núcleo das expressões referenciais do texto;
- possui um gênero imanente (masculino e feminino) e varia em número (singular ou plural);
- exerce as funções sintáticas de sujeito e de objeto direto.

Seguindo a linha da morfossintaxe, Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008, p. 22-3) se dedicam ao estudo do substantivo, indicando-o não só pelo seu lugar de núcleo do sintagma nominal, mas também de “escopo” de

determinantes e modificadores de valor restritivo, de natureza categorial variada. Atentam, todavia, “para a possibilidade de ausência de todos os elementos periféricos que constituem relações com o núcleo, fato que não o impede de ser analisado como integrando uma estrutura sintagmática” (Idem, 2008, p. 23). É diante de tais contribuições que tentarei proceder a uma análise cuidada dos volumes relacionados, tendo em vista observar, dentro da perspectiva da tradição na interface com os estudos descritivos contemporâneos, o valor funcional dos substantivos que servem de base e de passagem para criação estética, em especial, da “arquitetura” da poesia de João Cabral de Melo Neto.

### 1.3.1 Padrão morfológico

Nesta seção, tratarei dos “acidentes gramaticais” (LIMA, 2001, p. 79), que constituem da natureza dos substantivos: o número e o gênero. Segundo Bechara (1999, p. 117), tais elementos fazem parte da estrutura interna ou constitucional da classe em foco. Atenta para o fato de que em línguas flexivas como o português, há a combinação de signos lexicais, através do radical, com signos morfológicos, expressos por alternâncias e desinências, “ambos destituídos de existência própria fora dessa combinação”.

A marca de número indica se o ser nomeado é *um* (singular) ou *mais de um* (plural). A complexidade está exatamente no segundo. Sobre a regra geral, a opinião converge: “o plural dos substantivos terminados em vogal ou ditongo forma-se acrescentando-se *s* ao singular” (CUNHA E CINTRA, 2001, p. 181, Cf. BECHARA, 1999, p. 118; LIMA, 2001, p. 79). Os casos especiais, dada a terminação dos substantivos, variam e se encontram no tocante à descrição. Há aqueles, porém, que só foram objeto de análise de Bechara (1999, p. 124), autor mais detalhista no tratamento das questões de número: plural dos nomes terminados em *-x*; os plurais com deslocamento do acento tônico; as variações semânticas do significado entre o singular e o plural (*bem* – o que é bom *versus bens* – propriedades); plural dos nomes estrangeiros não assimilados; plural dos nomes de letras; plural das palavras substantivadas; plural cumulativo; plural nos etnônimos (nome que se aplica à

denominação dos povos, das tribos, das castas, ou de agrupamentos outros em que prevalece o conceito de etnia).

Destaco o caso das palavras que não possuem marca de número (o lápis/ os lápis, o pires/ os pires, o tórax/ os tórax etc.). Nessas ocorrências, o plural se faz pela relação com adjuntos ou determinantes. Na mesma direção, Cunha e Cintra (2001, p. 187) apontam substantivos que só se empregam no plural e, na contrapartida, outros que se empregam habitualmente no singular...

Assim os nomes de metais e os nomes abstratos: *ferro, ouro, cobre, fé, esperança, caridade*. Quando aparecem no plural, têm de regra um sentido diferente. Comparem-se, por exemplo, *cobre* (metal) a *cobres* (dinheiro), *ferro* (metal) a *ferros* (ferramentas, aparelhos).

O plural dos substantivos terminados em *-ão*, feito em *-ões, -ães, -ãos*, são apresentados e justificados pelo critério sincrônico, não suficiente para dirimir dúvidas quanto à formação e para determinar o emprego correto segundo o padrão desejado pela gramática. O problema é tão real que Cunha e Cintra (2001, p. 183) apresentam uma lista oficial de casos a que se incorporaram outros “por certa confusão popular” (LIMA, 2001, p. 81). A metafonia, prevista nas três obras, tem razões que só a diacronia e um conhecimento filológico profundo resolvem. Bechara (1999, p. 124), no fragmento seguinte, manifesta a sua preocupação sobre a nebulosidade do assunto e ainda ressalta a sua proximidade do fenômeno com o espanhol.

[...] Como no caso dos plurais em *-ão* (*-ões, -ães, -ãos*), a inclusão da palavra no grupo dos metafônicos ou não metafônicos apresenta muitas indecisões. O esforço para dirimir dúvidas neste casos se tem regulado pela origem do timbre da vogal tônica em latim e na forma paralela das correspondentes em espanhol, onde, como regra, do timbre fechado resulta uma vogal simples e de timbre aberto uma ditongação: *gozo* (esp.) – *gozo* (port.) – *gozos* (ô); *fuego* (esp.) – *fogos* (ó). Tanto a etimologia do latim quanto o paralelismo do espanhol nem sempre têm a boa resposta às dúvidas. (Os grifos são do autor)

O gênero, outra contraparte do padrão morfológico, caracteriza os substantivos por meio das terminações que os fazem *masculinos* e *femininos*. Para os primeiros, deve se antepor o artigo *o* (o linho, o sol, o clima); para os segundos, o artigo *a* (a linha, a lua, a grama). Essas categorias têm sido motivo de debates já que o tradicional enquadramento como flexão não é unânime. De um lado, Lima (2001) e Cunha e Cintra (2001) que seguem o posicionamento mais tradicional a que se ateve também Câmara Jr. (1973, p. 78-80), nome maior da Linguística no

Brasil e que orientou gerações de estudiosos. De outro lado, Bechara (1999) defende que os gêneros dos substantivos se fazem pelo processo de derivação, o que não se aplica à classe dos adjetivos, submetida, segundo ele, ao processo de flexão, cuja “[...] inclusão num ou noutra gênero depende direta e essencialmente à classe léxica dos substantivos” (BECHARA, 1999, p. 132). O filólogo é peremptório na sua defesa, mas primeiro, faz concessão à tese contrária:

É pacífica, mesmo entre os que admitem o processo de flexão em *barco* → *barca* e *lobo* → *loba*, a informação de que a oposição masculino – feminino faz alusão a outros aspectos da realidade, diferentes na diversidade do sexo, e serve para distinguir os objetos substantivos por certas qualidades semânticas, pelas quais o masculino é uma forma geral, não-marcada semanticamente, enquanto o feminino expressa uma especialização qualquer [...] (O itálico é do autor; o sublinhado, meu)

Adiante, argumenta em seu favor:

Sem ser função precípua da morfologia do substantivo, a diferença do sexo nos seres animados pode manifestar-se ou não com diferenças formais neles. Esta manifestação se realiza ou pela mudança de sufixo (como em *menino/ menina*, *gato/ gata*) – é a moção –, ou pelo recurso a palavras diferentes que apontam para cada um dos sexos – é a heteronímia (*homem/ mulher*, *boi/ vaca*). Na primeira série de pares, [...] não temos formas de uma flexão, mas, nelas, como na segunda série de pares, estamos diante de palavras diferentes. (BECHARA, 1999, p. 132-3, o itálico e o negrito são do autor; o sublinhado, meu)

É preciso lembrar que o culto à “verdade absoluta” e cristalizada aniquilaria com os estudos gramaticais, já que os manuais que se prestariam, sem exceção, a tal estudo se sustentariam com a técnica da repetição. A postura de Bechara (1999) talvez seja pela necessidade da inovação em tempos em que os paradigmas científicos convivem, rompendo, inclusive, com a influência direta do positivismo. Nessa esteira, Azeredo (2008) ratifica Bechara (1999) e prevê o gênero como “propriedade gramatical inerente aos substantivos” (AZEREDO, 2008, p. 158), cuja realização em masculino e feminino é convencional e historicamente fixada pelo uso. A exemplo, está a palavra *mar* que há algum tempo teve outro gênero diferente do atual. Azeredo (2008, p. 161), ao compreender a referida categoria dentro dos casos de derivação, justifica-se com os muitos substantivos em cujo -o final não há uma contraparte feminina em uso (*mosquito*, *besouro*, *papagaio* etc.). Assim, o conceito de flexão não é compatível dado com o número de exceções detectadas na classe dos substantivos. Uma segunda justificativa refere-se aos casos em que o gênero marca palavras lexicais distintas (*coelho/ coelha*) e não variações da mesma forma (*feito/feita*). Há, ainda, como terceiro ponto, as criações e empregos estilísticos de

nomes masculinos (“borboleto”, “formigo”) e femininos (“chefa”, “sargenta”), sem, com isso, favorecer a um processo de flexão regular.

Azeredo (Idem) pondera, o que não se vê em outros autores, reconhecendo que em nomes derivados como *sabichão*, *francês*, *professor*, *faxineiro*, “existem contrapartes femininas regularmente formadas por flexão” (sabichona, francesa, professora, faxineira, respectivamente). A explicação vem de que tais nomes são, em potencial, substantivos e adjetivos e “contém sufixos que se flexionam”.

Na formação do feminino, as opiniões se encontram no que diz respeito à regra geral: os substantivos terminados em -o átono e em consoante fazem normalmente o feminino substituindo essa desinência por -a. (CUNHA E CINTRA, 2001, p. 192). Nos casos especiais, com a exceção de Lima (2001) que é bastante econômico nas suas considerações, Bechara (1999) e Cunha e Cintra (2001) competem na melhor orientação, sendo aquele mais inovador, por trazer à cena questões de caráter morfossintático e do uso do português contemporâneo, como é o caso do gênero estabelecido por palavra oculta. Segundo Bechara (1999, p. 138), nomes de rios, mares, montes, ventos, lagos, pontos cardeais, meses, navios, são masculinos quando subentendidos em sintagmas como “o (rio) *Amazonas*, o (oceano) *Atlântico*, o (vento) *bóreas*, o (lago) *Ládoga*, o (mês) *abril*, o (porta-avião) *Minas Gerais*”.

Sublinho a preocupação de Bechara (1999) em dar conta do fato linguístico, evocando os processos de modificações morfofonéticas pelas quais se caracterizam os metaplasmos no processo de evolução da língua portuguesa. Assim ocorre na explicação sobre algumas formas masculinas terminadas em -ão e nos casos marcados pelo “sufixo derivacional” -eu. Nessas situações, a vogal temática é suprimida (presente sob a forma da semivogal do ditongo), acrescenta-se a, desenvolvendo um outro ditongo /ey/, o qual sofre a passagem do /e/ fechado para o aberto (passagem que não se dá em Portugal): europeu → europe(u) x a → europeia → europeia. Procedem dessa forma: ateu, egeu, filisteu, giganteu, pigmeu. Fazem exceção: judeu → judia; sandeu → sandia.

As gramáticas também focalizam substantivos “de gênero vacilante” (CUNHA E CINTRA, 2001, p. 197; LIMA, 2001, p. 75-6), “que podem oferecer dúvida” (BECHARA, 1999, p. 139). Considerando o tópico, estão para o masculino: diabete, gengibre, lança-perfume, telefonema; para o feminino, alface, omoplata, sentinela, sucuri. Bechara (1999, p. 140) ainda aponta casos com mais de um feminino como

se nota em *aldeão* (aldeã, aldeoa), *elefante* (elefanta, elefoa, aliá), *ladrão* (ladra, ladrona, ladroa), *varão* (varoa, virago, matrona), *vilão* (vilã, viloa). Lima (2001), por sua vez, comenta sobre “formas femininas dignas de nota”, expostas, segundo ele, “de maneira promíscua, sem obediência à sistematização [já] formulada”. Abrigam-se aí, por exemplo, os pares: abade/ abadessa, cavalheiro/ dama, druida/ druidesa, homem/ mulher. Uma parte se resolve pela heteronímia (cavalheiro/ dama, homem/ mulher); a outra, pelo acréscimo de “sufixos derivacionais” (abade/ abadessa, druida/ druidesa, cf. BECHARA, 1999, p. 136). Existem outras ocorrências sobre as quais Bechara (1999) e Cunha e Cintra (2001) não se pronunciam: ator/ atriz, monge/ monja, sandeu/ sandia etc.

Acerca dos substantivos masculinos terminados em -a, somente Cunha e Cintra (2001, p. 197) tomam partido do assunto:

[...] embora a terminação -a seja de regra denotadora do feminino, há vários masculinos com essa terminação: *artista, camarada, colega, poeta, profeta, etc.* Alguns destes substantivos apresentam uma forma própria para o feminino, como poeta (*poetisa*) e profeta (*profetisa*); a maioria, no entanto distingue o gênero apenas pelo determinativo empregado: *o compatriota, a compatriota, este jornalista, aquela jornalista; meu camarada, minha camarada.*

Um pequeno número de substantivos em -a existe, todavia, que só se usa no masculino por designar profissão ou atividade própria do homem.

Também elemento morfológico, o grau é objeto da atenção dos autores, para o que pouco se dedicam nos capítulos. Lima (2001, p. 86) fica com a responsabilidade do tratamento mais tradicional. O grau, nessa obra, desenvolve-se na seção intitulada “gradação”, considerando por certo, “o aumento ou a diminuição de um ser, relativamente ao seu tamanho normal”. O aumentativo e o diminutivo podem-se expressar pelo modo analítico ou sintético. Este se constitui pela junção dos sufixos ao tema, ao passo que aquele, com o adjetivo *grande* ou *pequeno* (e variações), marcando a intensidade e as variações do substantivo. Sobre o tópico, Cunha e Cintra (2001, p. 199) sentenciam:

A rigor, a flexão de GRAU é pertinente ao adjetivo. Admitimos, porém, a existência de três graus para o substantivo – O NORMAL, O AUMENTATIVO, e O DIMINUTIVO – em consonância com a Nomenclatura Gramatical Brasileira e a Nomenclatura Gramatical Portuguesa, que, neste ponto, seguem uma longa tradição no ensino do idioma.

Os autores só se distanciam dos outros ao compreenderem que o grau faz parte do processo de flexão e não de derivação. O tema também beira a expressão

de uso estilístico, como se verifica em Bechara (1999, p. 141) e Cunha e Cintra (2001, p. 198). Além de tamanho, explica o primeiro autor, os “sufixos” podem traduzir carinho, ironia, desprezo, crítica, pouco caso, e os mais variados efeitos de expressividade conseguidos através do labor criativo da linguagem.

### 1.3.2 Padrão léxico-semântico

A opção pela base semântica é para salientar determinadas classificações feitas pelas gramáticas tradicionais. No primeiro par, estão os substantivos *concretos* e *abstratos* referentes, respectivamente, aos seres de “existência independente”, (quando nomeiam pessoas, lugares, instituições etc.) e seres de “existência dependente” (quando designam ações, noções, estados e qualidade). A divisão não é feita de maneira dicotômica por todos os autores. Lima (2001, p. 67), à exceção, aponta que “muitos substantivos podem ser variavelmente abstratos, ou concretos – conforme o sentido em que se empregam”. Palavras como “redação” podem, por exemplo, significar “o ato de redigir” ou “trabalho escolar escrito”.

Para Azeredo (2008, p. 156), o abstrato pode designar uma entidade concreta (“entrada” e “saída” de lugares) e o concreto nomear uma entidade abstrata (o emprego de coroa no acepção de poder do rei). O que se passa em ambos os casos são as flutuações semânticas impulsionadas pelos processos metafóricos e metonímicos. Sob o olhar do português culto falado no Brasil, Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008, p. 51) tratam do comportamento referencial da categoria de substantivos em foco e atestam que “em um sintagma S abstrato + de + S, a propriedade do substantivo da direita, que pode ser concreto ou abstrato, é abstraída pelo substantivo da esquerda, que é o abstrato (ou o mais abstrato)”. O exemplo dado é do português falado: “eles têm assim uma *variedade de frutas* assim iMENsa... [DID RJ 328]” (O grifo é dos autores).

No segundo par, estão os *substantivos comuns*, com nomeação genérica dos seres de uma espécie, e os *substantivos próprios* que denominam especificamente um indivíduo de determinado conjunto. As duas noções são compartilhadas por autores tradicionais. Já Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008, p. 47) vão além e focalizam o valor descritivo, sobretudo, dos nomes comuns. Segundo eles,

os próprios não caracterizam seus referentes, “uma vez que não se aplicam a qualquer elemento de uma classe, mas a um único referente”. Por isso, exercem somente a função de *denominadores* e *referenciadores*. Nos substantivos próprios, as informações obtidas sobre eles serão dadas pelo contexto ou pelo conhecimento partilhado (“Como empregado que fui do *Departamento de Correios e Telégrafos...* [D2 SP 255]”).

Dentro do que se refere aos substantivos comuns, estão previstos os *coletivos*, substantivos “que, no singular, designam um conjunto de seres ou coisas da mesma espécie”. Além da ideia canônica de representar o todo, Cunha e Cintra (2001, p. 179) apontam outros desdobramentos da “subclassificação” como a parte de uma denominação (regimento, batalhão), grupos acidentais (multidão, bando) e de seres de determinada espécie (boiada, romaria), além de corporações sociais, culturais e religiosas (assembleia, congresso, concílio). Ainda observam o caso dos numerais coletivos que circunscrevem um número de seres exatos por completo, ponto já problematizado por Azeredo (2008), referido neste trabalho<sup>16</sup>. Diante da concepção dos autores, “nomes” como *novena*, *década* e *dúzia* são excluídos de uma representação coletiva.

Bechara (1999), mais uma vez, é responsável pela inovação descritiva. Aponta em seu trabalho a passagem de nomes próprios a comuns:

Os personagens históricos, artísticos e literários pagam o tributo de sua fama com o desgaste do valor individualizante do seu nome próprio que, por isso, passam a comum. Por esta maneira é que aprendemos a ver no *Judas* não é só nome de um dos doze apóstolos, aquele que traiu Jesus; é também a encarnação mesma do *traidor*, do *amigo falso*, em expressões do tipo: *Fulano é um judas*. (Os grifos são do autor)

Na *Moderna gramática portuguesa* (1999, p. 114) está prevista também a categoria dos substantivos contáveis e não contáveis. Nestes se incluem nomes habitualmente no singular e sem admitir separação em várias partes: oceano, vinho, beleza. Já com aqueles, ocorre o contrário: estão sob a sua nomenclatura os seres isolados como partes individuais (homem, mulher, livro). Mais uma vez, ao comentar sobre o falar culto, Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008, p. 53) destacam para os nomes contáveis, seu caráter heterogêneo, “com reflexos gramaticais mais evidentes na quantificação e flexão de número”. Sobre os não

---

<sup>16</sup> Ver referência a Azeredo (2008) na página 33.

contáveis, sem limites precisos e referentes a grandezas contínuas, é possível aumentá-los em uma nova uma instância, o que não significa iniciar um novo ciclo: “diz-se *mais areia*, mas *outro livro*. *Outra areia* é também possível, mas o valor semântico é o de ‘outro tipo de areia’”.

### 1.3.3 Padrão sintático

No tratamento da sintaxe, parece-me que a *Nova gramática do português contemporâneo* (2001) descreveu melhor, até pela exemplificação farta, a localização e o entrosamento do substantivo dentro do enunciado. Os autores apresentam a classe em foco na qualidade de:

1. SUJEITO:

“**Samuel** está desolado” (C. Drummond de Andrade).

[...]

2. PREDICATIVO

a) DO SUJEITO:

[...]

“De maneiras finas, era um **fidalgo**” (N. Piñon).

b) DO OBJETO DIRETO:

“De toda parte, aclamavam-no **herói**” (R. Pompéia).

[...]

c) DO OBJETO INDIRETO:

“Eram capazes de me chamar **sacristão**” (F. Namora).

[...]

3. OBJETO DIRETO:

“Eu arranjo umas **velhinhas**” (Alcântara Machado).

[...]

4. OBJETO INDIRETO:

“O que Amélia, naquele instante, pediria a **Deus**?” (J. Lins do Rego).

[...]

5. COMPLEMENTO NOMINAL:

[...]

“Lúcia era particularmente sensível à **nota** humana” (A. Peixoto).

6. ADJUNTO ADVERBIAL:

[...]

“Contemplaram-se em **silêncio**” (E. Veríssimo).

7. AGENTE DA PASSIVA:

“Foram apresentados um ao outro por **Silva Jardim**” (R. Correia).

[...]

8. APOSTO:

“Ia haver um baile na Faculdade de Direito, o **baile** dos calouros, o meu baile” (C. dos Anjos)

[...]

## 9. VOCATIVO:

[...]

“Eu tenho, **Amor**, a cinta esbelta e fina” (F. Espanca)

Os autores também apresentam casos em que o substantivo funciona como adjunto adnominal (“uma vontade **de ferro** [=férrea]), como caracterizador de adjetivo (“amarelo-**canário**”), caso de substantivo caracterizado por nome (“O raio do menino”) e o substantivo como núcleo das frases sem verbo (“Ó minha amada,/ Que olhos os teus” – V. Morais).

Na atribuição de um olhar mais perspicaz e contemporâneo, a vez fica com Bechara (1999, p. 141), ao externar sua rejeição às substantivações, compartilhada, de certa maneira, por Azeredo (2008, cf. nota de rodapé nº 12):

Em *o não* e *o aí* não temos “substantivações” de advérbio ou de interjeição, mas substantivos metalexicalizados. Em *O dlimdlão dos sinos acordou-me cedo*, não temos uma onomatopéia a funcionar como sujeito; no exemplo, *dlim-dlão* já não é uma onomatopéia (repare-se que só o substantivo ou equivalente funciona como sujeito), mas o seu nome expresso por substantivo designativo do som que o sino emite. É o que a escolástica chamava de *suppositio materialis* [...]. (os grifos são do autor)

Após a análise dos três padrões nas gramáticas tradicionais, se evidencia a preocupação maior dos autores com o padrão morfológico, cuja base maior é semântica. Mesmo Bechara (1999), que se mostrou, em muitos pontos, à frente com as inovações linguísticas, deixou patente a marca da tradição. Assim, por estarem presos a questões estritamente gramaticais, nenhum dos autores se debruçou sobre a construção textual, ponto que pretendo tratar na sequência.

#### 1.4 O papel do substantivo no texto descritivo: (des)construindo uma tipologia

Após a apresentação funcional do substantivo, passarei à construção textual, visando à “edificação” do texto literário, sobretudo, à poesia de João Cabral de Melo Neto. Como “modo de organização do discurso”, a descrição traduz uma ação diretamente relacionada ao olhar que pode não só registrar a realidade concreta observada na atividade do jornalista, mas também se revelar uma profícua ferramenta para poetas que nos encantam com a sua maneira de ver o mundo. A descrição caracteriza o que se observa ou se imagina. De uma maneira, ou de outra,

o que percebo em João Cabral, em sua atitude de escrita, é a vontade de plasmar tudo aquilo que a visão seja capaz de capturar. Aventurar-se a sair de tal campo, significa por em risco a objetividade primada pelo poeta que se caracteriza, nas palavras de Castello (2006, p. 30), como “refém da realidade”.

A tipologia da descrição, muito comum e empregada pela tradição escolar, está no mesmo plano do caracterizar, do dizer sobre como é um objeto, um lugar, um ambiente, um animal, uma pessoa. Por essa funcionalidade, aparece, na maioria das vezes, como auxiliar da narração, considerando que para contar um fato, a necessidade de apresentar em detalhes o contexto em que se inserem as personagens, ainda mais se há o intuito de atribuir verdade a um discurso, o que ocorre quase sempre. Isso sustenta a narração e, até mesmo, a argumentação, caso o enunciador decida trazer para o texto exemplos do cotidiano que embasem a tese defendida. Em um relatório jurídico, narrar e descrever formam uma simbiose tipológica, em que ambas são apresentadas com mais pertinência do que a própria fundamentação de caráter dissertativo-argumentativo, pois servem de premissas para a constituição daquilo que se deseja provar.

O olhar de quem faz literatura, independente do ponto de vista e de partida, é um olhar sensível e apaixonado pela palavra bem dita, medida, ponderada, e até seca, mas expressiva, que nasce após um parto doloroso e feliz com simplicidade já que, como diz Melo Neto, em *O engenheiro*, “A tinta e a lápis/ escrevem-se todos/ os versos do mundo./ Que monstros existem/ nadando no poço/ negro e fecundo?” (OC, 1994, p. 76). Neste caso, os substantivos “tinta” e “lápis”, nucleares na formação sintagmática, são transformados no plano discursivo em elementos determinantes da poética de Cabral. Não pode haver mistérios na confecção do verso.

Um escritor sempre procura o melhor dizer. Na alquimia da palavra, empenha-se para conseguir a melhor expressão, capaz de sensibilizar os leitores. Nessa direção, é incoerente considerar a limitação da linguagem, senão a do homem incapaz de criar, experimentando as diferentes combinações da língua. O bom escritor faz do pouco inerente ao idioma a que serve o bastante de sua transcendência estilística (GALVÃO, 1976, p. 27; PEREIRA, 1997). O texto que concebe, que cria, que gera, não pretende unicamente informar. Buscar-se-á uma estética, mesmo única, capaz de registrar um pensamento individual. Como ensina Cabral, independente da maneira criadora, “[...] é no papel, no branco asséptico,/

que o verso rebenta./ Como um ser vivo/ pode brotar/ de um chão mineral” (OC, 1994, p. 76-7). Literatura é vida; vida moldada no bojo pela Língua Portuguesa no seu comportamento mais nobre, o comportamento da arte.

Descrever, na perspectiva da criação poético-literária, significa apresentar, segundo Garcia (2006, p. 246), os traços característicos predominantes de determinada figura cujo resultado traga uma visão singular e subjetiva da coisa descrita, do quadro ou cena, entendidos pelo autor como matéria da descrição. O objetivo da técnica está em transmitir a impressão despertada em nossa mente, ocasionada pela percepção. O que se deve captar é a essência das coisas. Após o reagrupamento organizado das informações colhidas, é necessário relacionar os elementos entre si, de modo a compreender a caracterização por inteiro. Assim, com todo percurso realizado, se consegue não a cópia do objeto que é praticamente impossível, mas a formação de uma imagem, como enfatiza novamente Garcia (Idem). No texto literário, a descrição dificilmente será burocrática, realizada de maneira desordenada e com o vocabulário impróprio ao contexto. É preciso alçar da imaginação, próprio para quem é dotado de sensibilidade linguística, no caso.

Em João Cabral de Melo Neto, a descrição é de grande auxílio para a arquitetura do seu texto. Obedecendo ao princípio da mimese aristotélica, observa a realidade e a reconstrói, secamente, com o máximo de apego ao concreto e exatidão possível. O que me leva a tal impressão é o privilégio pelo avesso da escrita literária padrão: a não conotação em larga escala, a não musicalidade, a não subjetividade intensa no tratamento do que é descrito. Em princípio, para seguir o modelo conceitual de texto literário e até para atender aos problemas didáticos na escola, se entenderia o estilo cabralino como uma escrita denotativa<sup>17</sup> pertencente a um domínio discursivo não literário. Cabral subverte, contudo, o modelo e cria uma maneira individual de fazer poesia.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ver o tratamento dado por Ullmann (1967) aos conceitos de *denotação* e *conotação* no capítulo intitulado “O significado”.

<sup>18</sup> A discussão sobre a linguagem literária não é pacífica, devido às lacunas ainda existentes. O problema começa pelo hoje contraditório conceito de literatura que, de certa maneira, influencia o entendimento da natureza da referida linguagem. Para tanto, esclareço, primeiramente, que a minha compreensão segue as orientações de Cândido (2004:174), para quem literatura é “da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o chamado folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações”.

Proença Filho (2003:36-44) faz uma tentativa de caracterizar a linguagem em foco. O discurso literário, segundo ele, é dotado de multissignificação, ênfase no significante, liberdade na criação e de complexidade em relação ao referente. Em tudo isso podem ser enquadrados textos que se prestam visivelmente a um trabalho com a palavra. No caso da literatura de auto-ajuda, que tende muitas vezes para a exploração referencial, é

A respeito da organização textual, Marquesi (2004), com base em Van Dijk, salienta três conceitos que formam a superestrutura da sequência descritiva. O primeiro dos quais é a *designação*, sinônimo de *nomear*, *indicar*, *dar a conhecer*, *condensar*, em um mesmo recorte lexical, um conjunto sêmico. Essa ação se encontra presente já em Platão (Cf. MATTOS e SILVA, 1996) para quem *denominar* era a questão central da linguagem. Com isso, Aristóteles encontrou caminho para o processo de categorização, marcado pelo esboço da criação das classes gramaticais. Com a teorização, o substantivo, tema principal deste trabalho no tratamento da poesia cabralina, é apontado como o “*o quê*”, a essência das coisas. No estudo da descrição, o substantivo representará as lexias a serem utilizadas no estágio da designação.

O segundo conceito apresentado por Marquesi (2004) é o da *definição*, amparado pela ideia de “determinar a extensão ou os limites de, bem como enunciar os atributos essenciais e específicos (de uma coisa), de modo que a torne inconfundível com outra” (os grifos são meus – FERREIRA, *apud* MARQUESI, 2004, p. 103). Contextualizando com a Linguística Textual, a definição deve-se identificar pelo conjunto de predicções que determinam (ou se relacionam a) uma designação. No caso, do ponto de vista gramatical, o adjetivo é o elemento que melhor representa a conceito quando é projetada uma construção. Acredito, entretanto, que tal classe não dá conta sozinha da descrição, considerando-a como arcabouço ou superestrutura.

O adjetivo é uma categoria que cumpre seu papel dentro do domínio da predicação, o que, de alguma forma, enfraquece o pensamento de Guerra da Cal (1969), segundo quem “sem adjetivos o substantivo perde em clareza e individualidade, torna-se, amorfo, despido, incolor”. Defendo que as duas classes, apesar das semelhanças que as guardam sob a nomenclatura de “nomes”, possuem naturezas morfossintáticas ainda distintas e próprias, sem que para isso se pondere a maior importância de uma em relação à outra. Azeredo (2008, p. 169-170) me socorre no debate, vislumbrando, em primeiro lugar, o parentesco formal entre as classes. Contudo, como constata ainda o autor, no que tange ao gênero e ao

---

difícil fazer um enquadramento com o que se apontou, ao contrário dos textos publicitários que o fazem perfeitamente, já que a tendência seja combinar “informação” e “arte”. Prefiro, portanto, atribuir o valor poético da literatura ao eixo de circulação do gênero discursivo. Sobre este assunto na perspectiva contemporânea, ver Maingueneau (2006).

número, o adjetivo, diferente do substantivo, não apresenta nenhuma relação com a realidade designada.

O terceiro e último conceito responsável para a construção de sequências descritivas é a categoria de individuação que se refere a um conjunto de predicções permanentes e/ou transitórias do ser, objeto ou coisa caracterizada (MARQUESI, 2004, p. 108). Quando as qualificações são definitivas, é possível uma associação à criação de um princípio de identidade. Sobre as qualificações passageiras, não interessa *o que é* descrito, mas *o comportamento*, na verdade, *o estado do objeto* descrito no tempo e no espaço. Para ilustrar, adapto e transcrevo um exemplo de Marquesi (Idem, 2004, p. 108-9):

- |    |   |
|----|---|
| 1. | A categoria da <i>designação</i> manifestada por: árvore, ameixeira do Japão;   |
| 2. | A categoria de <i>definição</i> manifestada por: árvore de porte médio, com frutos amarelos de forma oval, com caroços graúdos e polpa parecida com pêssego, frutos comestíveis, um sabor um tanto ácido;   |
| 3. | A categoria de <i>individuação</i> : uma árvore que tive no começo da vida e que até hoje continua dentro de mim, como uma marca do tempo da infância e uma entidade importante de minha mitologia particular. Era a única existente no nosso pátio interno. Estava plantada num alto canteiro, numa zona pobre de sol entre a cloaca máxima e um dos pavilhões hospitalares. |

Na poesia de Cabral, o leitor tem a oportunidade de conferir um olhar descritivo e cosmopolita que se fixou em pessoas (sobretudo a beleza da mulher) e em lugares (principalmente Pernambuco e Sevilha). A seguir, trago de *Paisagens com figuras* (1955) a visão sobre o canavial. O que paira sobre ele é a ausência de nomeação ou “dessemiotização” da função substantiva, capaz de individualizar o que vê o enunciador. Observo no poema a flutuação entre as classes que compõem um nome. No caso, “maria” deixa de ser substantivo próprio para ocupar o lugar de adjetivo em função predicativa, determinante:

*Não se vê no canavial  
nenhuma planta com nome,  
nenhuma planta maria,  
planta com nome de homem.*

*É anônimo o canavial,  
sem feições, como a campina;  
é como um mar sem navios,  
papel em branco de escrita.*

*É como um grande lençol  
sem dobras e sem bainha;  
penugem de moça ao sol,  
roupa lavada estendida.*

(OC, 1994, p. 150-1)

No processo de “dessemiotização”, os conectores (preposições e conjunções) subordinam e coordenam uns substantivos aos outros (“planta com **nome de homem**”, “É como um grande **lençol/ sem dobras e sem bainha**<sup>19</sup>”), no intuito de valorizá-los na caracterização da figura do canavial indefinido. Ainda com a descrição de um lugar, em “Volta a Pernambuco”, poema da mesma coletânea, há o registro do que os olhos contemplam. No texto, a qualificação de Pernambuco, lembra a Espanha:

*Contemplando a maré baixa  
nos mangues do Tijipió  
lembro a baía de Dublin  
que daqui já me lembrou.*

*Em meio à bacia negra  
desta maré quando em cio,  
eis a Albufera, Valência,  
onde o Recife me surgiu.*

*As janelas do cais da Aurora,  
olhos compridos, vadios,  
incansáveis, como em Chelsea,  
vêem rio substituir rio,*

(OC, 1994, p. 164)

Em *Formas do nu*, o enunciador, por um lado, trata da “aranha”, que recebe esta designação comum, mas que se torna própria com a individuação marcada no texto pelo emprego do artigo definido:

*A aranha passa a vida  
tecendo cortinados  
com o fio que fia  
de seu cuspe privado.*

*Jamais para velar-se:  
e por isso são ralos.  
para enredar os outros  
é que usa os enredados.*

(OC, 1994, p. 322-3)

Também em *Formas do nu*, o objeto de descrição é o homem, predicado como “o animal/ mais vestido e calçado”. Em cada estrofe citada, é notável como a qualificação endossa a individuação:

---

<sup>19</sup> A utilização do **negrito** marca os substantivos, enquanto o sublinhado, os conectores.

*O homem é o animal  
mais vestido e calçado.  
primeiro, a pano e feltro  
se isola do ar abraço.*

*Depois, a pedra e cal,  
de paredes trajado,  
se defende do abismo  
horizontal do espaço.*

*Para evitar a terra,  
calça nos pés sapatos,  
nos sapatos, tapetes,  
e nos tapetes, soalhos.*

(OC, 1994, p. 324)

*Escritos com o corpo* sintetiza a discussão sobre a macroestrutura da descrição. Acerca da ordem dos detalhes, Garcia (2006, p. 248) ensina que é preciso registrar a impressão do conjunto na posição de quem vê o objeto pela primeira vez, apresentando uma visão de completude, de inteireza. No poema, se faz a designação subvertendo a norma padrão com o emprego do pronome pessoal do caso reto sem antes oferecer o termo referente. O pronome, responsável por uma indeterminação expressiva, é gramaticalmente singular, assim como a mulher a que alude no plano do discurso. Nesse sentido, a literatura cumpre a função de reinventar o sistema e estabelecer novas normas. A relação parte x todo, típico da análise sintática, também se evidencia na construção quase erótica do corpo da mulher desconhecida:

*Ela tem tal composição  
e bem entramada sintaxe  
que só se pode apreendê-la  
em conjunto: nunca em detalhe.  
Não se vê nenhum termo nela,  
em que a atenção mais se retarde,  
e que, por mais significante,  
possua, exclusivo, sua chave.*

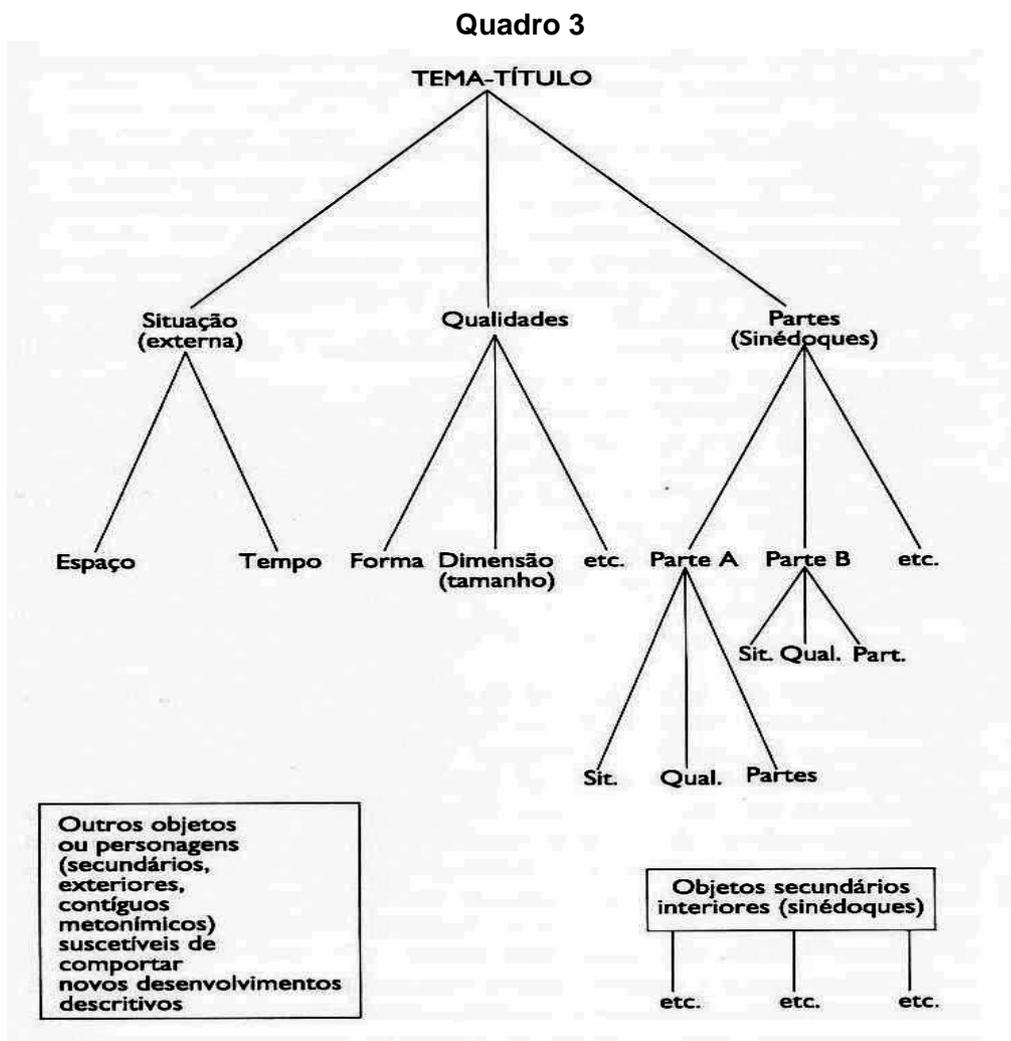
[...]

*Apenas um corpo completo  
e sem dividir-se em análise  
será capaz do corpo a corpo  
necessário a quem, sem desfalque,  
queira prender todos os temas  
que pode haver no corpo frase:  
que ela, ainda sem se decompor,  
revela então, em intensidade.*

[...]

(OC, 1994, p. 294-5)

A seguir, reproduzo um quadro utilizado por Marquesi (2004, p. 67) de modo a sistematizar a discussão realizada sobre a descrição enquanto macroestrutura da organização textual, recorrente na poesia cabralina:



### 1.5 Referenciação e substância: propriedades textuais de uma classe de palavra

Resta-me, nesta última seção, tratar do substantivo na perspectiva do texto, ressaltando o papel da referida classe na “arquitetura” do funcional e, principalmente, do estético na poesia de João Cabral de Melo Neto. De acordo com a necessidade, apresento apenas os conceitos gerais estabelecidos pela Linguística

Textual, tendo em vista o valor do substantivo também na passagem de “unidade léxica” para “unidade textual” que já demonstro, através de Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008, p. 38):

Na dimensão textual, o substantivo comporta também uma função de referenciação responsável pela organização da informação discursivo-textual. Assim é que o uso de expressões nominais, no âmbito da progressão referencial, permite ‘a construção do texto, de cadeias referenciais por meio das quais se procede à categorização ou recategorização discursiva dos referentes’. Isso equivale a dizer que a significação dos substantivos está ligada à situação discursiva e ao conhecimento de mundo dos participantes do ato de comunicação. (O grifo é meu)

Há também em Koch (2005, p. 33-4) subsídios para a discussão do tema. De acordo com a autora, a remissão textual ocorre através de termos referenciais nominais, cujo objetivo é construir e reconstruir o que se convencionou denominar *objetos-de-discurso* os quais, longe de se confundir com a realidade extralinguística, é (re)elaborado dentro do processo interativo da linguagem, revelando a concepção de língua adotada. A realidade “é construída, mantida, e alterada não apenas pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como, sociocognitivamente, interagimos com ele”.

Cumpre-me salientar, agora respaldado por Neves (2007), que o processo de referenciação não se deve reduzir à simples “feitura” e percepção dos objetos anunciados, mas como a constituição referencial do texto em que um conjunto de referentes são apresentados como unidades discursivas, ou seja, significam, de acordo com Lyons (*apud* NEVES, 2007, p. 76), em situações particulares do discurso. Apresento, a seguir, exemplos retirados da linguagem jornalística, considerando que a realidade do texto informativo é, por vezes, diferente do texto literário:

*A candidata a prefeita do Rio pelo PCdoB, Jandira Feghali, prometeu ontem retirar do papel o Consórcio Intermunicipal de Saúde do Rio. De acordo com a ex-deputada, que participou de um encontro com representantes do setor privado de saúde, no Sindicato dos Hospitais da cidade, o objetivo é planejar os atendimentos realizados nas unidades da rede municipal. – O Globo, 24/07/2008, seção: O país.*

*O candidato a prefeito do Rio pelo PMDB, Eduardo Paes, anunciou ontem que, se eleito, acabará com pelo menos cinco das 23 secretarias municipais, especiais e extraordinárias da atual administração [...]. Ex-subprefeito da Barra e de Jacarepaguá [...], o peemedebista [...] prometeu cortar 13 das 18 subprefeituras. – O Globo, 24/07/2008, seção: O país.*

*[...] Desde 2004, o Ministério Público estadual já abriu nove ações civis públicas, seis delas em 2007 e 2008, contra bares e restaurantes que fazem “puxadinhos” tomando o espaço dos pedestres, sem contar os 113 inquéritos abertos para investigar se outras ocupações do tipo são ilegais. Esse aproveitamento do espaço público não chega a ser novidade numa cidade urbanizada sob a inspiração de Paris dos cafés e dos bistrôs. – O Globo, 24/07/2008, seção: Rio.*

Os fragmentos concretizam a teoria discutida. São pequenas unidades entrelaçadas pelas redes referencias que, no processo de referenciação, constroem o sentido proposto pelos enunciadores. No primeiro exemplo, o termo referente “Jandira Feghali” é categorizado por duas informações que, se não forem do conhecimento do leitor/enunciatário, a comunicação não cumpre a sua função. Chamo a atenção para a topicalização da descrição nominal que inicia o texto: “A candidata à prefeita do Rio pelo Pcdob”. Isso ocorre porque se trata da informação que melhor caracteriza o momento histórico: as eleições. Ao antepor o sintagma, é marcada a intenção do que se quer destacar inicialmente.

O segundo exemplo é semelhante ao anterior. Aquele que não tem um entendimento do contexto político, principalmente, o contemporâneo, atropela-se com as formas “o candidato a prefeito do Rio pelo PMDB” (informação mais recente) e “ex-subprefeito da Barra e de Jacarepaguá” (informação mais antiga). Há outra categorização específica, criada com base no partido do político: “o peemedebista”. Já no terceiro exemplo, os jornalistas que assinam a matéria, deixam registrada uma informação e o que pensam da prática exposta: o termo referente “puxadinho” é retomado por “esse aproveitamento indébito do espaço público” (Cf. NEVES, 2000, p. 505-06).

Frente aos exemplos, verifica-se que referenciação é, pois, uma atividade discursiva em que o enunciador, por ocasião da interação verbal, trabalha sobre o material linguístico oferecido, e realiza escolhas inteiramente significativas, muitas

vezes dentre um rol de opções, com o intuito de representar o estado de coisas, visando à realização de sua proposta de sentido. No dizer de Koch (2005, p. 35), “as formas de referenciação, bem como os processos de remissão textual que se realizam por meio delas, constituem escolhas do sujeito em função de um querer-dizer” (o grifo é meu). A autora ainda diz que as descrições nominais, em geral, devem ativar no interlocutor o conhecimento partilhado ou pressuposto sobre o objeto, permitindo-o a extrair do texto informações pertinentes acerca das opiniões, crenças e atitudes de seu autor/produtor. A seguir, a expressão “O fogo no canavial” é textualmente, a um só tempo, título do poema e termo referente para o qual uma série de sintagmas nominais se volta, construindo a cena nordestina (“A imagem mais viva do inferno”, “o fogo em todos seus vícios”, “a ópera”, “o ódio”, “o energúmeno”, “a voz rouca de fera em cio”, “O inferno”, “fogo de vista”). Não se trata de um canavial qualquer. É um canavial marcado pela poesia ressaltada com a personificação, a valorização do belo e o inusitado da construção sintática.

#### O FOGO NO CANAVIAL

*A imagem mais viva do inferno.  
Eis o fogo em todos seus vícios:  
eis a ópera, o ódio, o energúmeno,  
a voz rouca de fera em cio.*

*E contagioso, como outrora  
foi, e hoje não é mais, o inferno:  
ele se catapulta, exporta,  
em brulotes de curso aéreo,*

*em petardos que se disparam  
sem pontaria, intransitivos;  
mas que queimada a palha dormem,  
bêbados, curtindo seu litro.*

*(O inferno foi fogo de vista,  
ou de palha, queimou as saias:  
deixou nua a perna da cana,  
despiu-a, mas, sem deflorá-la.)*

(OC, 1994, p. 427-8)

## 2- JOÃO CABRAL DE MELO NETO: PRESENÇA E PERMANÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA

*“A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível; o estilo é uma Necessidade que amarra o humor do escritor à sua linguagem.”*

**(Roland Barthes, em *O grau zero da escritura*)**

Neste capítulo, a intenção é apresentar um esboço biográfico e estilístico de João Cabral de Melo Neto. Julgo por bem registrar o panorama cultural no qual o autor se inscreve, de modo que as informações relacionadas possam, em alguma ordem, preparar o olhar do leitor. A “fotografia” que pretendo fazer de Cabral, evita o didatismo e a burocracia do livro escolar. Para tanto, apresento teoricamente o conceito de estilo para observá-lo na concretização estética da língua de João Cabral. Na sequência, aloco em seções distintas aquilo que considere *presença*, referência a dados relevantes da vida do poeta, além da *permanência*, alusão ao que lhe conferiu imortalidade na cultura brasileira através de um perfil bastante particular.

### 2.1 O estilo: percurso pela história das ideias linguísticas

O termo *estilo* tem largo uso em nossa sociedade. Conforme observou Fiorin (2008, p. 96), fala-se sobre o estilo de um escritor, das manifestações da arte, de um criador, das tendências da moda, do pensamento de uma época, de qualquer atividade do homem. Em todos os empregos existe a “singularidade” favorecida pelo “conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas” (idem). *Estilo* vem do latim *estĭlus* (CUNHA, 1992, p. 331), e significou por longo tempo, dentro da tradição retórico-filológica, uma maneira própria de escrever e/ou falar com eloquência.

Ainda nos dias de hoje, Autran Dourado espontaneamente “prescreve” orientações sobre o que considera um bom texto – modelo a ser alcançado a quem deseja singrar pelas águas do fazer literário. No longo ensaio intitulado *Breve*

*manual de estilo e romance* (2003), o escritor mineiro combina humor e experiência para arrolar seus conselhos muitas vezes subjetivos. Ao reproduzir, em algumas situações, seu aprendizado com o mestre Godofredo Rangel, sugere o olhar disciplinado e atento sobre os bons artesãos que se diferenciam dos grandes artífices como é o caso de Balzac, na França. Após a leitura, o escritor recomenda que o retorno a Stendhal e Flaubert: “Não se aprende nada com gigantes e gênios. Não há nada de pior do que ver anãozinho imitando gigante; evite-os por enquanto”. Mais adiante, em novas recomendações a quem pretende escrever bem, Autran Dourado afirma professoralmente: “Lembre-se de que os clássicos são os escritores que permaneceram e que durarão, e cuja leitura deve ser sempre recomendada aos neófitos”. Aprendemos com eles o ofício de escrever. No Brasil, “antes de ler os modernos, foi por Machado de Assis que iniciei o meu aprendizado literário”; já em Portugal, “com aquele que ‘imperador foi da língua portuguesa’”, segundo Fernando Pessoa: o Padre Antonio Vieira.

Com a evolução do pensamento, o termo “estilo” ganhou as mais diversas adaptações de acordo com a concepção de linguagem a que respondia. Discrimino, nesta seção, alguns pontos para uma visão geral de um objeto que se tornou polêmico. Como ensina Guiraud (1970, p. 19), o conjunto de técnicas do estilo formou, de maneira especial, objeto de estudo da retórica que, por sua vez, ao ter como ponto central a eloquência (boa capacidade de discursar), foi alçada como arte e, concomitantemente, gramática da língua literária e elemento crítico para a avaliação das obras. A retórica resistiu ao tempo e se renovou em cada época. Na Era Clássica, cumpriu um duplo papel: a um só tempo foi ciência da expressão e ciência da literatura e, na Idade Média, fez parte da primeira etapa dos estudos universitários ao lado da gramática e da dialética.

É importante ressaltar, ainda de acordo com Guiraud (1970, p. 36), o *status* científico da disciplina em evidência, devido a alguns fatores como “a ampliação das observações, a sutileza da análise, a precisão das definições, o rigor das classificações”, os quais formam um estudo metódico dos recursos da língua. Com tantos pontos positivos, a “arte de falar bem”, entretanto, não consegue sustentar a sobrevivência como um conjunto de determinações, visto que um rol de normatividade passou a não condizer mais ao pensamento moderno do homem. Com o advento do Romantismo, sinaliza Moisés (2004, p. 167), a acepção do estilo atrelada à prescrição foi superado.

Partindo do pensamento construído a partir da estilística moderna, resgato a tradicional definição de Buffon (1753) para quem “o estilo é o próprio homem”, o que prioriza tão somente uma eficiente organização do pensamento. Pereira (1990, p. 46-47) discute o assunto e afirma que o individualismo romântico somou a essa proposição um psicologismo que identifica no estilo registros do talento ou do gênio pessoal.

Com a queda da retórica, reduzida a técnicas de escrever bem, o espaço que lhe cabia se tornou vago, não havendo nada para substituí-la. Com isso, a problemática do estilo adquiriu um vigor maior e passou a ser amplamente discutida. No século XIX, a linguística se estabeleceu como ciência capaz de influenciar os vários setores do conhecimento. Nesse período, a corrente filosófico-ideológica que inspirava o ocidente era o Positivismo, teoria materialista idealizada pelo francês Augusto Comte, caracterizada pelo cientificismo, pela metodologia quantitativa e hostilidade ao idealismo (HOUAISS, 2007, p. 2269). Tal fundamentação permitiu que Ferdinand de Saussure (1915) atribuísse uma nova roupagem à ciência da linguagem, revolucionando-a em todas as partes do globo, ao apresentar a possibilidade de estudar a língua como estrutura e sujeita à análise e à compreensão das formas através das relações de funcionalidade. Para efetivar essa abordagem, o linguista criou o método descritivo ou estrutural.

Frente ao exposto, não se poderia se agasalhar o estilo como fato de origem individual. A língua era observada considerando os aspectos físicos e materiais, nunca em suas correspondências com o pensamento que envolveria elementos ligados à sensibilidade.

São palavras de Guiraud (1970, p. 61):

[...] a escola saussureana tem-se recusado até agora a estudar o estilo individual, que considera como um ato livre, isolado, original e incomensurável, escapando, portanto, à observação, à análise e à classificação.

Em compensação, tem-se dedicado ao estudo dos estilos coletivos, dos fatos da língua considerados em suas relações com os grupos sociais, culturais, nacionais etc. que os utilizam, unindo-se assim à estilística idealista, mas segundo um espírito e métodos bastante diferentes, quase sempre para criticar e dar precisão a teses demasiado subjetivas.

No *Curso de linguística geral*, Saussure (1974, p. 22) deixou patente que não ultrapassaria os estudos da *langue*, caracterizada de certa homogeneidade ausente na *parole*, cujo caráter é multiforme e heteróclito. Charles Bally (1951), um dos seus discípulos, busca outro caminho e sistematiza as investigações que priorizam os

fatores emotivos da linguagem. As questões referentes ao estilo se arregimentam por uma base teórica surgida no seio das ciências humanas.

Seguindo seus passos, no Brasil, Joaquim Mattoso Câmara Jr. deu notáveis colaborações que engrandeceram a corrente estruturalista na época, chamando a atenção para o olhar dedicado ao estilo e à estilística. No ano de 1952, na então Faculdade Nacional de Filosofia, Câmara Jr. recebe o título de Livre-Docente em Língua Portuguesa, com a tese *Contribuições para uma estilística da língua portuguesa*, cuja publicação foi no ano de 1953 (UCHÔA, 2004, p. 17).

O linguista brasileiro, de maneira diversa, dá a sua definição de estilo. Para ele, é fato que existam elementos individuais no discurso. Todavia, não é preciso que tudo seja individual. Adiante, exemplifica:

A fanhósidade [...] é típica de certos indivíduos, e é um fato de discurso, pois qualquer termo, fanhosamente emitido ou não, transmite a mesma idéia, é o mesmo símbolo lingüístico; há, não obstante, povos que se particularizam por uma emissão fanhosa, coletiva, que por isso não deixa de ser um traço de discurso. Ora, o fenômeno físico da fanhósidade é que está, em última análise, na emissão nasal de certas vogais em português; mas aí como fato de “língua”, porquanto por meio dessa emissão nasal se estabelecem diferenças fundamentais na comunicação: *sinto*, com i nasalado é coisa muito diversa de *cito*, com i oral; e assim por diante. As vogais nasais, em português, apresentam uma “fanhósidade” coletiva (pois quem omite essa “fanhósidade”, na ocasião devida, falha na sua comunicação), mas o que as caracteriza como fato de “língua”, essencialmente, é que a sua emissão nasal tem um valor simbólico e simbolicamente contrasta com a emissão oral por uma vogal em tudo mais idêntica. (CÂMARA JR., 2004a, p. 174)

É indiscutível que a “fanhósidade” passeia do individual ao coletivo, até mesmo, conforme demonstrado, traço distintivo no que diz respeito ao segundo aspecto. Entretanto, quando se afirma que a língua está relacionada ao coletivo-social e à fala ao individual-particular, faz-se, com isso, uma arrumação didática dentro de limites tênues, conforme Cunha e Cintra (2001, p. 1) no primeiro capítulo da *Nova gramática do português contemporâneo*. Segundo os autores, “Língua é um sistema gramatical pertencente a um grupo de indivíduos”, ao passo que “discurso é a língua no ato, na execução individual” (o grifo é meu). Diante das definições, seria imprudente atestar o desconhecimento dos autores acerca do raciocínio de Câmara Jr., na elaboração de uma obra que tem por objetivo a descrição do sistema lingüístico.

Mattoso Câmara descarta quaisquer possibilidades de associação entre discurso e estilo. Para o autor de *A estrutura da língua portuguesa*, o estilo também é de propriedade da língua, conjunto de símbolos que ultrapassa o discurso. A

grande preocupação do linguista brasileiro, como anotou Possenti (2001, p. 254), é de que fosse postulada uma língua individual. Incansável no tratamento do tema, via no estilo o aspecto coletivo pelo fato de servir como veículo para a comunicação social. Não podemos duvidar, contudo, de que a *personalidade* é a sua marca, considerando que o universo dos sentimentos está sobreposto ao das ideias. Desse modo, chega-se à conclusão de que: o estilo não deve ser caracterizado tomando como base a dicotomia individual *versus* coletivo, mas a partir do contraste entre *emocional e intelectual*.

Tome-se o trecho:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passando correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória.

(OC, 1994, p. 768)

O fragmento anterior é parte da tese *Da função moderna da poesia*, apresentada por Cabral ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Nessa fala, prepondera a linguagem intelectual em que o autor expressa uma reflexão acerca da cultura literária brasileira. Ao manejar a língua, no propósito comunicativo a que nos referimos, Cabral incorpora a alcunha de crítico e busca, como tal, demonstrar, expor, justificar, descrever, reproduzir o seu pensamento científico (GALVÃO, 1979, p. 37).

Para Câmara Jr. (2004b, p. 11), a linguagem, acima de tudo, é um produto do intelecto, que encontra na terceira função de Karl Bühler (a representativa) a correspondência necessária. Quanto à manifestação do eu (função expressiva) e à atuação social (função apelativa), elas “se lhe impõem por extensão e procuram adaptá-la a si”. Embora a língua represente as ideias do mundo interior e do mundo objetivo, acresce-lhe a afetividade que transcende ao ato linguístico, revelando, como assinala Câmara Jr. (2004b, p. 14), a exaltação do falante ou o seu sacrifício para não ocorrer nenhum ruído na comunicação e o interlocutor poder compartilhar

do entusiasmo expresso, assinando, pois, o contrato de comunicação<sup>20</sup>, de acordo com o pensamento dos analistas do discurso Charaudeau e Maingueneau (2004).

No mesmo plano do emocional, surge o estético:

*BARRA DO SIRINHAÉM*

*Se alguém se deixa, se deita,  
numa praia do Nordeste,  
ao sempre vento de leste,  
mais que se deixa, se deita,*

*se se entrega inteiro ao mar,  
se fecha o corpo, se isola  
dentro da própria gaiola  
e menos que existe, está;*

*se além disso a brisa alísia  
que o mar sopra (ou sopra o mar)  
faça com que o coqueiral  
entoe sua única sílaba:  
esse alguém pode que ouvisse,  
assim cortado, e vazio,  
no seu só estar-se, o assovio  
do tempo a fluir, seu fluir-se.*

(OC, 1994, p. 432)

Longe de simples informatividade, Cabral joga com as palavras, trabalhando-as como um ourives. É a afetividade impulsionando a criação da arte, cujo objetivo está em si mesma. Para Câmara Jr. (2004a, p. 178), o estilo aparece na “deformação” dos fatos gramaticais, o que significa burlar a norma linguística padrão, presente, principalmente, no discurso que faz a comunicação intelectual. Segundo o mestre, a deturpação normativo-prescritiva surge da consequência irrefutável de se usar a linguagem representativa para atingir metas que não lhes são próprias, sem contar com as adaptações necessárias das formas (as criações neológicas, por exemplo). Tal assertiva, no entanto, não é regra geral. Cabral cria ludicamente e contradiz a posição do autor de *Princípios de linguística geral* ao manter o padrão culto do português no fragmento citado. Com isso, busca alternativas de sentido através de novos investimentos estilísticos. A expressividade fônica evidenciada pelas aliterações incita-nos a singrar para dentro do poema que apresenta um dos cenários do nordeste brasileiro, sem contar com a expectativa

<sup>20</sup> A expressão *contrato de comunicação* está difundida entre os semioticistas, psicossociólogos da linguagem e analistas do discurso “para designar o que faz com que o ato de comunicação seja reconhecido como *válido* do ponto de vista do sentido. É a condição para os parceiros de um ato de linguagem se compreenderem minimamente e poderem interagir, *co-construindo o sentido*, que é a meta essencial de qualquer ato de comunicação” (Charaudeau e Maingueneau, 2004: 130).

criada pelo emprego de um conjunto de orações subordinadas, as três primeiras estrofes, em relação a última quadra na qual está a oração principal. A partícula “se” ora comporta-se como conjunção condicional, ora como pronome reflexivo. Atinjo, segundo Melo (1976, p. 23) um ponto nodular: a escolha: “Aí está a alma do estilo. A língua oferece possibilidades: o sujeito elege uma e rejeita outra”.

Melo também tecerá algumas críticas sobre a modalidade oral. No pensamento do filólogo (1976, p. 23), qualquer fala resultará de escolhas, o que não quer dizer, que todas as individualizações sejam estilo. Em muitas situações, o que se presencia é a execução dos atos de fala<sup>21</sup>, executados quase inconscientemente, tanto que verificamos estruturas frasais mal formuladas, cujo entendimento se torne bem sucedido mais por conta da entoação do que pelo relacionamento entre os sintagmas. Entretanto, para os estudiosos da língua falada, nada do que se afirmou é incomum, tampouco incorreto. Baseada em Ochs, Koch *et alii* (2002, p. 123-4) aponta os diferentes graus de planejamento do discurso, que caminha do não planejado ao planejado. Este, cuja projeção é realizada antes de sua manifestação, tende para a escrita. Por outro lado, aquele, que dispensa reflexões anteriores e uma preparação prévia à expressão, inclina-se para a oralidade. Se uma conversação espontânea não possui planejamento, a descontinuidade é algo normal na modalidade de língua em evidência, salvo os casos de limitações psicofísicas. Assim, uma estrutura sintática desarticulada é assegurada por um processo pragmático que torna a comunicação compreensível<sup>22</sup>. Mönnink (*apud KOCH et alii*, 2002, p. 126), com propriedade, enfatiza:

Pode-se [...] considerar que as orações podem percorrer uma escala do absolutamente sintático ao extremamente pragmático. Portanto, ao sistema sintático virtual corresponde um flexível plano de atualização em que podem manifestar-se as chamadas redundâncias e deficiências como elementos empregados de maneira significativa na interação. No discurso, conforme a situação, o *modus* pragmático pode prevalecer sobre o sintático ou mesmo suplantá-lo totalmente – o que explicaria o grande número de orações “incorretas”. (o grifo é meu)

Também encontramos em Possenti (2001, p. 258-259) uma discussão sobre a *escolha* como determinante do estilo. Segundo o linguista, é possível ligar tal

<sup>21</sup> Para *atos de fala*, adoto a definição dada por Ilari e Geraldini (2001: 86-87): “enunciação de frases, encarada não do ponto de vista destas últimas, mas do tipo de ações que o locutor pratica. (*Ordenar* a evacuação do prédio e *relatar* a evacuação do prédio são dois atos de fala diferentes, a propósito do mesmo conteúdo.)”.

<sup>22</sup> Como meu propósito é estudar o comportamento expressivo do substantivo na poesia de João Cabral, não me deterei nos pontos relativos à língua falada. Assim, recorte teórico selecionado perderia a validade.

noção ao que se denominou etnolinguística ou sociologia da linguagem, linhas teóricas representadas por Hymes, Gumperz e Fisherman. Esses teóricos trabalham frequentemente com a noção de repertório, entendido como o conhecimento linguístico diversificado colocado à disposição dos falantes que, por seu turno, partem do referido repertório para escolher as formas mais propícias para a realização do objetivo que possuem no pensamento ao falar. Além disso, cumpre ressaltar que o sujeito/falante tem a capacidade de variar não só de acordo com o contexto, mas também segundo as suas metas.

Labov (*apud* POSSENTI, 2001, p. 262), destaca-se ao afirmar que existe estilo em todas as situações e não somente quando o enunciador transgredir a norma gramatical padrão. Ainda no pensamento do autor, verifica-se a falta de interesse em desvendar a intenção de um locutor na escolha de uma determinada forma direcionada ao seu interlocutor, além da concepção de o estilo poder ser determinada pelo contexto.

É de Monteiro (2005, p. 46-47) o argumento de que o estilo, em última análise, seria uma maneira peculiar de olhar a linguagem por meio de uma finalidade expressiva. Nesse sentido, Monteiro (2005, p. 47), na leitura que faz de Martinet (1976), propõe dois caminhos que, antes de tudo, são alternativas complementares: “ou como um conjunto de escolhas ou como um afastamento à norma”. Independente da seleção feita, qualquer língua possui seu estilo particular, elaborado a partir de uma gama de recursos.

Discini (2003, p. 11-30) desconstrói as principais posturas existentes a respeito do estilo para propor e provar sua tese. No pensamento da autora, a relação entre enunciado e enunciação se perdeu na tradição dos estudos estilísticos, preferindo, sobretudo, as duas trajetórias observadas por Martinet, expressas anteriormente. Mesmo ao perceber a importância das correntes representadas por Bally e Spitzer, verifico, em diversos momentos do trabalho de Discini, uma tentativa de suplantarem as duas estilísticas, uma “dita” linguística e a outra “dita” literária.

[...] não mais deverá interessar a manifestação textual em si mesma, nem tampouco amostras de sintagmas expressivos, colhidos aqui, lá e acolá, num e noutro texto, como particularidades idiossincráticas, átomos considerados determinantes de um estilo. Não mais deverá interessar a psicologia de um escritor, para entender um estilo, mas as astúcias de uma enunciação que monta um simulacro e por meio da expressão escolhida, constrói uma voz própria, com um tom definido, que, por sua vez, implica um modo de habitar o espaço social. (DISCINI, 2003, p. 26-27)

A postura adotada acima parte do princípio de que a linguagem do homem constrói os mundos dos quais somos seres indissociáveis. Assim, o sujeito pode ser (re)construído se partirmos de um conjunto de discursos por ele produzidos. Não discutirei o proveito da “nova” teoria do estilo instaurada por Discini (2003). Defendo (e faço isso por cuidado) que todo e qualquer conceito tem a sua validade e o seu espaço dentro da ciência. Vale observar que Bally (1951) só conseguiu construir o arcabouço teórico, tendo como ponto de partida as perspectivas estruturalistas de Saussure (1974).

Diferentemente de Discini (2003), Mikhail Bakhtin faz uma proposta sem destruir a estilística clássica/ tradicional. Brait (2005) sistematizou discussões do pensador russo em trabalhos sobre a questão do estilo. Segundo a autora (2005, p. 79), pode parecer absurdo discorrer sobre o estilo dentro do pensamento bakhtiniano, já que sua proposta para estudo está estruturada “na *relação* [...] das múltiplas vozes que se defrontam para construir a singularidade de um enunciado, de um texto, de um discurso, de uma autoria, de uma assinatura”. E não na subjetividade, observada no que tem de individual, particular e pessoal, sinônimos do estilo.

No rol das reflexões de Brait a respeito do pensamento de Bakhtin, lê-se:

[...] a concepção de estilo, no sentido bakhtiniano, pode dar margens a muito mais do que a simples busca de traços que indiciem a expressividade de um indivíduo. Essa concepção implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos. Assim, a singularidade estará necessariamente em diálogo com o coletivo em que textos, verbais, visuais ou verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro. (o grifo é meu)

É na esteira do dialogismo que Bakhtin (2003, p. 261) atesta que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”. Concebe a diversidade dos empregos da língua, assim como os campos de atividades humanas sem, com isso, se opor à tese de unidade do idioma tão ressaltada por filólogos e linguistas (PEREIRA, 2007; SILVA NETO, 1976; TEYSSIER, 2001, por exemplo). Nessa direção, o emprego da língua se manifesta em matéria de enunciados orais e escritos, concretos e únicos que refletem especificidades e finalidades de cada campo, elaborados pelo conteúdo temático, pela construção composicional e pelo estilo. Tais itens constroem “tipos relativamente estáveis” ou

“gêneros do discurso”<sup>23</sup> (idem, 2003, p. 262), como se vem reconhecendo na literatura linguística contemporânea.

Bakhtin (2003, p. 265-6) examina o estilo dentro da constituição dos gêneros sem deixar de considerá-lo em outros contextos. No estudo que desenvolve sobre os gêneros, defende que todo estilo é inerente à produção discursiva ao se manifestarem através de *formas típicas de enunciados individuais*. O pensador, todavia, atenta para a individualidade do falante que não é uma lei, ou seja, nem sempre pode identificar o discurso produzido. Os exemplos estão em formas padronizadas, como redações oficiais e de ordens militares, das quais podem fazer parte tanto os aspectos mais superficiais, como também aqueles quase biológicos que identificam o sujeito. Bakhtin (idem) ressalta que “na imensa maioria dos gêneros discursivos (exceto nos artístico-literários), o estilo não faz parte do plano do enunciado, não serve como um objetivo seu mas é, por assim dizer, um epifenômeno do enunciado” (os grifos são meus), assumindo, neste caso, caráter complementar. O estilo individual, ainda diz (idem, 2003, p. 265), “pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional”. Fica evidente o reconhecimento da literatura como o espaço dentro do qual o estilo em questão “integra diretamente o próprio edifício do enunciado”, além de poder agregar diversas alternativas para a expressão de individualidade por meio de diferentes aspectos também individuais.

O pensamento de Bakhtin fundamentará este trabalho em muitos pontos. Adoto, com ressalvas, sua concepção de estilo em oposição ao clássico pensamento de Cohen (1974, p. 15-25) para quem o estilo era desvio de uma norma. Atualizo o conceito, compreendendo-o sob a perspectiva dialógica da linguagem cuja constituição se verificará em oposição a outros textos. Na proposta de Bakhtin (2003, p. 175), em todas as manifestações estéticas, “a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente” (o grifo é do autor). Assim, o estilo de João Cabral será percebido na diferença, fruto da comparação, corroborando o fato da particularidade e ampliando a concepção de Buffon, revisitada pelo acréscimo de Bakhtin (1999, p. 16) para quem o estilo são

---

<sup>23</sup> Sobre a terminologia dos gêneros, ver, por exemplo, Marchuschi (2008), para quem o termo mais adequado é “gêneros textuais”. A adaptação feita a partir de Mikhail Bakhtin pelo linguista brasileiro reverbera a concepção que tem de texto.

dois homens. Como esclarece Fiorin (2008, p. 47), o “tom inenfático da poesia parnasiana e sua recusa em particular dos acontecimentos” se opõe ao “tom enfático e a temática social da poesia da Terceira Geração Romântica”. O mesmo acontece com a apropriação expressiva do substantivo que ocorre de maneira bastante peculiar na literatura cabralina. Para dar cumprimento à teoria de Bakhtin (2003), cito três poetas modernistas contemporâneos de João Cabral, cada um dos quais perspicaz quanto ao tratamento artístico dado à língua portuguesa. Murilo Mendes, o primeiro da série, exalta-se, permitindo que sua emoção transborde em *Mapa*.

*Me colaram no tempo, me puseram  
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou  
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,  
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.  
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluído,  
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,  
me pregam numa cruz, numa única vida.  
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.  
Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.  
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,  
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,  
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem  
nem o mal.*

(MENDES, 2001, p. 67)

O substantivo, nas penas do poeta mineiro, serve a abstração e a subjetividade, ora como núcleo do objeto direto (“*me puseram/ uma alma viva e um corpo desconjuntado.*”), ora como núcleo do predicativo do sujeito (“*sou um fluído*”). A expressividade substantiva, no entanto, não desperta tanta atenção como a que se vê nas diversas ações e estados expressos pelo verbo, classe gramatical responsável pela plasticidade do poema, isto é, pelo “espaço poético cheio de formas e imagens” (BOSI, 1997, p. 448), ao lado da novidade, “relações insólitas que emergem do fluxo pré-consciente” (idem). Aponto, ainda, para o índice de indeterminação do sujeito com verbo na terceira pessoa do plural (“*me puseram*”, “*me pregam*”, “*me chamam*”), denotando a descentralidade do eu lírico no processo da ação verbal, “desautomatizando” a linguagem no sentido de criar novas relações entre palavras e frases com associações surpreendentes e inabituais entre elas (FIORIN, 2008, p. 108).

Em *José*, de Carlos Drummond de Andrade, a figura central do homem sólito estabelece uma forte ligação com Severino de *Morte e vida severina*. A diferença

pode estar na estética, na maneira como cada poeta percebeu e se sentiu incomodado com tamanho nihilismo. O foco, além do nome próprio tão comum que intitula o poema, está no aspecto verbal. Em um primeiro momento, a alternância entre o presente e o pretérito perfeito do indicativo dentro de uma série coordenada:

*E agora, José?  
a festa acabou,  
a luz apagou,  
o povo sumiu,  
a noite esfriou,  
e agora, José?  
e agora você?  
você que é sem nome,  
que zomba dos outros,  
você que faz versos,  
que ama, protesta?  
e agora, José?*

(ANDRADE, 2001, p. 109)

Em outro momento, o eu lírico, no monólogo que trava com José, apela para uma construção sintática inovadora, atípica, com a série de orações subordinadas adverbiais condicionais sem a presença da oração principal, o que exige do leitor imaginação e total participação na construção do sentido do texto. No caso também, o substantivo atende a uma necessidade básica da redação de construção textual sem que para tal seja expressivo. A repetição, a rima e ritmo acelerado são recorrentes e marcam a diferença no poema de Drummond como recursos de estilo:

*Se você gritasse,  
Se você gemesse,  
Se você tocasse  
A valsa vienense,  
Se você dormisse,  
Se você cansasse,  
Se você morresse...  
Mas você não morre,  
Você é duro, José!*

(Idem, 2001, p. 110)

Manuel Bandeira, em favor de um “lirismo passional de bêbados, loucos e palhaços” nos premia com *Vou-me embora pra Pasárgada*, espécie de poema-símbolo da primeira fase do Modernismo. Pasárgada, muitas vezes lida como o espaço discursivo da liberdade e da criação, vem quebrar e reinventar a rotina em que vive o eu lírico do poeta: “Lá sou amigo do rei/ Lá tenho a mulher que eu quero/ Na cama que escolherei” (BANDEIRA, 2001, p. 49). Na poética de Bandeira,

instaura-se a vontade de deixar registrado o signo de uma poesia tipicamente brasileira, assim como o fez Mário de Andrade com bastante propriedade. Do ponto de vista linguístico-expressivo, o substantivo comporta-se de maneira diferente daquela que se observa em Cabral que nos “perfura” com a aridez de sua literatura nua e concretamente substantiva. Na Pasárgada de Bandeira, o coloquialismo elaborado (a troca do verbo “haver” pelo “ter”, por exemplo) é recorrente e diferente, vislumbrando, com isso, uma língua portuguesa do cotidiano, tão colorida e funcional quanto a prescrita nos manuais de ensino:

*Em Pasárgada tem tudo  
É outra civilização  
Tem um processo seguro  
De impedir a concepção  
Tem telefone automático  
Tem alcalóide à vontade  
Tem prostitutas bonitas  
Para a gente namorar*

(BANDEIRA, 2001, p. 50)

Além disso, como é notável até mesmo em termos de estilo coletivo, Bandeira adere aos versos brancos, sem a rigidez da regularidade rítmica. No fragmento a seguir, atento para o par de homônimos homófonos “mas” e “mais”:

*E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de me matar  
– Lá sou amigo do rei –  
Terei a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada.*

(Idem)

Não, pretendi, nesta seção, esgotar a temática do estilo em todas as vertentes açambarcadas pela linguística teórica. Retomei apenas reflexões anteriores (RIBEIRO, 2005) revisadas e redimensionadas por novas leituras. Em síntese, o estilo, como ponderou Fiorin (2008, p. 108), será neste trabalho entendido a) dentro da concepção dialógica da linguagem; b) como recorrência e fato diferencial; c) produtor do efeito de sentido de uma individualidade; d) como configuração do *ethos* do enunciador. Tudo na carpintaria verbal de João Cabral de Melo, cujo perfil biográfico e estilístico passo a esboçar na sequência.

## 2.2 Morte e vida cabralina: a presença

A morte, para alguns escritores, significa uma redenção da vida. Isso se verifica na tradição bíblica ao ser apresentada nos evangelhos a libertação de João Batista, do Cristo, de Lázaro. Na História do Brasil, Tiradentes e Getúlio Vargas, tão distintos em desejos e propósitos políticos, saíram da vida para entrar na memória. Conforme salientam Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 623), “a Morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida”. Já os místicos, de acordo ainda com os autores, acreditavam que morte e vida coexistiam numa tensão travada entre forças contrárias. Assim foi com “o Severino/ da Maria do Zacarias, lá da serra da Costela,/ limites da Paraíba” (OC, 1994, p. 171) que confiava no paralelo da existência de quem nascia em terras nordestinas. Na trajetória que encara, Severino sofre os percalços da falta de vida para depois celebrá-la. À semelhança do personagem narrador do “auto de natal pernambucano”, o escritor explicar-nos-á quem é e a que vai.

João Cabral de Melo Neto morreu, no Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1999, três meses antes de completar 80 anos. Após longa trajetória como poeta e diplomata, o público leitor, ao lado das academias, intelectuais e suplementos literários, lhe outorgaram espaço de distinção na Literatura Brasileira<sup>24</sup>. É um Severino, como tantos outros: Joaquim Cardoso, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Graciliano Ramos. A diferença está na morte do poeta-engenheiro que se revelou promissora, ao contrário dos muitos que sucumbiram nos agrestes pernambucanos “de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte” (OC, 1994, p. 172). Cabral vinha sofrendo de uma cegueira que o impedia de escrever. Parece que deixou a vida antes da morte cerebral ao declarar o fim do poema e da escritura. Assim leio no diálogo entre os “irmãos das almas” em *Morte e vida severina*:

---

<sup>24</sup> Vale lembrar que Cabral é detentor de diversos prêmios e comendas importantes, dentre os quais destaco a *Grã-Cruz da Ordem de Rio Branco*, em 1974, e os títulos de *Doutor Honoris Causa* conferidos em 1982, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e, em 1986, pela Universidade Federal de Pernambuco. Na fortuna crítica, estão teses e dissertações de todo o país, a reunião da *Obra Completa*, realizada pela Editora Nova Aguiar em 1994, e os *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996), do Instituto Moreira Salles, publicação semestral de destaque que pretendia, no projeto inicial, homenagear autores vivos. Cabral foi o escritor a estampar o primeiro número da coleção do Instituto.

- A quem estais carregando,  
irmãos das almas,  
embrulhado nessa rede?  
dizei que eu saiba.  
- A um defunto de nada,  
irmão das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada.  
- E sabeis quem era ele,  
irmão das almas,  
sabeis como ele se chama  
ou se chamava?  
- Severino Lavrador,  
irmão das almas,  
Severino Lavrador,  
mas já não lavra.  
- E de onde que o estais trazendo,  
irmãos das almas,  
onde foi que começou  
vossa jornada?

(OC,1994, p. 172-3)

A jornada de João Cabral é iniciada com a mudança da família para o Recife em 1930. Iniciou o curso primário no Colégio da Ponte d'Uchoa, dos Irmãos Maristas, onde permaneceu até terminar o então secundário aos quinze anos de idade. Em 1937, conquista os primeiros empregos. Trabalha na Associação Comercial de Pernambuco, como secretário do pai que ocupou o cargo de Consultor Jurídico e no Departamento de Estatística do Estado, ficou encarregado de apuração industrial. Aos dezoito anos, passou a frequentar o circuito literário do Café Lafayette, reconhecido como ponto de encontro dos intelectuais recifenses. Lá a atenção girava em torno de Willy Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro que retornara a Paris devido à guerra.

Com vinte anos, Cabral viajou com a família ao Rio de Janeiro onde conheceu Murilo Mendes que, por sua vez, o apresentou a Carlos Drummond de Andrade e a uma série de intelectuais que se reuniam no consultório do poeta e médico Jorge de Lima. Talvez motivado pelo aprendizado conquistado por tantos contatos, participa do Congresso de Poesia do Recife no ano seguinte, onde defendeu a tese *Considerações sobre um poeta dormindo*.

O ano de 1942 foi bastante significativo. Cabral lançou sua primeira obra, *Pedra do sono*, em uma edição custeada por ele, com tiragem de 340 exemplares, doados, a maioria, aos amigos. Neste mesmo ano, instalou-se de vez no Rio de Janeiro e fora convocado pela Força Expedicionária Brasileira (FEB), de onde foi dispensado por motivos de saúde. 1943 revelou-se também como um bom período para o poeta com a aprovação em concurso público para o cargo de Assistente de

Seleção do Departamento de Serviço Público (DASP). Passou a frequentar os intelectuais que se reuniam nos Cafés Amarelinho e Vermelhinho, localizados no centro do Rio. Como exercício poético, publica, na *Revista Brasil*, *Os três mal amados* (1943), baseado no poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, fazendo, assim, uma homenagem ao escritor mineiro a quem reconheceu como uma de suas influências.

Marcado pela estética do arquiteto francês Le Corbusier, publicou em 1945, *O engenheiro*, obra importante que se torna, dentro do conjunto, um dos textos que melhor representam a obra e o perfil cabralinos. Presta concurso, dessa vez, para a carreira diplomática para a qual foi nomeado em dezembro. Em 1946, já no Itamaraty, passou sucessivamente a ocupar os Departamentos político e cultural, além da Comissão de Organismos Internacionais. Casou-se com Stella Maria Barbosa de Oliveira e nasceu Rodrigo, o primeiro filho do casal. Em 1947, transferiu-se para o Consulado Geral na cidade de Barcelona, ocupando o cargo de vice-cônsul. Como entretenimento, começou a editar obras de escritores brasileiros e espanhóis impressas na pequena tipografia artesanal que adquire. Em tais máquinas imprimiu também *Psicologia da composição* (1947).

Foi transferido para o Consulado Geral de Londres, em 1950, e lança *O cão sem plumas*, obra motivada por choque emocional experimentado diante de uma notícia publicada no periódico *O observador econômico e financeiro*. O texto que roubou a atenção de Cabral, tirando-lhe o equilíbrio, era sobre a média de vida que tanto aproximou a Índia do Recife: 29 anos para o primeiro e 28 para o segundo (MELO NETO, 1999, p. 329). A estupefação de Cabral certamente ocorreu devido ao fato de o país oriental ser um lugar marcado por grande miserabilidade já naquela época, aproximando-se tanto de nós, mais especificamente do cenário nordestino. Em 1952, foi removido para o Brasil com o intuito de responder a inquérito que o acusara de subversão. No ano seguinte, ficou disponível no Itamaraty enquanto aguardava as deliberações judiciais sobre o caso. O processo se arquivou por solicitação de um promotor público, e Cabral seguiu para Pernambuco com a família. Neste mesmo ano, escreveu *O rio* para o qual recebe o Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo. Foi recebido em sessão solene pela Câmara Municipal do Recife.

Dois fatos marcaram 1955: nasceu a filha Inês e o poeta recebeu o Prêmio Olavo Bilac conferido pela Academia Brasileira de Letras. A coletânea *Duas águas* é

publicada pela Editora José Olympio em 1956, tornando-se uma obra de destaque dentro da fortuna crítica, já que aponta duas tendências da poesia cabralina. O volume destacou-se pela reedição de textos anteriores que vieram ao lume entre as décadas de 1940 e 1950, além de mais três novos poemas: *Morte e vida severina: auto de natal* pernambucano; *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina, ou Serventia das Idéias Fixas*. A primeira das águas alude à literatura pautada na “expressão de estados oníricos e de vigília, em que se mesclam emoções, afetividades e da consciência do próprio fazer poético, que, de um modo geral, corresponde às obras publicadas até 1947.” (BARBOSA, 2001, p. 9). Já a segunda “água”, refere-se a “uma poesia mais transitiva e, por assim dizer, social” (Idem), iniciada com a publicação de *O cão sem plumas*. Tal fase atinge o clímax com o lançamento de *Morte e vida severina*. Diante do cenário exposto, é inevitável retomar a fala de Severino/Cabral, o retirante, que evoluiu bastante na caminhada de ascensão à glória:

- Bem me diziam que a terra  
se faz mais branda e macia  
quanto mais do litoral  
a viagem se aproxima.  
Agora afinal cheguei  
nessa terra que diziam.  
Como ela é uma terra doce  
para os pés e para a vista.  
Os rios que correm aqui  
têm a água vitalícia.  
Cacimbas por todo o lado;  
cavando o chão, água mina.  
Vejo agora que é verdade  
o que pensei ser mentira  
Quem sabe se nesta terra  
não plantarei minha sina?

(OC, 1994, p. 182-3)

A sina de João Cabral é marcada pela maturidade literária verificada em aprendizado de exercício profícuo com/pela língua ocorrido até o final da década de 1950. Em relação ao período seguinte, a poética cabralina foi marcada por uma passagem estilística importante em que caminha “da linguagem da poesia (dominada pelo exercício lúcido) à poesia da linguagem (abrindo-se para o exercício lúcido e lúdico).” (BARBOSA, 2005, p. 123 – o grifo é meu). A partir de 1960, então, quatro publicações surgem: *Quaderna* (1960), *Dois Parlamentos* (1960, em Madrid; 1961, no Brasil), *Terceira Feira*, incluindo as duas obras anteriores, fora o inédito *Serial*. Em 1966, finalmente, lança *A educação pela pedra* e encerra o ciclo de

produção da década. Neste ano, recebeu os Prêmios Jabuti; da União dos Escritores de São Paulo; Luisa Cláudio de Souza, do *Pen Club*; do Instituto Nacional do Livro; de Melhor Autor Vivo, devido à montagem do auto *Morte e vida severina*, no Festival de Nancy, no *Théâtre des Nations*, em Paris. A peça fora inicialmente encenada em várias cidades brasileiras por iniciativa do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA).

O que se vê é uma trajetória de êxitos a que tanto o ajudaram o engenho e a arte (CAMÕES, 1998, p. 31). De fato, a sina de João Cabral é marcar para sempre a literatura com a diplomacia de um poeta que sabia fazer poesia com o “menos”. Diante de tal reconhecimento, ocorreu o inevitável: em 1968, João Cabral de Melo Neto é eleito para Academia Brasileira de Letras (ABL) para ocupar a cadeira número 6, antecedida por Assis Chateaubriand, jornalista notável e de vulto para a cultura brasileira. A posse ocorreu em 6 de maio de 1969, onde foi recebido, conforme protocolo da reunião, por José Américo de Almeida. No discurso, fez questão de evidenciar as características de bom escritor em que se enquadrou o estilo do antecessor (MELO NETO, 1994, p. 773-787). Ainda em 69, o texto *Morte e vida severina* volta a ser encenado, agora pela Companhia Paulo Autran, em várias cidades brasileiras. Transferiu-se para a embaixada em Assunção, no Paraguai, no cargo de ministro conselheiro e eleito para *Hispania Society of America*.

Em 1975, publica *Museu de Tudo*, fugindo à regra da composição acertada no projeto da obra que vai até *A educação pela pedra* (BARBOSA, 2001, p. 131). Recebeu o Grande Prêmio de Crítica da Associação Paulista dos Críticos da Arte e a Medalha de Humanidades do Nordeste. Na década de 1980, intensificou o labor literário e prestigiou o público com mais cinco obras, uma das quais (a penúltima da sequência) é uma coletânea de temas nordestinos: *Auto do frade* (1982), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987), *Poemas pernambucanos* (1988) e *Museu de tudo e depois* (1988).

Em 1990, aposentou-se da carreira diplomática como embaixador e publica, a obra *Sevilha andando*, como homenagem ao continente europeu. Foi eleito para a Academia Pernambucana de Letras que o premiou anteriormente com a Medalha Carneiro Vilela. Em Lisboa, recebeu o Prêmio Camões, concedido em comum acordo entre os governos brasileiro e português. Outras homenagens são conferidas: Prêmio Criadores de Cultura da Prefeitura do Recife e a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Judiciário e do Trabalho. Ainda assim o Severino/Cabral insiste:

- Nunca esperei muita coisa,  
 é preciso que eu repita.  
 sabia que no rosário  
 de cidades e de vilas,  
 e mesmo aqui no Recife  
 ao acabar a minha descida,  
 não seria diferente  
 a vida de cada dia:  
 que sempre pás e enxadas  
 foices de corte e capina,  
 ferros de cova, estrovengas  
 o meu braço esperariam.

[...]

E chegando, aprendo que,  
 nessa viagem que eu fazia,  
 sem saber desde o Sertão,  
 meu próprio enterro eu seguia.

(OC, 1994, p. 192)

Certamente Cabral não esperou honrarias. Todas resultaram do esforço constante, do exercício pleno, do contínuo labor com o verso e com a palavra que o sustenta com equilíbrio e leveza. Para isso, necessitou de “pás” e “enxadas” a fim de ingressar na senda e nos mistérios da criação poética. Como Brás Cubas, “algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar” o nascimento ou a morte (ASSIS, 1999, p. 17) do poeta. Compreendi, pois, que uma das facetas da morte é se apresentar como estágio ou “rito de passagem” que introduz os espíritos nos “mundos desconhecidos dos infernos e dos paraísos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 621). No entanto, se a morte tem inúmeros sentidos, no caso de um artista da palavra como Cabral, ela tem o intuito de viabilizar “o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira” (Idem, 2000, p. 622). Tal vida para quem faz literatura não está restrita ao campo do corpo físico e de suas glórias perecíveis, mas também na *permanência* da obra na memória. Nessa direção, seguem os profanos segundo quem, é preciso morrer “para que renasça à vida superior conferida pela Iniciação. Se não morre para o seu estado de imperfeição, impede para si próprio qualquer processo iniciático” (Idem, 2000, p. 623).

João Cabral tornara-se finalmente *i-mortal*. Na ABL, em sessão solene de saudade por ocasião de sua morte, Niskier (1999), em tom laudatório e jocoso, relembrou a figura da pessoa, do homem, do amante de futebol, do diplomata, do “poeta João” que acabara de imigrar para o silêncio dilacerante da morte que ecoa agora em nossos pensamentos. Morreria o poeta detentor das mais distintas

homenagens, entretanto vive o “geômetra engajado” (CAMPOS, 1992), autor de *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *Uma faca só lâmina* (1955), *Morte e vida severina* (1955), só para citar alguns. Melo Neto tem o óbito lavrado pelo que lhe conferiu chancela: o convívio com intelectuais de estirpe, a obra, os leitores, as comendas e medalhas, as instituições que, juntos, proporcionaram-lhe a *presença* distinta na cultura de língua portuguesa. Resgato, com isso, a fala de Mestre Carpina a Severino/Cabral, os retirantes, perante o inevitável:

- Severino retirante,  
deixe agora que lhe diga:

[...]

[...] não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova vida explodida;  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida;  
mesmo quando é uma explosão  
como a de há pouco, franzina;  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina.

(OC, 1994, p. 201-2)

Na Rua da Jaqueira, após a Leonardo Cavalcanti, na Cidade do Recife, nasceu em 9 de janeiro de 1920, às portas do Modernismo no Brasil, João Cabral de Melo Neto, segundo filho de Luiz Antonio Cabral de Melo e Carmem Carneiro-Leão Cabral de Melo, em uma família que totalizaria seis filhos.

### 2.3 Um estilo definido por *pedras, facas* e um *canavial*: a permanência

Integrante da Geração de 1945, João Cabral é dono de um estilo bastante peculiar, já que se distancia da própria produção característica da terceira fase do Modernismo Brasileiro. Cabral é o poeta do concreto e da matéria, o que faz com que a sua poesia busque, de maneira obsessiva, o verso seco, objetivo, substantivo,

tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo. De acordo com o poeta, em entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles, “a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro” (os grifos são meus). Em outras palavras, a poesia, para ele, advém da palavra primitiva, na sua faceta mais expressiva. Vê-se que o artista, acima de tudo, valoriza o objeto da sua arte que é o arsenal linguístico a partir do qual se faz poeta. No poema *Fábula de um arquiteto*, por exemplo, valoriza “o construir” como numa espécie de metalinguagem do exercício literário dotados de leveza, equilíbrio, singularidade e sobriedade. Tudo na prancheta de confecção do poema:

*A arquitetura como construir portas,  
de abrir; ou como construir o aberto;  
construir, não comoilhar e prender,  
nem construir como fechar secretos;  
construir portas abertas, em portas;  
casas exclusivamente portas e teto.  
O arquiteto: o que abre para o homem  
(tudo se sanearia desde casas abertas)  
portas por-onde, jamais portas-contra;  
por onde, livres: ar luz razão certa.*

(OC, 1994, p. 345-6)

A fábula do poeta aponta para a aproximação entre o fazer literário e a arquitetura. Em ambos os campos, o “construir” com criatividade é a tônica. No caso da literatura, o texto, mais do que nunca, é tecido, conjunto de fios entrelaçados, elementos linguísticos que compõem a mesma tessitura no comportamento artístico que assumem. No texto de Cabral, a forma verbo-nominal “construir”, substituível pelo SN “a construção”, ganha valor reiterativo devido à repetição e tem a ação impessoalizada em prol da busca pela essência poética vista, neste trabalho, sob a ótica do comportamento expressivo do substantivo. Na literatura que constrói, Cabral, como catar feijão, esmera-se na escolha estilística, joga as palavras na folha de papel como os grãos de feijão “na água do alguidar” – “certo, toda palavra boiará no papel” – e “joga fora o leve e oco, palha e eco” (OC, 1994, p. 346-7). O que resta na leitura que proponho é o substancial e o concreto como elementos capazes de codificar a realidade.

No poema-livro *O rio se lê*:

*Entre a paisagem  
Os rios que encontro  
vão seguindo comigo.  
Rios são de água pouca,  
em que a água está sempre por um fio.  
Cortados no verão  
que faz secar todos os rios.  
Rios todos com nome  
e que abraço como a amigos.  
Uns com nome de gente,  
outros com nome de bicho,  
uns com nome de santo,  
muitos só com apelido.  
Mas todos como a gente  
que por aqui tenho visto:  
a gente cuja vida  
se interrompe quando os rios.*

(OC, 1994, p. 108)

A partir do fragmento, é possível desde já apontar dois traços fundamentais da poética cabralina: por um lado, a dependência da expressão lírica da subjetividade, própria do domínio discursivo da poesia, em relação ao quadro de representação objetiva, produzido muitas vezes pelas sequências narrativas e descritivas; por outro lado, a crítica social e histórica que passa pelo humor ocasional sem ser panfletária, como assevera Barbosa (1996, p. 63).

Na qualidade de leitor, Secchin (1999) tenta compreender o estilo, ou as marcas, conforme afirmou, o poeta pernambucano. A descoberta angariada na experiência da leitura foi a de que “força criadora e rigor analítico podem compartilhar o mesmo solo de linguagem” (SECCHIN, 1999, p. 15 – os grifos são meus). Isto é, um conceito não exclui o outro. Tal assertiva é de responsabilidade do crítico que, de alguma forma, desacredita na ausência de inspiração ou do potencial da criação poética. Não vejo outra saída para entender “força criadora”.

Secchin (1999) aponta “marcas” literárias e linguísticas capazes de definir o repertório cabralino como um todo dentro da cultura brasileira. Cabral, para o também poeta, está sob a égide da paciência, do ceticismo, da análise e da hipotaxe, como se lê no poema *O sertanejo falando*, da coletânea *A educação pela pedra* (1965). No texto, sinalizo para a escolha precisa das palavras que decora o cenário do homem matuto. Focalizo os recursos fônicos como as aliterações produzidas pelos fonemas /f/ e /t/ e a incidência de vocábulos constituídos pelas

consoantes oclusiva bilabial surda /p/ e da constrictiva vibrante /r/ no início ou no interior da sílaba. O efeito é o que se vê: a aridez do cenário nordestino.

*A fala a nível do sertanejo engana:  
as palavras dele vêm, como rebuçadas  
(palavras confeito, pílula), na glacê  
de uma entonação lisa, de adocicada.*

*Enquanto que sob ela, dura e endurece  
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,  
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)  
incapaz de não se expressar em pedra.*

2

*Daí porque o sertanejo fala pouco:  
as palavras de pedra ulceram a boca  
e no idioma pedra se fala doloroso;  
o natural desse idioma fala a força.  
Daí também porque ele fala devagar:  
tem de pegar as palavras com cuidado,  
confeita-las na língua, rebuça-las;  
pois toma tempo todo esse trabalho.*

(OC, 1994, p. 335)

É importante trazer à baila e redefinir a ideia de que Cabral é autor de uma “objetividade literária”, o que, em certo grau, o aproximaria da alcunha de concretista (Cf. ESCOREL, 2001). Talvez isso perdure devido à declaração dada pelo escritor em diversos depoimentos de que “a poesia deve dar a ver” (*apud* SECCHIN, 1999, p. 8). É preciso, no entanto, investigar o real valor do termo “objetivo” que esconde uma série de contradições, sobretudo se nos ativermos a critérios de caráter formal. Preocupado com a discussão, Secchin (1999, p. 8) salienta que a ausência de marca linguística de primeira pessoa não garante por inteiro a categorização em foco. Se assim o fosse, aponta o autor, não haveria espaço para alocar as descrições emocionadas dos românticos. A obra cabralina revela, ao mesmo tempo, a visão de um sujeito enunciador e do objeto percebido. Nessa direção, “a objetividade plena pressuporia eliminar-se o foco de enunciação, pois este inflete inevitavelmente sobre aquilo que está capturando. Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar” (Idem). Relaciono tais ponderações aos propósitos estéticos e ideológicos entre a poesia de Cabral e a produção do grupo de Décio Pignatari, cuja pretensão estava em extinguir “o ciclo histórico do verso” (*apud* SECCHIN, 1999, p. 8). O valor de “concreto” tanto para uns quanto para outros não se dá de igual maneira.

Ressalto a coragem de João Cabral de Melo Neto por abraçar um projeto estético inovador que caminhou contra a poética de sua geração e de toda a literatura brasileira. É difícil enquadrá-lo em uma linhagem ostensiva de nossa poesia. Como assevera mais uma vez Secchin (1999, p. 7), Cabral, órfão de um enquadramento, aparece como autor-ilha que se torna grandioso em oposição ao continente. Um autor situado no tempo, mas nunca sitiado na estética, grafando em si, portanto, as marcas da recusa, da negação, da dissonância. Aproxima-se talvez, na prosa, de Graciliano Ramos, para quem dedicou um poema inteiro, na coletânea *Serial* (1961). Lá Cabral fala “do seco e de suas paisagens,/Nordestes, debaixo de um sol/ ali do mais quente vinagre” (OC, 1994, p. 311). A título de exemplificação, relembro o clássico *Vidas secas* (1938) em que o escritor alagoano trata da pobreza nordestina através do cenário e da gramática substantiva, das frases “desadjetivadas”, da linguagem direta e magra. Neste romance de grande vulto em que o silêncio também desempenha função primordial, figuram as personagens de Fabiano, Sinhá Vitória, cachorra Baleia e as crianças, todos secos na representação da imagem que lhes é outorgada.

O apego ao racional fez com que os críticos das mais diferentes vertentes julgassem Cabral como autor de uma estética da concretude. Castello (2006) o compara a um naufrago em busca da tábua de salvação que parece reunir toda a rigidez do mundo. Lutou contra as emoções vazadas que só a matéria crua do poema era capaz de filtrar, com a lucidez sensível de artista; negou a alma, responsabilizada de reter subjetividade; e, concebeu o exercício da escrita como uma tarefa material e fundamental, além de tributária de suor tanto quanto o ofício de um ourives.

Percebe-se, pois, que a poesia não se isenta de trabalho. Para realizá-la, é preciso empenho, técnica e esforço, de modo que tais fatores juntos possam negar a ilusória feição ao fácil a que tanto Melo Neto se opôs. Cito a coletânea *O engenheiro* (1945), terceira obra publicada, como talvez um dos textos que melhor representam o seu projeto poético. A apropriação da palavra ocorre de maneira bastante astuta, o que levou Barbosa (1996, p. 78) a batizar de “despoetização”, o processo de esvaziamento lírico inaugurado. Na esteira histórica, trata-se de uma espécie de libertação ensaiada em *Pedra do sono* (1941), primeiro volume publicado. Na sequência, apresento duas quadras do poema também intitulado *O engenheiro*:

*A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.*

*O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.*

(OC, 1994, p. 69-70)

No texto, saliento a valorização dos elementos simples, integrantes do universo do engenheiro, que solapam o sublime do lirismo poético<sup>25</sup>. A incidência dos sintagmas nominais em que os substantivos ora são determinados por artigos definidos, marcando o caráter inteiramente objetivo da realidade, ora determinados por artigos indefinidos, sinalizando para uma relação imprecisa entre o enunciador e o objeto nomeado. No sintagma em análise, se faz referência a um copo qualquer, sem a existência de um vínculo, enfatizando o poder e a magia da palavra cabralina no redimensionamento do gênero lírico, antes caracterizado por doses satisfatórias de subjetivismo e musicalidade, sem deixar de registrar “o não-distanciamento, a fusão do sujeito e do objeto, pois o estado anímico envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro” (CUNHA, 1976, p. 98).

O termo lírico tem origem na composição que os gregos cantavam ao som de um instrumento denominado de lira. Cabral é avesso à música, já o disse. Todavia, na própria obra *O engenheiro* (1945), o poeta rende-se à criatividade, explorando, com ludismo verbal, a camada fônica da língua por meio de sons consonantais coincidentes. Juntos, sugerem o rumor do trem que passa:

#### A MOÇA E O TREM

*O trem de ferro  
passa no campo  
entre telégrafos.  
Sem poder fugir  
sem poder voar  
sem poder sonhar  
sem poder ser telégrafo.*

(OC, 1994, p. 71-20)

Em outro fragmento do poema, a frequência da consoante constrictiva vibrante /r/ no interior e no final das sílabas anuncia, a preferência pela aridez temático-

<sup>25</sup> Sobre o lirismo poético, ver Merquior (1997:17-33).

estilística, cujo clímax está simbolizado em *A educação pela pedra*, volume da fase madura, publicado vinte anos depois da terceira obra, celebrando as formas de atrito que garante “*status* de célula do fato poético”, através da capacidade “de trazer a sensibilidade do leitor em permanente vigília” (AZEREDO, 2007, p. 173):

*Cresce o oculto  
elástico dos gestos:  
a moça na janela  
vê a planta crescer  
sente a terra rodar:  
que o tempo é tanto  
que se deixa ver.*

O antilirismo de que Cabral se diz autor é, por certo, um ilusionismo que ele faz como forma de ludibriar o sentimentalismo que caracterizou principalmente os românticos e provocou influências na poesia moderna. Em *Os três mal amados*, o poeta, ainda incipiente no fazer literário, ensaia uma forma de escrita que não lhe é a definitiva ou a modelar, mas que corresponde, em algum grau, às influências observadas. O poema ao retomar *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, mostra um escritor jovem e plural, ainda sem a preocupação em não monitorar o seu trabalho. O resultado está na apropriação dosada do subjetivismo, da simbiose entre o abstrato e o concreto, na predestinação de uma lucidez poética que situará para sempre a “arquitetura” de Cabral. Trata-se de um ensaio, da busca de um estilo que atenda ao processo de criação do escritor.

A obra *Os três mal-amados* (1943) apresenta três eixos, cada um dos quais referentes aos sujeitos: João, que ama Teresa; Raimundo, que ama Maria; e Joaquim, que disserta sobre o amor. No texto, lirismo e concretude caminham lado a lado, reciprocamente, como elementos auxiliares e construtores da mesma estética. Tal combinação problematiza o mito de um poeta rotulado de complexo em oposição a uma poesia de tradição medieval em que o lírico, o literário e o musical convivem na estrutura criada pelo artista. Julgo, portanto, inócuo o debate a respeito da separação de tais gêneros por acreditar na interseção entre eles e por levar em consideração a criatividade linguística como quesito primordial para avaliação da qualidade literária. Do ponto de vista linguístico, substantivos abstratos e concretos assumem as diferentes funções sintáticas na confecção de um texto/poema que se torna híbrido quanto à classificação:

- (i) Na fala João, o substantivo próprio “Teresa” atende o papel temático do verbo “com complemento, apagável, expresso por nome **concreto** ou **por ação indicativa de evento físico ou perceptível pela visão**” (BORBA, 1991, p. 1341 – o grifo é do autor). Também “centímetros” e “quilômetros”, formas substantivas que designam medidas entre espaços físicos, assumem a função de núcleo do adjunto adverbial de distância<sup>26</sup>, ao mesmo tempo em que se tornam líricos a partir do olhar do enunciador:

*Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento? (OC, 1994, p. 59 - Os grifos são meus)*

- (ii) O distanciamento provocado pelo recurso da comparação individualiza e circunscreve concretamente a figura de Raimundo. Já as metáforas construídas em estrutura de predicado nominal fundem, como esperado, o TERMO COMPARANTE ao TERMO COMPARADO, identificando o que é lhes é comum e promovendo a abstração que exige do leitor esforço e atenção devido à transferência semântica realizada.

*Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido **como uma pedra** – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados. Maria era o mar dessa praia, sem mistério e profundidade. Elementar, como as coisas que podem ser mudadas em vapor ou poeira. (OC, 1994, p. 59 - Os grifos e o negrito são meus<sup>27</sup>)*

- (iii) Joaquim, conforme apontei anteriormente, faz o papel do trovador. Canta e humaniza o amor de uma maneira *in-tensa*, dando vida e novo traço sêmico ao verbo “devorar”. Esse traço é corroborado por substantivos concretos, na maioria, que configuram objetos diretos ou apostos especificativos, como o caso do fragmento que segue abaixo:

*Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: **pente, navalha, escovas, tesouras de unha, canivete**. Faminto ainda, o amor devorou o uso de meus utensílios: meus banhos frios, a ópera cantada no banheiro, o aquecedor de água de fogo morto mas que parecia uma usina. (MELO NETO, 1994, p. 61 – Os grifos e o negrito são meus)*

<sup>26</sup> De acordo com Henriques (2008:79), “o reconhecimento da função ‘adjunto adverbial’ tem natureza sintática, mas a identificação do tipo a que pertence tem caráter semântico (isto é, depende do entendimento do seu significado em relação a outro vocábulo)”. Com base nisso, o autor orienta em não se encerrar a lista dos adjuntos.

<sup>27</sup> Nesta sequência (I-IV), o sublinhado marca o sintagma completo e o **negrito**, ao substantivo núcleo.

- (iv) Surge também na fala de Raimundo um léxico substantivo típico de um “arquiteto”. São utilizados SNs que materializam o concreto, o exato, o mensurável e o inalterável como se vê em: “a folha em branco”, “objeto sólido”, “um poema”, “um desenho”, “um cimento armado”. Tais termos aparentemente nada têm de poético e de expressivo. A presença do contexto, no entanto, como fator de textualidade, favorece a poeticidade das expressões, reconhecida, cabe ressaltar, na prática do gênero, a partir da interação entre texto e leitor.

*Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas à minha fuga. (MELO NETO, 1994, p. 61 – Os grifos e o negrito são meus)*

No documentário *A palavra (en)cantada* (2009), Helena Soldberg resgata a antiga relação entre música e literatura, problematizando a temática por meio de diversos depoimentos de cantores, intérpretes, poetas, professores de literatura que, reunidos, debatem o assunto. No testemunho de Chico Buarque, ressalta a sua relação com a poesia de João Cabral. Acredita que o poeta geômetra, por ser declaradamente antimusical e antilírico, não teria apreciado a trilha sonora que compusera para a montagem de *Morte e vida severina* (1955). A tese fragiliza-se com a fala do grupo *Cordel do fogo encantado* que declama nos shows a fala de Joaquim, de *Os três mal-amados* (1943). É uma leitura em voz alta, com o ritmo de uma poesia (en)cantada que ludibria a voz de um artista, na verdade, “confessável” e autoral. Pelas entrevistas, constato que a visão do poeta é, muitas vezes, abafada pelo olhar meticuloso do crítico. Na declaração ao Instituto Moreira Salles, conforme ressaltado nesta seção, deixa evidente que certos poemas não podem ser lidos em silêncio. Por isso, por sugestão de Rubem Braga e Fernando Sabino, publica o volume *Morte e vida severina e outros poemas para vozes* (2000) que reúne as obras *O rio*, *Dois parlamentos* e *Auto do frade*, além do poema anunciado no título. Curiosamente o texto selecionado pelos cordelistas do documentário não foi determinado pelo poeta, o que põe em xeque a real necessidade de separar ou categorizar de tal maneira a literatura em cujo bojo está a liberdade da criação que dispensa estatuto do leitor e da leitura.

Com a “prosificação” do verso proposto por Cabral, é necessária uma redefinição do conceito de lirismo que, por tradição, sempre se voltou mais para a poesia do que para a prosa. O poeta, de fato, rompe com os conceitos fundamentais da poética ao deixar patente em seus versos os limites movediços dos gêneros literários. Há quem defenda, inclusive (ESCOREL, 2001), a presença de outros gêneros literários que não o lírico. Para Escorel (2001, p. 132), a poesia cabralina é dotada de “uma dramaticidade essencial, contida em tenso e delicado equilíbrio, no plano da expressão poética, pela maestria estética do autor.” (os grifos são meus). Mais adiante aponta que o poeta não se localiza exclusivamente em um gênero, embora seja nítida a sua veia “essencialmente dramática”.

O tom do drama, para diplomata, é verificado não só em *Morte e vida Severina* (1955), mas também nos textos em que é configurada uma tensão, um conflito, como é o caso de *O sim contra o sim*, da coletânea *Serial* (1961) (ESCOREL, 2001, p. 136). No poema, são defrontados artistas de diferentes ordens e pares como Marianne Moore, poetisa americana, e Francis Ponge, poeta francês. O primeiro, segundo Cabral, “em vez de lápis/ emprega quando escreve/ instrumento cortante: bisturi, simples canivete” (OC, 1994, p. 297); já o segundo, na outra ponta da interseção, de igual maneira, é “outro cirurgião”, “não tem bisturi reto/mas um que se ramificasse.” (OC, 1994, p. 297-8). É um resultado surpreendente. O intuito está, a meu ver, em explicitar como as diferentes manifestações da arte podem ter o princípio único da engenharia. A marca disso estará na concretude dilacerante de objetos de uma realidade dura e nada romântica. O gênero dramático, em Escorel, evolui e deixa de ser o texto de teatro para marcar o poema<sup>28</sup>, “através de um conflito dialético entre o inconsciente e o consciente do poeta, conflito traduzido” em pólos contraditórios como “mineral-animal, seco-úmido, abstrato-orgânico, pedra-rio” (ESCOREL, 2001, p. 133). Mesmo plausível a defesa do crítico, considero como problema maior a relação entre o que a tradição literária descreveu e entendeu como lírico e como esse conceito chegou ao Modernismo (modernidade) com a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Merquior (1997, p. 17) participa do debate, complementando-me. Segundo o autor,

---

<sup>28</sup> É importante ressaltar que quando a crítica aponta no estudo dos gêneros literários que a subjetividade está para o lírico, o relato para o épico, o conflito para o dramático, o faz considerando um protótipo que não impede que a característica da “dramaticidade”, por exemplo, venha à baila em um poema de amor. Sobre o assunto ver: Cunha (1976); Moisés (2004); Soares (2007) e Staiger (1975).

[...] a lírica era, a princípio, apenas um gênero da poesia; porém, com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se. No exame da literatura moderna, um termo pode ser empregado por outro. A principal consequência desta identificação foi que a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a da função lingüística específica. Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido. (o grifo é meu)

A minimização do melódico e a diluição das fronteiras entre o prosaico e o poético também definem o estilo cabralino, de acordo ainda com Secchin (1999). A respeito do primeiro fator, o poeta afirma, na entrevista mencionada, que a poesia portuguesa sofre pela musicalidade demasiada, o que o faz preferir a espanhola, considerada, em sua opinião, “mais substantiva” (o grifo é meu). A exceção se abre para Cesário Verde que se despe da retórica e se volta para o mundo exterior, estabelecendo, assim, uma identificação quanto às formas de escrever.

Quanto ao segundo fator, entendo que a visão e a vontade de ser crítico da literatura e da realidade justificam mais essa marca. João Cabral, na juventude, foi avesso à poesia talvez por conhecer somente as produções que iam até o Parnasianismo. Após a formação no colégio dos Irmãos Maristas em 1935, toma contato com uma antologia poética de Estevão Cruz, com Manuel Bandeira (*Não sei dançar*), Jorge de Lima (*Essa negra Fulô*) e Mário de Andrade (*Noturno*). O enfrentamento de tais leituras refez em si o entendimento de que para se tornar poeta fosse necessário seguir os passos de Olavo Bilac, por exemplo. Percebeu, a partir de então, a possibilidade de uma arte sem poesia, como observa Castello (2006, p. 39), no sentido de que é possível escrever sem lirismo, produzido sem os exageros da emoção. Aos 16 anos, ocupa a função de crítico literário, sendo, por esta via, absorvido pela literatura. Poemas, contos e romances de diversos artistas servem de suporte para que o escritor exerça a sua capacidade reflexiva. O tempo passa e a intimidade com a literatura se faz tão intrínseca que Cabral opta, por fim, pelo ofício do verso, reunindo crítica e poesia, anteriormente vistas por ele como elementos díspares.

O modo personalíssimo de construir o verso contribuiu para uma nova tendência de lírica que passou a encampar a forma poética antimelódica e antimusical em que “convivem o narrativo e o dissertativo e em que a elaboração e a função de poesia são questionadas” (OLIVEIRA, 1980, p. 69). Com a mudança, o tratamento da versificação passa igualmente por transformações.

Para os gregos, de acordo com a leitura de Merquior (1997, p. 18), “o poema era indissociável da declamação”, da leitura em voz alta, já que tal *performance* se ligava a um estágio anterior à evolução da tragédia. A lírica, afirmaria Merquior (idem), “tinha passado a ornamento do dramático”, classificando-se primeiramente como música e não como literatura. Após séculos, na era do Modernismo, o lirismo é problematizado ao ir de encontro ao ritmo musical. Opta-se, para tanto, por uma espécie de flutuação silábica típica da primitiva poesia espanhola, e aproxima-se das formas amétricas e acentuais, sem deixar com isso de configurar ao texto construído um tom bastante peculiar (OLIVEIRA, 1980, p. 70).

Em um lirismo reinventado e às avessas, Cabral sintoniza-se a uma poesia anunciada como social, voltando-se, de uma maneira geral, para as dificuldades do nordestino e do homem “sem plumas”. Nesse sentido, emprega “formas mais populares de fazer poesia e oraliza sua dicção sem abandonar sua perspectiva construtivista do poema, assentada em bem entramada sintaxe” (OLIVEIRA, 1980, p. 74). Como é típico no texto do poeta, o ritmo sintático se sobrepõe ao ritmo métrico, criando uma autonomia. A exemplo está o texto de abertura de *Serial (A cana dos outros)*, que trata da (des)humanidade de um bóia-fria em torno de cinco movimentos, representado por SNs: o *plantar*, o *limpar*, o *cortar* e o *tumba-moenda* – designações do universo brasileiro-pernambucano. É notável em Cabral a busca por um novo ritmo, mais autônomo em relação ao compasso melódico-musical caracterizado, por vezes, pela insistência de rimas soantes, assonânciais e aliterações. O enunciador assim se expressa:

*Esse que andando planta  
os reboios de cana  
nada é do Semeador  
que se sonetizou.*

*É o seu menos um gesto  
de amor que de comércio;  
e a cana, como a joga,  
não planta: joga fora.*

(OC, 1994, p. 291)

O ritmo espaçado pelos esquemas acentuais e pela cadência pouco utilizada por outros poetas faz de João Cabral um artista solitário dentro da estética modernista. No fragmento, a proximidade entre as sílabas tônicas não é suficiente para formar um todo harmônico. O encontro entre elas, sons ásperos e duros, está a

serviço do que se pretendeu comunicar. A ideia contida em plantar pode remeter a uma ação em que há por traz um contexto cristão de sementeira da moral. Em outra situação, o plantar é atividade ligada ao cativar/cultivar. Fora isso, a tarefa com a terra se torna burocrática e inviável. Não há vínculo entre o trabalhador apontado (“*Esse que andando planta/ Os rebolos da cana*”) e o objeto principal do trabalho (“*Nada é do Semeador*”). Atento também para a própria indefinição e referência do título em que é possível estabelecer uma antítese entre o outro (de quem se fala) *versus* o eu (quem fala). A exaltação à atividade no canavial se reitera a cada movimento já citado. No segundo, a força “de quem faz e não entende” é posta em evidência. O enunciador demonstra que o limpar o mato não é o mesmo que o limpar a cana, atividade santificada para o trabalhador que ama a terra. O problema maior está quando:

*Num cortador de cana  
o que se vê é a sanha  
de quem derruba um bosque:  
não o amor de quem colhe.*

Diferentemente, o ritmo sintático, longe de fluente e melodioso, aça-nos a atenção ao se sobrepor ao ritmo métrico com a técnica denominada de encadeamento ou, como no francês, *enjambement*. Trata-se de uma construção especial em que um verso se liga ao seguinte de modo a completar o seu sentido (GOLDSTEIN, 2005, p. 63). O resultado do emprego aponta para uma interligação maior entre as unidades do poema, forçando uma tensão gradativa na formação de um tom prosístico-poético. No texto, o fruto então da sementeira aparece no último movimento em que a tumba-moenda ocupa o lugar de sujeito ativo no plano do discurso e marca, em relação ao trabalhador descompromissado, o mesmo distanciamento que tivera com a cana-de-açúcar de outrora. Não há afeto, mas burocracia, cumprimento de uma tarefa qualquer, do coveiro em relação ao corpo morto. Volto aos preceitos bíblicos: com a mesma medida que medirdes serás medido.

*E quando o enterro chega,  
Coveiro sem maneiras  
Tomba-a na tumba-moenda:  
Tumba viva, que a prensa.*

O ritmo adotado por Cabral rompe, à moda dos ideais modernistas, com a tradição romântica de fazer poesia. Em Gonçalves Dias (1997, p. 177), ao contrário, a marcação do esquema acentual, a serviço da criatividade linguística, explora a expressividade na sugestão do som/tom do tambor no canto IV do guerreiro no poema *I-Juca-Pirama*. Nele a regularidade da sílaba tônica que recai fixamente na segunda sílaba métrica, combinando-se com a quarta ou a quinta sílaba tônica seguinte. A marcação tão precisa sugere o som do tambor:

Quadro 4

<u>Regularidade Tônica</u>	<u>Canto IV</u>
(2-5)	Meu <b>CAN</b> to de <b>MOR</b> te,
(2-4)	Guer <b>REI</b> ros, <b>OU</b> vi:
(2-5)	Sou <b>FIL</b> ho das <b>SEL</b> vas,
(2-4)	Nas <b>SEL</b> vas <b>CRE</b> Sci;
(2-5)	Guer <b>REI</b> ros, des <b>CEN</b> do
(2-4)	Da <b>TRI</b> bo <b>TU</b> pi.
(2-5)	Da <b>TRI</b> bo pu <b>JAN</b> te,
(2-5)	Que a <b>GO</b> ra anda er <b>RAN</b> te
(2-5)	Por <b>FAD</b> o incons <b>TAN</b> te,
(2-4)	Guer <b>REI</b> ros, <b>NAS</b> ci;
(2-5)	Sou <b>BRA</b> vo, sou <b>FOR</b> te,
(2-5)	Sou <b>FIL</b> ho do <b>NOR</b> te;
(2-5)	Meu <b>CAN</b> to de <b>MOR</b> te,
(2-4)	Guer <b>REI</b> ros, <b>OU</b> vi.
(2-5)	Já <b>VI</b> cruas <b>BRIG</b> as,
(2-5)	De <b>TRI</b> bos <b>iMI</b> gas,
(2-5)	E as <b>DU</b> ras fa <b>DI</b> gas
(2-4)	Da <b>GUER</b> ra <b>PRO</b> vei;
(2-5)	Nas <b>OND</b> as men <b>DA</b> ces
(2-5)	Sen <b>TI</b> pelas <b>FA</b> ces
(2-5)	Os <b>SIL</b> vos fu <b>GA</b> ces
(2-4)	Dos <b>VEN</b> tos que <b>Amei</b> . [...]

Como explicitarei, em Cabral o canto é rejeitado. É preciso, no entanto, depreender que ao negar o texto musical, o poeta se referia, na verdade, ao melodioso, logrado pela exploração dos recursos fônicos que a língua coloca à disposição na formação de um todo harmônico, diferentemente da ausência de ritmo que nunca aconteceu na poesia. Hoje há quem considere que o ritmo esteja presente, inclusive, na prosa (CHACON, 1998). No texto do escritor romântico, as rimas toantes corroboram a melodia criada pela aceleração rítmica a serviço do

brado indígena. O texto cabralino também se serve de rimas, mas com objetivos distintos, desmistificando uma única direção no uso do recurso em foco. Para Oliveira (1980, p. 112), o emprego da rima, facultativo pelo poeta, poderá quando utilizado:

- Reforçar e dar maior clareza à subagrupação sintático-semântica dos versos no âmbito geral;
- Propor subagrupação diferente da proposta pela pontuação;
- Reunir as subagrupações sintático-semânticas ao esquema geral da estrofe longa, concatenada pelo esquema comum de rimas.

Exemplifico, apresentando em forma de parágrafo, uma sextilha e uma décima do poema “Coisas de cabeceira, Recife” (OC, 1994, p. 337):

*Diversas coisas se alinham na memória numa prateleira com o rótulo: Recife. Coisas de cabeceira da memória, a um tempo coisas e no próprio índice; e pois que em índice: densas, recortadas, bem legíveis, em suas formas simples.*

*Algumas delas, e fora as já contadas: o combogó, cristal do número quatro; os paralelepípedos de algumas ruas, de linhas elegantes mas grão áspero; a empena dos telhados, quinas agudas como se também para cortar, telhados; os sobrados, paginados em romancero, várias colunas por fólio, impressados. (Coisas de cabeceira, firmando módulos: assim, o do vulto esguio dos sobrados.)*

A pontuação e a divisão em parágrafos indicam a subagrupação sintático-semântica dos versos que marcam o estilo de *A educação pela pedra* (1965). Na coletânea, conforme também lembra Oliveira (1980, p. 119), Cabral leva ao extremo o “conflito” estabelecido entre a elocução rítmica e a elocução prosística “através de um jogo consciente de regularização e desregularização da medida e dos acentos do verso”, propondo uma estrofe cuja organização é realizada muito mais em torno de uma simetria visual e de uma duração temporal do que de uma simetria métrica. Por isso, a coletânea em questão tem grande representatividade. Considero uma obra fruto de maturidade poética sólida, antionírica, voltada para a dicção do idioma pedra visto panoramicamente na concretização de uma literatura em que são abaladas as crenças acadêmicas que colocam em fórmulas, por vezes, um fazer poético mutável, em ebulição e que não se deixa circunscrever pelas peias do tempo.

Como salienta Secchin (1985, p. 223), *A educação pela pedra* (1965) apresenta três tendências que formam o mesmo sintagma: a primeira das quais

apresenta um viés pedagógico como proposta de paradigmas éticos e estéticos de apreensão do real. A segunda tendência centra-se na nominalização excessiva fundamentada pelo uso do nome concreto. A terceira mostra o desejo do poeta em extrair as “lições” dos processos localizados nas próprias coisas e não nos investimentos subjetivos a que tanto se opõe Cabral. Na citação acima do poema *Coisas de cabeceira, Recife*, o *enjambement* é eliminado na passagem de poema para prosa. No que tange à rima, aparece sem posição fixa com a recorrência do sufixo *-ados* ora no interior, ora no fim dos versos. Destaco também a exploração sonora promovida pela repetição de “coisas” (versos 1/3/4), “memória” (versos 1/3) e “índice” (versos 4/5), presentes no primeiro parágrafo ou estrofe. O efeito é uma massa sonora densa, difícil, repleta de obstáculo, conquistada com a experiência de quem conhece o instrumento da arte com a qual trabalha<sup>29</sup>.

Em João Cabral de Melo Neto também há o ritmo, fator inerente a tudo, espécie de compasso organizador da vida. Na etimologia do grego antigo, tinha por base (MITCHELL, *apud* MOISÉS, 2004, p. 393) o “ato físico de desenhar, insculpir e gravar, e foi utilizado para significar algo como ‘forma’, ‘estrutura’, ‘padrão’”. Por semelhança, sublinha Moisés (2004, p. 394), o termo foi utilizado na Arte como sinônimo de “cadência”, sem a diferença entre os vocábulos. Caracterizará, na orientação adotada para este trabalho, o texto melódico, o antimusical e o prosístico, embora sem consenso. A discussão sobre o domínio do ritmo remonta contendas de grandes estudiosos, muitos dos quais (TODOROV, *apud* CHACON, 1998, VALERY, *apud* CHACON, 1998, por exemplo) defendiam que tal elemento era o que diferenciava a poesia da prosa.

Julgo o debate improdutivo devido ao caráter axiomático a que está reduzido. Não me oponho ao fato de que o ritmo possa ser “repetição freqüente com intervalos regulares” (ALI *apud* MOISÉS, 2004, p. 394); tampouco por ser evidenciado “pelo tempo, pelo movimento e pela continuidade, que produzem o chamado prazer estético” (MOISÉS, 2004, p. 394). É preciso reconhecer, contudo, que noção exposta distingue a poesia prototípica com versos metrificados ou brancos como os mais modernos. Diante da realidade, não há o que se possa fazer com a prosa; por conseguinte, não há como classificar o texto de Cabral, se é que existe urgência e problema em fazê-lo. O poeta conseguiu trazer para o verso a orientação rítmica da

---

<sup>29</sup> Na citação, utilizei o sublinhado para salientar as rimas/repetições do primeiro parágrafo/estrofe; e, **negrito**, para as ocorrências do segundo parágrafo/estrofe.

prosa e, como assinaei, *A educação pela pedra* (1965) é o exemplo por excelência que fundamenta a defesa para um não lugar do texto cabralino.

Chacon (1998), de quem compartilho o pensamento, advoga em favor da onipresença do ritmo subjacente a qualquer atividade linguística. Na leitura que realiza de Meschonnic, constata que o recurso deixa de se restringir à clausura da medida e amplia o foco ao considerá-lo não só como elemento estruturador do sistema, mas também do discurso. O ritmo faz parte da organização de um conjunto, não existindo, portanto, isoladamente. É, na acepção de Groethuysen (*apud* CHACON, 1998, p. 15), “o movimento ou os movimentos do tempo”, em que cada instante dentro de uma coletividade é tão efêmero que não se pode fazer deles uma duração. No plano estritamente linguístico, não é impossível delimitar uma atividade em detrimento da sequência contínua dos fatores que nela operam como unidade. É preciso buscar o ritmo, construído linguisticamente a partir da fragmentação ou disposição individual das “peças da linguagem”. Por uma melhor organização, primeiro analisam-se os elementos singularmente como num jogo cartesiano para, em seguida, considerá-lo na heterogeneidade do discurso.

Sirvo-me de Meschonnic (*apud* CHACON, 1998, p. 21) para definir ritmo do ponto de vista da ciência da linguagem. O recurso é, no pensamento do autor,

a organização das marcas pelas quais os significantes, lingüísticos e extralingüísticos (no caso da comunicação oral, sobretudo), produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical (...). Essas marcas podem se situar em todos os ‘níveis’ da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. Elas constituem em conjunto uma paradigmática e uma sintagmática que neutralizam justamente a noção de nível.

Oliveira (1980), ao analisar cento e oitenta quadras extraídas da obra de João Cabral, sinaliza para o ritmo tonal predominante que, em alguma medida, reitera o já fundamentado. De acordo com a autora, o ritmo encadeado se quebra e se recorta, entra em tensão com a pausa do verso, produzindo “um ritmo anguloso e sacudido, antilírico no sentido em que lirismo com o melodioso e o fluente” (OLIVEIRA, 1980, p. 144).

Ratifico a tese de Oliveira (1980), aplicando-a no âmbito do verso longo, prosístico e de incrível reelaboração sintática. Percebe-se *in natura* a pedra obstruindo a leitura “fluviente”. Em *O mar e o canavial* em confronto com *O canavial e o mar*, o poeta leva, ênfase, a crença de “máquina do poema” ao extremo. Nos textos citados, o que se tem é mais do que uma simples alteração semântica, mas

um emparelhamento de versos bem delineado, repaginado na reescritura digna de um artista da palavra e de um engenheiro que, com propriedade, serve-se da Língua Portuguesa com o olhar arguto e árido na criação do fato estilístico. Exemplifico:

a) Quanto ao aprendizado do *mar* e do *canavial*:

<b>Quadro 5</b>	
<b>Versos utilizados no “emparelhamento”</b>	<b>O mar e o canavial</b>
(4)	<i>O que o mar sim aprende do canavial: a elocução horizontal de seu verso; a geórgica de cordel, ininterrupta, narrada em voz e silêncio paralelos.</i>
(5)	
(6)	
	[...]
(1)	<i>O que o canavial sim aprende do mar; o avançar em linha rasteira da onda; o espriar-se minucioso, de líquido, alagando cova a cova onde se alonga.</i>
(2)	
(3)	

(OC, 1994, p. 335)

b) O que não se apre(e)nde é o que não se ensina:

<b>Quadro 6</b>	
<b>Versos “emparelhados”</b>	<b>O canavial e o mar</b>
(1)	<i>O que o mar sim ensina ao canavial: o avançar em linha rasteira da onda; o espriar-se minucioso, de líquido, alagando cova a cova onde se alonga.</i>
(2)	
(3)	
(4)	<i>O que o canavial sim ensina ao mar: a elocução horizontal de seu verso; a geórgica de cordel, ininterrupta, narrada em voz e silêncio paralelos.</i>
(5)	
(6)	

(OC, 1994, p. 340)

Dotado de pleno domínio, Cabral professa através da linguagem. A educação que propõe, focalizo os últimos poemas, além de ser pela pedra, é observada pela sonoridade árida com o excesso de consoantes vibrantes, pelo léxico rico e difícil no intuito de contrastar com o cenário do nordestino identificado pela incidência de SNs que ratificam, ao se emparelharem, a reciprocidade do que se aprende e do que se ensina. Além do que, o escritor, reitero, elimina do seu verso “a melodia encantatória

e alienatória que afasta o homem da percepção crítica da realidade” (OLIVEIRA, 1980, p. 146). Nesse sentido, Oliveira (Idem) quis assinalar que o poeta:

- evita a regularidade métrica rígida;
- espaceja os acentos tônicos do verso, permeando-o de disfonias;
- interrompe, em alguns casos, o fluxo de versos procurando cortes rítmicos;
- sobrepõe o ritmo sintático ao métrico, na medida em que usa encadeamento, numa estruturação sintático-semântica<sup>30</sup>.

Passadas as questões acerca do lirismo antimusical, cabe-me ainda salientar a escolha das palavras no paradigma da poesia cabralina. O poeta, como venho delineando, opta pelo material. Substantivos-evocadores como faca, pedra, cão, canavial, rio, cana-de-açúcar, homem, mulher, músculo, fome, faca, securo, sertão, Pernambuco, Espanha são recorrentes no imaginário de uma poesia que, ao demonstrar que a escrita é um ato de expiração, desafia a realidade no sentido de que não faz dela apenas um registro jornalístico. Como registrou em *Museu de tudo*, após longa experiência de vida, o escritor “encontrará ainda cristais,/ formas vivas, na fala frouxa, que devolvem seu dom antigo/ de fazer poesias com coisas” (OC, 1994, p. 376).

Segundo Cabral (1996, p. 27-28), ele nunca escrevia um poema espontaneamente. Sempre partia de uma imagem, de um assunto ou de um ritmo para produzir um texto ou livro por tempo indeterminado. O poema *Tecendo a manhã* se inicia em Sevilha, passou por Genebra e ganhou versão final em Berna, quatro anos depois. Nesse caso, o que acontece é “A luta branca sobre o papel/ que o poeta evita,/ luta branca onde corre o sangue/ de suas veias de água salgada” (OC, 1994, p. 78). Para Azeredo (2007, p. 182), o destaque é do atrito identificado na forma e no conteúdo. São aproximações lineares de sílabas, classes lexicais e sintagmáticas cuja insistência impertinente “fere” os hábitos gramaticais, lógicos e discursivos do leitor, com o intuito, devo sublinhar, de sustentar o ar expressivo do texto.

---

<sup>30</sup> Não é meu intuito realizar uma pesquisa quantitativa como a de Oliveira (1980). Ao trazer dados do seu trabalho da autora, os confrontei com outros que não fizeram parte do seu *corpus* e cheguei à conclusão de que as percepções logradas, na verdade, puderam registrar um perfil estilístico da poética de João Cabral. Assim, ao apresentar traços da literatura cabralina, me baseio em um protótipo que a identifica.

No diagnóstico das temáticas, Castello (2006, p. 30) identifica em Cabral o desejo de transformar a matéria em alma numa postura típica de quem exercita o animismo, acreditando no espírito das coisas. Na poética do olhar, de valorizar ao extremo o exterior, há a espiritualização do objeto e/ou a divinização do concreto. É o que ocorre no fragmento seguinte de *Psicologia da composição* (1947), quando é dado “vida” ao sintagma *mineral*:

*É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.*

*São minerais  
as flores e as plantas,  
as frutas, os bichos  
quando em estado de palavra.*

*É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras.*

*É mineral, por fim,  
qualquer livro:  
que é mineral a palavra  
escrita, a fria natureza*

*da palavra escrita.*

(OC, 1994, p. 96)

No texto, João Cabral expressa a sua visão da realidade, reelaborando-a de uma mesma maneira: de uma forma nua, material, substantiva, seca, essencial, anímica. O assunto é o processo do fazer literário no emprego da sua matéria “mais prima”: o sintagma “mineral” (e flexões). Através desse nome concreto e, ao mesmo tempo abstrato, devido ao contexto, o “poeta-pedra” aponta, dentro do universo de sua poesia, a natureza discursiva (e o lugar ocupado no mundo) dos SNs “o papel”, “as flores e as plantas,/ as frutas, os bichos”, “a linha do horizonte”, “qualquer livro” e “a palavra/ escrita”. Todos os elementos diferentes, mas ligados pela força material do signo de quem faz literatura. Nessa direção, os mesmos termos referenciados neste fragmento, não o seriam de igual forma em outra cadeia textual, o que ratifica a informação de que as unidades discursivas significam “em ocasiões particulares do discurso” (LYONS, *apud* KOCK e ELIAS, 2007, p. 76).

A referenciação ocorre de maneira adversa no exemplo a seguir, extraído da primeira parte da obra *Morte e vida Severina*, momento em que “o retirante explica ao leitor quem é e a que vai”.

- O meu nome é Severino,  
 não tenho outro de pia.  
 Como há muitos Severinos,  
 que é santo de romaria,  
 deram então de me chamar  
Severino de Maria;  
 como há muitos Severinos  
 com mães chamadas Maria,  
 fiquei sendo o da Maria  
do finado Zacarias.  
 Mas isso ainda diz pouco:  
 há muitos na freguesia,  
 por causa de um coronel  
 que se chamou Zacarias  
 e que foi o mais antigo  
 senhor desta sesmaria.  
 Como então dizer quem fala  
 ora a Vossas Senhorias?  
 Vejamos: é o Severino  
da Maria do Zacarias,  
 lá da serra da Costela,  
 limites da Paraíba.

[...]

E se somos Severinos  
 iguais em tudo na vida,  
 morremos de morte igual,  
 mesma morte Severina:

[...]

(OC, 1994, p. 171-2)

Neste auto de natal pernambucano, consoante o determinou João Cabral no subtítulo da obra, a figura anônima de um “Severino” (termo referente primeiramente introduzido e posto em foco) é anunciada e recuperada por um objeto do discurso. Como a figura do retirante é confundível (quase “desindentitária”) entre tantas da mesma classe, o enunciador busca, por meio do material linguístico, “predicar” tal referente, fazendo a manutenção com retomadas de caráter nominal, como se vê, com sintagmas cujo núcleo é o nome próprio acompanhado de determinantes e modificadores (“Severino de Maria”, “o □<sup>31</sup> da Maria/ do finado Zacarias”, “o Severino da Maria do Zacarias”). Destaco também o sintagma adjetival com traço morfossintático qualificador (“iguais em tudo na vida”), empregado para ratificar a imagem miserável e sólita do homem nordestino apresentado por Cabral.

<sup>31</sup> O símbolo indica a elipse do núcleo do sintagma: “Severino”.

Atenta-se também para a derivação imprópria verificada com o termo “Severino” (= árido, sofrido, severo) que deixa de ser substantivo-sujeito, tanto na língua quanto no discurso, para transformar-se ou ser transformado dado à conjuntura, em adjetivo-predicativo do sujeito. Além disso, “Severino” é substantivo coletivo da miséria e da magreza; é sinônimo de morte e não de vida. O que garante a minha classificação dos nomes em substantivos e adjetivos, em *Morte e vida Severina* (1955), é o comportamento sintático que desempenham, segundo a orientação de Azeredo (1999, p. 37) e Câmara Jr. (1973).

### 3- A QUESTÃO ESTILÍSTICA: DOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

*"[...] só nos resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente de linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura."*

**(Roland Barthes, em Aula)**

Neste capítulo, discutirei os fundamentos teóricos e metodológicos que embasam e orientam este trabalho voltado para a concretização estética da gramática do português, ao tomar por base a poesia de João Cabral de Melo Neto. Respaldo-me na Estilística Linguística preconizada por Charles Bally (1941; 1951) e alimentada no Brasil por nomes como o de Câmara Jr. (2004b) e Melo (1976). Atualmente, a Estilística tem-se renovado por pesquisas contemporâneas, como se vê nos estudos de Henriques (2009a), Martins (2000) e Monteiro (1998; 2005), além das reflexões de Pereira (Cf. Introdução deste trabalho) que motivaram uma série de outros trabalhos ligados ao grupo de pesquisa *Descrição e ensino de língua: pressupostos e práticas*, em funcionamento no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Assim, ao filiar-me a tais reflexões, pretendo dar visibilidade a uma das teses desta pesquisa que prevê a interdependência entre língua e literatura, o que me incita a tratar de questões correlatas (como as noções de *texto, gênero, discurso e leitura*, aprofundadas a seguir), no intuito de criar uma linha de raciocínio que contornará o comportamento expressivo do substantivo na poesia de Cabral.

#### 3.1 A leitura da literatura: o cultural, o linguístico e o pedagógico

Quando Foucault (2008) pensou uma *arqueologia do saber*, expressão que intitula livro homônimo, ressaltava inclusive a descontinuidade das ideias ou dos discursos dispersos e autônomos inscritos no plano do conhecimento que tornaram evidentes os vários segmentos da ciência cujos testemunhos podem ser verificados,

de acordo com o pensador, na medicina, na economia política ou na biologia, dentre outros. São ciências, ramos do saber, que formam o arquivo das coisas ditas a que a arqueologia se propõe analisar. A temática da leitura localiza-se nesse contexto talvez por formar “um campo plural de práticas dispersas” em que há “um estilhaçar-se de idéias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões, de que convenha a falar à medida que surjam” (BARTHES, 2004b, p. 31). Por isso, a descrença de Barthes (2004b, p. 30) na existência de uma doutrina sobre leitura: “não me forçarei a alcançar, mimar uma competência pedagógica que não é minha; ater-me-ei a uma leitura particular (como toda leitura?), a leitura do sujeito que sou, que creio ser.”

Ao adotarem um viés “arqueológico”, Lajolo e Zilberman (2009, p. 17) salientam as diversas manifestações de leitura na chamada “sociedade da informação”, desencadeada a partir das últimas décadas do século XX, e presente nas agendas política, educacional e acadêmica. Na defesa das autoras, é bastante profícua a convivência entre informação e leitura, o que significa que ler, verbo transitivo na acepção semiológica de Barthes, não está restrito exclusivamente à palavra escrita, mas também a outros sistemas através dos quais a linguagem se manifesta. Dentro de uma visão foucaultiana, isso se ajusta ao fato de que “a leitura constitui um discurso que se revela em textos, em emblemas, em tomadas de problemas, em tomadas de decisões, em políticas” (LAJOLO e ZILBERMAN, 2009, p. 21), cujos suportes variam de acordo com o gênero discursivo e a necessidade de comunicação. O tema, de caráter interdisciplinar, mostra-se, há algum tempo, como fonte de inquietação dos vários segmentos da sociedade, incluindo, nesta militância, os professores leitores de uma maneira geral.

Nesta pesquisa, a leitura vem atuar como ferramenta (e não como pretexto) para o ensino de gramática<sup>32</sup>, ainda muito marcado pelas peias da tradição gramatical, conforme observado no primeiro capítulo. É preciso que se entenda que as regularidades linguísticas existem materializadas no texto, o verdadeiro “manual” de regras e usos, sob a guarda dos diferentes discursivos, ao atender aos propósitos

---

<sup>32</sup> Não se compreenda por aqui que *língua* seja termo sinônimo de *gramática*. Para Antunes (2007:40), *língua*, conceito mais amplo, configura-se como “uma atividade interativa, direcionada para a comunicação social, supõe outros componentes além da gramática, todos, relevantes, cada um constitutivo à sua maneira e em interação com os outros” (grifos do autor). Mais adiante, a autora (2007:40-1) faz uma divisão que me parece justa dentro do que seria açambarcado pelo termo *língua*. No primeiro par, aponta o (1) *léxico* e a (2) *gramática*, fatores cuja interdependência se mostra na disposição das regras que determinam novas unidades lexicais, incluindo os casos de adaptação morfológica, no caso dos empréstimos incorporados ao repertório materno. No segundo par de divisão, Antunes (Idem), ao enxergar na língua um sistema em uso, em funcionamento, destaca a (3) *composição de textos* (incluindo recursos de textualização) e (4) *situações de interação reguladas pelas normas sociais*.

do leitor/falante, ampliando, inclusive, seu conhecimento linguístico. No texto literário, será possível observar o emprego da língua nos desdobramentos expressivos que lhe compete, tornando visível o axioma de que a literatura é, de fato, a arte da palavra. Nesse sentido, verificarei, através da perspectiva da leitura, o comportamento expressivo do substantivo na obra de João Cabral de Melo Neto.

Relacionar *leitura* e *gramática* não se trata de uma forma de ludibriar tais campos do saber no que possuem de relevante, sacrificando-os. Ambos são imprescindíveis para a formação cultural e cidadã do homem, suplantando qualquer empecilho que inviabilize inseri-los numa posição *transdisciplinar*, o que significa concebê-los, dentro de uma prática social escolar, um campo aplicado de caráter “híbrido”, “mestiço” e “nômade” (MOITA LOPES, 2006), oposto à geração do conhecimento por meio de uma só disciplina. Assim, acato o pensamento dos linguistas aplicados vanguardistas (ver obra organizada por MOITA LOPES, 2006, por exemplo) que combatem no campo científico o encastelamento do saber acadêmico e/ ou a inexistência de uma superioridade epistemológica, prevendo, com isso, um novo *lócus* (ou “não lugar”, para manter a coerência) de produção do conhecimento.

Seguindo tal orientação, vale discutir a “arqueologia da leitura” que, ao estabelecer interface com todas as disciplinas curriculares, torna-se logicamente uma responsabilidade de toda comunidade escolar, incluindo não somente ações dos professores, mas também dos pais e de todo o corpo pedagógico (diretores, coordenadores, bibliotecários) que deveriam trabalhar em prol da formação sólida do aluno. A mudança de postura, todavia, acontecerá mediante a um esforço contínuo e coletivo em favor da causa da educação. O primeiro estágio para a mobilização, condição indispensável antes de qualquer compreensão *inter* e *transdisciplinar*, é de que todos os “atores sociais” sejam leitores, sobretudo o professor, protagonista do processo de ensino-aprendizagem. Para corroborar, trago a voz de Theodoro da Silva (2008, p. 51):

A idéia de que todos os professores, independentemente de disciplina ou matéria, são também professores de leitura se apresenta como irrefutável. [...]

A ampliação do conceito de formador de leitores, abarcando todos os professores de uma escola, encontra sua sustentação maior no processo de letramento, aqui tomado como o uso concreto, conseqüente e consciente de práticas de leitura e escrita em diferentes situações sociais. Entendo que cada disciplina escolar, a partir do docente responsável, apresenta também as suas especificidades quanto ao letramento dos estudantes, não somente em função dos gêneros de

escrita mais utilizados nas aulas, mas também em decorrência do próprio trabalho com esses gêneros para efeito de aprendizagem. (os grifos são meus)

Na contenda sobre leitura e suas práticas pedagógicas, Guedes e Souza (2004, p. 150) observam que ensinar a ler, compromisso não só do professor de língua portuguesa, é também viabilizar o acesso às facetas do português representado, no caso da literatura, pelos autores distintos no tempo, na forma e no conteúdo. Será, assim, possível conviver com nomes contemporâneos e fundadores da nossa e das outras culturas, em que cada autor-artífice, à sua maneira, torna viva, no mundo da escrita, a memória da arte da palavra, aliciadora de mentes e corações em tempos eternos. Pereira (1999), por seu turno, ao considerar o poder gerador da língua, ao evidenciar a simbiose entre língua e literatura, entre matéria e obra-prima, faz valer o seu desejo de “celebrar” a língua portuguesa na construção da estética de textos literários e não literários. A celebração, segundo a autora, deve considerar a posse do texto na dimensão maior, permitindo-lhe, “percebê-lo por inteiro, nas suas estruturas mais profundas” (PEREIRA, 1999, p. 220) ou, conforme preferiu em outro momento:

Diante de um texto, habituemo-nos a explorar a linguagem, tentando desvendar os seus mistérios, relacionando-nos intimamente com ele, tendo prazer no seu convívio. Será uma leitura com olhos ver, não uma leitura panorâmica ou cosmética. O estilo do autor, então, se desvelará, deixando entrever os recursos e a urdidura de que se valeu. Literário ou não, o texto possui marcas, sinais que o tornam único, invulgar. O analista terá condições de identificar as possibilidades estilísticas utilizadas porque estará considerando a totalidade dos resultados, e não determinando seu ponto de vista. É importante deixar claro que o termo “análise” não está sendo tratado aqui como mera composição fria. Quer dizer estudo profundo e pleno. (PEREIRA, 1997, p. 304)

Azeredo (2004) dialoga com Pereira ao apontar para o “potencial lúdico” dos textos produzidos por grandes “malabaristas da palavra”. Segundo o autor, *processo* e *produto* determinam uma atividade lúdica, já que “o jogo é um acontecimento cujo sentido e propósito é a própria encenação”. No texto literário, as múltiplas possibilidades de construí-lo se dividem no universo paradigmático e criativo de cada autor que põe em cena as “formas” que melhor lhe cabe na geração de um valor expressivo. A linguagem ganha relevo quando ela realmente sai do aspecto funcional para servir ao ludismo da palavra, verificado no trabalho do enunciador com o signo verbal. Com isso, na poesia, o que estará em evidência será mais o processo de construção (plano da expressão) do que o conteúdo em si (plano do conteúdo), que vem a reboque com a sugestão da palavra poética, mantendo viva a

semiose s gnica ao ratificar o enlace entre significante, significado e objeto (entre outros, ver ULLMAN, 1967, p. 111-161). O que importa, em síntese, na engenharia do texto literário “  a desautomatização da linguagem, a negação de seu caráter corrente e comum a fim de que lhe sejam conferidas contundência e eficácia” (AZEREDO, 2004, p. 154) como uma forma de redirecionar a percepção e promover descobertas (Cf. FIORIN, 2008, p. 106-9).

### 3.2 O fato estilístico em Língua Portuguesa: temas, problemas e perspectivas

Dadas as questões de fundo, vale salientar o espaço da Estilística Linguística na fundamentação teórica desta pesquisa. Para Câmara Jr. (1968, p. 166), “disciplina ling stica que estuda a expressão em seu sentido estrito de EXPRESSIVIDADE da linguagem”, ou seja, a sua capacidade de sugestionar e emocionar. Na mesma esteira, Martins (2000) e Monteiro (2005) seguem a orientação de tradição ling stica e compreendem, respectivamente, a disciplina em foco como aquela que se volta “para os fen menos da linguagem, tendo por objeto o estilo” (MARTINS, 2000, p. 1), ou ainda, retomando Cressot (1980, p. 15), pressupõe-se que o fim verdadeiro da Estilística é “o de determinar as leis que regem a escolha da expressão”. Azeredo (2008, p. 479), na defesa de um olhar mais contemporâneo, ressalta que a Estilística pode ser categorizada dentro de “uma teoria de construção de sentido, na medida em que se baseia na premissa de que o que um texto significa é modelado por escolhas ling sticas”, de natureza fônica, morfossintática e léxico-semântica. Assim, para entendimento do fenômeno estilístico, se faz necessário desenvolver as noções de *texto* e de *geração do significado na interface com o sentido*.

Marcada pela emoção poética, Cecília Meireles (1985, p. 442) assim se transbordou em o *Romanceiro da Inconfidência*:

*Ai, palavras, ai, palavras,  
que estranha potência a vossa!  
Todo o sentido da vida  
principia   vossa porta;  
o mel do amor cristaliza  
seu perfume em vossa rosa;  
sois o sonho e sois a audácia,  
calúnia, f ria, derrota...*

Em Cecília, a palavra ganha força e cor com sua essencialidade. De fato, vivemos entre palavras, o que significa conjecturar que vivemos, conforme observou Azeredo (2008), em um mundo de significados construídos na relação dialógica com outros sujeitos. O significado integra o evento discursivo de que faz parte não só o produtor do texto, mas também o destinatário/ leitor/ ouvinte em cuja mensagem cada palavra escolhida/ identificada será responsável por gerar a significação (AZEREDO, 2008, p. 476). Fica, portanto, visível que o processo comunicativo e, conseqüentemente, o processo significativo se faz de maneira circular, prevendo a figura dos interlocutores, todos ancorados no discurso.

A Estilística, enquadrada por Azeredo (2008, p. 479) como uma das vertentes de Análise do Discurso, desenvolve em nível macro métodos de análise discursiva. Na literatura linguística, há uma variedade muito grande no que tange ao conceito de TEXTO. Em crônica veiculada na internet, Sant'Anna (2010) afirmou que "Tudo é texto. Tudo é narração". Tal perspectiva é defendida por semioticistas e compartilhada por aqueles que veem o texto não só como uma configuração do sistema léxico-gramatical, mas também como uma forma imagética, sonora, gestual. Benveniste (2006, p. 56-7), por outro lado, discorda por entender que a língua é o principal meio de manifestação da linguagem em que paradigma e sintagma atendem às regras de compatibilidade, de seletividade, de recorrência. Na música, por exemplo, de acordo com o linguista, há uma sintaxe, considerando que os sons se relacionam harmoniosamente numa relação de "determinante" e "determinado". Não existe, no entanto, uma semiótica, uma vez que não existem signos, ou seja, não se verifica nenhuma "convenção gramatical". Benveniste (2006, p. 61) salienta ainda que toda semiologia do não linguístico "deve pedir emprestada a interpretação da língua", o que ratifica o entendimento dele para a supremacia do sistema verbal.

O termo *texto*, diverso na sua significação, faz parte da vida social do homem. A todo o momento, impulsionados, sobretudo, pela necessidade, somos incitados à produção e ao processamento verbal. No lar, encontram-se os bilhetes, as cartas de cobrança, os recibos de aluguel, as atas de condomínio, o *e-mail*, os *scraps* do orkut. Na via pública, estão os *outdoors*, as placas de direção, as mensagens religiosas. Em todos os casos, são necessários os elementos linguísticos e extralinguísticos capazes de compor a estrutura textual.

Marcuschi (2008, p. 72), analisando o assunto em foco, afirma que o texto é fruto de uma ação linguística cujos limites são, de forma geral, determinados por

seus vínculos com a realidade em que ele se apresenta e funciona. Esse “evento”, no pensamento do autor, “não é apenas uma extensão da frase, mas uma entidade teoricamente nova”, além do que, deve hoje ser compreendido como “um tecido bem estruturado, uma entidade significativa, uma entidade de comunicação e um artefato sócio-histórico”. Nessa direção, torna-se impossível afirmar que o texto, seja simplesmente uma refração do mundo. Mais do que isso, ele reordena e reconstrói o real.

A Linguística do Texto (LT), surgida em meados de 1960 (KOCH, 1999, 2004; MARCUSCHI, 2008, entre outros) tinha como interesse o texto escrito. Modernamente, o compromisso é de se debruçar inclusive sobre os meandros da produção e compreensão de textos orais, considerando nesse rol as operações cognitivas como os *frames*, esquemas, planos, *scripts* e cenários (FÁVERO, 1991, p. 63). Isso me leva a crer, ao lado de Marcuschi (2008, p. 76), que o texto deixa de ser uma estrutura autonomamente linguística que incorpora sua inserção nos contextos comunicativos. Com tal evolução da LT, apareceram questionamentos sobre a que domínios o objeto *texto* deve estar vinculado. Recorro, mais uma vez, às orientações de Marcuschi (2008, p. 76):

[...] não faz muito sentido discutir se o texto é uma unidade da *langue* (do sistema da língua) ou da *parole* (do uso da língua). Trata-se de uma *unidade comunicativa* (um evento) e de uma *unidade de sentido* realizada tanto no nível do uso como no nível do sistema. Tanto o sistema como o uso tem suas funções essenciais na produção textual. Mas, de qualquer modo, o texto não é uma unidade formal da língua como, por exemplo, o fonema, o morfema, a palavra, o sintagma e a frase. (o grifo é meu e o itálico, do autor)

O autor traz reflexões pertinentes. Primeiro se refere à ressalva de que a língua é a matéria que tangibiliza, mesmo parcialmente, o pensamento (no sentido de representação), numa situação interativa de uso, inserindo-o em determinada esfera social (os gêneros) e em determinado contexto. Quanto ao segundo ponto (acerca de que o texto “não é uma unidade formal”), é preciso ponderar: são as unidades do sistema que se manifestam no tecido verbal (Cf. PEREIRA, 2003, 2005) quando se arranjam dentro da hierarquia gramatical do português: morfema → oração → sintagma → oração → período (AZEREDO, 1999, p. 31).

Além disso, vale destacar que essas formas de linguagem organizadas pelo sistema caminham para uma “previsibilidade de ocorrência” na qual, muitas vezes, o usuário não monitora a atenção, tamanha a espontaneidade com que lida com os

recursos linguísticos. De acordo com Azeredo (2008, p. 477), a linguagem “incorporada pelos grupos sociais como hábito, [...] ganha a força de um automatismo, um comportamento que não se escolhe. Ganha o *status* de ‘parte da natureza’. ‘Naturaliza-se’, enfim.” Ao compartilhar do mesmo pensamento, Bally propôs um estudo estilístico de manifestações involuntárias e inconscientes que excluiria, de pronto, o texto literário do seu escopo, exatamente por caminhar em sentido oposto. O pensamento não vingou, já que, conforme ponderou Cressot (1980, p. 15), uma obra literária por excelência se enquadraria no escopo da estilística tendo em vista que as *escolhas*, exatamente, seriam mais voluntárias e conscientes. Sobre o tema, evoco a voz de Azeredo (2008, p. 477), mais uma vez:

Olhar o texto na dimensão de sua elaboração estilística significa apreender sua significação de maneira consciente, como obra da escolha e do arranjo das formas em jogo. Só desse modo, podemos ir além da conduta cômoda e superficial de típica passividade leitora, quando normalmente nos contentamos com um suposto reconhecimento do sentido. O que quer que um texto nos comunique é produto de uma construção que mobiliza a palavra em todos os seus aspectos: classe, significado, forma, sonoridade. Só assim a palavra se torna plástica e visível. Para recuperar sua visibilidade e plasticidade na construção do significado, a palavra precisa superar o papel de mera coadjuvante da comunicação e se impor à atenção do interlocutor em outra dimensão: o **estilo**<sup>33</sup>.

Na perspectiva do enunciador, valoriza-se, por vezes, um conhecimento prévio gramatical, enquanto o relevante, do ponto de vista estilístico, seria considerar tão só a matéria linguística, por meio da qual o escritor revela sua criatividade. Na redação, uma ou mais formas concorrerão para expressar o mesmo pensamento<sup>34</sup>. Uma construção, não marcada estilisticamente, cumprirá com o previsível, com o neutro e o banal, ao passo que outra, com marcas estilísticas, será identificada por concentrar a atenção do interlocutor devido a particularidades formais que, entrelaçadas, criam a “EXPRESSIVIDADE” ou, como preferiu Aristóteles (1969, p. 215), o “ar estrangeiro do texto”<sup>35</sup>. Azeredo (2008, p. 480)

<sup>33</sup> Sobre “estilo”, retorne ao capítulo anterior, principalmente as páginas: 64-76. Confronte também a citação de Azeredo (2008:477) com Pereira (1997:302).

<sup>34</sup> Trato do assunto com base em Guiraud (1970:72), para o que denomina de *variantes estilísticas*, conforme antecipei na Introdução desta dissertação. De acordo com o autor, “Na construção ‘Paulo bate Pedro’, a ordem das palavras não possui valor expressivo, porque só existe uma ordem possível; o latim, neste caso, dispõe de três construções, cada uma com um valor particular. Em francês (ou em português), a ordem das palavras só possui aqui um simples valor de comunicação, é um morfema, equivalente às desinências latinas”. Vale ainda acrescentar que as estruturas sem valor estilístico, na defesa de Guiraud (1970:73), são consideradas, portanto, inexpressivas, cujo caráter distintivo em relação a outras formas é zero (Cf. BARTHES, 2004).

<sup>35</sup> A expressão “ar estrangeiro” advém do contexto em que Aristóteles trata da metáfora como recurso de estilo. Segundo o filósofo, “O termo próprio, o vocábulo usual e a metáfora são as únicas expressões úteis para o estilo

afirma ainda que os recursos verbais que retêm o olhar do leitor devem realizar a tarefa de exprimir o sentido de maneira particular. No estudo da EXPRESSIVIDADE do substantivo em João Cabral, o que se verifica, por exemplo, é uma apropriação singular da palavra, dada por se ajustar às pretensões do pensamento<sup>36</sup>, na medida em que indaga sobre a arbitrariedade do signo em face de sua motivação, fixando, com isso, correspondência entre significante e significado, rumo à estética do texto. Lê-se em *Psicologia da composição, Antíode (contra a poesia dita profunda)* (OC, 1994, p. 98):

*Poesia, te escrevia:  
flor! conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer,*

*gerando cogumelos  
(raros, frágeis, cogu-  
melos) no úmido  
calor de nossa boca.*

*Delicado, escrevia:  
flor! (Cogumelos  
serão flor? Espécie  
estranha, espécie*

*extinta de flor, flor  
não de todo flor,  
mas flor, bolha  
aberta no maduro.)*

*Delicado, evitava  
o estrume do poema,  
seu caule, seu ovário,  
suas intestinações.*

*Esperava as puras,  
transparentes florações,  
nascidas do ar, no ar,  
como as brisas.*

No fragmento, o inusitado da expressão ocorre com a metalinguagem do fazer poético em que se procede “a uma gradativa desmontagem dos conceitos de ‘sublime’ e ‘transcendental’ a que se poderia associar o fenômeno lírico”. Do ponto de vista linguístico, os substantivos “flor” e “fezes”, corroborados pelo aspecto dos

---

do discurso puro e simples. O que conforma é que elas são as únicas a serem utilizadas por toda gente; não há ninguém que na conversação não se sirva de metáforas, dos termos próprios e dos vocábulos usuais. Pelo o que, é evidente que, com perícia, o discurso poderá apresentar o ar estrangeiro [...], a arte ficará dissimulada e o estilo será claro, qualidades estas que [...] comunicam sua virtude ao estilo oratório.” (O grifo é meu).

<sup>36</sup> O ajuste às pretensões do pensamento não contradiz o que, a partir de Azeredo, se afirmou sobre a linguagem não representar como o espelho o pensamento. “Ajustar-se” significa, portanto, estabelecer motivação, ao contrário de Saussure (1974), entre significante e significado.

verbos “escrevia”, “conhecendo” e “és”, se apresentam como índices na passagem de uma fase literária a outra (“*Poesia, te escrevia:/ **flor!** conhecendo/ que és **fezes** [...]” – os grifos e os negritos são meus). No primeiro caso de “flor”, assinala-se para o fruto do trabalho de “profundidade lírica” e de tradição romântico-simbolista; já no segundo, “fezes”, o poeta aponta para o que existe de mais primitivo e original na construção do poema, lançando mão de “um campo imagístico *orgânico* para definir a poesia” (o grifo é do autor). Na segunda estrofe, a “flor” despetalada pelo poeta aproxima-se de “cogumelo”, desmascarando a impureza e a penúria da realidade, sobretudo a nordestina, a que Cabral se propôs denunciar dentro do signo da Geração de 1945. No entrelaçar dos fios, o foco se volta para “flor”, termo repetido algumas vezes, na quarta estrofe, para garantir o ritmo e sugerir o tom antilapidar, realçado pelo o que os poetas, de alguma maneira, rejeitaram na sequência de SNs que complementam a forma “evitava”: “o estrumo do poema,/ seu caule, seu ovário, suas intestinações” (grifos meus). Assim, o leitor, dentro do processo interativo e cultural, percebe a EXPRESSIVIDADE do texto que pode ser conferida a partir da adesão frente à “escassez” dos recursos da linguagem cabralina. No estudo estilístico, debruça-se sobre os textos dotados de singularidade estética, enquanto os demais, marcados tão só pelos mecanismos formais e regulares, ficam sob a responsabilidade da Linguística Teórica.*

A educação estilístico-expressiva de Cabral se dá pela pedra/palavra organizada sintática e singularmente, já que “a pedra dá a frase seu grão mais vivo” (OC, 1994, p. 347). Com efeito, a Língua Portuguesa, pelas mãos do poeta, descobre-se e “salvo a grandiloqüência de uma cheia/ lhe impondo interina outra linguagem” (Idem), o signo-substantivo “precisa de muita água em fios para que todos os poços se enfrasem” (Idem). Trata-se, em outras palavras, da concretização funcional e estética do português, manifestada e renovada por<sup>37</sup>:

---

<sup>37</sup> Esta sequência de recursos estilístico-expressivos não tem caráter finito e cumpre com o intuito de fortalecer a discussão desenvolvida em outros pontos deste trabalho através de exemplos que fundamentaram a argumentação. Do ponto de vista metodológico, tais exemplos, ao longo dos capítulos, foram uma estratégia para dar visibilidade à teoria e não criar uma distância, talvez natural, entre a discussão teórica e a análise do *corpus*.

- Inovações sonoras e morfológicas no poema *O Sol em Pernambuco*: verifica-se a exploração da camada fônica por meio de aliterações do fonema /s/ (“sol” → “sóis” → “sol”; “acender” → “incendeia”; “rasar” → “rasá-los”), recurso estilístico incidente na poesia cabralina (Cf. exemplos do Capítulo 2, item 2.2<sup>38</sup>), que focaliza a semântica dos termos repetidos, além da flexão em “sóis”, certamente fazendo referência ao valor corrosivo de “sol”. No primeiro conjunto, o inusitado está na criação metafórica promovida pelos termos reincidentes que a compõe; nos outros dois casos, aponto tão só o ludismo verbal com o intuito de reter, por meio dos efeitos expressivos, a permanente vigília do leitor:

*(O sol em Pernambuco leva dois sóis,  
sol de dois canos, de tiro repetido;  
o primeiro dos dois, o fuzil de fogo,  
incendeia a terra: tiro de inimigo.)  
O sol ao aterrissar em Pernambuco,  
acaba de voar dormindo o mar deserto;  
dormiu porque deserto; mas ao dormir  
se refaz, e pode decolar mais aceso;  
assim, mais do que acender incendeia,  
para rasar mais desertos no caminho;  
ou rasá-los mais, até um vazio de mar  
por onde ele continue a voar dormindo.*

(OC, 1994, p. 357)

- Repetições e rimas em *A Carlos Pena Filho nos Vinte Anos de sua Morte*: repetir, em linhas gerais, nem sempre se configura como defeito de estilo, conforme apregoado na escola durante muito tempo. A repetição pode ter, além de outros usos, um efeito fortemente argumentativo, visto nas peças publicitárias, ou, como se verifica abaixo, instrumento para distinguir nuances da mesma propriedade de “verde”. Como adendo, a coincidência da consoante oclusiva bilabial surda /p/ sugere, em “pulso” e “pulsa”, o ritmo compassado do coração:

*Todos os verdes que há no verde  
sabia (não mais os exerce):*

*tinha-os da luz de Pernambuco  
que se traz dentro como um pulso,*

*e pulsa mudo como o sangue,  
e nas marés sem gesto o mangue,*

<sup>38</sup> Ao confrontar os exemplos de **aliteração**, será possível perceber a riqueza de um mesmo recurso que se molda a construções semânticas distintas, mostrando a mobilidade da língua.

*e nos pernambucanos age  
como se fosse seu sotaque.*

(OC, 1994, p. 438)

- Embarços sintáticos e personificações em *Pregão Turístico do Recife*: no fragmento, é possível localizar um dos traços do poeta que é romper constantemente com a ordem direta dos termos da oração (“*Do mar podeis extrair*”). Dessa maneira, o leitor precisa rever o verso, estar atento, ler com certo vagar e valorizar cada uma das palavras para, assim, apreender, ao menos, um dos sentidos propostos, aproximando-se da alma do poeta. Insatisfeito, Cabral apela para o léxico revelador de economia estética de um engenheiro (“*um fio de luz precisa, matemática ou metal*”), além da personificação que renova o valor descritivo do seu texto (“*velhos sobrados esguios/ apertam ombros calcários*” – nas citações deste tópico, o negrito e os grifos e são meus):

*Aqui o mar é uma montanha  
regular redonda e azul,  
mais alta que os arrecifes  
e os mangues rasos ao sul.*

*Do mar podeis extrair,  
do mar deste litoral,  
um fio de luz precisa,  
matemática ou metal.*

*Na cidade propriamente  
velhos sobrados esguios  
apertam ombros calcários  
de cada lado de um rio.*

(OC, 1994, p. 147)

- Sintagmas nominais não progressivos em *O Hospital da Caatinga*: segundo Oliveira (1972, p. 30), Cabral é o poeta da reiteração e de intensificação, já que evita “de todos os modos a leitura desatenta, que se prenda ao oco e ao eco das palavras, não à densidade semântica e sua contundência retórico-apelativa” (Idem). No fragmento seguinte, por exemplo, a série de SNs (“Os areais lençol”, “o madapolão areal”, “Os areais lençol”, “o madapolão areal”) forma em relação ao todo uma ruptura sintática dentro da sequência entre parênteses. Como se observou no item anterior, é preciso, no referido caso,

voltar a atenção, uma vez que não existe continuidade semântico-coesiva fluente tal qual o faria um texto de caráter informativo:

*O poema trata a Caatinga de hospital  
não porque esterilizada, sendo deserto;  
não por essa ponta do símile que liga  
deserto e hospital: seu nu asséptico.*

*(Os areais lençol, o madapolão areal,  
os leitos duna, as dunas enfermaria,  
que o timol do vento e o sol formol  
vivem a desinfetar, de morte e vida.)*

(OC, 1994, p. 353)

- Efeitos semânticos inusitados em *Cemitério Pernambucano*: a seguir, João Cabral aposta no jogo de palavras para ressaltar a figura fúnebre dos cemitérios e dos “mortos” que geram os mortos (“*Por que isolar estas tumbas/ do outro ossário mais geral”*).

*Para que todo este muro?  
Por que isolar estas tumbas  
do outro ossário mais geral  
que é a paisagem defunta?*

*A morte nesta região  
gera dos mesmos cadáveres?  
Já não os gera de caliça?  
Terão alguma umidade?*

(OC, 1994, p. 155)

Após o panorama sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, faz-se necessário discutir pontos, ainda imprecisos, dentro do escopo da Estilística Linguística. Autores como Cressot (1980) e Martins (2000) defendem que as “possibilidades estilísticas” serão mais comuns ao texto literário pelo conceito já anteriormente exposto. Se a EXPRESSIVIDADE acontece, no entanto, devido ao seu “ar estrangeiro”, ao uso incomum da língua marcada por uma afetividade, seria imprudente, neste trabalho em especial, alimentar a ideia. Quaisquer textos de domínios discursivos distintos podem ser expressivos considerando uma manipulação criativa da língua. O texto publicitário serve-se, diversas vezes, do sistema linguístico, superando o puramente comunicativo e alcançando o emprego criativo e emotivo, apontado, por vezes, como abundante na literatura. Assim, ao estabelecer parâmetros de análise para *Introdução à estilística*, Martins (2000, p. 23) concede, por um lado, que “com alguma frequência se examinem fatos de

linguagem comum”; por outro, no entanto, “é principalmente dos textos literários que são tomados exemplos que permitem deduzir as possibilidades estilísticas do português nos três níveis: fonético, léxico, sintático”. Procuro resolver a questão embasando-me na teoria dos gêneros discursivos que ganhou força e sustentação com a releitura que fez Bakhtin (2003) dos estudos aristotélicos.

Delimitar, portanto, as fronteiras do texto literário frente a outros domínios levando em conta apenas a estrutura linguística é um critério falho, haja vista o exemplo dado. Ao lado das questões de língua, deve-se incluir questões pertinentes ao plano do discurso e da natureza sociocomunicativa dos textos. Em outras palavras, para uma análise textual-discursiva é necessário, antes de qualquer questão, determinar-lhe a linha hermenêutica, de modo que posteriormente se utilize dos elementos gramaticais. Ao encontro disso, está a Análise do Discurso Textualmente Orientada, desenvolvida por Fairclough (2008).

Cumprir observar que a Estilística é um campo do conhecimento mais amplo do que a Retórica, já que não guarda em seu escopo técnicas de falar e escrever bem. Debruça-se “pelos usos lingüísticos correspondentes às diversas funções da linguagem” como a investigação da poeticidade, a percepção da estrutura textual e a definição de particularidades linguísticas motivadas por fatores psicológicos e sociais (MARTINS, 2000, p. 22 – Os grifos são meus). Em se tratando do texto literário, a palavra poética surgirá nele como “um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 43). No texto de Cabral, são projetados os seus anseios e questionamentos a partir dos quais a palavra seca e substantiva se molda às pretensões do poeta sem que para isso seja “[...] dirigida *de antemão* pela intenção geral de um discurso socializado”. É preciso aludir à *palavra enciclopédia* dentro da qual estão todos os sentidos possíveis “em que o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de grau zero, prene ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras”. Compondo a teia textual de significações, a Estilística fundamentará, do mesmo modo que outras teorias de geração do sentido (BARROS, 2001), o **como o texto faz para dizer o que diz**, tendo por intuito e finalidade o fator da EXPRESSIVIDADE.

Na história das ideias linguísticas, a Estilística comportou-se como um caleidoscópio propulsor de diversas vertentes ou mutações. Conforme salientado, o princípio está em Charles Bally, para quem a concepção moderna de Estilística

centra-se no estudo do fenômeno expressivo segundo motivações afetivas, o que significa “investigar a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade” (MONTEIRO, 1998, p. 174). Tal concepção, que perdura atualmente na vertente linguística, tem por base (a) uma linguagem em geral, (b) um sistema de língua historicamente determinado (a *langue*) e (c) um sistema expressivo de um falante específico (a *parole*). Encontra-se, neste último estágio, a contribuição de Bally que, diferente de Saussure, pôs em questão a multiplicidade dos elementos de ordem afetiva imprescindíveis na constituição do significado/sentido.

Os estudos estilísticos “da expressão” avançaram e foram gradativamente atualizados de acordo com a concepção de linguagem em voga na literatura linguística de cada época. Ainda no século XX, Câmara Jr. aproveitou-se da onda e apresentou tese em que observava a EXPRESSIVIDADE sob a ótica da tríade função da linguagem defendida pelo psicólogo alemão Karl Bühler. O linguista brasileiro, ao endossar, em primeiro lugar, o pensamento de Bally, criticou a concepção saussureana de a língua ficar reduzida à função representativa. É notória a sua importância, “pois compreende a estrutura, o esquema, o padrão ou a pauta que rege, em termos lingüísticos, a nossa representação do mundo exterior e interior” (CÂMARA Jr., 2004, p. 11), mas que não dá conta da *manifestação anímica*, como defendeu Vossler, tampouco da *atuação social* ou *apelo*, ponto de partida de que se valeu De Laguna para propor uma teoria sobre a origem da linguagem. Câmara Jr. (2004, p. 14) assim constata:

A língua absorve, destarte, uma carga afetiva que se infiltra em seus elementos e os transfigura por assim dizer. O adjetivo *belo*, por exemplo, tem uma significação intelectual e encerra um julgamento acerca do ser a que é aplicado; traduz uma determinada representação desse ser (um bosque, digamos), distinta da que transmitiria *denso*, ou *grande*, ou *verde*. Até aí, estamos na língua em sentido estrito; mas dela transborda o ato lingüístico, que é a enunciação do termo em dadas circunstâncias, porque nele se revela o entusiasmo de quem assim nos fala ou ainda o seu esforço para nos fazer participar desse entusiasmo. (Os grifos são meus; o itálico, do autor)

Enquanto Câmara Jr. alimenta que a Estilística cumpre com papel de “complementar” a gramática<sup>39</sup>, relativizo-a (Cf. Introdução deste trabalho; MELO, 1976, p. 29), considerando que ambas as disciplinas caminham na mesma

<sup>39</sup> Conforme esperado, devido ao contexto estruturalista da pesquisa acadêmica, Câmara Jr. (1968:201) segue a orientação de Saussure para o conceito de gramática: “sistema de meios de expressão”.

proporção, interpenetrando-se no tratamento do fato linguístico-expressivo. Nos dois “lugares”, o que se faz é prescrever/registrar usos da língua, como se verifica na gramática de Celso Cunha e Lindley Cintra (2001), em que os empregos estilísticos aparecem com frequência no trabalho de descrição dos capítulos. Em contrapartida, Nilce Sant’Anna Martins procura, em *Introdução à estilística* (2000, p. 23), “despertar maior consciência das imensas possibilidades de expressão”, sem que seu trabalho seja reduzido a simples complemento da rigidez gramatical. Esse despertar tem por base primeiramente a interpretação da escolha feita pelo falante.

A Estilística poderá, pois, se aliar à gramática por se enquadrar, sobretudo, dentro das manifestações da *parole*, oferecendo aos manuais usos particulares que se generalizarão, perdendo o “estranhamento” anterior verificado, por exemplo, na *Nova gramática do português contemporâneo*. Os autores de tal volume, ao descreverem a sintaxe dos verbos, incorporam certos usos tidos como estilísticos por Lapa (1998). Assim, se para Cunha e Cintra (2001, p. 448-9) o tempo presente do modo indicativo pode, além de enunciar fatos atuais, revelar vivacidade de fatos ocorridos no passado, o autor de *Estilística da língua portuguesa* (1998) diz o mesmo tanto para o presente quanto para o futuro<sup>40</sup>. Segundo Lapa (1998, p. 183-4), “Como princípio geral para emprego dos tempos, seja dito desde já que o nosso espírito<sup>41</sup> tende a tornar presentes, vividos atualmente, os fatos que se deram no passado ou sucederão no futuro.” Assim, no que tange à prescrição e ao uso linguístico, o movimento passa a ser cíclico: o falante/usuário ora parte da *langue* para concretizar a *parole* ou vice-versa. Pereira (1990, p. 53-4), atenta aos pontos discutidos, resume-os, em dois momentos, a questão:

O conceito de expressividade [...] é, sem dúvida, fundamental em se tratando de estudos estilísticos, levando muitas definições de estilo a destacarem-na como sua qualidade distintiva.

[...]

Para o estudioso do estilo, a expressividade abarca uma ampla escala de traços linguísticos que tem como denominador comum o fato de não afetar diretamente o significado da locução, a informação afetiva que esta proporciona. O que ultrapassa o lado puramente referencial e comunicativo da linguagem pertence ao domínio da

<sup>40</sup> Cunha e Cintra (2001:460-1) até preveem construções correlatas do futuro do presente simples. Assinalam, entretanto, que tais correlações pertencem à modalidade falada, sendo, portanto, raras na escrita.

<sup>41</sup> A expressão “nosso espírito” revela o olhar estilístico de Lapa frente às questões da língua. No parágrafo introdutório acerca do emprego dos tempos e modos verbais, o autor (1998:183) assim se expressa: “É dos pontos mais delicados da sintaxe portuguesa o emprego dos tempos e modos dos verbos. [...] só nos cumpre salientar [...] as questões fundamentais que dependem não propriamente da Gramática mas da Estilística.” (Os grifos são meus)

expressividade: as tonalidades emotivas, a ênfase, o ritmo, a simetria, a eufonia e também os elementos evocativos que situam nosso estilo em um registro particular (literária, familiar...). Ou o associam com um ambiente particular (histórico, estrangeiro, provinciano, profissional,...).

Frente à EXPRESSIVIDADE, cerne da observação de Pereira, para tratar (ou não) a Estilística como ciência, é necessário apontar-lhes os métodos que asseguram seu lugar na academia, mesmo com a proliferação das diferentes disciplinas de natureza semântica que se debruçam sobre a questão do sentido. Diferente das ciências exatas e da natureza, a quantificação exclusiva e excessiva talvez não encontre espaço na macro área de Letras, ainda que assim tenha sido durante muito tempo, de modo a fazer frente aos ideais positivistas. Para o campo gozar de teor científico, era antes necessário *experimentação* e *comprovação*. No entanto, como se trata do estudo do texto e da descrição da EXPRESSIVIDADE linguística, os métodos, tão relevantes para a produção do conhecimento, variam de acordo com a natureza da pesquisa, até mesmo na caminhada de Severino, o retirante, à margem do Capibaribe, rumo ao Recife:

[...]

*Pensei que seguindo o rio  
eu jamais me perderia:  
ele é o caminho mais certo,  
de todos o melhor guia.  
Mas como segui-lo agora  
que interrompeu a descida?  
Vejo que o Capibaribe,  
como os rios lá de cima,  
é tão pobre que nem sempre  
pode cumprir sua sina  
e no verão também corta,  
com pernas que não caminham.  
Tenho de saber agora  
qual a verdadeira via  
entre essas que escancaradas  
frente a mim se multiplicam.  
Mas não vejo almas aqui,  
nem almas mortas nem vivas;  
ouço somente à distância  
o que parece cantoria.*

(OC, 1994, p. 176-7)

Acometido pela necessidade de conhecer, Severino, o retirante, busca por um caminho, bem como o faz um cientista no intuito de compreender melhor o objeto sobre o qual se debruça. Para que um saber se estabeleça como ciência, é necessário antes conhecer-lhe os caminhos mais profícuos, saber, melhor, da

“verdadeira via” entre as que “escancaradas [a nós] se multiplicam” (Idem). Decidido por uma delas, o pesquisador procura atribuir-lhe *status* científico, considerando o valor esclarecedor nunca conhecido e capaz de preencher lacunas. No que tange à Estilística Linguística, Câmara Jr. (2004b, p. 24), apresenta-lhe as bases sólidas, “balanço dos processos expressivos, em geral, de uma língua, independentemente dos indivíduos que dela se servem”, a partir do que, ainda de acordo com o autor (Idem, 2004b, p. 24-5), será possível:

- **Assinalar** a coexistência intrínseca de um sistema intelectualivo e de um sistema expressivo;
- Além de se **ocupar** do exame de cada um dos compartimentos descritos pela gramática (fônicos, morfossintáticos e léxico-semânticos), cujos fatores de EXPRESSIVIDADE se encontram em potencial na língua e podem se “concretizar”, para utilizar um termo de Pereira (2008, entre outros), nas mais variadas situações interlocutivas<sup>42</sup>.

Na proposição de um método estilístico, Cressot (1980, p. 305) assim acrescenta:

[...] é indispensável uma sólida informação em matéria de história literária e de história da língua. É necessário conhecer a situação literária e lingüística no momento em que foi composta determinada obra. Cada época tem seus hábitos e gostos: o escritor pode submeter-se a eles, total ou parcialmente, ou retomar uma tradição abandonada, ou ainda manifestar uma atitude de inconformismo. Tentaremos, pois, representar a mentalidade de um contemporâneo; consultaremos as gramáticas, dicionários, tratados que faziam lei na época, e que o autor em causa teria podido utilizar. Eles estarão na base de nosso critério. Dado o estado e as tendências da língua em determinado momento, como a utilizou o autor para a sua expressão pessoal?

A orientação de Cressot foi cumprida, de alguma maneira, na organização dos temas deste trabalho, quando no primeiro capítulo descrevi, do ponto de vista funcional, a classe dos substantivos, para, no segundo, dedicar-me em localizar, principalmente, a poesia de João Cabral de Melo Neto no universo poético-cultural brasileiro. Ao confrontar sua poesia com a de outros poetas contemporâneos, percebi, em relação ao emprego do substantivo, uma apropriação bastante peculiar

---

<sup>42</sup> A divisão feita, principalmente com base em Câmara Jr. (2004b:24-5), dialoga e ratifica o que anunciara Azeredo (2008:477), citado na p. 112, deste capítulo. Resolvi retomar a ideia nas palavras de Câmara Jr., dado o viés metodológico a partir do que carrega suas observações, inserida, em *Contribuições à estilística portuguesa*, no item “O método estilístico”.

que me despertou a atenção e o interesse para que pudesse tratar do tópico com profundidade. O meu intuito, ao lado de Cressot (1980, p. 306), não foi o de me limitar a relacionar anomalias, caso as houvesse, mas de dedicação “à descoberta do grau da força ou de sensibilidade que o autor dá a seu estilo através de determinada escolha, primordialmente no domínio sintático”.

Ao contrário, Guiraud (1970, p. 159) aponta a estatística como disciplina auxiliar para o método estilístico, já que a língua “é uma entidade estatística, ‘uma soma de impressões’, e é o emprego mais ou menos generalizado de uma expressão [...] que *cria* seu valor estilístico”. De fato, a frequência de um uso pode ser fator determinante para EXPRESSIVIDADE, entretanto, se retomarmos Bakhtin e seus seguidores, a tônica deixa os aspectos quantitativos para incorporar o método dialógico do confronto e da comparação. Para Bakhtin (2003; ver também: FIORIN, 2008, p. 102-6), o estilo – e, por conseguinte, a EXPRESSIVIDADE – é verificada na diferença dialógica entre textos, o que marca uma metodologia muito mais qualitativa e condizente com as crenças aqui instauradas.

Pereira (1990, p. 36) indiretamente parece compartilhar desta postura em pesquisa realizada sobre os recursos linguístico-expressivos da obra infanto-juvenil de Ana Maria Machado, ao rejeitar a metodologia estatística (Cf. Introdução), visto que a intenção era “penetrar a obra em suas estruturas, desnudá-la, sem que o encantamento dos textos [...] ficasse em segundo plano”, associando, com isso, o prazer (estético) ao saber (ortodoxo), dentro de uma abordagem estilística. Não se deseja, com isso, aniquilar o método quantitativo em detrimento de outros mais importantes. Julgo por bem adequar o instrumento de investigação à natureza da pesquisa proposta, tornando, inclusive, viável, no mesmo espaço, instrumentos de quantificação e interpretação, de acordo com o paradigma de investigação emergente no século XXI.

Fundamentado por uma atmosfera de dialética científica, acato atualmente a Estilística como disciplina linguística que abrange os fatores intelectivos e afetivos, ambos se realizando e produzindo sentido no embate entre sujeitos, na cena verbal em que só a troca, a cumplicidade entre texto e leitor – no caso da leitura – demonstrará os EFEITOS DA EXPRESSIVIDADE. Para os semioticistas – que tinham no bojo a interação – o signo existe em função de um intérprete. Se não há intérprete, o signo perde a função semiótico-estilístico-comunicativa. O sistema linguístico verbal parte do mesmo raciocínio: a língua existe para o falante, para dar

conta do contato entre os sujeitos que vivem na mesma sociedade. Com base em Santos (2009), ao encarar a Estilística como ÁREA DA CIÊNCIA, refuto:

- I. Todas as formas de dogmatismo e autoridade, “sentidos essencializados e dogmas mumificados construídos na cultura com relação ao objeto” (FABRÍCIO, 2006, p. 59), dentre os quais, destaca-se a iniciativa de partir da ideias para as coisas, estabelecendo, com isso, a metafísica como último fundamento da ciência;
- II. O rigor científico alcançado somente com base em medições, ou seja, “o que não é quantificável é cientificamente irrelevante” (SANTOS, 2009, p. 28), estabelecendo que conhecer significa distinguir e classificar, para posteriormente determinar as relações sistemáticas entre aquilo que foi separado;
- III. O determinismo mecanicista de Isaac Newton cuja forma de conhecimento tinha como pretensão o utilitário e o funcional, o que significa reconhecê-lo mais pela capacidade de dominar e transformar o real do que pela capacidade de compreendê-lo em profundidade. Acerca dessa prática, Santos (2009, p. 30-1) registra que “o mundo da matéria é uma máquina cujas operações se podem determinar exactamente por meio de leis físicas e matemáticas, um mundo estático e eterno a flutuar num espaço vazio”;
- IV. A aplicação exclusiva do modelo mecanicista, que presidiu o estudo da natureza desde o século XVI, a todos os princípios epistemológicos e metodológicos, em que se inserem as Ciências Sociais e, por proximidade, as Ciências da Linguagem. Dessa maneira, o estudo da língua, na interface com a sociedade, não poderia ser proveitoso, já se reduziria às dimensões externas, observáveis e mensuráveis. Para o estudo da língua na constituição dos fatores de EXPRESSIVIDADE, é preciso considerá-la, ao contrário dos estruturalistas, como uma ciência subjetiva cujo proveito maior do método qualitativo nos permite, sobretudo dentro da Estilística Linguística, a construção de um conhecimento “intersubjetivo, descritivo e compreensivo, em vez de um conhecimento objectivo, explicativo e nomotético” (Idem, 2009, p. 39);

Com a crise de paradigma científico dominante e tendo em vista uma concepção de ensino elaborada a partir do conceito de interação (Ver: TRAVAGLIA, 2003, p. 23), revejo as bases da ciência do estilo, enquadrando-a não só dentro dos estudos da linguagem, mas também no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, dada a sua relevância e alcance, observados, conforme venho focalizando, na interação entre sujeitos, principalmente quando se trata de aspectos afetivos da língua(gem). Ao perceber o homem como ator social, Bakhtin (2003, p. 395) ponderou:

O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo* e *falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. A máscara, a ribalta, o palco, o espaço ideal, etc. como formas reais de expressão da representatividade do ser (e não da singularidade e da materialidade) e da relação desinteressada com ele. A exatidão, seus significados e seus limites. A exatidão pressupõe a coincidência da coisa consigo mesma. A exatidão é necessária para a exatidão da prática. O ser que se auto-revela não pode ser forçado e tolhido.

Como se observa, as reflexões bakhtinianas atualizam o pensamento de Câmara Jr. (2004) no desenvolvimento da Estilística Linguística. No bojo de sua atitude interacionista, o pensador russo se engaja contra um monologismo estruturalista, para dar espaço à postura dialógica que o incentivou (2003, p. 400), peremptoriamente, a defender que “As ciências exatas são uma forma monológica do saber [...]. Aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e falante (enunciador). A ele só se contrapõe a coisa muda” (BAKHTIN, 2003, p. 400 – o grifo é meu; o itálico, do autor), que, em alguma medida, está refletida na posição passiva do receptor no processo de comunicação. Ao propor as muitas funções da linguagem, tomando por base o foco em um dos elementos do processo, os estruturalistas, a seu tempo, restringiam-se exclusivamente à organização interna da língua (ORLANDI, 2006, p. 24).

No intuito de contribuir e atualizar os estudos, é que Bakhtin (2003, p. 269), um pouco diferente de Câmara Jr. (2004b), atentou para a combinação mais “orgânica” entre gramática e estilística, levando em conta que ambas se debruçam “na unidade real do fenômeno da língua”. Na medida em que a primeira examina o sistema linguístico-gramatical, a segunda centra-se na escolha e no enunciado individual como um todo. A contribuição de Bakhtin talvez seja maior quando fundamenta sua tese na premissa de que “o enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim” o estilo de um

texto (BAKHTIN, 2003, p. 298 – o grifo é do autor). Ao submeter o conceito de atitude responsiva do falante/ouvinte/leitor no processo interativo de comunicação, o autor de *Estética da criação verbal* esclarece que a escolha estilística não está limitada à seleção dos elementos gramaticais, mas também a maior ou menor influência do enunciador na previsão de resposta antecipada do destinatário, dado que escrevemos ou nos dirigimos ao um público direcionado. Fica estabelecido, assim, uma maior cumplicidade entre os elementos da estrutura linguística, indispensáveis para a materialização do enunciado, que só se torna *pleno*, ao cogitar as implicações discursivas dentro das quais estão os falantes e o contexto de produção. Bakhtin (2003, p. 306) encerra a questão:

Quando se analisa uma oração isolada, destacada do contexto, os vestígios do direcionamento e da influência da resposta antecipável, as ressonâncias dialógicas sobre os enunciados antecedentes dos outros, os vestígios enfraquecidos da alternância dos sujeitos do discurso, que sulcaram de dentro o enunciado, perdem-se, obliteram-se, porque tudo é estranho à natureza da oração como unidade da língua. Todos esses fenômenos estão ligados ao todo do enunciado, e onde esse todo desaparece do campo de visão do analisador deixam de existir para ele. Nisto reside uma das causas da [...] estreiteza da estilística tradicional. A análise estilística, que abrange todos os aspectos do estilo, só é possível como análise de um enunciado *pleno* e só naquela cadeia da comunicação discursiva da qual esse enunciado é um *elo* inseparável. (Os grifos são meus; o itálico, do autor)

Frente ao exposto, retomo o que por fim devo-me ater:

- I. A visão e o entendimento sobre a poesia cabralina serão realizados, levando-se em conta a perspectiva transdisciplinar que congrega, sobretudo, os campos da *leitura*, da *gramática* e da *estilística*;
- II. Como a pesquisa toma por base os valores afetivos da linguagem, optou-se pela Estilística Linguística preconizada por Charles Bally, para dar suporte à análise do *corpus*;
- III. Numa visão mais moderna da teoria base escolhida, atendo a orientação de Azeredo (2008, p. 479) que identifica a estilística como “teoria de construção de sentido”;
- IV. O conceito de EXPRESSIVIDADE não estará restrito ao domínio discursivo literário, ainda que seja o *corpus* de estudo deste trabalho. Tal conceito se apontará nos textos, de forma geral, partindo da ideia de “previsibilidade de ocorrência” (grau zero) em contraponto ao

“estranhamento” ou “ar estrangeiro do texto”, como proferiu Aristóteles (1969, p. 215);

- V. Em geral, a orientação metodológica da Estilística seguirá as orientações de Azeredo (2008), Câmara Jr. (2004b) e Pereira (Cf. Introdução, p. 12), para quem se deve, em primeiro lugar, perceber o texto em sua inteireza, como enunciado pleno, de modo que, na sequência, seja lançado mão dos mesmos compartimentos previstos pela gramática: o fonológico, o morfossintático e o léxico-semântico (e variações);
- VI. Diferente de Câmara Jr. (2004) e de acordo com Bakhtin (2003), a estilística não virá somente “complementar” a gramática. Na análise e leitura da poesia cabralina, levo em conta a interdependência entre as duas disciplinas, cujo diálogo não vem suplantando uma em detrimento da outra, mas concebê-las, na justa medida, em prol da constituição do enunciado pleno e expressivo, fazendo frente e estabelecendo sintonia com o paradigma científico emergente que valida os métodos qualitativos de pesquisa no século XXI.

Ao seguir o caminho teórico proposto, acredito comportar-me coerentemente com a natureza da investigação para a qual me proponho a desenvolver ao fortalecer os “laços” entre os estudos linguísticos e literários cujas fronteiras estão na teoria e na vida prática e social dos textos de cada uma dessas áreas do saber. Assim, a Estilística, devido ao caráter plural que lhe coube dentro da pesquisa acadêmica, me permitirá, o que tão bem ensinou Barthes (1997, p. 15), observar a língua de que inúmeros artistas, em especial João Cabral de Melo Neto, foram mestres e escravos.

#### 4- AS PLUMAS DE UM CÃO EM O CÃO SEM PLUMAS: O SUBSTANTIVO A SERVIÇO DA ESTÉTICA

*"Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível."*

*(Graciliano Ramos, no conto "Baleia")*

Dedicado a Joaquim Cardozo, "poeta do Capibaribe", *O cão sem plumas* (1950) ocupa um lugar meritório não só no conjunto da obra poética cabralina, mas também na crítica literária brasileira (BARBOSA, 1975, 1996, 2005; COSTA LIMA, 1995; ESCOREL, 2001; NUNES, 2007; PEIXOTO, 1983; SECCHIN, 1985; SENNA, 1980, por exemplo). Muitos estudiosos, ao se debruçarem sobre o poema com diversos enfoques, reconheceram-no como voz de protesto da miséria pernambucana, representada pelas figuras magras dos homens miseráveis que vivem nas águas do rio. Conforme anotou Senna (1980, p. 45), *O cão sem plumas* inaugura na obra de João Cabral o ciclo do rio, que passa por *O rio* (1953) e chega à *Morte e vida severina* (1955). Compartilhando do mesmo pensamento, Escorel (2001, p. 73), dentro de uma perspectiva junguiana, acrescenta a existência de uma ambivalência temática presente no permanente diálogo entre o que considerou como "realidade sociológica" e "verdade psicológica", graças a que sobrevive uma subjetividade anímica intata nas produções do poeta, e na aparência, de natureza puramente social e objetiva. Escorel (2001, p. 73-4) ainda destaca o caráter simbólico comum aos poemas do ciclo que privilegiam a peregrinação de um homem, "verme de rio", por meio de "um leito de pedras e de lamas, coleante e espesso, ou através do deserto da caatinga – caminhos líquidos e secos, que levam igualmente ao mesmo mar da morte".

*O cão sem plumas* mantém, em alguma medida, traços que marcaram o estilo cabralino desde *O engenheiro*, reverberando o verso substantivo e preciso, de perspicaz rigor semântico. O que evoluiu foi a temática, antes centrada na metalinguagem de *Psicologia da composição* (1947), e agora, com um "salto participante" (BOSI, 1997, p. 470), caminhou para o tratamento das questões sociais, exprimindo, como preferiu Secchin (1985, p. 71), uma maior consistência entre o discurso poético e o espaço referencial. No poema, o Capibaribe ganha

notoriedade, ao se transformar em “objeto-rio” da enunciação do poeta e ao se individualizar passivamente pela opacidade, viscosidade, fecundidade e estagnação que, se relacionados, formam as águas de um rio “sem plumas” (NUNES, 2007, p. 47).

Acerca da temática, Costa Lima (1995, p. 246), retomando o exposto no capítulo dedicado ao estilo cabralino, pondera:

A matéria de *O Cão* é única: o Capibaribe, seu trajeto. Por qual razão, porém, se diz que o livro formula a segunda fase da poesia de Cabral? [...] Desde logo não se trata nem de versos facilitados, nem que recorressem à música ou à nostalgia da lírica usual. Cabral trata seu tema com o mesmo pensar seco com que o engenheiro dirige sua construção. Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para sua feitura, nem para sua recepção. Lúcido e cortante, se emociona é pela inteligência e pela “visibilidade” do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois de geometria se constrói. (O grifo é do autor)

Reiterando a visão estilística de Costa Lima (Idem), Nunes (2007, p. 50) apela para o caráter imagístico do poema em foco, construído incidentalmente por sequências descritivas:

O discurso poético de *O cão sem plumas*, exterior e independente do poeta, amplia-se sucessivamente, passando [...] por diversos níveis descritivos – o geográfico, o humano e o social –, que são aspectos integrantes de um tema expansivo: a indigência e a penúria do meio regional. Ao fim, o objeto do discurso poético torna-se discurso do próprio objeto, no sentido de que a ética do rio, da qual o poeta se faz intérprete, é lição extraída das próprias águas do Capibaribe.

Diante de tantos caminhos percorridos, opto pela leitura linguístico-expressiva, no intuito de colaborar com os estudos estilísticos do português e de integrar os campos da língua e da literatura, cujos laços foram perdidos e segmentados por especializações acadêmicas que ainda só alimentam uma visão cartesiana do conhecimento. Imputado pelo sentido de poesia que privilegia o essencial da imagem e da forma gramatical, apresento o substantivo como o recurso principal e recorrente capaz de traduzir o pensamento do poeta. Essa ideia já vem expressa no inusitado do título que inibe qualquer excesso de adjetivação ou adorno por meio da locução “sem plumas” que pode ser compreendida pela falta de “adornos” ou, até mesmo, de “pelos”. É apenas um cão: nu, magro, ossudo, concreto que dispensa quaisquer determinantes, uma vez que, como se lerá, o substantivo “cão”, núcleo sintático e imagético, dada a realidade que evoca, tem na ausência de elementos característicos a presença estético-expressiva da realidade de que o poeta se faz de porta-voz. Nesse caso, portanto, um “cão sem plumas” é, na

essência da poesia, a figura de um cachorro no que há de mais absurdo. No que tange à estrutura, o texto está dividido em quatro partes, para cada qual se dedicará uma seção. O número de estrofes e versos é variável e a dicção proposta por Cabral atinge um tom prosístico, visando, com isso, a uma exposição objetiva dos dados.

#### 4.1 A primeira margem do rio: (I) *Paisagem do Capibaribe*

O substantivo, diante das propriedades sintáticas e textuais que lhes cabe, será observado, principalmente, pelo lugar de sujeito, espécie de tópico informacional, núcleo determinado da oração, em torno do qual circulam os elementos determinantes e responsáveis pela descrição. Na primeira paisagem do Capibaribe, tudo gira em torno do eixo metonímico “cidade-rio”, em que o primeiro substantivo assume a lugar de sujeito agente, ao passo que o segundo constitui um sintagma preposicional na expressão de agente da passiva, termo sintático com base em critérios de caráter semântico (“A cidade é passada pelo rio”). Sobre tal eixo, como o texto deseja tratar do real, nada mais propício do que a exploração da sequência descritiva que se refere ao termo sujeito, a fim de individualizá-lo, justapondo-lhes atributos por meio de estruturas comparativas mediadas pelo conector de base “como” (“como uma rua/ é passada por um cachorro”). O resultado é um efeito estático da “cidade” em detrimento da força do “rio”, substantivo fortemente personificado por uma série de sintagmas que forma um campo semântico negativo de comparações introduzidas por “ora lembrava” e “ora” (“O rio ora lembrava/ a língua mansa de um cão,/ ora o ventre triste de um cão,”).

*A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro;  
uma fruta  
por uma espada.*

*O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.*

(OC, 1994, p. 105)

O rio (“*Aquele rio*”), agora equivalente a “um cão sem plumas”, assume de vez a figura sintática de sujeito agente, contrapondo o *ideal* e o *real*:

**Quadro 7**

<b>O ideal</b>	<b>O real</b>
<p style="text-align: center;">“da <u>chuva</u> azul”  “da <u>fonte</u> cor-de-rosa”  “da <u>água</u> do copo de água,”  “da <u>água</u> de cântaro,”  “dos <u>peixes</u> de água,”  “da <u>brisa</u> na água.”</p>	<p style="text-align: center;">“dos <u>caranguejos</u>/ de lodo e ferrugem”  “da <u>lama</u>/ como de uma mucosa”  “dos <u>polvos</u>”  “da <u>mulher</u> febril que habita as ostras”</p>

A oposição, presente em estrofes distintas, rompe com a “contigüidade previsível” (SECCHIN, 1985, p. 73) e forma um paradigma da então realidade do rio “sem plumas”. No núcleo de cada sintagma, todos preposicionados e referentes à ação do sujeito, substantivos localizados são concretos, corroborando as teses de obsessão anímica e de necessidade de fotografar o que os olhos alcançam. Para Camacho, Dall’Aglio-Hattner e Gonçalves (2008, p. 50), a diferença entre concretos e abstratos está no fato de aqueles terem seus referentes individualizados, enquanto estes enquadram “[...] entidades de segunda, terceira e quarta ordem, [...] seres de existência dependente, que se abstraem de outros referentes”. A diferença, já anotada no capítulo 1 em que me dediquei à análise funcional do substantivo, é bastante necessária, uma vez que a poesia de João Cabral tem como traço valorizar o emprego de substantivos concretos, certamente por inibir, com ressalvas, a penetração de um subjetivismo exagerado que o poeta combate. De acordo com Neves (2000, p. 74), a relevância dos substantivos concretos – subclasse semântica incidente em João Cabral – está, por exemplo, na organização do espaço e em traços de extremidade, subespecificado na localização de horizontalidade, verticalidade, lateralidade, posição periférica (que nos abrem outras especificações como anterioridade/ posteridade, superioridade/ inferioridade, circularidade etc.). No poema cabralino, os “caranguejos”, a “lama”, os “polvos” e a “mulher” individualizam e identificam a verdade sobre a fotografia feita do Capibaribe.

*Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,*

*da água do copo de água,  
da água de cântaro,  
dos peixes de água,  
da brisa na água.*

*Sabia dos caranguejos  
de lodo e ferrugem.  
Sabia da lama  
como de uma mucosa.  
Devia saber dos polvos.  
Sabia seguramente  
da mulher febril que habita as ostras.*

(OC, 1994, p. 105)

Novas notícias vão sendo acrescentadas ao “rio” cabralino. A manipulação do termo sujeito acontece, para isso, numa progressão textual que avança a cada nova ação combinada com os verbos. Desse modo, se por um lado o “rio” é um operário que “abre-se” (“*Abre-se em flores/ pobres e negras*”), “cresce” (“o rio *cresce/ sem nunca explodir*”), “carrega” (“o rio *carrega sua fecundidade pobre*”), por outro, “parecia [...] estagnar-se”, referindo-se ao seu estado efêmero (“*parecia o rio estagnar-se*”). Cabral, ao abrir espaços para a denúncia social, não faz disso a finalidade do texto. Para fugir do lugar-comum, a seleção lexical do substantivo é contornada por tamanha expressividade a partir do instante em que o poeta aposta no inusitado da expressão, no ar estrangeiro responsável por mobilizar um estranhamento no leitor. Assim,

*Ele tinha algo, então,  
da estagnação de um louco.  
Algo da estagnação  
do hospital, da penitenciária, dos asilos,  
da vida suja e abafada  
(de roupa suja e abafada)  
por onde se veio arrastando.*

*Algo da estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho.  
Algo da estagnação  
das árvores obesas  
pingando os mil açúcares  
das salas de jantar pernambucanas,  
por onde se veio arrastando.*

(OC, 1994, p. 107)

A estagnação, característica do rio, diz respeito ao um estado de “paralisação coletiva” que ultrapassa as águas do Capibaribe, atingindo, de alguma maneira, os que sofrem do descaso social, ou seja, o “louco”, o “hospital”, a “penitenciária”, os

“asilos”, a “vida”, todos como casos de substantivos, núcleos de sintagmas preposicionais que, no texto, obedecem à ordem e aos limites de um mesmo campo semântico. O “conteúdo” do rio passa a ser exposto na interface com o “continente”, cumprindo exatamente com a técnica da descrição que, a cada incursão, a cada verso, traz à baila um novo detalhe do objeto-ser, base da descrição (“a água daquele rio”, “aquela” [= “fruta de alguma árvore”], “seus olhos”):

*Seria a água daquele rio  
fruta de alguma árvore?  
Por que parecia aquela  
uma água madura?  
Por que sobre ela, sempre,  
como que iam pousar moscas?*

*Aquele rio  
saltou alegre em alguma parte?  
Foi canção ou fonte  
em alguma parte?  
Por que então seus olhos  
vinham pintados de azul  
nos mapas?*

(OC, 1994, p. 107)

#### 4.2 A outra margem do rio: (II) *Paisagem do Capibaribe*

Feita a fotografia da “cidade-rio” num panorama em que se sobressaíram os substantivos concretos e a figura sintática do sujeito agente, aponto, nesta margem, o elemento *humano* que passa a ser o núcleo discursivo, na relação estabelecida com o “rio”, já focalizado na seção anterior, e que “entre a paisagem” flui “como uma espada de um líquido espesso./ Como um cão humilde e espesso”. Se “o cão” é o foco, o poeta parece cada vez mais perspicaz para nos chamar a atenção de sua figura. Na estrofe seguinte, a elipse de “o rio” e a presença dos parênteses para preservar o verbo “sem sujeito”, deixa-se sobrepor às figuras do cenário que povoam as águas escuras do Capibaribe. Nesse caso, “homens”, “casas”, “paisagem de anfíbio” e, o principal, “a lama”:

*Entre a paisagem  
(fluía)  
de homens plantados na lama;  
de casas de lama  
plantadas em ilhas*

*coaguladas na lama;  
paisagem de anfíbios  
de lama e lama.*

(OC, 1994, p. 108)

Várias acepções constituem o significado de cão nas diferentes culturas. Para os antigos mexicanos, o animal em foco era criado especialmente para acompanhar os mortos em um suposto mundo espiritual. Na mesma linha, os persas e os asiáticos de Bactria jogavam os cães para os mortos de modo que ambos pudessem se olhar nos olhos. Isso acontece, em especial, quando uma mulher morre no parto e dois cães são enterrados juntos no intuito de proteger as duas almas humanas na viagem eterna. Já para os celtas, o cão está relacionado ao mundo dos guerreiros, diferenciando-se da cultura grego-latina pelas metáforas elogiosas que representam. Comparar um herói a um cão nada tinha de pejorativo, ao contrário, funcionava como homenagem dada a bravura comum aos dois seres. Na cultura céltica, o perfil do cão maléfico aparecerá somente no folclore, provavelmente por influência do cristianismo: o cão negro dos montes de Arée, na França, por exemplo, representa os *danados*, almas condenadas ao inferno (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 179-180). No Pernambuco de Cabral, o cão, diferente das tantas simbologias presentes no imaginário dos povos, é uma figura “sem plumas” somente, um cão pobre, miserável, metonímia da cidade e dos homens ossudos que lá trabalham. Para caracterizar o termo referente, o poeta se vale das estruturas de comparação (TERMO CAMPARADO + TERMO CAMPARANTE) cujas bases são núcleos substantivos. Os sintagmas “o rio”, “aqueles homens”, “cães sem plumas” se inter-relacionam sinonimicamente e em cadeia, abrindo espaço para que o modificador “sem plumas” seja retomado de forma superlativa pela estrutura “é mais que” e os adjetivos “saqueado”, “assassinado”. O resultado é o clímax da pobreza nordestina concentrada na metáfora plástica de um cão:

*Como o rio  
aqueles homens  
são como cães sem plumas  
(um cão sem plumas  
é mais  
que um cão saqueado;  
é mais  
que um cão assassinado.*

(OC, 1994, p. 108)

A estrutura metafórico-descritiva ganha consistência quando o poeta tenta aprofundar a sua caracterização baseada na singularidade do substantivo e na organização sintática de termos aparentemente inusitados (SUJEITO + PREDICADO NOMINAL), sustentados, no fim, por um “vezo lógico” (HOUAISS, 1976) capaz de tornar evidente a informação contida no termo sujeito/referente da oração e do discurso: “o cão sem plumas”. Nessa direção, a leitura, como já se frisou, requer, além de uma participação mais ativa do leitor, um cuidado frente ao texto e uma compreensão da capacidade do gênero literário como espaço discursivo da criatividade em que a língua é capaz de se desdobrar de maneira mais rica e plena.

*Um cão sem plumas  
é quando uma árvore sem voz.  
É quando de um pássaro  
suas raízes no ar.  
É quando a alguma coisa  
roem tão fundo  
(até o que não tem).*

(OC, 1994, p. 108)

A “antropomorfização” do rio prossegue agora frente a um saber. O Capibaribe é um velho personagem do cenário nordestino que guarda uma memória de onde Cabral explicita anunciada na “primeira” paisagem (item anterior) e que reincide na segunda parte do poema. Segundo Secchin (1985, p. 75), nada mais é do que um retorno seletivo, que intensifica a linha conceitual do texto. No campo semântico do substantivo, o emprego dos nomes concretos permanece, mantendo-se fiel à proposta cabralina, assim sistematizada:

#### Quadro 8

#### **O saber do rio**



- 1- “daqueles homens sem plumas”
- 2- “de suas barbas expostas”
- 3- “de seu doloroso cabelo”
- 4- “dos grandes galpões da beira dos cais”
- 5- “da magra cidade de rolha”

Nos versos transcritos, o substantivo participa de uma construção incomum o que coloca o poema dentro de uma fotografia insólita em que os homens deixam de

ser apenas um referente do mundo real para atingir, através da marcas da seca concretude, o caráter coletivo e icônico da literatura.

*O rio sabia  
daqueles homens sem plumas.  
Sabia  
de suas barbas expostas,  
de seu doloroso cabelo  
de camarão e estopa.*

*Ele sabia também  
dos grandes galpões da beira dos cais*

[...]

*E sabia  
da magra cidade de rolha,  
onde homens ossudos,  
onde pontes, sobrados ossudos  
(vão todos  
vestidos de brim)  
secam  
até sua mais funda caliça.*

(OC, 1994, p. 109)

Embora “saber” e “conhecer” sejam sinônimos (Cf. BORBA, 2004), o poeta privilegia aquele no lugar deste na ordem que estabeleceu. Ambos os verbos se relacionam a algo incorporado à memória. O contexto, no entanto, é capaz de sinalizar a pequena nuance de gradação delimitada entre as palavras. Se no fragmento anterior “O rio sabia/ daqueles homens sem pluma[s]”, mais adiante, o mesmo sujeito-tópico “[...] conhecia melhor os homens sem pluma[Ø]”<sup>43</sup>. Note-se que a ausência da desinência de número do substantivo destacado pode traduzir a obsessão de fazer literatura com escassos recursos da língua, tornando vivo não somente o pensamento de pobreza absoluta, mas também a poesia do menos, da economia, da “luta contra os excessos, estando em permanente busca de uma forma ideal de poema.” (ARAÚJO, 2008, p. 74)

#### Quadro 9

##### ***Os homens sem pluma [Ø]***

↓

*caliça → palha → palha → chapéu →  
camisa → nome → folha → papel*

<sup>43</sup> Os colchetes são meus e destacam a presença e a ausência da desinência de número.

Os versos em que se inserem tais substantivos vão obedecer à estrutura métrica livre que sugeri uma leitura em voz alta cuidadosa, ao mesclar versos longos e curtos. Valoriza-se, com isso, a informação contida em cada linha marcada por um ritmo lento e progressivo. O desejo do poeta é despertar um olhar extático como o seu frente à realidade que se propõe a descrever. A expressão “mais além” colabora na intensificação de um sintagma prepositivo sobre outro: “de sua caliça extrema”, “de sua palha”, “da palha de seu chapéu”, “da camisa que não têm”, “do nome mesmo escrito na folha”. A base substantiva dos sintagmas mantém o valor referencial em relação ao sujeito “eles” que, por seu turno, substitui os “homens sem pluma”.

*Mas ele conhecia melhor  
os homens sem pluma.  
Estes  
secam  
ainda mais além  
de sua caliça extrema;  
ainda mais além  
de sua palha;  
mais além  
da palha de seu chapéu;  
mais além  
até  
da camisa que não têm;  
muito mais além do nome  
mesmo escrito na folha  
do papel mais seco.*

(OC, 1994, p. 109)

A justificativa para a miserabilidade dos homens sem pluma vem, a seguir, acompanha e explorada por um conjunto de nomeações/ rotulações por meio de substantivos concretos, fixos e rígidos, que, juntos, constroem a visão desejada pelo enunciador. Assim, em alguma medida, haverá algo em comum entre os referidos “homens” e a “agulha”, o “relógio”, um “espelho”, a “água”. Não se trata de quaisquer substantivos, uma vez que vêm acompanhados de modificadores adjetivos, sendo, especificamente, os três primeiros orações adjetivas restritivas justapostas e o último um adjetivo simples (“não se perde”, “não se quebra”, “não se quebra”, “derramada”). Deve-se, ainda mais, observar a escolha dos modificadores cujo papel maior ultrapassa uma simples restrição. O problema está no plano do estético em que João Cabral deseja, a cada verso, tangibilizar aquilo que veio pela crítica literária identificar a sua poética: a obsessão pela forma, fazendo dele um poeta que

busca incessantemente a essência das coisas e dos seres. No plano da escrita, o substantivo cumpre tal função, nomeando o real.

*Porque é na água do rio  
que eles se perdem  
(lentamente  
e sem dente).  
Ali se perdem  
(como uma agulha não se perde).  
Ali se perdem  
(como um relógio não se quebra).*

*Ali se perdem  
como um espelho não se quebra.  
Ali se perdem  
como se perde a água derramada:  
sem o dente seco  
com que de repente  
num homem se rompe  
o fio de homem.*

(OC, 1994, p. 109-10)

A “lama” deveria ser o limite para os homens sem pluma, no entanto, numa posição nuclear, a eles se mistura em igual condição (“os gestos defunto”, “o sangue de goma”, “o olhar paralítico”) como ingrediente literal e metafórico, ao atestar a transitividade entre o “homem” e o “rio” (SECCHIN, 1985, p. 76). A contiguidade, assim, ganha mais um elemento substantivo para integrar a sua cadeia referencial de nomes a serviço da construção do tema proposto nas estrofes iniciais das Paisagens do Capibaribe:

#### Quadro 10

##### *Paisagem I e II*

↓  
“A cidade é passada por um rio”

↓  
“O rio ora lembrava/ a língua mansa de um cão”

↓  
“Como o rio/ aqueles homens/ são como cães sem plumas”

↓  
“diffícil é saber/ onde começa o rio/ onde a lama/ começa do rio”

A metamorfose do termo referente e substantivo na construção do SN sofre poucas variações. Cabral se vale de um léxico limitado e, ao mesmo tempo, intenso, marcado por reiterações e repetições que mantêm a coesão referencial da economia expressiva. Na sequência, “lama” está dentro do que é seco e rude, integrando o *habitat* dos homens sem pluma:

*Na paisagem do rio  
difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem.*

(OC, 1994, p. 110)

### 4.3 Outras plumas de um cão: a foz

No encontro de águas, a fertilidade do mar vai ao encontro da infertilidade do rio, onde labutam os homens sem pluma. Mais do que um cão saqueado, as águas marinhas são dotadas de beleza e imponência, fazendo-se um verdadeiro *professor de geometria*, denominação que evoca a consciência constante de valorização e de ensino da forma presentes no espírito do poeta. Na sequência coordenativa, os nomes agregados à estrutura valencial do substantivo evidenciam um conjunto de hipônimos de natureza concreta e referencial em que o mar, bem como o rio, se personifica, fazendo valer a imagem de uma natureza predadora: “seu incenso”, “seus ácidos”, “a boca de seus ácidos”, “seu estômago”, “sua carne/ vidrada”, “seu tão puro/ professor de geometria”:

*O mar e seu incenso,  
o mar e seus ácidos,  
o mar e a boca de seus ácidos,  
o mar e seu estômago  
que come e se come,  
o mar e sua carne  
vidrada, de estátua,  
seu silêncio, alcançado  
à custa de sempre dizer  
a mesma coisa,  
o mar e seu tão puro  
professor de geometria).*

(OC, 1994, p. 112)

A mudança de paradigma na “narrativa” cabralina obriga o poeta a rever a estrutura sintática da oração. “A cidade”, termo sujeito paciente empregado no

primeiro verso do poema, volta a ocupar o mesmo lugar, agora determinado/fecundado por dois agentes da passiva de valor apositivo (“*por aquela espada/ que se derrama*”, “*por aquela/ úmida gengiva de espada*”), referentes a “mar”, localizado na estrofe seguinte (“*No extremo do rio/ o mar se estendia*”). A intenção, a partir da supremacia entre as águas, foi criar um campo semântico antonímico que realçasse tal ideia. Para isso, “uma bandeira”, SN no lugar de objeto direto, comporta-se como tópico informacional para o que são atribuídos restrições adjetivas (“*que o mar está sempre/ com seus dentes e seu sabão*”) e construções comparativas (“*que tivesse dentes [TERMO COMPARADO]:/ como um poeta puro [TERMO COMPARANTE]/ polindo esqueletos*”). Em ambas, o substantivo concreto se sobrepõe (“mar”, “bandeira”, “dentes”, “sabão”, “praias”, “poeta”, “esqueletos”, “polícia”):

[...]

*o mar podia ser uma bandeira  
azul e branca  
desdobrada  
no extremo do curso  
— ou do mastro — do rio.*

*Uma bandeira  
que tivesse dentes:  
que o mar está sempre  
com seus dentes e seu sabão  
roendo suas praias.*

*Uma bandeira  
que tivesse dentes:  
como um poeta puro  
polindo esqueletos,  
como um roedor puro,  
um polícia puro  
elaborando esqueletos,  
o mar,  
com afã,  
está sempre outra vez lavando  
seu puro esqueleto de areia*

(OC, 1994, p. 111-12)

O adjetivo “puro” nas atribuições indiretas à “bandeira” [→ o mar] tem o intuito, além de qualificar, de essencializar o sentido já expresso pelos substantivos “poeta”, “roedor” e “polícia”. A seguir, o confronto entre *o rio* e *o mar*: o primeiro, temeroso; o segundo, colossal:

*O rio teme aquele mar  
como um cachorro  
teme uma porta entretanto aberta,*

*como um mendigo,  
a igreja aparentemente aberta.  
[...]*

*Depois,  
o mar invade o rio.  
Quer  
o mar  
destruir no rio  
suas flores de terra inchada,  
tudo o que nessa terra  
pode crescer e explodir,  
como uma ilha,  
uma fruta.*

(OC, 1994, p. 112-13)

Segundo o poeta, “antes de ir ao mar/ o rio se detém/ em mangues de água parada”. Isso pode ser compreendido como o próprio processo da leitura da poesia cabralino que, antes de tudo, leva-nos primeiramente aos “mangues textuais” para, enfim, nos lançar à foz de sentido pleno entre o mar (o sentido) e o rio (o significado): união de energias, encontro de forças brutas da natureza, cuja fusão atenua a miséria do segundo em relação ao primeiro. É preciso atentar ao estágio proposto pelo poeta, espécie de purgatório perante o encontro fluvial-marítimo. Cabral se vale de outro referente: o mangue: “uma enorme fruta”, “máquina paciente e útil”, “força invencível e anônima”:

*(Como o rio era um cachorro,  
como o mar era uma bandeira,  
aqueles mangues  
são uma enorme fruta:*

*A mesma máquina  
paciente e útil  
de uma fruta;  
a mesma força  
invencível e anônima  
de uma fruta  
— trabalhando ainda seu açúcar  
depois de cortada —.*

(OC, 1994, p. 113)

#### 4.4 Rio, mar e *cia.*: a memória

Após o clímax no encontro entre o rio e o mar, o que permanece é o espaço da memória, alimentado pela repetição não só de palavras, mas também de estruturas que garantem o alicerce de uma estrofe substantiva. Para retomar o SN “Aquele rio”, fugir da obviedade sintática de que se valeram tantos escritores e valorizar ainda mais o exterior, Cabral lança mão mais uma vez da estrutura comparativa, dentro da qual é reapresentado, a cada momento, um novo núcleo de SPrep (“uma sala”, “um bolso”, “lençóis”, “camisa”, “pele”), todos adjuntos adverbiais de lugar, o que ressalta a obsessão do poeta pelo a matéria bruta e tangível. No fragmento a seguir, a elipse do sujeito “Aquele rio” dá oportunidade para que o termo sintático seja retomado metonimicamente por “Um cão” e “O homem”, conforme feito desde o início

*Aquele rio  
está na memória  
como um cão vivo  
dentro de uma sala.  
Como um cão vivo  
dentro de um bolso.  
Como um cão vivo  
debaixo dos lençóis,  
debaixo da camisa,  
da pele.*

*Um cão, porque vive,  
é agudo.  
O que vive  
não entorpece.  
O que vive fere.  
O homem,  
porque vive,  
choca com o que vive.  
Viver  
é ir entre o que vive.*

(OC, 1994, p. 114)

A vida, conjugada pelo verbo, reflete a ação inédita do sujeito “Um cão”/ “o homem” expressa anteriormente pela passividade e por caracterizações que demonstraram, até há pouco, o aspecto lodoso e magro dos referentes, conduzindo, assim, ao questionamento do eu lírico, logo na primeira paisagem: “*Aquele rio/ saltou alegre em alguma parte? Foi canção ou fonte/ em alguma parte?*”. O rio de agora (“O que vive”) “tem dentes, arestas, é espesso”. Tal espessura estaria

relacionada à abundância e força de um novo rio em os termos comparantes se manifestam através de SNs, cujos núcleos substantivos, mais uma vez, em sua maioria, são concretos: “todo o real”, “uma maçã”, “um cachorro”, “o sangue do cachorro”, “um homem”, “o sangue de um homem”, “o sonho de um homem”.

*Como todo o real  
é espesso.  
Aquele rio  
é espesso e real.  
Como uma maçã  
é espessa.  
Como um cachorro  
é mais espesso do que uma maçã.  
Como é mais espesso  
o sangue do cachorro  
do que o próprio cachorro.  
Como é mais espesso  
um homem  
do que o sangue de um cachorro.  
Como é muito mais espesso  
o sangue de um homem  
do que o sonho de um homem.*

(OC, 1994, p. 115)

Da “espessura”, o filete de vida se multiplica e passa a estar presente nas coisas mínimas da realidade de um rio, outrora, “sem plumas”: “a fruta”, “a flor”, “a árvore”, “a semente” constituem uma série de elementos que compõe o cenário que ferve ao redor do rio:

*Porque é muito mais espessa  
a vida que se desdobra  
em mais vida,  
como uma fruta  
é mais espessa  
que sua flor;  
como a árvore  
é mais espessa  
que sua semente;  
como a flor  
é mais espessa  
que sua árvore,  
etc. etc.*

*Espesso,  
porque é mais espessa  
a vida que se luta  
cada dia,  
o dia que se adquire  
cada dia  
(como uma ave  
que vai cada segundo  
conquistando seu voo).*

(OC, 1994, p. 116)

#### 4.5 As plumas e um cão: interseções

Diante da discussão apresentada, se evidencia a necessidade de redimensionar o tópico *sujeito* dentro dos estudos estilístico-gramaticais, já que a concretização estética do texto de Cabral, por exemplo, aponta para outras direções e possibilidades. Do ponto de vista da tradição, a função do sujeito analisada também por Perini (2008, p. 105) se resume à análise dos seguintes fenômenos:

- a atribuição dos papéis temáticos (semânticos) aos diversos sintagmas nominais da oração;
- a concordância dos verbos;
- a distribuição de formas como *eu* em oposição a *me*.

Tais itens suscitam o questionamento do linguista acerca da inutilidade da função sintática em foco, uma vez que, segundo ele, serve de pretexto para a observação de outras ocorrências gramaticais como as citadas anteriormente. Na frase “o cachorro me mordeu”, a classificação de sujeito acontece mediante a determinação da valência do verbo, do termo agente, da forma *me* que necessitam figurar na descrição. Assim, “se pudermos descrevê-los sem lançar mão de noções abstratas, tanto melhor” (PERINI, 2008, p. 106)

Não arriscaria, neste trabalho, endossar inteiramente o posicionamento de Perini. A função de sujeito está amparada por outras obedecendo ao princípio de relacionamento mútuo e interdependente entre os termos oracionais que, relacionados, formam um todo comunicativo. No tratamento que Azeredo (2008, p. 136-7, 139-41, 150, 222-35, principalmente) faz do tema, aponta o sujeito desde o termo que integra uma hierarquia gramatical, perpassando pelos conceitos de elipse, cancelamento, indeterminação, concordância, até chegar ao ponto que dialoga com o que propus indiretamente acerca da distinção entre função sintática e semântica (interligadas neste capítulo) ao lado da noção de sujeito como termo tópico, discutido por Perini no trabalho de (2006). Não existe coincidência entre sujeito (função formal), papel temático (função semântica) e tópico (função estilístico-discursiva) que em *O cão sem plumas* constroem uma simetria. Assim, o substantivo “cão” que mantém relação metonímico-metafórica com “o rio”, “os homens” e “a

cidade”, ocupará, em síntese, a estrutura sintática e expressiva, transformando-se, dentro de um *continuum*, numa espécie de tópico discursivo-informacional do poema a partir do que se sustenta toda a macroestrutura descritiva no intuito de esboçar uma fotografia de um Pernambuco faminto e “sem plumas”.

## 5- UMA FACA “SEM PLUMAS”: O SUBSTANTIVO E O EXERCÍCIO DA METALINGUAGEM

“Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...”

(Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*)

Ao convergir para “uma serventia das idéias fixas”, João Cabral de Melo Neto ousa, mais uma vez, em seu projeto de escrita e de vida. O que antes já não era novidade com a valorização/ obsessão por tudo tangível e alcançado pela visão, em *Uma faca só lâmina* (1955) o que se propôs foi reunir o requinte da metalinguagem à eficácia da comunicação, ultrapassando a estratégia composicional e instalando-se em um universo mais amplo da experiência humana (SECCHIN, 1985, p. 119). Assim, se o artista, em cada obra, pôde reincidir sobre um determinado *dizer-fazer*, Cabral volta a perseguir, com o “exercício da aguda lucidez” (SENNA, 1980, p. 82), a temática do concreto através de um dos seus maiores e constantes referentes: a *faca* – objeto-substantivo perfurante do que só ao poeta interessa a *lâmina*, imagem da ausência e da incompletude que denota a busca incessante pela essência poética.

Na simbologia, a *faca* se associa à morte, à vingança e ao sacrifício, visível, por exemplo, na mão armada de Abraão frente ao filho Isaac. Relaciona-se também à execução, ao resgatar o sentido judiciário e assume-se como instrumento indispensável aos sacrifícios e às inúmeras provas iniciáticas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 414). Na poesia de Cabral, o sacrifício gira em torno da palavra crua e substantiva, “a palo seco”, na construção de uma dicção própria, dentro de uma vigília extrema e de escolha léxico-sintática precisa e cortante. Conforme ensina Garcia (1996, p. 246), o poeta “busca” e “rebusca” os termos e os lugares exatos não só como forma de preciosismo, mas também como adequação à expressividade. Já a iniciação, pode ser observada em *Uma faca só lâmina* (1955) sob diversos enfoques a partir dos quais se identifica: (i) a insuficiência da linguagem para traduzir a realidade; (ii) um poema engajado que denuncia um *status quo* opressor e injusto; (iii) uma reflexão existencial acerca da problemática que envolve a autenticidade do Ser (SENNA, 1980, p. 79).

Cumpre-me salientar a falta obscuridade da poesia de Cabral. Um texto obscuro é um texto incompreensível e impenetrável. O que acontece com a poesia cabralina, advoga Garcia (1996, p. 180-1), é a presença de uma “hermenêutica própria”, um sistema de conotações coerente e preciso, sem que para isso seja indecifrável. O problema que parece envolver o poeta, incluindo o leitor, “é o da comunicabilidade, o da luta pela expressão, é o da ânsia de transmitir a essência poética das coisas e dos seres sem lhe reduzir ou desfigurar a significação” (O grifo é do autor).

A respeito do poema em estudo, Nunes (2007, p. 71) se posiciona:

Considerado um modelo da poética de João Cabral, *Uma faca só lâmina* teria como tema o próprio processo de composição, expressamente focalizado e fenomenologicamente desenvolvido. Mas se [...] o processo de composição, exposto na transparência da linguagem, que não oculta seu mecanismo, é um dado efetivo da poesia cabralina, não se terá dito tudo de *Uma faca só lâmina* [...] quando se reduz seu tema à exposição operatória do ato poético. Podemos identificar nele, tal como no outro, a presença exposta dos andaimes de construção. Só que em *Uma faca só lâmina*, o *molde descritivo*, em vez de postular, como matriz lógica das metáforas, uma série de relações de equivalências, postula um conjunto de três símiles encadeados, relacionando três termos distintos entre si, que são *bala*, *relógio* e *faca*. (Os grifos são do autor)

Peixoto (1983, p. 126), por sua vez, acrescenta, aproximando-se mais do viés linguístico de *Uma faca só lâmina*, abordagem privilegiada neste trabalho. De acordo com a autora:

O aspecto mais surpreendente deste poema rico e complexo [...] talvez seja a apresentação em forma de enigma. Trata-se de uma definição que utiliza uma predicação com o verbo “ser” para descrever, em termos paradoxais ou inesperados, a atividade de um objeto ou conceito escondido, lembrando a adivinhação (que geralmente começa com: “o que é, o que é”). Assim, o enigma é uma definição que evita a definição para melhor definir, por meio de uma formulação que capta um aspecto imprevisto de um objeto ou conceito. A surpresa do ouvinte estimula a sua receptividade. Neste poema, a forma de adivinhação é logo sugerida pelo título: “uma faca só lâmina” não é, afinal, um objeto útil, e as perguntas como “Por que?” e “O que isso significa?” se tornam necessárias.

Do ponto de vista estrutural, o poema se desenvolve em dez segmentos, oitenta e oito estrofes de quatro versos, cada um dos quais hexassílabos, totalizando cento e cinquenta e dois da mesma natureza. A análise ratificará o objetivo desta pesquisa ao procurar verificar o comportamento expressivo do substantivo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Será possível contribuir para um ensino mais produtivo da língua portuguesa, considerando a concretização da gramática em

textos do domínio literário que inaugura uma maneira diferente da tradicional de perceber os fatos gramaticais.

### 5.1 A faca e o absurdo: só lâmina

A questão do estranhamento da palavra cabralina respalda-se no conceito de EXPRESSIVIDADE naturalmente alcançado em *Uma faca só lâmina* (1955). Ao investir no “absurdo” de sua experimentação linguística por meio da ausência do referente-base da comparação, consegue-se garantir a poética da essencialidade e de uma nudez que scandalizou tantas vezes o leitor diante de tamanha irreverência gramatical. Assim, no primeiro segmento, “bala”, “relógio” e “faca” assumem o caráter de sinônimos, devido à proximidade semântica que os reúne e ao desejo de assegurar um signo sempre mais próximo da intenção significativa do poeta (COSTA LIMA, 1995, p. 290). São comparantes sem comparados, cortantes como a escrita cabralina e estampam, de acordo com Secchin (1985), os núcleos substantivos de ideias fixas para que sejam desenvolvidos.

*Assim como uma bala  
enterrada no corpo,  
fazendo mais espesso  
um dos lados do morto;  
[...]  
igual ao de um relógio  
submerso em algum corpo,  
ao de um relógio vivo  
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse  
o gume de uma faca  
e toda a impiedade  
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca  
que sem bolso ou bainha  
se transformasse em parte  
de vossa anatomia;*

(OC, 1994, p. 205)

O absurdo da subversão gramatical atende à valorização pretendida com os termos referentes citados. Comportam-se como gancho nominal que respondem à pergunta implícita de “o que é, age ou se transforma?”, cuja referência está na

própria ausência ou vazio provocado pelo homem (PEIXOTO, 1980, p. 80), visto logo no segmento da seção do poema:

*Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva.*

(OC, 1994, p. 206)

Com este preâmbulo, verifica-se como Cabral trabalha os recursos linguístico-expressivos de múltiplas maneiras, com vistas à temática central de sua obra poética. Neste capítulo, no entanto, me aterei, principalmente, ao uso das inversões (= hipérbato, anástrofe, sínquise, prolepse)<sup>44</sup> de termos de natureza substantiva, considerando um dos caminhos para o tratamento do tema. Afinal, o que venho realizando é uma tentativa de justificar uma leitura possível por meio da escolha eficiente dos elementos da língua em prol da construção do objeto estético.

## 5.2 A faca, entre presença e ausência: só lâmina

Na segunda seção do poema, a nebulosidade de antes, agora é suprida pelo sintagma “uma ausência”, retomado pela estrutura de negação (“*Mas o que não está*”) e pelo pronome substantivo “isso” (“*Isso que não está*”), evitando, nesse caso, a repetição do que, na verdade, não se deseja valorizar. A fim de acenar para a escassez substantiva e referencial, se aposta nos recursos já anunciados, sem contar com um campo semântico favorável (“*essa ausência tão ávida*”/ “*aquela ausência sôfrega*”). Na simbologia da faca, a ausência será reduzida ao extremo da essencialidade concentrada na singularidade da lâmina do objeto cuja imagem “está reduzida a sua boca”, o que se verifica nas estrofes que seguem:

<sup>44</sup> A opção pelo termo “inversão”, no lugar das especificações apontadas, segue a mesma postura de Martins (2000:168) que observou falta de clareza dos autores em precisar os conceitos das figuras de construção (Cf., por exemplo, Câmara Jr. (1968), com exceção do termo “prolepse”, e Cunha e Cintra, 2001). Além disso, a escolha adotada não prejudicará em nada à análise estilística proposta.

Sobre o tema, Perini (2006), do ponto de vista descritivo-gramatical, aponta a fragilidade da gramática tradicional que tem como princípio e protótipo a modalidade escrita. Assim, ao se referir às *inversões de sintagmas* e cogitar a complexidade das construções da modalidade falada, enxerga nisso uma função comunicativa distinta da que se verifica na ordem direta dos termos, denominando a inovação sintático-pragmática de *tópico sentencial* e, ao que fica da oração, chama de *comentário* (Cf. com os conceitos de *tema* e *rema*, em Carone, 1998:50-1).

*Por isso é que o melhor  
dos símbolos usados  
é a lâmina cruel  
(melhor se de Pasmado):*

*porque nenhum indica  
essa ausência tão ávida  
como a imagem da faca  
que só tivesse lâmina.*

*nenhum melhor indica  
aquela ausência sôfrega  
que a imagem de uma faca  
reduzida à sua boca.*

*que a imagem de uma faca  
entregue inteiramente  
à fome pelas coisas  
que nas facas se sente.*

(OC, 1994, p. 206)

Ao partir para as ações da faca, Cabral aposta no recurso da inversão, no intuito de romper com a monotonia de ordem comum, favorecendo a um ritmo moldado ao projeto de dizer, um tom mais elegante, além da intenção de ênfase. Segundo Martins (2000, p. 168), a inversão é uma característica da poesia tradicional que não explora a rima, tornando-se, por isso, uma marca da linguagem poética, bastante diferente do recurso cotidiano-afetivo, sem valor estético, visível em frases feitas do tipo: 1) É um encanto essa criança; 2) Bobo ele não é; 3) Desse professor ninguém gosta. Na poética cabralina, a opção pela ordem inversa dos termos vai valorizar, muitas vezes, determinada informação contida no predicado dos versos. O que se pretende é aumentar a expectativa do leitor em torno do que há “de mais surpreendente” na “lâmina”, recuperada na construção textual por “faca intestinal”, “ela”, “faca” e “lâmina despida”. Na expressão do eu lírico, tem-se, em detalhes, do ponto de vista expressivo:

- A surpresa da vida e da cultura, no deslocamento e posposição do termo sujeito (“*A vida de tal faca*”):

*Das mais surpreendentes  
é a vida de tal faca:  
faca, ou qualquer metáfora,  
pode ser cultivada.*

*E mais surpreendente  
ainda é a sua cultura:  
medra não do que come  
porém do que jejua.*

(OC, 1994, p. 207)

- A lâmina visceral determinada, respectivamente, pelo demonstrativo e pelo adjetivo, em seguida retomado pelo pronome pessoal substantivo (“*essa faca intestinal*”/ “*Do nada ela destila*”):

*Podes abandoná-la  
essa faca intestinal:  
jamais a encontrarás  
com a boca vazia.*

*Do nada ela destila  
a azia e o vinagre  
e mais estratégias  
privativos dos sabres.*

(Idem)

- A repetição substantivo-referente através da relação metonímica (“*E como faca que é*”/ “*a lâmina despida*”) e a adjetivação à direita da lâmina, na qualidade de termo adjunto restritivo (“*que cresce ao se gastar*” [= *crescida e desgastada*]/ “*que menos dorme*” [= *pouco dormida*]<sup>45</sup>):

*E como faca que é,  
fervorosa e enérgica,  
sem ajuda dispara  
sua máquina perversa:*

*a lâmina despida  
que cresce ao se gastar,  
que quanto menos dorme  
quanto menos sono há,*

(Idem)

### 5.3 Só lâmina: cuidado com a faca, com a faca cuidado

Se a faca é um objeto perfurante, faz-se necessário o zelo desmedido. Cabral lança mão de tal cuidado para também construir sua poética, utilizando, por exemplo, uma sintaxe peculiar, “bem entramada”, marcada pela recorrência de inversões, que, do ponto de vista da leitura, longe de criar um texto embaraçoso, exige um interlocutor atento, que saiba tratar as palavras e os versos em que se

<sup>45</sup> A informação entre colchetes representa uma possibilidade de adjetivação simples.

inserir igualmente com zelo, na sua justa medida, dando-lhe acabamento na atribuição de sentido. Assim, temos expressivamente:

- A retomada de “bala”, conhecido referente acompanhado de determinante indefinido “uma”, levando impessoalidade ao substantivo. Na sequência, a topicalização do objeto direto, espécie de sinédoque de “faca”, retomado por um objeto direto pleonástico (“a bala os traz *rombudos*”), garantindo-lhe, o que já se disse, sobre o aspecto reiterativo de Cabral, presente também no sintagma “seus dentes” que se reporta igualmente a “faca”:

*Cuidado com o objeto,  
com o objeto cuidado,  
mesmo sendo uma bala  
desse chumbo ferrado,*

*porque seus dentes já  
a bala os traz rombudos  
e com facilidade  
se embotam mais no músculo.*

(OC, 1994, p. 208)

- Os males causados pela faca, “bainha do corpo”, se verifica na ação do sujeito “seu corte” e de atributos como “o seu ardor” e o “cabo de madeira”, localizados sintaticamente no lugar de objeto direto. Note-se que a possibilidade de inversão chama a atenção de quem lê, criando uma espécie de efeito surpresa:

*Então se for a faca,  
maior seja o cuidado:  
a bainha do corpo  
pode absorver o aço.*

*Também seu corte às vezes  
tende a tornar-se rouco  
e há casos em que ferros  
degeneram em couro.*

*O importante é que a faca  
o seu ardor não perca  
e tampouco a corrompa  
o cabo de madeira.*

(Idem)

#### 5.4 Desfiguração da faca: sem vértebras

No fragmento D, a sintaxe de inversão comanda “a maré-baixa da faca”, assim denominada no 4º verso, da 1ª estrofe. Analisa-se, nesse ponto, o que anteriormente era apenas prenúncio: a perda do estado de vigília dado o desaparecimento do poder de corrosão, relacionado à perda intrínseca ou ao desgaste do agente externo. Como observa Sechin (1985, p. 127), a faca, multifacetada pela figura da lâmina, é apresentada pelo aspecto autodestrutivo em substituição ao autogerativo. Do ponto de vista expressivo, a ruptura linguística se inicia com a apresentação de um referente, já conhecido, acompanhado do determinante “essa”, comumente de valor anafórico dentro da construção textual (“essa faca”). O estranhamento maior, no entanto, pode ser observado na ruptura entre o termo sujeito e o verbo, cuja distância é interrompida por dois sintagmas prepositivos, deslocados da ordem direta, trazendo embaraço maior ao dizer cabralino. Apresento o verso original acompanhado da reescritura, que desfaz o valor poético:

#### Quadro 11

<b>“Original” [sujeito + sintag prep + sintag prep + verbo]</b>	<b>“Reescritura”<sup>46</sup> [sujeito + verbo + sintag prep + sintag prep]</b>
<i>“Pois essa faca às vezes/ por si mesma se apaga</i>	<i>‘Essa faca se apaga às vezes por si mesma’ OU ‘Essa faca se apaga por si mesma às vezes’</i>

Tal esquema tem como origem a estrofe:

*Pois essa faca às vezes  
por si mesma se apaga.  
É a isso que se chama  
maré-baixa da faca.*

(OC, 1994, p. 209)

<sup>46</sup> A reescritura teve por objetivo apontar uma sintaxe “dita comum”, prescrita pelo uso padrão contemporâneo, como se lê em Silveira (1996b:42-7), dentre outros. Ao apresentar alternativas para os versos de Cabral, tive em mente apresentar o lado reverso da EXPRESSIVIDADE que nada mais é do que a linguagem comum/referencial.

Os dois primeiros versos da estrofe anterior apontam sinuosamente, devido à inversão, para a mudança de paradigma da faca, cujo referente é reforçado por outras inversões e metonímias a seguir:

*Talvez que não se apague  
e somente adormeça.  
Se a imagem é relógio,  
a sua abelha cessa.*

*Mas quer durma ou se apague:  
ao calar tal motor,  
a alma inteira se torna  
de um alcalino teor*

*bem semelhante à neutra  
substância, quase feltro,  
que é a das almas que não  
têm facas-esqueleto.*

(Idem)

A posposição do termo sujeito (“a alma inteira”) surte uma expectativa em torno do possível referente/ substantivo não anunciado dentro da ordem natural/direta dos termos oracionais. Ao mesmo tempo, o sintagma em questão localiza-se no entremeio de uma retomada ao se referir a “essa faca” e ao ser retomado por outros sintagmas, conforme se constata no esquema:

#### Quadro 12

##### Versos em que estão as ocorrências

1- “Pois essa faca às vezes”<sup>47</sup>



2- “a alma inteira se torna”



3- “de um alcalino teor”



4- “bem semelhante à neutra/ substância, quase feltro,”



5- “[...] a das almas que não/ têm facas-esqueleto.”

Curiosamente para atender uma atitude de engenheiro, o ciclo apontado tem início e fim na “faca”, substantivo central ou nuclear do poema, cujas denominações e construções corroboram para “serventia das idéias fixas”, ao empregar um léxico limitado, com o mesmo campo semântico. Na sequência ainda no fragmento D, duas estrofes resumitivas, retomam anaforicamente o sintagma prepositivo deslocado e

<sup>47</sup> O sublinhado, neste quadro, destaca o núcleo e os adjuntos.

evidenciado no início desta seção. A retomada se faz por meio do sujeito/ núcleo “tudo” e de sintagmas cujos determinantes, de base substantiva (“*bala de couro ou pano”, “*ou relógio de breu”, “faz-se faca sem vértebras”, “*faca de argila ou mel”*), apresentam uma parcela de informação sobre o universo poético de Cabral, tomando por base os referentes sinônimos “faca”, “relógio” e “faca”:**

*tudo segue o processo  
de lâmina que cega:  
faz-se faca, relógio  
ou bala de madeira,*

*bala de couro ou pano,  
ou relógio de breu,  
faz-se faca sem vértebras,  
faca de argila ou mel.*

(Idem)

## 5.5 Da preservação da faca: plumas e lâmina

A partir do quinto segmento, o eu lírico se reveste de precaução, a fim de que a “faca”, bem como os elementos que formam a tríade substantiva com “relógio” e “bala”, perca sua contundência, conforme lembrou Secchin (1985, p. 128). Por isso, logo na primeira estrofe o embaraço da inversão vem acompanhado da preservação do objeto quando o lexema “relâmpago” (“*pois na umidade pouco/ seu relâmpago dura*”), deslocado da ordem que lhe cabe na função de núcleo do sujeito, escamoteia e representa, numa relação metafórica, o que seria o brilho da faca. Afinal, a semelhança visual, ambos reluzentes, é o traço que melhor os aproxima.

*Forçoso é conservar  
a faca bem oculta  
pois na umidade pouco  
seu relâmpago dura*

*(na umidade que criam  
salivas de conversas,  
tanto mais pegajosas  
quanto mais confidências).*

(OC, 1994, p. 210)

A antecipação do predicativo do sujeito reitera a necessidade exposta pelo eu lírico (“*Forçoso é esse cuidado*”) em relação ao substantivo central. Na sequência da

estrofe, “faca”, também termo predicativo e núcleo sem determinantes, guarda distanciamento em relação a “relógio” e “bala”, de sorte a valorizar individualmente a existência semiótico-sintática do objeto de forma só lâmina.

*Forçoso é esse cuidado  
mesmo se não é faca  
a brasa que te habita  
e sim relógio ou bala.*

(Idem)

O ilusionismo do verso de Cabral poderia apresentar a seguinte reescritura, desprovida dos efeitos da EXPRESSIVIDADE:

### Quadro 13

#### **Oposição dialógica dos versos<sup>48</sup>**



**Ordem dos termos:** (1) Oração Principal + (2) Oração Subordinada Adverbial Concessiva + (3) Oração Subordinada Adjetiva Restritiva [“que te habita”] + (4) Oração Coordenada Sindética Adversativa

**Reescritura possível:** “(1) [Esse cuidado é forçoso], (2) [mesmo se a brasa] (3) [que te habita] (2) [não é faca] (4) [e sim relógio ou faca]”

Outras inversões surgirão com conotação de isolar/preservar o objeto/substantivo nuclear do discurso-lâmina. No fragmento, meticulosamente “pássaros” e “ar”, cenário para a tríade cortante de Cabral (*faca, relógio, bala*), ganham arranjos sintáticos atípicos em nome de um efeito estético-expressivo:

*Mas nunca seja ao ar  
que pássaros habitem.  
Deve ser a um ar duro,  
sem sombra e sem vertigem.*

A dureza está na sintaxe das inversões cabralinas para a qual reescrevo os dois primeiros versos da estrofe anterior:

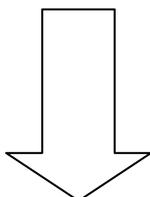
<sup>48</sup> Refiro-me, com tal expressão, ao pensamento de Bakhtin aludido na fundamentação teórica. Ficou acordado que a EXPRESSIVIDADE seria notada no confronto com outras formas de dizer ou variantes estilísticas.

#### Quadro 14

##### **Versos de Cabral e a “ordem inversa” da oração**

**Ordem dos termos:** (1) Conector de adversidade + (2) Adj. Adv. + (3) VI + (4) Adj. Adv. + (5) Pron. Relativo (conector) + (6) Sujeito + VTD

**Verso original:** “(1) *Mas* (2) *nunca* (3) *seja* (4) *ao ar/* (5) *que* (6) *pássaros* (7) *habitem.*”



##### **Oposição dialógica dos versos**

**Ordem dos termos:** (1) Conector de adversidade + (2) sujeito + (3) Adj. Adv. + (4) VI + (5) Adj. Adv. + (6) Pron. Relativo (conector) + VTD.

**Reescritura possível:** “(1) *Mas* (2) [*a faca*] (3) *nunca* (4) *seja* (5) *esteja* (6) *ao (no) ar* (7) *os pássaros* (8) *habitam*”.



No confronto entre os quadros, visualiza-se o deslocamento, numa espécie de ilusionismo sintático, em que o adjunto adverbial e o sujeito passam, respectivamente, da posição (5) e (7) apontada na “possível reescritura” para posições incomuns como em (4) e (6) do “verso original” escrito pelo poeta. A inversão ocorre na anteposição dos termos para a esquerda, fazendo-se notar pelo leitor e contribuindo para o sentido do poema. “A faca” na função de referente ganha abstenção pela elipse, fazendo jus à ideia de proteção/ preservação do objeto. De acordo com Câmara Jr. (1968, p. 106), a colocação dos termos na frase é um dos aspectos da criação individual limitada, por um lado, pelos padrões frásicos impostos ao falante e, por outro, pela liberdade proporcionada quando a língua é aproveitada para fins estilísticos. Ambas as posturas se complementam, indicando que a língua é um objeto vivo, controlado por uma espécie de base ou estrutura, renovada pela apropriação individual, na medida em que há uma *norma* (= o que é normal ou usual em uma comunidade linguística, ver: COSERIU, 1980).

Câmara Jr. (1968, p. 107) prossegue e informa que, em português, a ordem direta no sintagma (ver também SILVEIRA, 1996b) é a colocação do termo determinante após o determinado, do que especificamente temos:

- *o adjunto preposicionado depois do substantivo* → O livro do professor;
- *o adjunto adjetivo após o substantivo* → A tarde alegre;
- *a posposição do verbo em relação ao sujeito* → O filme ganhou o Oscar;
- *a justaposição dos complementos verbais à direita do verbo* → O filme ganhou o Oscar.

Em Cabral, os casos de inversão mais notados são aqueles que envolvem sintagmas oracionais de base substantiva como sujeito, objeto direto, objeto indireto, predicativo do sujeito, além do deslocamento do predicado em relação ao termo a que se refere. No fragmento seguinte, ainda dentro da ideia de preservação, o sujeito do poema “faca”, implícito nos três últimos versos da citação seguinte, tem topicalizados os objetos indiretos (“de arame”, “de esponja”, “de sede”), desencadeados pelas ações bitransitivas do verbo “fazer” (BORBA, 1991, p. 750-1). No verso cabralino, a transitividade em questão assinala exatamente para aquilo que se privilegia no universo do “menos”. Se a faca é perfurante, nada mais coerente do que privilegiar um léxico e uma sintaxe correspondente a tal proposta em que o “cortar” encampa a transformação das ervas em arame, do vento na aridez da esponja, da terra irrigada convertendo-se na secura do solo pernambucano:

*E nunca seja à noite,  
que estas têm as mãos férteis,  
Aos ácidos do sol  
seja, ao sol do Nordeste,*

*à febre desse sol  
que faz de arame as ervas,  
que faz de esponja o vento  
e faz de sede a terra.*

(OC, 1994, p. 210)

## 5.6 O casulo da dor: bala, relógio ou faca

A tríade substantiva ressaltada no subtítulo apela, dentre outros recursos, para as inversões surgidas em dois momentos-chave do segmento F, construindo a interiorização máxima de tais elementos, de modo que eles formem com o corpo um

só unidade (SECCHIN, 1985, p. 129). Logo no início, os substantivos que formam o conjunto, são focalizados individualmente para que o valor de cada um ressurgja antes de recomporem a sinonímia:

*Quer seja aquela bala  
ou outra qualquer imagem,  
seja esmo um relógio  
a ferida que guarde,*

*ou ainda uma faca  
que só tivesse lâmina,  
de todas as imagens  
a mais voraz e gráfica,*

(OC, 1994, p. 211)

Nesta leitura linguístico-expressiva, o deslocamento do sintagma preposicionado (“do próprio corpo”) para junto do sujeito (“ninguém”) salienta a supremacia de um bloco substantivo formado em relação à forma “retirá-la”, costurada ao termo “faca” pela coesão referencial anafórica.

*ninguém do próprio corpo  
poderá retirá-la,  
não importa se é bala  
nem se é relógio ou faca,*

*nem importa qual seja  
a raça dessa lâmina:  
faca mansa de mesa,  
feroz pernambucana.*

(Idem)

Em outro momento, a topicalização do predicado (“menos pode arrancá-la”) salienta a valorização da ação em detrimento da indeterminação semântica do agente inculido em “nenhuma mão vizinha”, sujeito da forma verbal “pode”:

*E se não a retira  
quem sofre sua rapina,  
menos pode arrancá-la  
nenhuma mão vizinha.*

(Idem)

No segmento G, o eu lírico torna mais vivo, “menos rarefeito”, o papel do casulo da dor, do corpo do homem que leva a lâmina da faca. Para garantir o efeito da “estética da inversão” e atentar para o “arrastar” do incômodo carregado, o sintagma “essa bala” se antecipa para firmar o seu papel sintático de tópico

sentencial, recuperado no interior da estrofe por um objeto direto, representado por um pronome pessoal do caso oblíquo (“*todo aquele que a guarde.*”). Na sequência ainda, o sintagma adjetival (“*menos rarefeito*”), antecede o substantivo, ficando-se como obstáculo para a informação substantiva de caráter semiótico-discursivo do objeto direto (“*todo aquele*”), preterindo o que complementaria a ação transitiva do verbo *fazer*.

*Essa bala que um homem  
leva às vezes na carne  
faz menos rarefeito  
todo aquele que a guarde.*

(OC, 1994, p. 212)

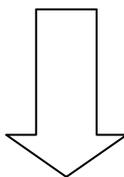
Na reescritura da estrofe, temos:

#### Quadro 15

##### **Versos de Cabral e a “ordem inversa” da oração**

**Ordem dos termos:** (1) Objeto Direto “Topicalizado” (antecedente) + (2) Pron. relativo + (3) Sujeito + (4) VTD + (5) Adj. Adv. + (6) Adj. Adv. + (7) VTD + (8) Adj. Adn. + (9) OD + (10) Oração Subordinada Adjetiva Restritiva

**Verso original:** “(1) *Essa bala* + (2) *que* + (3) *um homem/* + (4) *leva* + (5) *às vezes* + (6) *na carne/* + (7) *faz* + (8) *menos rarefeito/* + (9) *todo aquele* + (10) *que a guarde*”.



##### **Oposição dialógica dos versos**

**Ordem dos termos:** (1) Sujeito + (2) VTD + (3) OD + (4) Adj. Adv. + (5) Adj. Adv. + (6) VTD + (7) OD + (8) Oração Subordinada Adjetiva Restritiva + (9) PS.

**Reescritura possível:** “(1) *Um homem* + (2) *leva* + (3) *essa bala* + (4) *às vezes* + (5) *na carne,* + (6) *[fazendo]* + (7) *todo aquele* + (8) *que a guarde* + (9) *menos rarefeito*”. (Os colchetes são meus)



Como demonstrado anteriormente em outras reescrituras, Cabral, ao subverter a ordem direta dos termos, atribui realce à informação como se verifica em (1) do que denominei de Objeto Direto “Topicalizado”, dada a retomada do pronome relativo e a função não só de complementar a ação transitiva de “levar”, mas

também de tornar cada vez mais evidente o assunto sobre o qual o poeta se debruça: a faca e sua lâmina. A topicalização referida se dá devido à movimentação do SN para a direita, ao mesmo tempo que o termo em foco é retomado pelo pronome pessoal oblíquo em (10, original; 8, reescritura).

Na qualidade de casulo, a faca desempenha também no segmento em foco algumas funções determinadas pelos verbos: a primeira, real e malévola, por morder o corpo humano; a segunda, regeneradora, por procurar manter viva “todas as molas da alma”; a terceira que dá a essa alma “o ímpeto da lâmina”; por último, a função de corpo protetor. Na interseção, certamente, enxerga-se o equilíbrio cabralino pela escrita engenheira em cuja sintaxe expressiva está o sujeito “o fio de uma faca” deslocado/distanciado, em forma de hipérbato<sup>49</sup>, das respectivas ações de “manter”, “dar” e “ter”:

*O fio de uma faca  
mordendo o corpo humano,  
de outro corpo ou punhal  
tal corpo vai armando,*

*pois lhe mantendo vivas  
todas as molas da alma  
dá-lhes ímpeto de lâmina  
e cio de arma branca,*

*além de ter o corpo  
que a guarda crispado,  
insolúvel no sono  
e em tudo quanto é vago,*

(Idem)

## 5. 7 A criação poética e eu: o homem, a palavra, a faca

O poema, na seção H, passa de uma proposta existencial para “o universo específico da criação literária” (SECCHIN, 1985, p. 130), visível “Quando aquele que os sofre/ trabalha com palavras/ são úteis o relógio/ a bala e, mais, a faca”. Nessa

<sup>49</sup> Embora me tenha reservado ao termo “inversão”, julguei conveniente trazer à baila a nomenclatura de “hipérbato”, segundo a definição de Cunha e Cintra (2001:627) para quem tal figura consiste na (1) “separação de palavras que pertencem ao mesmo sintagma, pela intercalação de um membro frásico”. Em linguagem corrente, no entanto, vem a ser (2) o termo genérico utilizado “para designar toda inversão de ordem normal das palavras na oração, ou da ordem das orações no período, com finalidade expressiva”. No contexto da análise, refiro-me à primeira parte da definição que atende à ideia de *deslocamento por distância*. Mesmo diante dessa observação, vale registrar que, no decorrer deste capítulo, procuro coerência com a proposta inicial de utilizar o termo “inversão” para o conjunto de *hipérbato, anástrofe, sínquise e prolepse*.

passagem, Cabral, pela primeira vez, inverte a ordem da tríade substantiva, inaugurada agora por “relógio”. Na leitura de Secchin, tal figura funciona como elemento deflagrador de metáforas relacionadas ao trabalho contínuo desenvolvido por artistas/artífices da linguagem poética, mesmo que “faca” seja o elemento central. Na elaboração sintática, a inversão (como em “*todo metal*”), no confronto estilístico, é ameaçada pela ordem direta dos termos nominais repetidos (“essa faca”), e de valor anafórico (“todas as facas”). A mudança de foco em um novo arranjo sintagmático pode revelar o olhar arguto do eu lírico frente ao objeto maior do poema, agora em evidência, por ser ele, provavelmente o elemento que determinará uma poética, como a de Cabral (“[...] *essa fraca/ dará a tal operário/ olhos mais frescos para/ o seu vocabulário*” – os grifos são meus):

*palavras que perderam  
no uso todo o metal  
e a areia que detém  
a atenção que lê mal.*

*Pois somente essa faca  
dará a tal operário  
olhos mais frescos para  
o seu vocabulário*

*e somente essa faca  
e o exemplo de seu dente  
lhe ensinará a obter  
de um material doente*

*o que em todas as facas  
é a melhor qualidade:  
a agudeza feroz,  
certa eletricidade,*

(OC, 1994, p. 213)

Retornando à figura do homem como casulo da faca, na seção I, o hipérbato corta o sujeito e o predicado (“*o homem [...] / passa, lúcido e insone,*”), assinalando, na sintaxe e no sentido, o sofrimento derradeiro e permanente do humano marcado por sua sina. No distanciamento/deslocamento do tópico em relação à informação de referência, estão duas estruturas encabeçadas pelas formas verbais “passa” e “vai”:

*Pois entre tantas coisas  
que também já não dormem,  
o homem a quem a faca  
corta e empresta seu corte,*

*sofrendo aquela lâmina  
e seu jato tão frio,  
passa, lúcido e insone,  
vai fio contra fios.*

(OC, 1994, p. 214)

## 5.8 Epílogo: a faca, o relógio e a bala nas malhas da linguagem

*Uma faca só lâmina* é um texto cheio de meandros linguístico-expressivos, do que me detive, sobretudo, na inversão de substantivos e SNs, um dos aspectos mais produtivos, considerado um dos mais ricos para a construção do sentido a que se propôs: a metaconstução da dor e da linguagem. No último segmento do poema, Cabral recupera as três imagens-símbolos, classificando-as segundo a um grau conveniente a sua poesia. Assim, na visão do poeta:

- A lâmina (Terceiro grau):

*da imagem em que mais  
me detive, a da lâmina,  
porque é de todas elas  
certamente a mais ávida;*

(OC, 1994, p. 215)

- O relógio (Segundo grau):

*pois de volta da faca  
se sobe a outra imagem,  
àquela de um relógio  
picando sob a carne,*

(Idem)

- A bala (Primeiro grau):

*e dela àquela outra,  
a primeira, a da bala,  
que tem o dente grosso  
porém forte a dentada*

(Idem)

Com a faca, a reflexão que fica é sobre os limites da linguagem (fracassada ou não) na engenharia de um pensamento árido e substantivo, sintaticamente marcado pelas inversões que possivelmente leva o leitor aos mais obscuros espaços do não convencional e do não dito. Ou:

*e daí à lembrança  
que vestiu tais imagens  
e é muito mais intensa  
do que pode a linguagem,*

*e afinal à presença  
da realidade, prima,  
que gerou a lembrança  
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,  
prima e tão violenta  
que ao tentar apreendê-la  
toda imagem rebenta.*

(Idem)

## 6- OS BRUTOS TAMBÉM AMAM: O (ANTI)LIRISMO DO SUBSTANTIVO EM QUADERNA

*“dar ao número ímpar/ o acabamento do par/ então ao número par/ o assentamento do quatro”*

*(João Cabral de Melo Neto, em Museu de Tudo)*

Em 1960, quando Cabral publica *Quaderna*, o público leitor e a crítica literária já conheciam seu estilo com o qual havia brindado a literatura mundial, principalmente a brasileira e a europeia, com obras de renome e de reconhecimento. Em 1956, por exemplo, como mencionado no capítulo 2, publica o volume *Duas águas* que reúne poemas anteriores com os inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*: obras de valor expressivo no que tange, principalmente, ao refinamento da palavra poética que refletia naquele momento um escritor maduro. Com *Quaderna*, Cabral mantém a qualidade literária, especializando-se na fixação sobre o número quatro e trazendo como uma das frentes temáticas – além de Pernambuco, Sevilha, o diálogo entre ambos – a presença da mulher, a partir da que foi possível, pela primeira vez, vazar um “lirismo amoroso” (SENNA, 1980, p. 95) até então negado, sem que para isso se servisse do sentimento exagerado da literatura nacional do século XIX. Por outro lado, o poeta também se distancia do lirismo em tom de pilhéria de que os modernistas fizeram largo uso. Trata-se de uma nova dimensão, de uma nova abordagem, cujas características são a sobriedade e a perspectiva inaugural com que o amoroso é tratado. *Quaderna* chegou para redefinir a poética “do menos” somando-se (e não se contrapondo) à produção anterior. Segundo João Cabral, “É um tratamento feminino que não é usado para falar de mim, de minha vida.”, além do que, em sua poesia, “a mulher é um tema a mais, como qualquer outro. Não utilizo para confessar frustrações amorosas. Descrevo uma mulher sem biografia; o que ela representou em minha vida não vem ao caso.” (MELO NETO, 1985, p. 305).

A preocupação com o rigor formal, uma das condições para a escrita cabralina, mantém-se em *Quaderna*: “conjunto de quatro quadrados em forma de crescentes apontados e iguais, simetricamente dispostos e afrontados, formando uma espécie de rosa ou cruz” (HOUSAISS, 2007, p. 2342). Em outras palavras,

através da fixação pelo quatro, procura chegar ao melhor da poesia em temas e linguagem. Desde os períodos próximos à pré-história, o quatro significou o sólido, o tangível, o sensível. Ao estabelecer relação com a cruz tornou-se símbolo de totalidade, de plenitude e de universalidade. Marcou, de maneira geral, a história da cultura: quatro são os pontos cardeais, os ventos, os pilares do universo, as fases da lua, os rios do paraíso do Éden, as estações, os elementos, os humores, os braços da cruz, os evangelistas, as letras do nome de Adão (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 758-60). Como Cabral está à procura do mesmo equilíbrio, perpetuando a significação do número quatro, apresenta-nos sua *Quaderna*, do que seleciono, no lugar da voz da crítica literária, um poema que fala por si, espécie de metalinguagem da poesia cabralina do início ao fim “a palo seco”. No texto, a concepção que se deseja é do essencial da vida e da literatura, em que a palavra-signo poderá tentar representar-lhe o sentido, localizado na interseção do dito com o não dito, entre o necessário e o primitivo na poesia “só lâmina” e “sem plumas”. Assim,

*Se diz a palo seco  
o cante sem guitarra;  
o cante sem; o cante;  
o cante sem mais nada;*

*se diz a palo seco  
a esse cante despido:  
ao cante que se canta  
sob o silêncio a pino*

(OC, 1994, p. 247)

“Cante” é o substantivo central sobre o qual recai a informação “a palo seco”. Fruto de uma derivação regressiva, “cante” vincula-se a “cantar”, ação rejeitada por Cabral, poeta inteiramente nominal: “A poesia portuguesa”, segundo ele, “sofre de excesso de musicalidade. É por isso que eu prefiro a espanhola; ela é mais substantiva” (MELO NETO, 1996, p. 29). Frente à influência, o poeta, ao mesmo tempo em que subtrai tudo aquilo que poderia enevoar “o cante” (“sem guitarra”, “sem [Ø]”), faz do poema um conjunto reiterativo, um texto denso, antirrímico, de sintaxe própria e singular que caminha da valoração do verso substantivo ao silêncio (“o cante sem mais nada”, “a esse cante despido:”, “ao cante que se canta/ sob o silêncio a pino”). No primeiro segmento de quatro, há ainda a recorrência do sintagma prepositivo encabeçado por “sem”, sinal do menos, cujos substantivos-

núcleos do sintagma nominal acoplados ao primeiro ganham certa materialidade própria, fazendo jus ao estilo-título do poema:

*é o mesmo que cantar  
num deserto sem sombra  
em que a voz só dispõe  
do que ela mesma ponha.*

*O cante a palo seco  
é um cante desarmado:  
só a lâmina da voz  
sem a arma do braço;*

*que o cante a palo seco  
sem tempero ou ajuda  
tem de abrir o silêncio  
com sua chama nua.*

(OC, 1994, p. 247-8)

A dureza do silêncio, estruturada como predicativo do sujeito de base substantiva, é o mote do segundo segmento “a palo seco”, marcado por um léxico da rigidez (“metal”, “epiderme”, “líquido”) que tornam o SN em foco áspero:

#### Quadro 16

#### **Sujeito “o silêncio” + predicativo do sujeito**

**2.1** “O silêncio é um metal/ de epiderme gelada”

↓

**2.2** “Ou o silêncio é pesado,/ é um líquido denso”

↓

**2.3** “Ou o silêncio é levíssimo,/ é líquido sutil”

↓

**2.4** “Ou o silêncio é uma tela/ que difícil se rasga”

As predicções continuam no segmento três. A cada uma, há a tentativa reincidente de definição de um *modus vivendi* atrelado a um *modus operandi*, em cujos predicativos o núcleo “cante” de base nominal tem sua referência especificada por uma série de sintagmas prepositivos (de 3.1 a 3.3) e uma oração subordinada adjetiva restritiva (em 3.4). O que também chama atenção nas especificações de “cante” é o diálogo dicotômico possível com a forma antonímica, revelando a preferência pelo que, de alguma maneira, sugere a linguagem e o pensar “sem plumas” de “uma faca só lâmina”. Assim, “lacônico” opõe-se a “prolixo”, o “grito”, a “silêncio”; o “mais lento”, a “mais rápido”, “mais soberba” [arrogância = aspereza], a “mais humildade” [lisura]. Percebe-se, nesse caso, a linguagem/aparência

permanente do sertão pernambucano selecionada pela poética de Cabral marcada pela dureza do idioma “pedra”.

#### Quadro 17

#### **Sujeito “A palo seco” + predicativo do sujeito**

3.1 “A palo seco é o cante/ de todos o mais lacônico,”

↓

3.2 “A palo seco é o cante/ de grito mais extremo.”

↓

3.3 “A palo seco é o cante/ de caminhar mais lento.”

↓

3.4 “A palo seco é o cante/ que mostra mais soberba”

No quarto e último segmento, Cabral literalmente apresenta exemplos “a palo seco”. O substantivo, foco da minha atenção, mantém o campo semântico da essencialidade absurda e da rigidez nordestina. Temos:

- O retorno ao emprego da preposição “sem” para realçar a subtração do canto do pássaro (“o pássaro sem bosque”), além do jogo de absurdos (“quando sem qualquer pássaro/ dá o seu assovio”):

A palo seco canta  
o pássaro sem bosque,  
por exemplo: pousado  
sobre um fio de cobre;

a palo seco canta  
ainda melhor esse fio  
quando sem qualquer pássaro  
dá o seu assovio.

(OC, 1994, p. 250)

- Os instrumentos “a palo seco” tão resistentes (“bigorna”, “martelo”, “ferro”, “pedra”) e “sem poesia”<sup>50</sup>:

A palo seco cantam  
a bigorna e o martelo,  
o ferro sobre a pedra,  
o ferro contra o ferro;

(Idem)

<sup>50</sup> A expressão sem poesia transporta-se ao contexto literário do século XIX, período de intensa produção em que conviveram vários estilos de época. No Romantismo, por exemplo, devido à temática, os vocábulos destacados no poema de Cabral não eram comuns.

- Situações e objetos discriminados por apostos com a rigidez semântica do poeta Cabral:

*A palo seco existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos,  
desenho de arquiteto,*

*as paredes caiadas  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos.*

(Idem)

O que permanece, no entanto, sob o signo da aridez e da secura, é a “contundência”, substantivo abstrato que se fez concreto dadas as relações transitivas do verbo cantar:

*Eis uns poucos exemplos  
de ser a palo seco,  
dos quais se retirar  
higiene ou conselho:  
não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.*

(OC, 1994, p. 250-1)

Sob o signo de “*a palo seco*”, texto de representatividade na literatura cabralina, *Quaderna* será analisado sob o prisma feminino a partir de oito poemas dedicados ao tema em que o poeta trata a mulher imbuído de um erotismo dosado conforme defendido em trabalho anterior (RIBEIRO, 2009), ao lado de Andrade (2008). O viés adotado será o de verificar o comportamento linguístico-expressivo do substantivo na constituição de sintagmas preposicionados, precisamente, na condição de *núcleo referencial de sintagmas nominais que aos primeiros se ligam*, conforme ensina Azeredo (2008, p. 149). Da seleção, para manter a coerência de análise proposta, não foram previstos os casos em que a preposição *de* se combina com o adjetivo para expressar *causa*.

Assim, durante a pesquisa, exaltei a maneira inteiramente particular como Cabral se serviu da língua portuguesa, principalmente, na abordagem do substantivo como recurso estético-expressivo, tema central de que me ocupo. Tratar sobre a *mulher* foi também uma ousadia de linguagem e concepção, considerando que ainda

não se havia permitido enfrentar o tema, mesmo sendo tão comum como os outros, de acordo com o próprio poeta em referência anterior. Graciliano Ramos, conterrâneo de quem se aproximara na geografia e no estilo, disse de uma de suas personagens:

*Acocorada junto às pedras que serviam de trempo, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinhá Vitória soprava o fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprende-se do cabeção e bateu na panela. Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas. (RAMOS, 2002, p. 39)*

É possível enxergar nas vidas secas daquele universo graciliano o grau de sensualidade que envolve sinhá Vitória, mesmo em situação de sobrevivência ao lado de Fabiano, a cachorra baleia, o menino mais novo e o mais velho. Na sequência descritiva, o narrador apresenta a personagem em posição atraente (“*Acocorada junto às pedras*”), evidenciando e focalizando o que provavelmente despertaria o desejo sexual: as coxas (“*a saia de ramagens entalada entre as coxas*”) e o seio (“*Sinhá Vitória [...] meteu o rosário no seio*”).

De forma diferente, ocorre a caracterização de Fabiano:

*Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.  
- Um bicho, Fabiano.  
Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando a raiz de imbu e sementes de mucunã. [...]  
Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (RAMOS, 2002, p. 18-9)*

Graciliano, assim como Cabral, não ousou invadir a intimidade de suas criaturas de *Vidas secas*. Diante de Fabiano, a percepção apontada é suficiente o bastante para dar conta do que os olhos são capazes de alcançar. Na descrição de Fabiano, fica evidente o lado animalesco do matuto (“até gordo”, “era vaqueiro”, “estava plantado”, “era como as catingueiras e as baraúnas”), diferente da visão sobre sinhá Vitória. No confronto com João Cabral, a figura da mulher será observada com “reservas” gramaticais no emprego da terceira pessoa do discurso, em *Estudos para uma bailadora andaluza* (grupo 1), e no uso da segunda pessoa nos outros textos (grupo 2), dos quais se destacam dois subgrupos: a) o primeiro

que busca uma aproximação da mulher com a água; e o segundo, que faz a aproximação com “vestimentas materiais”, como se lê em *A mulher e a casa* e *Mulher vestida de gaiola*. Assim, a intenção provável de evitar a primeira pessoa é, provavelmente, para criar um distanciamento em relação ao objeto descrito: “A minha ideia racionalista de escrever”, pondera João Cabral, “é uma coisa que eu me imponho. Eu não escrevo ambigüidades, penso que todos vão ler da mesma maneira, mas não posso impedir que outras pessoas leiam de outra maneira.” (MELO NETO, 1996, p. 21-2).

### 6.1 Caleidoscópio: *Estudos para uma bailadora andaluza*

Mesmo um legítimo pernambucano, o poeta é um homem do mundo que se apaixonou pelos encantos da cultura espanhola. No poema em questão, dedica-se a uma *bailadora andaluza* cheia de predicados, dotada, inclusive, da força e da sensualidade inaugurada por Lilith, a primeira mulher de Adão na tradição cabalística, conhecida pela lascívia e por desejar conquistar os mesmos direitos do seu companheiro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 548). Tal figura inaugurou, de herança, uma linhagem no pensamento ocidental no que diz respeito aos atos e atitudes da mulher. No primeiro movimento, João Cabral faz uma fotografia da bailarina que ora se assemelha ao fogo. Para Escorel (2001, p. 92), há uma grande voluptuosidade contida e dominada nessa primeira imagem da *bailadora* (e não *bailarina*, segundo Costa Lima, 1999, p. 299), que levará uma vibração sensual ímpar a todos os demais segmentos, visto que “a mulher que dança, identificada com a imagem do fogo, parece encarnar, na sua atitude de desafio, a força do inconsciente, a própria libido domada pela consciência estética do poeta.” (Idem). Logo no início, o tom solene da mesóclise (“*Dir-se-ia*”), espécie de “fórmula hipotética”, na interpretação de Secchin (1985, p. 135), anuncia o referente ausente cuja falta é suprida pela ligação anafórica em relação ao título. Além disso, uma série de sintagmas preposicionados surge para investir na figura singular da personagem cabralina. Em alguns versos, a preposição “de” fica elíptica e rompe com o paralelismo, atribuindo ao texto a dose de aspereza peculiar ao estilo em foco. A seguir, apresento o quadro com as ocorrências:

**Quadro 18**

**Sintagmas preposicionados referentes à “bailadora andaluza”**

1- “com a imagem do fogo/ inteira se identifica”;



2- “Todos os gestos do fogo”;



3- “gestos das folhas do fogo,”



4- “de seu cabelo, [de] sua língua”;



5- “gestos do corpo do fogo,”



6- “gestos do corpo do fogo,”



7- “de sua carne em agonia,”



8- “[de sua]<sup>51</sup> carne de fogo, só nervos,”



9- “[de sua] carne toda em carne viva.”

Em todos os casos de ocorrência da preposição *de*, mesmo quando há elipse, introduz-se um sintagma nominal como argumento do nome valencial (predicador), exercendo o papel semântico de suporte de estado dos núcleos “imagem” e “gestos” (Cf. NEVES, 2000, p. 653 e 656) em que o segundo, mais comum ao conjunto citado, fica implícito em (4), (7), (8) e (9). Quanto à estética do texto, o resultado segue assim:

*Dir-se-ia, quando aparece  
dançando por siguiiriyas,  
que com a imagem do fogo  
inteira se identifica.*

*Todos os gestos do fogo  
que então possui dir-se-ia:  
gestos das folhas do fogo,  
de seu cabelo, sua língua;*

*gestos do corpo do fogo,  
de sua carne em agonia,  
carne de fogo, só nervos,  
carne toda em carne viva.*

(OC, 1994, p. 219)

Diante das evidências marcadas pelo conjunto dos sintagmas anteriores, o eu lírico ratifica o que havia sugerido anteriormente. A seguir, a expressão “de natureza

<sup>51</sup> Considerando o paralelismo estabelecido pelas estruturas anteriores e o significado da preposição *de*, propus o acréscimo da estrutura entre colchetes.

faminta” reflete o ponto de interseção entre “ela”, a “bailadora andaluza”, e o “fogo”, os dois eixos substantivos do primeiro segmento do poema:

*Então, o caráter do fogo  
nela também se advinha:  
mesmo gostos dos extremos,  
de natureza faminta,*

*gosto de chegar ao fim  
do que dele se aproxima,  
gosto de chegar-se ao fim,  
de atingir a própria cinza.*

(Idem)

Da interseção, o eu lírico chega à supremacia e à força que só a mulher possui, fonte viva de energia.

*Porém a imagem do fogo  
é num ponto desmentida:  
que o fogo não é capaz  
como ela é, nas siguiriyas,*

*de arrancar-se de si mesmo  
numa primeira fálscas,  
nessa que, quando ela quer,  
vem e acende-a fibra a fibra,*

(OC, 1994, p. 219-20)

Como se não bastasse, Cabral arremata com um tom hiperbólico (“*que somente ela é capaz*”). Do ponto de vista linguístico, o infinitivo pessoal como forma nominal do verbo (“acender-se” e “incendiar-se”), guarda semelhança com o lugar sintático do substantivo, sendo possível a substituição apresentada na sequência:

Quadro 19

<u>Versos de Cabral</u>	<u>Substituição possível dos versos 2, 3 e 4</u>
(1) <i>que somente ela é capaz</i>	<i>que somente ela é capaz</i>
(2) <b><u>de acender-se</u></b> <i>estando fria</i>	<b><u>do incêndio</u></b> <i>estando fria</i>
(3) <b><u>de incendiar-se</u></b> <i>com nada,</i>	<b><u>do incêndio</u></b> <i>com nada</i>
(4) <b><u>de incendiar-se</u></b> <i>sozinha</i>	<b><u>do incêndio em si mesma</u></b> <i>sozinha</i>

A bailadora, permanentemente oculta no poema, se torna, no segundo segmento, “égua”, animal cheio dos seus instintos que guarda semelhança com a

“cavaleira” andaluza. Trata-se, segundo Escorel (2001, p. 92), de uma oposição de contrários em que o “eu consciente” (o ser que comanda) joga dialeticamente ao “eu inconsciente” (o ser comandado), fazendo da bailadora um símbolo do ser humano que vive em constante contradição. Pode se ver a aproximação entre os dois núcleos semióticos e substantivos:

- na arte do sintagma preposicionado “ao dorso da dança” que desempenha a função de adjunto adverbial:

*Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.*

(OC, 1994, p. 220)

- na “energia retesa”, limitada igualmente pelo adjunto adverbial oracional “de quando/ algum cavalo se encrespa”:

*Ela tem na sua dança  
toda a energia retesa  
e todo nervo de quando  
algum cavalo se encrespa.*

(Idem)

- na função de *dominadora*, da bailadora, e de *dominada*, da égua, em que ambos os núcleos nominais se igualam (“há uma tal conformidade”). Os pontos responsáveis pela unidade são renomeados e introduzidos pela preposição *entre* (a- “entre o que é animal e é ela” [referência indireta ao substantivo, no caso do segundo elemento]/ b- “entre a parte que domina/ e a parte que se rebela” [neste exemplo, a repetição do substantivo grifado é delimitada pela oração adjetiva]):

*Então, como declarar  
se ela é égua ou cavaleira:  
há uma tal conformidade  
entre o que é animal e é ela*

*entre a parte que domina  
e a parte que se rebela,  
entre o que nela cavalga  
e o que é cavalgado nela*

(Idem)

- na conclusão de tudo “entre ela e a montaria”:

*e que é impossível traçar  
nenhuma linha fronteira  
entre ela e a montaria:  
ela é a égua e a cavaleira.*

(OC, 1994, p. 221)

No girar do caleidoscópio, a bailadora se reveste de “telegrafista” após se identificar com o “fogo” e a “égua” (“*Há nessa atenção curvada/ muito de telegrafista*”). Acontece, contudo, que tal identidade gera a dúvida já que

[...]

*aquelas respostas que  
suas pernas pronunciam*

*é que a mensagem de quem  
lá do outro lado da linha  
ela responde tão séria  
nos passa despercebida.*

(OC, 1994, p. 221)

Desfeita a incerteza, mesmo sem perceber a informação da real mensagem, a permanência cabe à “dicção” adjetivada (“*tão morse e tão desflorida*”) e preposicionada pela adjunção do sintagma “*de sua perna polida*”, cujo substantivo núcleo destacado, iconicamente signo-comunicador, apresenta-se como elemento responsável pela transmissão da mensagem de maneira telegráfica. Considero, ainda, que no processo de cruzamento metafórico, o substantivo em questão, ‘termo comparante’, busca, possivelmente, unidade e coesão, com “antena” que, por ser da mesma natureza, ocuparia, por seu turno, o espaço semiótico de ‘termo comparado’, formando, assim, o par de dois núcleos de natureza substantiva:

[...]

*se a linguagem do diálogo  
é em código ou ostensiva,*

*já não cabe duvidar:  
deve ser telegrafia:  
basta escutar a dicção  
tão morse e tão desflorida,*

*linear, numa só corda,  
em ponto e traço, concisa,  
a dicção em preto e branco  
de sua perna polida.*

(OC, 1994, p. 221-2)

Da sutileza da “telegrafia”, o olhar de Cabral passa a “amante da terra” a que também se assemelha a bailadora andaluza, na perspectiva do quarto segmento do poema. Para Escorel (2001, p. 94), a dura batida dos pés no solo demonstra a prática primitiva de trabalhar a terra com os calcanhares num ato de fecundidade, em que o pé e a ação de pisar podem revelar uma significação procriadora ou indicar a vontade de retornar ao seio materno. Os segmentos preposicionados empregados (“*com dura e muscular energia do camponês”/ “*Do camponês que tem sotaque andaluz caipira/ e o tornozelo robusto”)* traduzem o espírito do poeta na caracterização/ denominação substantiva árida e concreta, que auxiliam na construção do objeto do discurso.*

*Ela não pisa na terra*

[...]

*Ela a trata com a dura  
e muscular energia  
do camponês que cavando  
sabe que a terra amacia.*

*Do camponês de quem tem  
sotaque andaluz caipira  
e o tornozelo robusto  
que mais se planta que pisa.*

(OC, 1994, p. 222)

Outras (des)caracterizações surgem para a bailadora andaluza camponesa. De um lado, a recusa marcada pelo sintagma “dessa ave assexuada e morfina”:

*Assim, em vez dessa ave  
assexuada e morfina,  
coisa a que parece sempre  
aspirar a bailarina,*

(Idem)

De outro lado, a bailadora como “produtividade da terra” (“*Árvore [...] do que se sabe família”/ “terra/ com tanta duresa íntima”)* e na “perfeita identidade e

harmonia com a matéria camponesa” (“de ser terra”), respectivamente nas estrofes seguintes:

*Árvore que estima a terra  
de que se sabe família  
e por isso trata a terra  
com tanta dureza íntima.  
[...]*

*mas se orgulha de ser terra  
e dela se reafirma,  
batendo-a enquanto dança,  
para vencer quem duvida.*

(OC, 1994, p. 223)

A multiplicidade da andaluza pega-se, no segmento cinco, com a figura da estátua, aparentemente tão distante das comparações anteriores com *o fogo, a égua, a telegrafista, a terra*. Segundo o eu lírico, a dança se inicia e finaliza da mesma maneira caso fosse livros iguais “*coberta e contra-coberta/ com a mesma posição que talhada em pedra*”. A bailarina é rija, dura, áspera, ereta, substantiva, de tal sorte que, dada a beleza que lhe pertence, divide-se em duas:

- No princípio, era “estátua” (“*A primeira das estátuas*”):

*A primeira das estátuas  
que ela é, quando começa,  
parece desafiar  
alguma presença interna*

(Idem)

- No fim de tudo, era a estátua (“*com a figura desafiante/ de suas estátuas acesas*”):

*parece mais desafio  
a quem está na assistência,  
como para indagar quem  
a mesma façanha tenta.*

*O livro de sua dança  
capas iguais o encerram:  
com a figura desafiante  
de suas estátuas acesas.*

(OC, 1994, p. 224)

A rigidez cabralina permite o acesso necessário para se construir a comparação/denominação mais insólita com a *espiga*. Parece-me que o olhar do poeta viajante contagia a figura andaluza com a marca da sua cultura pernambucana dos canaviais. Se no fogo, há luminosidade; na égua, instinto; na telegrafista, linguagem; na terra, fecundação; na estátua, rigidez; na espiga, veste apresentada também de forma dialética: “verde, envolvida de palha” e “madura, quase despida.” Do ponto de vista linguístico, “folhagem” (“[...] *a vai despojando da folhagem que vestia*”), “vegetação” (“*Não só da vegetação*”) e “chita” (“*saías folhudas e crespas/ do que no Brasil é chita*” [= de chita no Brasil]) compõem o núcleo referencial substantivo de estruturas preposicionadas no intuito de construir, do ponto de vista semiótico de geração do sentido, o desenvolvimento da bailadora e a sua aproximação com “espiga”.

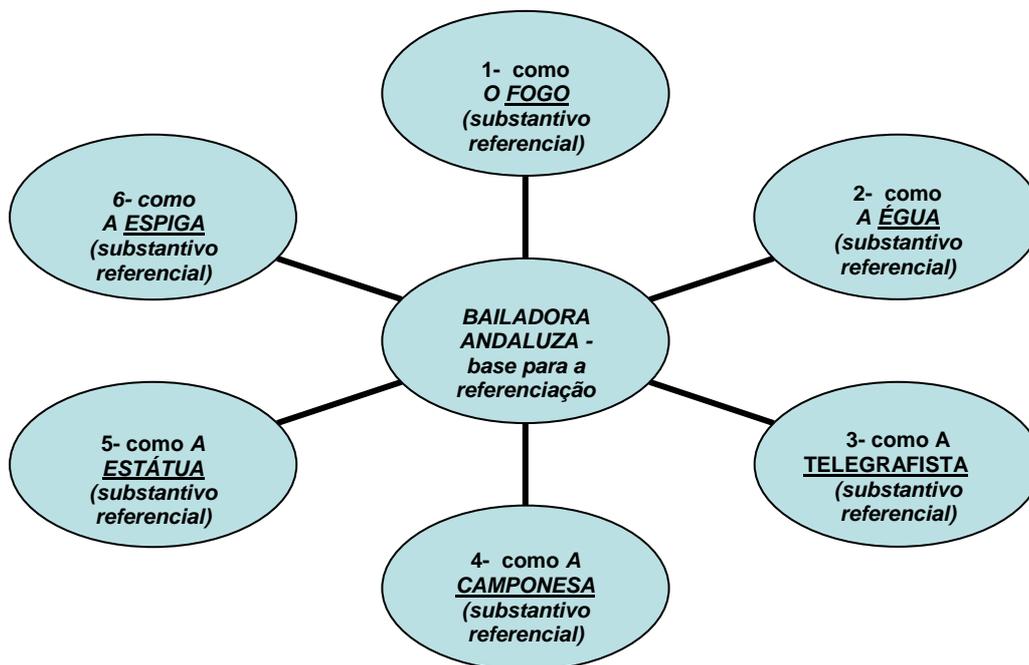
*Parece que sua dança  
ao ser dançada, à medida  
que avança, a vai despojando  
da folhagem que a vestia.*

*Não só da vegetação  
de que ela dança vestida  
(saías folhudas e crespas  
do que no Brasil é chita)*

(Idem)

A seguir, um diagrama representado o núcleo substantivo da bailadora andaluza e seus respectivos objetos de comparação:

Quadro 20



## 6.2 Mulher, substantivo próprio, mãe-d'água

Após passagem pela bailadora, nesta seção, ocupo-me dos poemas em que há uma interseção entre a “mulher” e a “água”. Tais substantivos, nucleares para a referência no discurso, apelam gradativamente para uma relação de simbiose perfeita. Em *Paisagem pelo telefone*, o eu lírico aposta na essência da manhã que comunga da mesma luminosidade bruta, sem adornos, da figura feminina a quem se dirige, conforme o quadro comparativo a seguir:

Quadro 21

<u>Eixo “<i>manhã</i> → <i>praia</i>”</u>	→	<u>Eixo “<i>mulher</i> → <i>água</i>”</u>
“Sempre que no telefone/ me falavas [...] / [...] falavas de uma sala/ toda <u>de luz invadida</u> ” [pela <u>manhã</u> ]	}	“[...] no telefone/ tua voz parecia/ como se <u>de tal manhã</u> / estivesses envolvida,”
“salas que pelas janelas,/ [...] se oferecia/ <u>a alguma manhã de praia</u> ”		“[...] se vestida, somente/ <u>de roupa de banho, mínima,</u> ”
“a alguma manhã <u>de praia</u> / no prumo <u>do meio-dia</u> ,/ meio-dia mineral/ <u>de uma praia nordestina</u> ”		“que estavas de todo nua,/ só <u>de teu banho vestida,</u> ”

Como é possível notar, o campo semântico de ambos os eixos possibilita uma aproximação entre os núcleos discursivos do poema: a *manhã* está para a *praia*, assim como, a *mulher* está para a *água*. O *telefone* fica no entremeio, na dobra, no interstício como signo propulsor que se interpõe entre os dois grupos de referência à interlocutora.

Em *Rio e/ou poço*, a semelhança agora com a água, sem fazer referência direta ao corpo, se torna mais próxima e nítida, sem que haja o subterfúgio da manhã. O corpo feminino, objeto da erotização, permanece implícito, na sugestão das construções substantivas que potencialmente criam a imagem da mulher *de pé* (“vertical”) ou *deitada* (“horizontal”), em que o primeiro perfil tem supremacia sobre o segundo, talvez por revelar maior sensualidade para o eu lírico. Segundo Jung, na citação feita por Escorel (2001, p. 97), tais “imagens [...] muito dizem da *imago*<sup>52</sup> materna, do princípio feminino da alma masculina e do próprio inconsciente do poeta, mais do que de qualquer mulher propriamente dita.” (o grifo é do autor). Assim, as descrições sobre a força *da água*, e por metonímia, *da mulher*, presentes no texto, estariam, dentro de uma cultura patriarcalista e pernambucana, mais relacionada aos poderes do homem. Apresento, a seguir, as ocorrências de natureza preposicionada e nominal, responsável pela referência:

<sup>52</sup> Segundo Houaiss (2007, p. 1574), *imago*, no contexto empregado por Escorel, trata-se de “representação de uma pessoa (geralmente o pai, a mãe ou alguém querido) formada no inconsciente durante a infância e conservada de forma idealizada na idade adulta, segundo as teorias de G. G. Jung”.

**Quadro 22**

**A mulher: o “vertical” sobre o “horizontal”**

- 1- “Quando tu, na vertical,/ te ergues, de pé em ti mesma”;
- ↓
- 2- “é possível descrever-te/ com a água da correnteza”;
- ↓
- 3- “de um riacho horizontal/ (e embora de pé estejas)”;
- ↓
- 4- “então, se é da água corrente,/ [...] tua aparência”;
- ↓
- 5- “somente a água de um poço/ expressa tua natureza”;
- ↓
- 6- “água vertical de poço”;
- ↓
- 7- “água densa de água, como/ de alma tua alma está densa.”

De tudo, “rio” ou “poço”, o resultado é:

*Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembras,*

[...]

*só uma água vertical  
pode, de alguma maneira,  
ser a imagem do que és  
quando horizontal e queda.*

(OC, 1994, p. 251)

No Evangelho de João, a água vai aparecer como “porta de passagem” de acesso à espiritualidade, quando o Cristo, por exemplo, pratica tal simbolismo ao dizer para uma samaritana: “*Aquele que beber da água que eu lhe darei não terá mais sede... A água que eu lhe darei se tornará nele fonte de água a jorrar em vida eterna*”. Na Palestina, terra de torrentes e de fontes, se os rios são agentes da fertilização de origem divina, o orvalho e as chuvas trazem consigo a fecundidade e manifestam a bondade de Deus. Além disso, para os asiáticos, a água simboliza a origem da vida, da pureza, da sabedoria, da virtude e da graça. De forma *fluida*, tende à dissolução; já *homogênea*, significa coesão, coagulação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 15 e 17). Na mulher desenhada por Cabral em *Imitação da água*, o TERMO COMPARANTE (a “onda”) ludibria o leitor, de tal modo que o

TERMO COMPARADO (a “mulher”) não só parece, mas também existe como *água*. Escorel (2001, p. 98), ainda dentro da perspectiva de Jung, aponta que a descrição do poeta se centra mais na *onda* do que na *mulher*, cuja materialidade carnal permanece ausente ao se preservar o corpo feminino, o que não exime o texto de latente sensualidade. Lançando mão da fertilidade do substantivo, o poeta, na alquimia do verso, selecionou os sintagmas necessários e comedidos para a beleza da mulher-água-onda:

### Quadro 23

#### O fazer da mimese substantiva em a imitação da água

- 1- “a uma onda deitada/ na praia, te parecias”;
- ↓
- 2- “seu rumor de folhas líquidas”;
- ↓
- 3- “em que a pálpebra da onda/ cai sobre a própria pupila”;
- ↓
- 4- “no alto de sua crista”;
- ↓
- 5- “a natureza sem fim/ do mar de que participa”;
- ↓
- 6- “mais o clima de águas fundas”.

Através do conjunto de substantivos assinalados acima (“onda”, “rumor”, “folhas”, “pálpebra”, “onda”, “pupila”, “crista”, “mar”, “clima”, “águas”), a alma feminina está devidamente desenhada, evocada, inserida no mundo pelo conteúdo sígnico, por meio dos quais, elas são capazes de representar, sempre com o cuidado de não ultrapassar os limites da razão e passar a incorporar os desditos da paixão amorosa que desatina e faz sofrer. A mulher cabralina vai refletir, em pequeno grau, a permissividade de Lilith, criada cheia de saliva (componente erótico) e de sangue (componente de caráter instintivo e carnal). Revela-se, assim como Eva, figura transgressora. A primeira, sujeito da própria ação, por se unir sexualmente ao homem e se negar à sua submissão. A segunda, também presente em Cabral numa espécie de amálgama e responsável pelos atos praticados, pela desobediência aos caprichos divinos, ao concretizar o desejo de comer o fruto do Jardim do Éden diante da proibição. Eva transgride a “lei” ao lançar-se à aventura do conhecimento, inclusive de iniciação sexual, com o rompimento da interdição divina. Ainda assim, é a companheira submissa de Adão que, por sua vez, traz consigo um elemento feminino, levando-se em conta que de sua costela surgiu a mulher. Em *Imitação da*

água, bem como em *Rio e/ou poço*, a força manifestada advinda da água, se originou, na verdade, nos genes masculinos.

Tanto Lilith quanto Eva sofreram punições. Em uma, ao desafiar Adão ignorando a sua supremacia, foi banida do convívio social. Em outra, a expulsão do paraíso edênico e da vida ideal, em que a maldição de Deus tornou-se clara na dor do parto e nos laços de obediência com que a aprisionaram ao homem, além dos laços da paixão sobre os quais se lançou punição, extensiva à maternidade e ao relacionamento sexual. Diante disso e estabelecendo uma interseção, a mulher de *Imitação da água* configura-se um misto de Lilith e Eva, fecundidade e passividade, respectivamente. Assim, destaco:

- A sedução do corpo feminino (“seu rumor de folhas líquidas”/ “em que a pálpebra da onda”, por exemplo) deitado sobre o lençol:

*De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada,  
na praia, te parecias.*

*Uma onda que parava  
ou melhor: que se continha;  
que contivesse um momento  
seu rumor de folhas líquidas.*

*Uma onda que parava  
naquela hora precisa  
em que a pálpebra da onda  
cai sobre a própria pupila.*

[...]

(OC, 1994, p. 260)

- A imobilidade da onda e da mulher:

[...]

*Uma onda que guardasse  
na praia cama, finita,  
a natureza sem fim  
do mar de que participa,*

*e em sua imobilidade,  
que precária se advinha,  
o dom de se derramar  
que as águas faz femininas*

*mais o clima de águas fundas,  
a intimidade sombria  
e certo abraçar completo  
que dos líquidos copias.*

(Idem)

Longe da sensualidade freada de Eva e da lascívia de Lilith, aparece uma terceira mulher, modelo de perfeição a ser alcançada por ambas, inclusive na literatura de Cabral. Nas palavras de Ferretti (1994, p. 281):

Surge Maria, que representou justamente a negação da própria mulher: é mãe sem ter “conhecido” seu marido, ou seja, sem ter a “mácula” da relação carnal, gerando, não um homem, mas o filho do Altíssimo, o Messias, pela interseção do Espírito Santo. Maria foi a escolhida, de sujeito passa a objeto sob o qual incide e se cumpre a vontade divina. Sua glória reside na passividade, na anulação do próprio desejo diante do desejo do Outro.

### 6.3 “Ergueu no patamar quatro paredes sólidas<sup>53</sup>”: a mulher, a casa e a gaiola

Longe da perfeição que o cristianismo idealizou para a mulher com a figura de Maria, João Cabral ratificou, como nos poemas anteriores, uma figura carnal, dotada de sensualidade e força, a ponto de comparações exclusivas e próprias do ofício de um engenheiro. Dosado na emoção, o poeta jogará entre o externo e o interno, a fim de ativar na memória leitora a diferença entre o tangível da “casa” e da “gaiola” e o intangível “mulher”, responsável pela sedução. Apresento, na sequência, a confluência dos textos *A mulher e a casa* e *Mulher vestida de gaiola*:

- Na sedução do que há por dentro:

<b>Quadro 24</b>	
<b>“A casa”</b>	<b>“A gaiola”</b>
<i>Tua sedução é menos de mulher do que de casa: pois vem de como é por dentro ou <u>por detrás da fachada</u></i>	<i>Parece que vives sempre <u>de uma gaiola envolvida,</u> isenta, numa gaiola, <u>de uma gaiola vestida</u></i>

<sup>53</sup> Verso extraído da música *Construção*, de Chico Buarque. A escolha vai ao encontro do perfil engenheiro de Cabral.

- Na sedução da vestimenta:

Quadro 25

<i>“A casa”</i>	<i>“A gaiola”</i>
<i>Mesmo quando ela possui tua plácida elegância, esse teu reboco claro, riso franco <u>de varandas</u>,</i>	<i><u>de uma gaiola, cortada em tua exata medida</u> numa matéria isolante: gaiola-blusa ou camisa</i>

- As paredes fechadas e as de fora de uma gaiola-ilha:

Quadro 26

<i>“A casa”</i>	<i>“A gaiola”</i>
<i>Seduz pelo o que é dentro, ou será, quando se abra; pelo que pode ser dentro <u>de suas paredes fechadas;</u></i>	<i>E assim como tu resides nessa gaiola, cingida, o vasto espaço que sobra <u>de tua gaiola-ilha</u></i>

Os caminhos da *casa* e da *gaiola* se desencontram quando esta passa, definitivamente, a privilegiar a *gaiola-externa* (também “*gaiola-infinita*” e “*gaiola-mundo*”) e aquela assume o deslumbramento

*pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda;*

*pelos espaços de dentro:  
seus recintos, suas áreas,  
organizando-se dentro  
em corredores e salas,*

(OC, 1994, p. 242)

#### 6.4 “É um corpo delgado da cor do pecado<sup>54</sup>”: Jogos frutais

O erotismo ganha, certamente, o maior testemunho no poema *Jogos frutais*, por meio do qual o substantivo cumpre a função de captar e registrar aquilo que há de melhor na mulher, principalmente, a pernambucana, levando em consideração

<sup>54</sup> Verso extraído da música *Da cor do pecado*, de Bororó.

algumas sugestões apontadas pelo poeta. A sensualidade do texto em foco vai acontecer “de forma oblíqua” (SCOREL, 2001, p. 99), ou seja, de maneira indireta, na percepção erótica construída a partir da junção da *mulher* com *fruto* (ou *deste* com *aquela*) em um permanente ludismo expressivo da palavra poética. Os termos preposicionados (“*De fruta é tua textura*”, “*de mel, intensa*”, “*de coisa*”) que aparecem no início cumprem o papel de nomear as diversas partes do todo, em que ambas, tanto a *fruta* quanto à *mulher*, giram em torno de TEXTURA, DE FALTA DE TRANSPARÊNCIA E DE INTENSIDADE.

*De fruta é tua textura  
e assim concreta;  
textura densa que a luz  
não atravessa.*

*Sem transparência:  
não de água clara, porém  
de mel, intensa.*

*Intensa é tua textura  
porém não cega;  
sim de coisa que tem luz  
própria, interna.*

(OC, 1994, p. 262)

Em toda extensão do poema, um eu lírico mais liberto reintroduz sintagmas preposicionados acompanhado de substantivos capazes de atender à manutenção do objeto do discurso. A cada expressão apresentada, a cada olhar, o enunciador torna evidente a apreciação sobre o corpo que tanto prazer despertou, levando-nos a ratificar a percepção interacionista de que a língua não se esgota no código, tampouco reflete diretamente o mundo, visão criticada por Azeredo (2007), exposta no capítulo 1. Por isso, Cortez (2005, p. 320) define língua como ação pública negociada e realizada discursivamente no centro das relações sociais constituídas por “partilhamento, refutação, desqualificação e modificação de sentidos, experiências e conhecimento de várias ordens, para que se possa opinar, interferir, rejeitar, charmar a atenção e persuadir [...] neste mundo polifônico”, ainda que esse mundo seja o da poesia, espaço no qual o poeta deixa, de modo muito particular e até insólito, a sua percepção da vida, do mundo, do ser humano. Assim, para a descrição/individuação da mulher, Cabral julga e seleciona as frutas que melhor traduzem a presença feminina no entrelace com cenário nordestino. No fragmento abaixo, o sintagma “em tua pele”, ligado à interlocutora, é retomado por outros

sintagmas responsáveis pela expressão de sensualidade do corpo moreno (“o sol das frutas”, “mesma carnação dourada”, “a madeira tirante”), através de campo semântico afim:

*E há em tua pele  
o sol das frutas que o verão  
traz no Nordeste.  
É de fruta do Nordeste  
tua epiderme:  
mesma carnação dourada.  
solar e alegre.*

[...]

*Das frutas do Recife.  
de sua família.  
tens a madeira tirante.  
muito mais rica.*

[...]

(OC, 1994, p. 263)

A percepção do homem engenheiro traz para o poema a mulher milimetrada e expressiva em cujo léxico do “menos”, destacam-se as formas preposicionadas como “em tua medida”, “de fruta pernambucana”, “a lápiz de ponta fina”:

*O teu encanto está  
em tua medida,  
de fruta pernambucana,  
sempre concisa.*

[...]

*Tens de uma fruta aquele  
tamanho justo;  
não de todas, de fruta  
de Pernambuco.*

[...]

*Estás desenhada a lápis  
de ponta fina.  
tal como a cana-de-açúcar  
que é pura linha.*

(OC, 1994, p. 263-4)

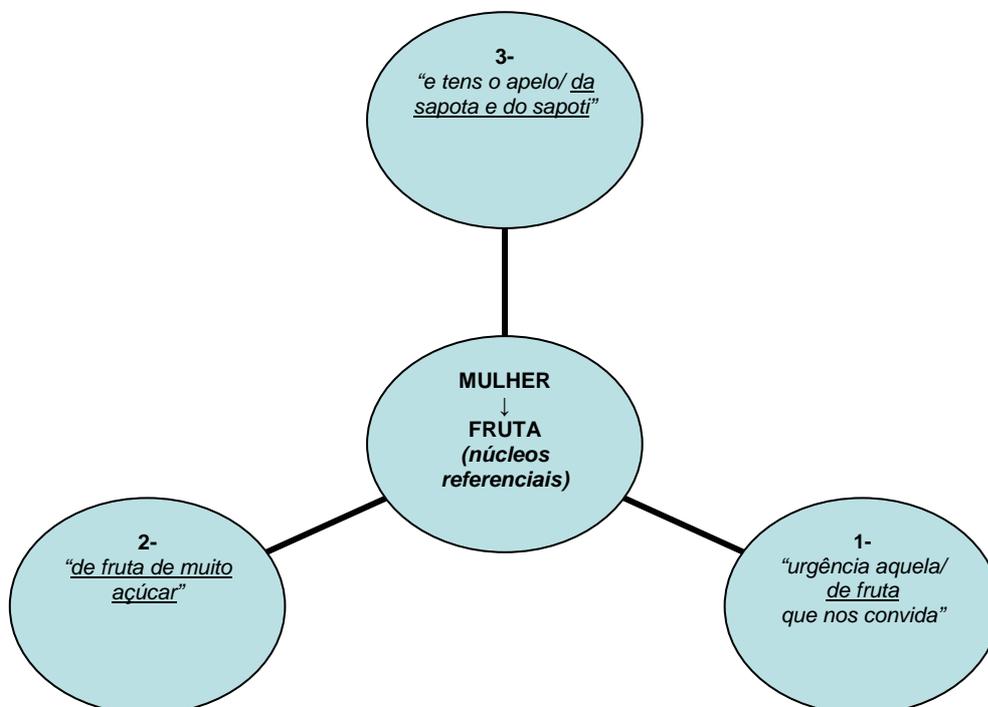
Na difícil tarefa de “transcendência estilística”, Cabral, obcecado pela clareza, esmera-se em definir com precisão o objeto do discurso, perdendo-se em um jogo verbal de negação/aceitação da figura feminina. O quadro adiante revela o espírito cabralino em uma espécie de neobarroquismo, não pelo excesso de detalhes, mas pelo conceptismo a que dá visibilidade. Quanto à forma, o poeta chega à precisão, inclusive, na distribuição do mesmo número de estrofe: três para cada perfil.

Quadro 27

<u>A negação</u>	<u>A afirmação</u>
<p>“Não és uma fruta fruta só <u>para o dente</u>, nem és uma fruta flor, olor somente.”</p>	<p>“Fruta completa: <u>para todos os sentidos</u>, <u>para cama e mesa.</u>”</p>
<p>“Não és O Fruto e nem para A Semente te vejo muito.”</p>	<p>“És uma fruta múltipla, mas simples, lógica;” [...]</p>
<p>“Não te vejo <u>em semente</u>, futura e grávida; tampouco <u>em vitamina</u>, em castas drágeas.”</p>	<p>“Em ti apenas vejo o que se saboreia, não o que alimenta.”</p>

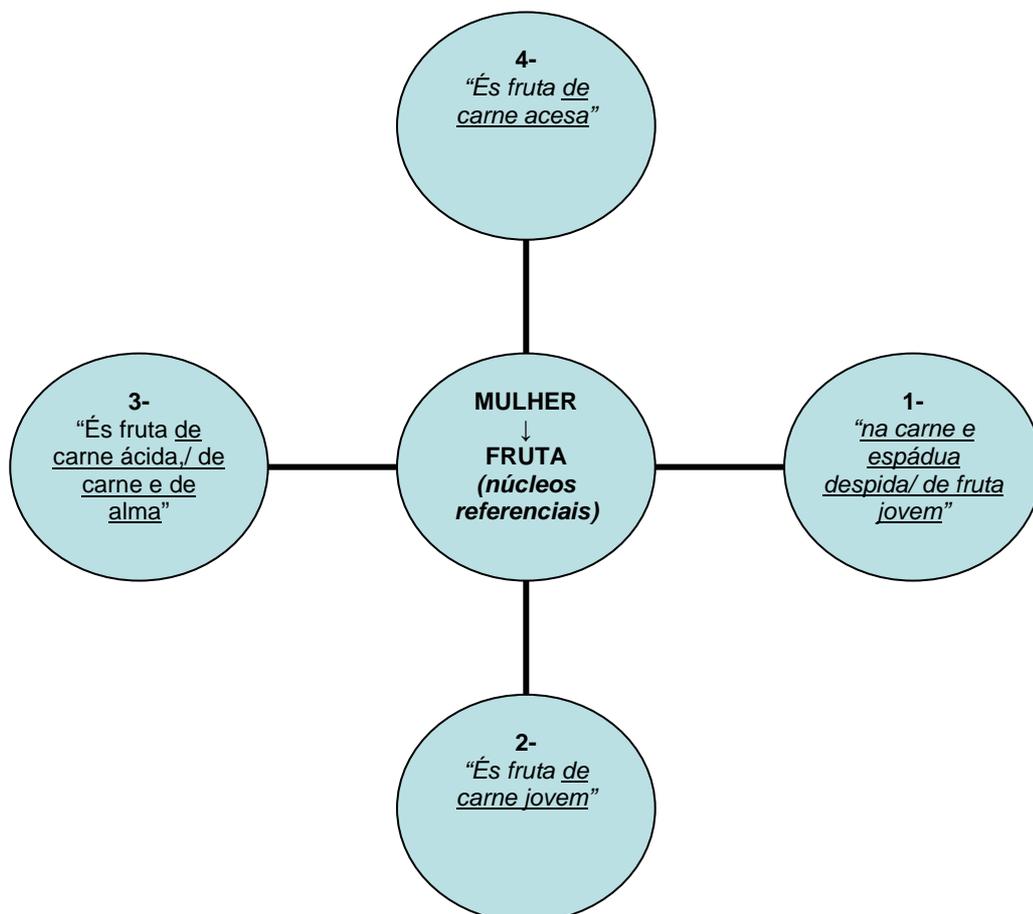
Na sequência, apresento dois diagramas que materializam a relação do elemento central ou núcleo referencial comum tanto à fruta quanto à mulher:

Quadro 28



Exponho, abaixo, os referentes, objeto de comparação, diante da celebração da carne que caracteriza ambos os substantivos. No esquema, “mulher” e “frutas” continuam na condição de núcleo com o qual a referenciação se realiza:

**Quadro 29**



Assim, é possível verificar a imagem criada “de corpo inteiro”, sobretudo, pelo conjunto de substantivos apontados, integrantes da cadeia referencial de termos preposicionados adjacentes ao núcleo referencial maior (“a mulher”) da seleção feita em *Quaderna*, presentes no capítulo. Nesse processo de criação textual, cabe-me, ainda, registrar a preocupação quanto ao tratamento do conceito de “realidade” ser inerente ou não a um texto do domínio literário, teoricamente uma obra de ficção. Como venho buscando, a noção de referência desenvolvida neste trabalho ancora-se no âmbito da representação de teorias vericondicionais (CORTEZ, 2005, p. 318), segundo a qual o conceito em foco é um processo realizado discursivamente, da mesma forma que os referentes na condição de objetos de discurso que contribuem para a articulação de um projeto de sentido, além da orientação argumentativa do

texto, cujos “atores”, principalmente as figuras do narrador e do eu lírico, ao interagir com o leitor, poderão tentar persuadi-lo de uma realidade inventada (Idem, 2005, p. 322).

### 6.5 “De gramática e de linguagem<sup>55</sup>”: a palavra *seda*

O pleno domínio dos recursos da língua faz parte de *A palavra seda*, escolhido para encerrar o capítulo. No poema, a linguagem de criação do objeto poético é mesma que examina a própria possibilidade de criação (SECCHIN, 1985, p. 143). Por isso, Cabral, em permanente vigília, mantém a erudição e, frente às armadilhas de construção/extensão do sentido, aproveita-se do lexema *seda* para precisar sobre as atmosferas que envolvem a mulher escondida no anonimato (“*que transforma muitas coisas/ que te concernem, ou cercam*”). Na transmutação da palavra, a partir do significante *seda /séda*<sup>56</sup>, na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, o poeta indica ao leitor a força revigorante da mulher diante de palavras impossíveis, desmentidas no desenvolvimento do texto ao se romper com o caráter estéril do signo (“ouro”, “seda” /ê/), renovando-o na remoção de sentidos sedimentados pelo uso:

*E como as coisas, palavras  
impossíveis de poema:  
exemplo, a palavra ouro,  
e até este poema, seda.*

*É certo que tua pessoa  
não faz dormir, mas desperta;  
nem é sedante, palavra  
derivada da de seda.*

(OC, 1994, p. 246)

As características do corpo feminino vêm no reverso do mesmo significante, na condição de homônimos homógrafos, com o substantivo *seda*<sup>57</sup>, a que se referem

<sup>55</sup> Referente ao título homônimo de um poema de Carlos Drummond de Andrade.

<sup>56</sup> Referente ao verbo SEDAR: acalmar, serenar, anestesiá-lo levemente (Cf. BORBA, 2004, p. 1263)

<sup>57</sup> Segundo Borba (2004, p. 1263), trata-se de “substância filamentosa e brilhante segregada pelo bicho-da-seda”; “veste luxuosa”.

sintagmas preposicionados (“*de tua pessoa externa*”, “*de tua pele e de tudo*”, “*da superfície luxuosa*”), responsáveis pela progressão tópica dos enunciados, ao conectar informações velhas (o que é sedante) às novas (*o que é sedoso*) na memória de curto e longo tempo (MONNERAT, 2008, p. 109).

*E é certo que a superfície  
de tua pessoa externa,  
de tua pele e de tudo  
isso que em ti se tateia,*

*nada tem de superfície  
luxuosa, falsa, acadêmica,  
de uma superfície quando  
se diz que ela é “como seda”.*

(OC, 1994, p. 246)

A singularidade da mulher rompe com a dicotomia entre os homônimos e a *palavra seda*, relacionada à superfície “sedosa”, passa a designar, principalmente, “aquilo que há dentro”. O exterior fica à mercê, mais uma vez, do olhar pernambucano de um João Cabral que evoca o léxico nordestino, “só com a lâmina da faca desembainhada”, para conduzir o leitor ao desenho da superfície do ser feminino de beleza típica brasileira (“de animal”, “[Ø] pantera”, “da substância”, “de animal”, “de crueza”).

*Mas em ti, em algum ponto,*

[...]

*há algo de muscular,  
de animal, carnal, pantera,  
de felino, da substância  
felina, ou sua maneira,*

*de animal, de animalmente,  
de cru, de cruel, de crueza,  
que sob a palavra gasta  
persiste na coisa seda.*

(OC, 1994, p. 247)

Na articulação das “categorias da língua” com as “categorias do discurso”, na dicção entre o “texto” e a “gramática”, o intuito foi, assim como sugere Monneratt (2008, p. 105), apresentar uma possibilidade de estudo do português (e de seu ensino, conseqüentemente) pela perspectiva da construção de sentido. O trabalho com o substantivo procurou ultrapassar questões concernentes à morfologia, perpassou a lexicologia e atingiu o nível discursivo, na medida em que se acatou

dados do contexto, as condições de produção que certamente influenciaram na escolha estilística e o fato de que toda forma linguística se encontra envolvida por questões ideológicas, embora isso, dentro da perspectiva a que me filiei, não seja uma finalidade no estudo do gênero literário, tornando-o panfletário. A literatura, como manifestação artística, configura-se, na concepção de que compartilho, como fruto da estética que emociona e proporciona o prazer a quem se serve dela. Nessa direção, valho-me do testemunho de Todorov (2009, p. 17):

Para ter êxito nos estudos superiores, [...] era preciso redigir, ao final do quinto ano, uma monografia de fim de curso. Como falar de literatura sem ter de me curvar às exigências da ideologia dominante? Tomei um dos raros caminhos em que era possível escapar da militância geral. Essa via consistia em tratar de objetos sem cerne ideológico: ou seja, nas obras literárias, abordar a própria materialidade do texto, suas formas lingüísticas. Eu não era o único a tentar esta solução: desde a segunda década do século XX, os formalistas russos já haviam desbravado o caminho, seguidos posteriormente por outros. (Os grifos são meus)

A postura do autor agregada a esta pesquisa não vem negar as evidências das teorias do discurso contemporâneas que se embasam na ideologia. O que se fez foi uma opção de estudar as formas linguísticas do texto sem qualquer tipo de alienação. Neste capítulo, por exemplo, procurei, diante do sentido construído de valorização do corpo feminino, mapear os substantivos responsáveis por assumir o valor designativo da erotização apontada, mesmo que para isso a classe em foco se integrasse com sintagmas preposicionados, responsáveis pela transposição acionada por outra classe dentro do processo valencial de elaboração sintática, cumprindo, assim, com a ação maior manifestada inicialmente pelo enunciador de semioticizar o mundo pela escolha substantiva. Na análise realizada de *Quaderna*

[...] o que prevalece, na verdade, através de toda evolução poética, é uma atração obsessiva pelo seco e pelo árido, uma constante repressão do vital e do carnal, uma atitude de autodefesa diante de tudo o que, por ser vivo e líquido, está condenado a deteriorar, fluir e morrer. Atitude que corresponde também à sua obsessão de evitar qualquer envolvimento sentimental mais franco, qualquer abertura sentimental sem reservas, como se temesse que a carga afetiva acumulada na sua natureza viesse a romper os diques de pedra que ele defensivamente construiu. Sua resistência ao Eros corresponde a uma angústia diante do tempo; sua maneira especial de focalizar a mulher, mais como claustro do que como campo de fruição sensual, revela uma obsessiva consistência do efêmero e uma ânsia de salvar-se do aniquilamento final reintegrando-se na matriz originária.

## 7 CONCLUSÃO

“- Essa cova em que estás,/ com palmos medida,/ é a conta menor/ que tiras em vida.  
- É de bom tamanho,/ nem largo nem fundo,/ é a parte que te cabe/ deste latifúndio.”

(**João Cabral de Melo Neto, em Morte e vida severina**)

Como professor de língua portuguesa, a minha preocupação na realização deste trabalho foi apresentar alternativas para o ensino de gramática, sobretudo no que tange ao estudo do substantivo, um dos tópicos principais dos livros didáticos e das aulas de português, dada a sua relevância estrutural e semiótico-discursiva. O que percebo, no entanto, é que tal ensino se encontra muito aquém das propostas de construção do sentido, advindas, institucionalmente, dos *Parâmetros Curriculares Nacionais de língua portuguesa* (1998) e das *Orientações Curriculares para o Ensino Médio: linguagens, códigos e suas tecnologias* (2006). Mesmo com vasta bibliografia, a tônica do ensino reside ainda no direcionamento de uma prática exclusivamente tradicional, refletida no resultado dos concursos de admissão para a universidade como o ENEM e o vestibular, cujas bases teórico-metodológicas são inspiradas nos referidos manuais apresentados pelo Ministério da Educação em parceria com as Secretarias de Estado.

Cabe esclarecer que apresentar “alternativas pedagógicas” não significa suplantando o estabelecido pela tradição gramatical em função de ares modernos, mas de redimensionar as bases na perspectiva atual dos estudos da linguagem na interface com outras ciências, de sorte que haja uma ampliação e uma renovação do conhecimento sobre os fenômenos da língua. Na era em que é mais conveniente estudar a gramática sob a ótica dos estudos do texto, não cabe mais analisar o substantivo apenas pelo viés morfológico e lexical, visão demonstrada pelas gramáticas de Carlos Henrique da Rocha Lima (*Gramática normativa da língua portuguesa*, 2001); Evanildo Bechara (*Moderna gramática portuguesa*, 1999); e, Celso Ferreira da Cunha e Luís Felipe Lindley Cintra (*Nova gramática do português contemporâneo*, 2001); nomes representativos dos estudos linguísticos luso-brasileiros.

A análise crítica das gramáticas assinaladas, inspirada pelo trabalho de Novaes (2000), veio ao encontro da necessidade de estabelecer um contraponto entre a visão cristalizada do meio acadêmico, dado o prestígio das obras, e possibilidade de novos olhares sobre o substantivo. Como a literatura também ficou relegada ao ostracismo das prescrições normativas, parti de um *corpus* literário, de modo a revitalizar a presença do gênero “poema” na sala de aula, não na visão equivocada de “linguagem especial de bons hábitos lingüísticos”, mas como uma rica possibilidade de linguagem em que a classe gramatical em foco pode assumir usos mais expressivos.

A escolha da poesia de João Cabral de Melo Neto chegou por meio da sensibilidade de um professor leitor que reconheceu no poeta pernambucano um fazer poético muito particular, cuja EXPRESSIVIDADE advinda de seus textos, no entanto, é ímpar, uma vez que venceu a aparente precariedade ao atingir o máximo da exploração dos aspectos fônicos, morfossintáticos e lexicais de que se serviu na língua portuguesa. Na escolha do substantivo como um dos fatores responsáveis para a semântica do verso cabralino, constatou-se que a classe em questão foi, de fato, uma das responsáveis para a elaboração do sentido árido a que o poeta fez tanta questão de se ater.

No estilo de “pedras”, “facas” e “canavial”, o que prevaleceu além do número reduzido de palavras, foi a sonoridade seca, antirrímica e árida pela constância de consoantes laterais vibrantes, o que criou no âmbito da crítica literária um amplo debate a respeito do conceito de lirismo, antes relacionado ao texto de sonoridade e memorização fáceis, questão até certo ponto irrelevante para o poeta que tinha como um dos desejos reunir em sua poética a manifestação da crítica e a disciplina de uma literatura que revolucionou o cânone brasileiro, reorganizando-o dentro do cenário estético do Modernismo de Mário e Oswald de Andrade. Nesse sentido, Cabral rompeu com dicotomias e dogmas, sendo surrealista (em *A pedra do sono*, 1941), romântico (em *Os três mal-amados*, 1943, e *Quaderna*, 1959), engenheiro (em *O engenheiro*, 1945, *Psicologia da composição*, 1947, *Uma faca só lâmina*, 1955, *A educação pela pedra*, 1965), viajante (em *Andando Sevilha*, 1989, e *Sevilha andando*, 1993), regionalista (em *A escola das facas*, *Paisagem com figuras*, por exemplo), dramaturgo (em *Morte e vida severina*, 1955, *Auto do frade*, 1984, *Dois parlamentos*, 1960), autobiográfico (em *Museu de tudo*, 1974), crítico social (em *O cão sem plumas*, 1950, *O rio*, 1953), mas, sobretudo, poeta de grande expressão da

língua portuguesa que fez do substantivo, do ponto de vista gramatical-discursivo, um dos recursos de melhor proveito na confecção da sua literatura. A sintaxe “bem entramada”, que também o caracteriza, foi conduzida igualmente pelas estruturas substantivas no rompimento com o ritmo métrico em detrimento da sobreposição do sintático, criando um *continuum* entre *poesia* e *prosa*, em que se destacaram as sequências descritivas muitas vezes em diálogo com as sequências narrativas e dissertativas.

Do ponto de vista da elaboração textual, a descrição recebe um tratamento mais dedicado, considerando o projeto estético-estilístico de registrar quase sempre o que os olhos apreenderam em uma espécie de animismo constante. Desse modo, cabe ressaltar a contribuição fundamental do substantivo, ao integrar o primeiro momento do processo descritivo acerca da individualização do objeto, do ser ou do ambiente e, no segundo momento, a carga avaliativa de determinante. Em diversos poemas de Cabral, o sentido mais requerido é a visão, fato, inclusive, bastante presente nos textos que constituíram o *corpus*.

Quanto à teoria, procurei utilizá-la de forma coerente na análise, tomando por base os fundamentos e limites. A Estilística Linguística, conforme ressaltado, surgiu da insuficiência do estruturalismo saussureano que, por opção metodológica, excluiu os fatores afetivos do bojo de seu objeto de investigação. Os métodos de análise de Charles Bally permaneceram semelhantes ao do mestre, em um momento da história da linguagem em que o olhar do professor suíço determinou a maneira de pesquisar de outras ciências. Para atualizar os pressupostos apresentados na primeira metade do século XX, servi-me do pensamento de Mikhail Bakhtin (2004, principalmente) acerca do conceito de interação verbal que vem inspirando as mais recentes teorias sobre o ensino de línguas, amplamente concretizadas por trabalhos no campo aplicado dos estudos linguísticos. Diante do novo quadro, foi possível compreender melhor a natureza do estilo constituída desde então a partir do diálogo com outras manifestações da língua. Houve, assim, uma evolução da assertiva de Buffon (“o estilo é o homem”) para a afirmação de Bakhtin segundo quem “o estilo são dois homens”, revelando que a construção do individual se dá no confronto, no contraste entre dois ou mais sujeitos e seus respectivos discursos.

Ao selecionar o *corpus*, dentro do estilo universal cabralino, busquei textos diferentes entre si, principalmente com aproveitamento de temáticas distintas. Desse modo, pude contar com o olhar social de *O cão sem plumas* (1950); a metapoesia

de *Uma faca só lâmina* (1955); e, o erotismo a partir do recorte feito em *Quaderna* (1959). Da análise, depreendi que:

- Os substantivos concretos e de número reduzido são dados da poética de João Cabral como um todo, presente, portanto, nas três obras do *corpus*;
- Em *O cão sem plumas* (1950), parti da figura sintática do sujeito, na qualidade de tópico informacional, constatando fatores semânticos a ele concernentes no que diz respeito ao papel temático desempenhado de *agentividade* e *passividade* conforme a estética premeditada pelo enunciador. Ao desenvolver o poema no eixo metafórico-metonímico de “cidade/rio/cão”, a figura do sujeito paciente em 4.1 atendeu ao requisito da imobilização, do caráter estático da cidade, das coisas, dos homens. O substantivo, nesses contextos, vai, simultaneamente, construir o núcleo sintático-discursivo do texto e o núcleo das expressões referenciais no contraponto e na renovação do termo referente. O que depreendo da análise é a necessidade de se expandir a visão sobre termo sujeito, muitas vezes, configurada como “entidade abstrata” (Cf. PERINI, 2008, p. 106), quando em *O cão sem plumas* desempenha não só o papel de estrutura formal por ser representado por um sintagma nominal e concordar em número e pessoa com o verbo, mas também por responder pela função de tópico informacional em torno do qual girou o próprio texto, através de vários sujeitos formais que se revezaram e se voltaram para uma espécie de “sujeito discursivo” acionado pelo título do poema;
- A busca pela essência poética aparece no metapoema *Uma faca só lâmina* (1955), em que Cabral, ao se aperfeiçoar na técnica do verso após a experiência com *Morte e vida severina* (1955), aposta em recursos sintáticos de natureza nominal para, de alguma maneira, atingir o máximo de sua poesia, com o requinte da manipulação linguística que, ao relacionar o corte da faca sem o gume à série de rupturas provocadas, atinge o inabitual-expressivo e cria expectativas sobre a informação adiada ou topicalizada. Do ponto de vista de quem lê, a vigília deve ser permanente (afastando os incautos), de modo a

apreender o princípio de sentido impresso nas palavras no momento da sua concepção literária. A consideração de uma perspectiva discursiva para o estudo do substantivo vem da sugestão do próprio poeta quando na primeira seção (ver 5.1 deste trabalho) de *Uma faca só lâmina* omite o TERMO COMPARADO (de base substantiva) frente aos TERMOS COMPARANTES “bala”, “relógio” e “faca”. A ausência do substantivo em questão reinventa a percepção de núcleo sintagmático com o devido estranhamento, dentro da linguagem literária que supre a falta com a liberdade da expressão e com a incidência das inversões sintáticas recorrentes;

- Em *Quaderna* (1959), como se verificou, a figura da mulher surgiu inédita pelo viés erótico. Nesse caso, o substantivo, no desdobramento de suas muitas funções sintáticas, ocupou o núcleo de sintagmas nominais encabeçados por sintagmas prepositivos, ambos em atenção à (1) estrutura argumental ou valencial (Cf. CAMACHO, DALL’AGLIO-HATTNER E GONÇALVES, 2008, p. 67-79) de substantivos presentes em outras estruturas nominais e (2) na qualidade de termos relacionados ao verbo (Cf. AZEREDO, 2008, p. 235-6), cujo papel fundamental, tanto do núcleo (em especial, o substantivo) quanto da estrutura adjacente, foi o de projetar a figura feminina com reservas afetivas no que tange ao romantismo rasgado e vazado do século XIX, em certa medida combatido por João Cabral.

Em síntese, uma das ações deste trabalho girava em torno de propor outras vias de pensamento para as “verdades” que se cristalizam no ambiente acadêmico e na sala de aula. Procurei ratificar a relevância dos elementos gramaticais a serviço da poesia de João Cabral que, se era visto como árido e seco pela crítica, do ponto de vista do conteúdo, certamente, por outra perspectiva, a da construção verbal, haveria elementos responsáveis pela criação de tal efeito estético, cuja hipótese, dentre outros recursos, ficou ao cargo do substantivo. Dessa maneira, busquei atingir a proposta de concretização do português não só do ponto de vista funcional com a análise crítica das gramáticas tradicionais, mas também do ponto de vista

artístico na esperança de promover a celebração da literatura e de um ensino mais produtivo.

Pelos pontos abordados, pretendo oferecer à comunidade acadêmica, principalmente aos professores de linguagem, dados qualitativos e indagações para a redefinição do substantivo não só como uma classe de palavra restrita aos cuidados da morfologia, mas também como instrumento para a “engenharia” do texto na condição de núcleo informativo-referencial que, neste espaço, esteve a serviço de João Cabral de Melo Neto, no diálogo permanente entre os estudos linguísticos e literários.

**REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Carlos Drummond. José. *In: MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, pp. 109-111.

ANDRADE, Janilto. *Erotismo em João Cabral*. Rio de Janeiro: Calíban, 2008.

ANTUNES, Arnaldo. *Melhores poemas*. Seleção e prefácio de Noemi Jaffe. São Paulo: Global, 2010.

ANTUNES, Irlandé. *Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007. (Estratégias de Ensino; 7)

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. Sevilha cantada na poesia de João Cabral. *In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado (Orgs.). Diálogos com Sevilha: literatura e leitores*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, pp. 74-89.

AZEREDO, José Carlos de. De pedras e palavras: o atrito como estética. *In: \_\_\_\_\_. Ensino de português: fundamentos, percursos, objetos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, pp. 173-182.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969. (Universidade)

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 27 ed. São Paulo: Ática, 1999. (Bom livro)

AZEREDO, José Carlos de. *Iniciação à sintaxe do português*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (Letras)

\_\_\_\_\_. *Fundamentos de gramática do português*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. A palavra e suas classes. *In: Idioma*. Rio de Janeiro: Centro Filológico Clóvis Monteiro – UERJ, 2001, nº 21.

\_\_\_\_\_. Texto, sentido e ensino de português. *In*: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcilia (Orgs.). *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004, pp. 139-156.

\_\_\_\_\_. Espelho, mapa, ferramenta ou de como as palavras dão corpo às idéias. *In*: *Matraga: estudos lingüísticos e literários*. Rio de Janeiro: UERJ, Programa de Pós-graduação em Letras, n. 20, jan./jun., 2007, pp. 158-79.

\_\_\_\_\_. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. A lição de João Cabral. *In*: CADERNOS de Literatura Brasileira – *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, v. 1, março de 1996.

\_\_\_\_\_. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001. (Folha explica)

\_\_\_\_\_. Balanço de João Cabral de Melo Neto. *In*: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 107-137. (Debates)

BASÍLIO, Margarida. O fator semântico na flutuação substantivo/adjetivo em português. *In*: HEYE, Jürgen (Org.). *Flores verbais: uma homenagem lingüística e literária para Eneida do Rego Monteiro Bomfim no seu 70º aniversário*. Rio de Janeiro: 34, 1995, pp. 177-192.

\_\_\_\_\_. *Teoria lexical*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007. (Princípios, 88)

\_\_\_\_\_. *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008a.

\_\_\_\_\_. Substantivação plena e substantivação precária. *In*: *Diadorim: revista de estudos lingüísticos e literários*. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, nº 4, 2008b, pp. 11-24.

BAKHTIN, Mikhail. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre a poética sociológica*. Trad. de Carlos Alberto Faracco e Cristóvão Tezza. Curitiba: [s.n.], 1999. (mimeo)

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal (Estetika sloviésnova tvórtchestva)*. Trad. de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Ensino Superior)

\_\_\_\_\_. (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de: Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 11 ed. São Paulo: HUCITEC, 2004. (Linguagem e cultura 3)

BALLY, Charles. *El lenguaje y La vida*. Buenos Aires: Losada, 1941.

\_\_\_\_\_. *Traité de stylistique*. 3 ed. Paris: Klincksieck, 1951, v. 1 e 2.

BANDEIRA, Manuel. Vou-me embora pra Pasárgada. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, pp. 49-50.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2001. (Fundamentos, 72)

BARTHES, Roland. *Aula* (Leçon). Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto* (Le plaisir du texte). Trad. de J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Elos)

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura: seguido de novos ensaios críticos* (Le degré zero de l'écriture). Trad. de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. (Roland Barthes)

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua* (Le bruissement de La langue). Trad. de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. (Roland Barthes)

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 36 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I* (Problèmes de linguistique générale). Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5 ed. Campinas: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Problemas de lingüística geral II* (Problèmes de linguistique générale II). Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães 2 ed. Campinas: Pontes, 2006.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Dimensões da palavras. *In: Filologia e lingüística portuguesa*. São Paulo, nº 2, 1998, pp. 81-118.

BORBA, Francisco da Silva. *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

BORBA, Francisco da Silva (Org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

BORORÓ. *Da cor do pecado*. *On line*: disponível na internet via <http://letras.terra.com.br/bororo/341285/>. Arquivo consultado em 20 de fevereiro de 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, Beth. Estudos lingüísticos e estudos literários: fronteiras na teoria e na vida. *In: FREITAS, Alice Cunha de e CASTRO, Maria de Fátima F. Guilherme de (Orgs.). Língua e literatura: ensino e pesquisa*. São Paulo: Contexto, 2003, pp. 13-24.

\_\_\_\_\_. *Estilo*. *In: \_\_\_\_ (Org.). Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 79-102.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BUARQUE, Chico. *Construção*. *On line*: disponível na internet via <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45124/>. Arquivo consultado em 20 de fevereiro de 2010.

BUFFON. *Discours sur le style*. Paris: Hatier, s.d., pp. 23-4.

CADERNOS de Literatura Brasileira – *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, v. 1, março de 1996.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos* (Perché leggere i classici). Trad. de Nilson Moulin. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMACHO, Roberto Gomes; DALL'AGLIO-HATTNER, Marize Mattos; GONÇALVES, Sebastião Carlos Leite. O substantivo. *In: ILARI, Rodolfo; NEVES,*

Maria Helena de Moura (Orgs.). *Gramática do português culto falado no Brasil: classes de palavras e processos de construção*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, pp. 21-80.

CAMARA, Tania Maria Nunes de Lima. *As múltiplas faces do ser machadiano: um olhar crítico sobre os nomes próprios*. Rio de Janeiro: Litteris, 2008.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática: referente à língua portuguesa*. Rio de Janeiro: J. Ozon + Editor, 1968.

\_\_\_\_\_. *Estrutura da língua portuguesa*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o estilo. In: UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão (Org.). *Dispensos de J. Mattoso Câmara Jr.* Ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004a, pp. 173-9.

\_\_\_\_\_. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004b. (Linguística e filologia)

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Apresentação, seleção e notas de Carlos Felipe Moisés. 7 ed. São Paulo: Ática, 1998. (Bom livro)

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outros temas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 77-88.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4 ed. reorganizada. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp. 169-191.

CARONE, Flávia de Barros. *Morfossintaxe*. São Paulo: Ática, 1998. (Fundamentos)

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma e o diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Texto e Linguagem)

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso* (Dictionnaire d'analyse du discours). Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (Dictionnaire des symboles). Trad. de Vera da Costa e Silva *et al.* 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.

CORTEZ, Suzana Leite. Referenciação e ponto de vista: constituição de instâncias discursivas para orientação argumentativa na crônica de ficção. *In: KOCH, Ingedore G. Villaça; MORATO, Edwiges Maria e BENTES, Anna Christina. Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 317-338.

COSERIU, Eugenio. *Lições de lingüística geral* (Lezione de lingüística generale). Trad. de Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980. (Lingüística e filologia)

COSTA LIMA, Luiz. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. *In: \_\_\_\_\_. Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2 ed rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, pp. 197-331.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas* (Le style et ses techniques). Trad. de Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980. (Signos, 27)

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CUNHA, Celso Ferreira da; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. *In: PORTELLA, Eduardo* (Coord.). *Teoria literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976, pp. 93-106. (Biblioteca Tempo Brasileiro, 42).

DIAS, Gonçalves. I Juca-Pirama. *In: Apresentação da poesia brasileira*. Organização e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 177.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. (Babel)

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001. (Austregésilo de Athayde, I)

FABRÍCIO, Branca Falabella. Lingüística aplicada como espaço de desaprendizagem: redescições em curso. *In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.). Por uma lingüística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, pp. 45-65. (Língua[gem]; 19)

FAGUET, Émile. *A arte de ler (L'art de lire)*. Trad. de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social (Discourse and social change)*. Trad. de Isabel Magalhães (Org.). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coessão e coerência textuais*. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios, 206)

FERNANDES, Eulália. Classes de palavras: um passeio pela história (a. D. e d. D.) e uma proposta de análise morfo-funcional. *In: VALENTE, André (Org.). Língua, lingüística e literatura: uma integração para o ensino*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998, pp. 139-152.

FERRETTI, Regina Michelli. *Viagem em Demanda do Santo Graal: o sonho de heroísmo e de amor*. Dissertação. (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber (L'Archéologie du savoir)*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Campo Teórico)

GALVÃO, Jesus Bello. *Subconsciência e afetividade na língua portuguesa*. 3 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979.

GARCIA, Othon M. A página branca e o deserto. *In: \_\_\_\_\_. Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 177-265.

\_\_\_\_\_. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 25. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13 ed. São Paulo: 2005. (Princípios, 6).

GUEDES, Paulo Coimbra; SOUZA, Jane Mari de. Não apenas o texto mas o diálogo em língua escrita é o conteúdo da aula de português. *In: NEVES, Iara Conceição Bittencourt et alli. Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. 6 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, pp. 135-154.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística (La stylistique)*. Trad. de Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970. (Estudos literários)

HENRIQUES, Claudio Cezar. HENRIQUES, Claudio Cezar. *Literatura: esse objeto do desejo* – quando as visões lingüístico-gramatical e teórico-literária se encontram. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1997.

\_\_\_\_\_. O cânone lingüístico-literário na *Moderna gramática portuguesa*, de Evanildo Bechara. *In: Idioma*, Centro Filológico Clóvis Monteiro/ UERJ, n. 20, 1º e 2º semestre de 1998, pp. 25-35.

\_\_\_\_\_. O cânone lingüístico-literário na *Gramática normativa da língua portuguesa*, de Carlos Henrique da Rocha Lima. *In: Revista da Academia Brasileira de Filologia*. Nº 2, 2º semestre de 2003, pp. 44-52.

\_\_\_\_\_. *Morfologia: estudos lexicais em perspectiva sincrônica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007. (Português na prática)

\_\_\_\_\_. *Sintaxe: estudos descritivos da frase para o texto*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008. (Português na prática)

\_\_\_\_\_. *Língua Portuguesa: semântica e estilística*. Curitiba: IESDE, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Nomenclatura Gramatical Brasileira: 50 anos depois*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009b. (Língua[gem]; 34)

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. In: \_\_\_\_\_. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, pp. 203-37.

ILARI, Rodolfo; GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2001. (Princípios, 8)

KOCH, Ingedore G. Villaça. *A coesão textual*. 11 ed. São Paulo: Contexto, 1999.

\_\_\_\_\_. *Introdução à lingüística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Texto e linguagem)

\_\_\_\_\_. Referenciação e orientação argumentativa. In: \_\_\_\_; MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina (Orgs.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 33-52.

KOCH, Ingedore G. Villaça *et al.* Aspectos do processamento do fluxo de informação no discurso oral dialogado. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de (Org.). *Gramática do português falado – volume I: a ordem*. 4 ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002, pp. 121-154.

KOCH, Ingedore G. Villaça e ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos do texto*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em discursos*. São Paulo: Ática, 2009. (Temas)

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura* (Vers une architecture). Trad. de Ubirajara Rebouças. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos; 27)

LIMA, Carlos Henrique da Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário* (Le discours littéraire). Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MARQUESI, Sueli Cristina. *A organização do texto descritivo em língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MARTINET, André. *Conceitos fundamentais da lingüística*. Lisboa: Presença, 1976.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3 ed. rev. aum. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. (Biblioteca universitária de língua e lingüística; v. 8)

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Tradição gramatical e gramática tradicional*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 1996. (Repensando a Língua Portuguesa)

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 442.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista de João Cabral de Melo Neto concedida a Antonio Carlos Secchin. *In: SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, pp. 299-307.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Biblioteca luso-brasileira, Série brasileira).

\_\_\_\_\_. Considerações do poeta em vigília – entrevista. *In: CADERNOS de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, v. 1, março de 1996.

\_\_\_\_\_. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

MENDES, Murilo. Mapa. *In: MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, pp. 67-9.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. *In: \_\_\_\_\_. A astúcia da mímise: ensaios sobre lírica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 17-33.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.). *Por uma lingüística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Língua[gem]; 19)

MONNERAT, Rosane. Nomear/qualificar: substantivos e adjetivos em perspectiva discursiva. In: SILVA, José Pereira da (Org.). *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2008, vol. XI, nº 8, pp. 105-115.

MONTEIRO, José Lemos. O percurso da estilística. In: VALENTE, André (Org.). *Língua, lingüística e literatura: uma integração para o ensino*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998, pp. 173-98.

\_\_\_\_\_. *Morfologia portuguesa*. 4 ed. rev. e amp. Campinas: Pontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_. *A vertente grega da gramática tradicional: uma visão do pensamento grego sobre a linguagem*. 2 ed. rev. e atual. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Texto e gramática*. São Paulo: Contexto, 2007.

NISKIER, Arnaldo. *João Cabral de Melo Neto – Biografia*. On line: disponível na internet via [http://www.releituras.com/joaocabral\\_bio.asp](http://www.releituras.com/joaocabral_bio.asp). Arquivo consultado em 21 de fevereiro de 2010.

NOVAES, Ana Maria Pires. *Pesquisa e ensino: os conectores oracionais e sua incidência no português culto do Brasil*. 2000. 229 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Estudos Gerais/ Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização e prefácio de Adalberto Muller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007. (Letras e Idéias)

OLIVEIRA, Célia Therezinha Guidão da Veiga. *A bem entramada sintaxe de João Cabral de Melo Neto: análise de uma de suas isotopias*. Dissertação. (Mestrado em Letras Vernáculas – Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1972.

\_\_\_\_\_. *A versificação em João Cabral de Melo Neto: estrutura dinâmica da estrofe*. Tese. (Doutorado em Letras Vernáculas – Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

ORLANDI, Eni Pucinelli. *O que é lingüística*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Primeiros passos; 184)

A PALAVRA ENCANTADA. Helena Solberg e Marcio Debellian. Direção: Helena Solberg,

2009, 84 min., color.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983. (Debates)

PENNAC, Daniel. *Como um romance* (Comme un Roman). Trad. de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. *Processos expressivos na literatura infantil de Monteiro Lobato*. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

\_\_\_\_\_. *Recursos lingüístico-expressivos da obra infanto-juvenil de Ana Maria Machado*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

\_\_\_\_\_. Palavras denotativas: temas e problemas. In: HEYE, Jürgen (Org.). *Flores verbais: uma homenagem lingüística e literária para Eneida do Rego Monteiro Bomfim no seu 70º aniversário*. Rio de Janeiro: 34, 1995, pp. 15-21.

\_\_\_\_\_. A questão estilística: de problemas e de alternativas. In: \_\_\_\_ (Org.). *Língua e linguagem em questão*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1997, pp. 299-307.

\_\_\_\_\_. Língua portuguesa: de sua celebração em forma de textos. In: VALENTE, André (Org.). *Aulas de português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 217-234.

\_\_\_\_\_. *O Ensino da língua portuguesa: a questão do saber (fazer) e do sentir (prazer) numa experiência de vida*. Tese (Concurso para Professor Titular de Língua Portuguesa) – Instituto de Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. Os aspectos lingüístico-expressivos e suas manifestações. In: HENRIQUES, Claudio Cezar (Org.). *Linguagem, conhecimento e aplicação: estudos de língua e lingüística*. Rio de Janeiro: Europa, 2003, pp. 224-29.

\_\_\_\_\_. O texto literário na escola: perspectivas de abordagem. *In*: HENRIQUES, Cláudio Cezar e SIMÕES, Darcília (Orgs.). *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004, pp. 175-182.

\_\_\_\_\_. O elemento branco na cultura (lingüística) do Brasil: crença, contradição e legitimidade. *In*: VALENTE, André (Org.). *Língua Portuguesa e identidade: marcas culturais*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007, pp. 174-180.

\_\_\_\_\_. *Emília no país da gramática: o ludismo como estratégia*. *In*: CECCANTINI, José Luís; MARTHA, Alice Área Penteado. *Monteiro Lobato e o leitor de hoje*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008, pp. 229-241.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; CIDREIRA, Iraneide de Andrade Fontes; OLIVEIRA, Maria Lilia Simões. Língua e literatura: interfaces sob a ótica da linguagem. *In*: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcília. *Língua portuguesa: reflexões sobre descrição, pesquisa e ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2005, pp. 136-146.

PERINI, Mário A. O adjetivo e o ornitorrinco: dilemas da classificação de palavras. *In*: \_\_\_\_\_. *Sofrendo a gramática: ensaios sobre a linguagem*. São Paulo: Ática, 1999, pp. 39-46.

\_\_\_\_\_. *Gramática descritiva do português*. 4ed. São Paulo: Ática, 2003. (Básica universitária)

\_\_\_\_\_. *Princípios de lingüística descritiva: introdução ao pensamento gramatical*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Língua[gem], 17)

\_\_\_\_\_. *Estudos de gramática descritiva: as valências verbais*. São Paulo: Parábola, 2008. (Língua[gem]; 29)

POSSENTI, Sírio. O estilo na lingüística. *In*: \_\_\_\_\_. *Discurso, estilo e subjetividade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 249-274. (Texto e linguagem)

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2003. (Princípios, 49)

QUINTANA, Mário. De gramática e de linguagem. *In*: *Melhores poemas*. Seleção e prefácio de Fausto Cunha. 2 ed. São Paulo: Global, 1985.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 87 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RIBEIRO, Anderson da Silva. Entre o lúcido e o lúdico: o substantivo como recurso estético-expressivo em João Cabral de Melo Neto. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL. Campinas: ALB, 2009, 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. *Magias e seduções do texto literário: a metáfora como recurso lingüístico-expressivo em Clarice Lispector*. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa), Instituto de Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Ler o mundo*. *On line*: disponível na internet via [http://www.gargantadaserpente.com/artigos/affonso\\_romano4.shtml](http://www.gargantadaserpente.com/artigos/affonso_romano4.shtml). Arquivo consultado em 20 de fevereiro de 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*: 6 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral* (Cours de linguistique générale). Trad. de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

\_\_\_\_\_. *João Cabral: marcas*. In: CONFERÊNCIA DE ANTONIO CARLOS SECCHIN. (Para Concurso de Professor Titular do Setor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999, pp. 5-15.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO BÁSICA. *Orientações curriculares para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Básica, 2006.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980. (Antares Universitária)

SILVA NETO, Serafim da Silva. *Introdução ao estudo da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1976.

SILVEIRA, Olmar Guterres da. Nota sobre classificação das vogais. *In*: FREITAS, Horácio Rolim (Org.). *A obra de Olmar Guterres da Silveira: sua contribuição aos estudos das línguas portuguesa e latina*. Rio de Janeiro: Metáfora, 1996a, pp. 97-100.

\_\_\_\_\_. Padrões frasais do português. *In*: FREITAS, Horácio Rolim (Org.). *A obra de Olmar Guterres da Silveira: sua contribuição aos estudos das línguas portuguesa e latina*. Rio de Janeiro: Metáfora, 1996b, pp. 42-7.

SOARES, Angélica Maria Santos. *Gêneros literários*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007. (Princípios, 166).

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEYSSIER, Paul. *História da língua portuguesa* (Histoire de la langue portugaise). Trad. de Celso Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

THEODORO DA SILVA, Ezequiel. Práticas de leitura na formação e no trabalho dos professores. *In*: HENRIQUES, Cláudio Cezar; SIMÕES, Darcília (Orgs.). *Língua Portuguesa, educação e mudança*. Rio de Janeiro: Europa, 2008, pp. 51-5.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo* (La littérature em péril). Trad. de Caio Meira. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática*. 9 ed. rev. São Paulo: Cortez, 2003.

UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. Os estudos e a carreira de Mattoso Câmara. *In*: \_\_\_\_ (Org.). *Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr.* ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, pp. 15-9.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado* (Semantics – an introduction to the science of meaning). Trad. de J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

## ÍNDICE DE POEMAS

- A cana dos outros*, 105  
*A Carlos Pena Filho nos 20 anos de sua morte*, 128  
*A moça e o trem*, 98  
*A mulher e a casa*, 205  
*A palavra seda*, 211  
*A palo seco*, 184  
*Barra do Serinhaém*, 76  
*Catar feijão*, 16  
*Catar feijão*, 94  
*Cemitério Pernambucano*, 130  
*De uma praia do Atlântico*, 41  
*Escritos com o corpo*, 66  
*Estudos para uma bailadora andaluza*, 191  
*Fábula de um arquiteto*, 93  
*Facas pernambucanas*, 25  
*Formas do nu*, 65  
*Graciliano Ramos*, 96  
*Hospital da caatinga*, 129  
*Imitação da água*, 202  
*Jogos frutais*, 206  
*Morte e vida Severina*, 134  
*Morte e vida severina*, 86, 89, 91-2, 114  
*Mulher vestida de gaiola*, 205  
*O canavial e o mar*, 111  
*O cão sem plumas*, 144  
*O engenheiro*, 97  
*O fogo no canavial*, 70  
*O mar e o canavial*, 111  
*O poema*, 23  
*O poema*, 60-1  
*O rio*, 94  
*O sertanejo falando*, 95

- O sol em Pernambuco*, 127  
*O vento no canavial*, 64  
*Os três mal amados*, 100  
*Paisagem pelo telefone*, 200  
*Pescadores pernambucanos*, 40  
*Pregão turístico do Recife*, 129  
*Psicologia da composição*, 113  
*Psicologia da composição, Antíode (contra a poesia dita profunda)*, 125  
*Rio e/ou poço*, 200  
*Rios sem discurso*, 14  
*Uma faca só lâmina*, 164  
*Volta a Pernambuco*, 64