

O SUBSTANTIVO QUALIFICADOR: UMA LEITURA DE JOÃO CABRAL

Sara Fischman

Universidade Hebraica de Jerusalém

Le texte qui en résulte se donne alors comme un dispositif sémiotique bouleversant la normativité du langage de la communication: son lexique, sa syntaxe, ses rapports contextuels, ses instances subjectives (Julia Kristeva).

Usada e reusada, empregada em textos com várias finalidades, a palavra foi, através dos tempos, assumindo diferentes conotações. Conotações que se adequavam a esta ou àquela sociedade, a este ou àquele estado político ou econômico, a esta ou àquela fase de desenvolvimento social. Revoluções semânticas aconteceram no decorrer dos tempos, uma palavra passava a ter um significado diferente seja porque a situação a que ela se referia não era mais a mesma, seja porque o instrumento ou objeto que ela designava não mais existia. Algumas palavras passaram, com a evolução das relações humanas, com o refinamento na busca de expressar sensações, a designar sentimentos cada vez mais específicos. Quando uma palavra não pode designar exatamente o que queremos dizer, teremos de recorrer a mais uma que, junto à primeira, transmita nosso pensamento. Desde o momento em que reconhecemos nessas duas palavras unidas a expressão que faltava para nossa intenção, essas duas palavras serão, no mesmo contexto, usadas sempre juntas e aí formarão um sintagma.

De acordo com Roland Barthes¹, todo signo inclui ou implica três relações:

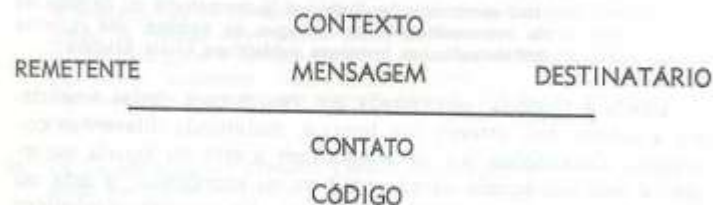
- a) simbólica — é uma relação interior, que une o significante e o significado do signo;
- b) paradigmática — é uma relação exterior que implica, para cada signo, a existência de uma reserva ou "memória"

organizada de formas, que são diferenciadas graças a qualquer diferença, por menor que seja; essa mudança basta para produzir uma alteração no sentido;

- c) sintagmática — nessa relação o signo se relaciona aos elementos que Barthes chama de seus "vizinhos"; é uma relação atual, na qual um elemento modifica ou influencia outro elemento que aparece dentro do mesmo contexto.

Neste trabalho estudaremos sete exemplos de dentro da obra poética de João Cabral de Mello Neto, colocando-nos no ângulo da relação sintagmática, principalmente.

Em **Linguística e Comunicação** nos fala Roman Jakobson² da necessidade de um **contexto**, um **código** comum ao remetente e ao destinatário e um **contato** entre o remetente e o destinatário que dê aos dois a capacidade de se comunicarem. Ele nos fala em seis elementos, ou seis fatores, envolvidos na comunicação verbal e os esquematiza da seguinte maneira:



Para que a mensagem se estabeleça, entre remetente e destinatário, é necessário que os dois tenham alguns pontos em comum. O código ao qual recorre o remetente para transmitir a mensagem deve ser conhecido pelo destinatário. Esta é a condição básica da comunicação. Se, além do idioma em comum, houver formações cultural e emocional parecidas, se o destinatário for suscetível de receber mensagens novas, e elaborá-las dentro de seu próprio código, haverá maior probabilidade de contato. Isso acontecerá, por exemplo, na poesia em que, apesar de o código verbal ser comum a vários leitores, nem todos receberão da mesma maneira a mensagem do contexto. Chegamos ao que chama Umberto Eco de "obra aberta" no livro do mesmo nome. Diz ele:

O autor oferece, em suma, ao fruidor, uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente...³

Uma obra verbal, principalmente poética, não sai terminada das mãos de seu autor. Predomina na poesia o fator mensagem, que ressalva o aspecto emotivo, ou, o que chama Karl Bühler, "a função emotiva da linguagem"⁴. Se é a emoção o que predomina no contexto, é com emoção que o destinatário deve receber a mensagem. E emoção não pode ser transmitida ou recebida como algo exato, único. O poeta sabe que a única ligação certa entre ele e o leitor é o código-idioma. A mensagem variará aos ser completada de acordo com o estado emocional, cultural e, até mesmo, social do leitor. Quanto mais carga emotiva se concentra em uma palavra, mais possibilidades tem ela de encontrar alguma repercussão no leitor. Para poder completar uma obra poética com menos carga emotiva e mais carga referencial é necessário maior preparação dentro do código específico do poeta. Há graus de compreensão também, isto é: uma pessoa menos preparada dentro do código comum completará a obra de maneira diferente daquela que está mais preparada. Diz-nos Jakobson que "a poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem"⁵.

Podemos verificar isso na prática ao lermos, por exemplo, o poema épico de Camões, **Os Lusíadas**. Um leitor pouco preparado em História portuguesa, em Mitologia pagã e, mesmo, em teoria poética, pode saber, perfeitamente, a língua portuguesa, mas não receberá a mensagem do contexto com a mesma facilidade e com o mesmo gozo estético que a pessoa que tenha aquela preparação. Isso sem levar em conta que três séculos se passaram e que, forçosamente, pela mudança de costumes, de política e, mesmo, da situação de Portugal entre os outros países, muito do que Camões quis transmitir se perderá. Mas quando lemos um soneto de Camões em que ele nos fala, por exemplo, em um amor perdido, ou no tempo que passa, temas humanos, eternos e universais podemos ter a certeza de que nossa compreensão será muito mais próxima da intenção ou da emoção do poeta. Ou, de acordo com as palavras de Umberto Eco, acima citado, nem sempre tão próxima, às vezes prevista pelo poeta, mas sempre diálogo do autor com o leitor.

Até aqui falamos sobre a compreensão, a aceitação da palavra significando dentro de um contexto.

E que ocorre se a palavra vier em um contexto que não esperamos? Vejamos o que nos diz a respeito Pierre Guiraud:

Le mot, en effet, n'est pas 'porteur' du sens, mais évoque des représentations déjà en puissance dans l'esprit des locuteurs et qui dépendent de l'expérience de chacun.

Le mot doit donc désigner la chose dans ce qu'elle a de commun à l'ensemble des individus parlants, c'est-à-dire dans ce qu'elle a de plus général.

Le mot en même temps se conventionnalise; la motivation initiale en perdant sa fonction cesse d'être perçue.

Mais le poète refuse la clôture de ce langage stérile, il s'efforce d'en transcender les limites en mobilisant tous les pouvoirs du signe que la prose a abandonnés; et en particulier les connotations que le signifiant tire de sa forme, de sa fonction, de son origine, et qu'il projette sur l'image signifiée⁴.

O poeta é aquele que tomará da palavra e a fará readquirir o brilho. Ela terá, outra vez, toda a sua força, readquirirá sua essência, despertar-nos-á do torpor. Despertar-nos do torpor. Eis uma das metas dos poetas brasileiros nos últimos sessenta anos. Colocar o brasileiro diante de sua realidade, fazê-lo parar e pensar. E o poeta usa, para isso, a palavra. Que não é mais um compartimento estanque dentro da cultura, mas parte de todo um sistema. Voltar o brasileiro para os problemas do Brasil e de sua época. Tirar a poesia das injunções das regras tradicionais, do esperado, do sintagma prévio.

Alguns anos antes da "Semana da Arte Moderna" intensifica-se a procura de uma nova linguagem (ou a mesma linguagem em outro contexto?) pelos artistas brasileiros. Faz-se necessário transmitir os problemas da nova velocidade, traduzir em linhas, melodias, cores, palavras, a máquina, o homem automatizado. Trazer para o receptor o que ocorre dentro de seu país. Não mais o "lirismo comedido, o lirismo bem comportado...", o lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo, como nos grita Manuel Bandeira⁷. Para transmitir o novo é preciso quebrar a ordem atniga, como ensina Umberto Eco, para aumentar o número de significados possíveis. É preciso lutar para trazer com toda força os meios de expressão, no caso do poeta, a palavra.

"Lutar com palavras", diz Carlos Drummond de Andrade, e é ele que nos fala em

Mundo, mundo, vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima
Não seria uma solução⁸.

A solução não é mais rimar por rimar, a solução é expressar, é colocar a palavra em situações tais que ela apareça nua, em todo o seu brilho.

O ano de 1922 foi decisivo para a expressão artística brasileira. Um grupo de semi-intelectuais organizou uma série de apresentações que incluía os domínios das artes plásticas, da música, da poesia. Eles sabiam que seria difícil apresentar e fazer o público compreender a sua nova maneira de se expressar. Todos buscavam a expressão que melhor servisse para traduzir uma época nova, em que o aparecimento do automóvel trouxe um novo ruído, agora constante, às nossas vidas; em que os edifícios altos mudavam o horizonte; em que o pássaro já não é o único a voar. As condições de vida mudavam com tanta velocidade que tornava-se muito difícil absorvê-las e transmitir o que foi absorvido. Vemos, então, quadros em que a forma humana é modificada, ouvimos músicas que contêm harmonias desconhecidas, lemos poesias em que as palavras já não são as tradicionalmente poéticas, em que as regras de bem fazer uma poesia são violadas. O pintor procura a melhor forma ou cor, o compositor o tom exato que corresponda à sua emoção ou pensamento; o poeta procura a palavra.

João Cabral de Mello Neto edita o seu primeiro livro em 1942, isto é, vinte anos depois da Semana. Suas poesias são o resultado de uma luta constante pela expressão e trazem ao leitor o desafio de participar da luta, ao entrar na busca da compreensão. O poeta nos desafia desde o começo da leitura, quando dizemos um poema e deparamos com a dificuldade de pronunciar os fonemas. Ao ultrapassarmos este obstáculo chegamos à luta para captar a mensagem e decifrá-la, procurando, no nosso código, os elementos para fazê-lo. O que outros poetas transmitiram com grande carga de emoção ele nos descreve; a ênfase é dada à função referencial, ou seja, à terceira pessoa. O apelo é feito em primeiro lugar à inteligência e só depois à emoção.

Apelando para a inteligência, apresentando sua poesia a um leitor que tenha como condição prévia a capacidade de entendê-la, Cabral emprega quase que nenhum elemento supérfluo. São poucos, relativamente, os adjetivos. Em grande número aparecem os verbos, denotadores de ações, e os substantivos, transmissores da idéia de objeto, de estabilidade, de peso. Substantivo é essência.

Nesse trabalho nos propomos analisar sete exemplos do que convencionamos chamar de "substantivo qualificador". São sete expressões, cada uma é formada de dois substantivos, com a exceção da sétima, que podemos dizer duplicada, os dois substantivos aparecem duas vezes em ordem inversa, a segunda da primeira. Nessas expressões notamos que os dois substantivos qualificam um ao outro ou qualificam-se mutuamente.

Não nos propomos esgotar o assunto, mas tentar uma abordagem sob vários ângulos.

O substantivo qualificador reflete o caráter sóbrio do poeta, pouco dado a enfeites, sua experiência vivencial, nordestino que conheceu a aspereza e a dureza da vida do sertão. Também esses aspectos vamos analisar mais amplamente no corpo do trabalho.

2 — Explicação do método:

C'est que le premier pas, dont tous les autres dépendraient, ne peut pas être prévu: il doit toujours avoir déjà été fait. C'est la conscience qu'on vient d'être frappé par un détail et que ce détail entretient un rapport fondamental avec l'oeuvre; c'est-à-dire qu'on a fait une "observation" qui est le point de départ d'une théorie; ou qu'on a été amené à poser une question, qui demande une réponse (Leo Spitzer).

Lendo a obra poética de João Cabral de Mello Neto, algo nos chamou a atenção. Em uma ou outra poesia havia expressões em que vinham dois substantivos lado a lado, mas não faziam parte de uma enumeração. Continuando a ler, percebemos que, nos diversos exemplos encontrados, um substantivo qualificava o outro ou qualificavam-se reciprocamente e continuavam a ser, gramaticalmente, substantivos.

Era o detalhe de que nos fala Spitzer. Continuando a pesquisar, vimos que esse fenômeno estava ligado a uma linha de sobriedade na obra do poeta. E de desconotação da palavra de suas conotações acessórias para chegar à inicial, por assim dizer primitiva.

Fomos buscar nos teóricos o que diziam sobre a desconotação. E o que diziam sobre o impacto do sintagma novo, sobre a comunicação com base na linguagem, sobre a poesia em sua essência.

Dividimos sete exemplos para analisar. Dividimos a análise, para maior clareza, em itens que se referem aos seguintes pontos de vista:

- semântico;
- gramatical;
- análise dos fonemas;
- forma poética;
- base na vivência do poeta;

3 — Aplicação em exemplos:

3.1 Corpo frase

Em **Figures III**, Gérard Genette⁹ comenta o livro de Jean Cohen, **Structure du Langage Poétique**¹⁰, onde Jean Cohen faz um estudo diacrônico da poesia francesa desde o século XVII até o século XX. Ele mostra que a poesia, através do que ele chama "redenções e purificações sucessivas", chegou, na realidade, ao que ele era virtualmente, chegou à sua **essência**. Fazendo um paralelo na poesia brasileira e considerando as possibilidades que nos dá a língua portuguesa, considero que Cabral, ao empregar um substantivo ao lado de outro substantivo como substância e qualidade, chegou, se não à essência, muito próximo a ela. Na expressão **Corpo frase** temos dois substantivos que são cada qual indicador de substância e cada qualidade do outro. Temos indicação de algo concreto e de um veículo de comunicação. **Corpo frase** é a síntese ou a essência do que o poeta vem dizendo na poesia: a frase é inteira, é individual, porque é "corpo completo"; a frase comunica completamente e chega como um impacto ao leitor porque é "capaz do corpo a corpo"; o corpo é toda comunicação, é todo significado para quem "queira aprender todos os temas". O poeta toma seu tema e vai despojando-o de todos os elementos que julga supérfluos até chegar à essência.

3.1.1. O impacto

Pourquoi tout cela est-il nécessaire? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A) la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A) est nécessaire; cette antinomie est inévitable, car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu de signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements, s'arrête, la conscience de la réalité se meurt!¹¹.

A poeticidade se manifesta no fato de a palavra ser sentida como palavra e não como simples substituto de um objeto ou de uma emoção. A palavra e sua significação, sua forma, sua sintaxe, tem peso e valor próprios. Quando é que a palavra terá peso e valor próprios? Quando ela nos aparecer de forma diferente, quando, ao vê-la num contexto inesperado, nós, subitamente, adquirimos a consciência da sua realidade. É o que nos diz Jakobson quando fala da **identidade** e da **ausência de identidade**. **A** precisa ser e precisa não ser **A**. Uma linha única, uma falta de contradição, nos levará ao automatismo. A poesia "Escritos com o corpo" é, toda ela, jogo de conceitos e signos, através dela, e desde o começo, Cabral nos des-automatiza, recurso que ele costuma empregar quando quer trazer a palavra a seu conceito íntegro. Como se dá a des-automatização? Acompanhemos a poesia. Ela começa com

um pronome pessoal, sujeito da terceira pessoa do singular feminino — **ela**, pronome que substitui o substantivo-sujeito. **Ela** aparece transformado em objeto direto no terceiro verso (“aprendê-la”). Como sujeito é empregada três vezes ao longo da poesia; como objeto mais três vezes; além disso aparece com a função de complemento de lugar, na forma “nela” duas vezes. Ao primeiro pronome **ela** segue-se a forma verbal **tem**, que dá uma idéia de posse e, na poesia, também de qualidade; é uma qualidade inerente ao sujeito, pois ele a **tem**. Logo na primeira estrofe as palavras “entramada” e “conjunto” nos falam de unidade, como demonstra a explicação do poeta — “nunca em detalhe”. Cada referência à divisão é procedida de uma palavra negativa que a anula: “nunca em detalhe”, “nem é possível dividi-la”, “sem dividir-se em análise”, “sem se decompor”. “Ela” é algo bem definido, bem conhecido. Através da poesia aparece a dualidade, o jogo de conceitos que por fim se unirão em um só conceito. Porque o jogo de conceitos quer dizer, aí, mostrar o positivo e a negação do negativo, que dará, por sua vez, outro positivo. Palavras que mostram a inteireza são repetidas ou voltam através de sinônimos “composição e sintaxe”, “corpo completo”, que aparece duas vezes.

A palavra poética é única, indivisível, insubstituível. Uma párrafrase já não dirá mais a mesma coisa. Por ser indivisível ela precisa para ser compreendida, de um leitor capaz de apreendê-la toda. Para o leitor, como para o poeta, tem de haver a consciência imediata da ausência de identidade e para isso não é possível substituir ou dividir a palavra.

3.1.2. A forma

A poesia tem seis estrofes e cinco frases. As quatro primeiras estrofes constituem, cada uma, uma frase completa, dando a idéia de um corpo íntegro e completo. Cada uma delas poderia ser retirada da poesia e dita separadamente. Cada uma delas contém um pensamento inteiro e só a quarta, com expressão “e assim como”, dá uma idéia de continuação. A quinta e a sexta são como que o resumo das outras quatro e a sua conseqüência.

Esses vários corpos completos, que unidos constituem um corpo, a poesia, têm necessidade de poucos qualificativos. Os adjetivos referem-se, na sua maioria, à integridade: “intramada”, “exclusiva”, “completa”, e duas vezes “completo”. Na última frase, quinta e sexta estrofes, há dois adjetivos: “completo” e “necessário”; os dois aparecem na quinta estrofe e na sexta não há nenhum adjetivo. Nesta última, em que o poeta resume o conceito, só há corpo, só há substância,

A última palavra, **intensidade**, substantivo formado de um adjetivo (intenso) + um sufixo (dade), é a demonstração, o resumo das idéias expostas na poesia.

3.1.3. Os fonemas

As duas palavras estão dentro do ritmo da poesia, unidas, vindo como vêm depois da contração **no**, que introduz, em geral, uma expressão referente a lugar. Elas estão unidas na dicção:

co — rp — o — fr — a — se

Os encontros consonantais se opõem e trazem uma aliteração de som forte, que se suaviza no final da palavra **frase**.

c (que) — s(z)

rp — fr

oclusiva — fricativas

É como se **frase** fosse o feminino de **corpo**, unido a ela, prolongando-o.

3.1.4. A contigüidade

Lemos a expressão como um sintagma que já estivesse dentro dos nossos automatismos e aí nos damos conta de que há algo diferente, não é um sintagma comum este que temos pela frente; apesar de **frase** ser mais suave no som, na dicção formando par com **corpo**, é um substantivo. E tem dentro de si características que qualificam **corpo**, agindo como se fosse um adjetivo.

Na verdade, se temos a descrição da luta pela procura da palavra, **corpo** é que qualificaria **frase**. A frase é que é colocada como se fosse um corpo lutando. O esperado seria **frase-corpo**, em que teríamos, também, substantivo ao lado de outro substantivo, mas a comparação implícita estaria mais automatizada pelo contexto anterior:

corpo a corpo

frase corpo

mas não, o poeta traz tão longe a luta, entra tão dentro dela, que já fala diretamente em corpo e o que tem de ser esclarecido é que esse é um **corpo frase**, para que voltemos à noção de que se trata de uma luta por palavras. A comparação seria:

uma luta com a frase
 luta corpo a corpo
 ' ' ' '
 poeta frase
 poeta — corpo frase — corpo

A luta pela palavra, corpo a corpo, implica em união de corpos, em união de concretos, de substância. Cada concreto para se unir a outro precisa de lugares de encaixe. Se não, permanecerão um ao lado do outro, porém separados. Por que dizemos, então, que há contigüidade em corpo frase? Porque, pela dicção, os substantivos seguem a linha na qual se vem dizendo a poesia. Porque sua união é fisicamente possível, como já mostramos, pela seqüência de fonemas que produz aliteração e suavização. Porque une dois lutadores em um só, fazendo de frase o corpo que luta.

Temos em João Cabral de Mello Neto vários tipos de comparações. Um deles é o símile, em que aparecem dois elementos, um dos quais caracteriza o outro. Essa caracterização é feita por uma parte das qualidades totais do elemento comparador, o que nos leva à metonímia. Comentando as obras de Cabral, em um dos artigos de seu livro *A palavra e os ecos*¹², Eliane Zagury diz: "na base de toda metáfora e todo símile, o elemento genético de estruturação é uma metonímia". Quando frase é comparada a corpo, são certas qualidades de cada semema que os aproximam, que os tornam contíguos. Aí vemos a metonímia, porque é uma parte de cada um que entra na comparação, uma parte de suas características.

Mas o poeta vai mais longe. Ele une dois lutadores em um. E elimina o símile — frase que luta **como** um corpo — unindo dois termos que antes eram um como o **outro**, agora um **é** o outro.

De acordo com Jean Cohen¹³, o elemento **impertinência** aparece na base de toda metáfora. Isto é: se formos procurar a lógica de caracterização, não a encontraremos na relação comum significante significado. O significante se refere a um significado segundo, quer dizer, o significado primeiro é, ao mesmo tempo, conotação e denotação de outra conotação; quanto mais distante o significado a que o poeta se refere dado pelo código comum, maior impertinência. A isso Jean Cohen chama de absurdo poético, dizendo que é o caminho indispensável para o poeta se

ele quer que a linguagem diga o que não diz naturalmente. Os exemplos que ele nos dá na página 133 são de cores atribuídas a objetos que na realidade não as possuem. Os sentimentos coloridos, que só podemos entender subjetivamente como ele nos diz, citando Arank: metáfora efetiva é o que "repousa sobre uma analogia de valor sugerida por nossos sentimentos, nossa subjetividade"¹⁴.

E quando são substantivos que qualificam substantivos? Aí também encontramos grande distância entre a conotação fornecida pelo código da linguagem e aquela dada pela violação desse código. A distância vem da infração das regras da gramática — ser classificando outro ser; da lógica comum — que sentimos por termos que buscar num dos substantivos ou nos dois os elementos que contêm e que possam qualificar ou caracterizar o outro. Dizemos elemento que contêm e não ele inteiro, encontrando aí, de novo, a metonímia.

3.2. Atitude regra

3.2.1. Estrutura formal

São quatro poesias sob o título "O Ovo de Galinha", ou uma dividida em quatro. Cada parte tem quatro estrofes de quatro versos cada uma, cada verso contém oito sílabas métricas.

3.2.2. Campo semântico

Fazendo a contagem do número de substantivos e do de adjetivos, verificamos: os substantivos são em número de 74 e temos 28 adjetivos. Desde aí notamos que a essência, a substância, domina a poesia.

O autor a inicia mostrando a **visão** do ovo, com a noção do um, do inteiro, através de: integridade, uma, num, um, numa, unitária, massivamente, num, todo, um, um, sem miolo, só miolo, integralmente, unânime, um ovo. São dezesseis palavras, ou expressões, que conotam inteireza e denotam a idéia do um, que será também a perfeição.

Continua a apresentação por meio do tato, que é o sentido que percebe a vida contida no ovo: acabamento, acarícia, torneadas, mão, coisas esculpidas, formas, lixas, mãos escultoras, pura forma, morno, túmido, mão, forma, manipulação.

Ante o misterioso, o desconhecido, temos um comportamento reservado, que vem demonstrando por meio dos seguintes vocá-

bulos: presença, dom, reserva, reserva, ameaçam, ritual, jeito recolhido e meio religioso, atenção, arquitetura hermética, atitude regrada, maneira entre medrosa e circunspecta, quase beata.

3.2.3. O objeto

O poeta está falando de algo muito conhecido de todos: o ovo de galinha. Não o ovo origem da espécie, não o óvulo e não um ovo qualquer, mas o ovo de galinha. Ovo muito familiar a nós todos, que o conhecemos da vida do dia-a-dia. E ainda mais um ovo de galinha, que comemos, compramos, falta às vezes, é maior ou menor, em todo caso elemento cotidiano. E passa de elemento cotidiano a algo misterioso. Como? Vejamos o que nos diz Hegel:

En ce qui concerne le rapport pratique... dans la considération de la Beauté, l'appétit se retire; le sujet dépasse ses fins vis-à-vis de l'objet et le considère comme indépendant en soi, comme fin en soi. Ainsi se dissout le rapport seulement fini de l'objet dans lequel celui-ci servait comme moyen utile à des fins extérieures et résistait non librement à leur réalisation ou bien était contraint de se soumettre à la fin étrangère. En même temps disparaît le rapport non libre du sujet pratique, puisqu'il ne se distingue plus en intentions subjectives, etc., et en leur matière et moyens, et qu'il ne reste plus dans la relation finie du simple 'devoir être' — dans la réalisation des fins subjectives, mais à devant soi le concept et la fin complètement réalisée.

C'est pourquoi la contemplation du beau est libérale; elle laisse subsister les objets comme libres en soi et en finis; elle ne cherche pas à les posséder et à les utiliser pour des besoins et buts finis¹⁵.

O poeta desconotou o ovo de sua utilidade. Não diz que ele é fresco, grande, duro, frito, enfim não há palavras que indicam uso. Ele não é útil. É. E é **para ele**.

O ovo adquire sua identidade, ele é ovo não para ser comprado, comido, escolhido, **ele é porque é**. Ele é ovo de galinha e é livre. Despido da utilidade ele aparece belo. O sintagma que conhecemos desde sempre, que nos era tão familiar nos é apresentado liberado. É a palavra despojada de suas conotações habituais e utilitárias. É a linguagem poética utilizando a essência da linguagem. Quando a palavra libera o ovo, ou a concepção de ovo se modifica e desconota a palavra, chegamos à arte. O poeta cria quando nos causa impacto, ao violar os códigos a que estávamos habituados. É o que nos mostra Jean Cohen, ao analisar a função poética:

Ce type particulier de relations se caractérise par sa négativité, chacun des procédés ou 'figures' qui constituent le

langage poétique dans sa spécificité étant une manière, différente selon les niveaux, de violer le code du langage normal¹⁶.

Cabral realiza a violação e coloca frente a nós a palavra tal como não a tínhamos visto antes. Modificando-se o significante, haverá a criação de outro significado.

3.2.4. O campo fonêmico

A poesia é rimada. A rima se faz entre o segundo e o quarto versos de cada estrofe. Para cada uma das quatro poesias que constituem o todo há uma rima diferente. A primeira é em **o-o**, a segunda **i-a**, a terceira **a-a** e a quarta, **e-a**.

O som **o-o** volta em toda a primeira poesia, fazendo com que ouçamos seguidamente os fonemas idênticos aos da palavra ovo. Som fechado, quase solene; **todo, miolo, contorno, olho, bloco, suspeito, goro, morno, morto**. O próprio movimento da boca, ao pronunciarmos essas palavras, é idêntico ao que fazemos ao pronunciar a palavra ovo.

3.2.5. Atitude-regra

Vejamos o que diz o dicionário.

Atitude é "postura do corpo, norma de proceder; reação ou tendência determinada do comportamento em relação a qualquer estímulo ou situação; propósito; maneira de significar esse propósito".

Regra é "aquilo que a lei ou o uso determina¹⁷".

Unamos os dois. Temos uma "norma de proceder" + "aquilo que a lei ou o uso determina". O sintagma formado traz em si a noção de repetição de procedimento determinado pelo uso. Ele parte da essencialização de um símile — atitude que se repete como regra — ou de uma subordinação de intensidade + consequência — atitude que se repete **tanto que** se torna regra. Em cada um dos casos temos a conotação uso, hábito. O sintagma, vindo de um ou de outro dos casos (ou dos dois) traz em si toda a carga de norma, de uso, de hábito, concentrada nos dois vocábulos. Concentrada não só por serem dois vocábulos mas, também, dois substantivos, dois seres, duas essências unidas numa só.

O estranho, surpreendente, de que nos fala Aristóteles como requisito para a linguagem poética, é dado, pois, em primeiro lugar

pela união de dois substantivos um qualificando o outro. Em segundo lugar, no nosso caso pelo fato de que os dois têm **parcialmente** as mesmas características que se acentuam quando eles se unem. Ai temos mais uma vez a contigüidade que permite a aproximação de dois substantivos e faz com que as características de um, em parte semelhantes às do outro, o qualifique.

Quanto aos fonemas que constituem o sintagma, a repetição de consoantes oclusivas surda e sonora linguodental em **atitude** e da vibrante gutural **r** só ou no grupo consonantal **gr** contribuem para acentuar a idéia de uso, de hábito, de algo que volta e volta.

3.3. Tumba-moenda

3.3.1. A expressão está contida na poesia "A Cana dos Outros". É uma poesia construída em quatro partes, cada qual com duas estrofes de quatro versos.

3.3.2. Campo fonêmico

Como nos conta Genette¹⁸, a poesia foi deixando de ser cantada para ser lida em silêncio e assim acentuada a importância da colocação da palavra escrita na página, do caráter gráfico da poesia e do valor semântico do vocábulo. Mas, assim mesmo, é preciso que o leitor tenha "ouvido" para os sons da poesia mesmo que não a leia em voz alta. "A Cana dos Outros" é constituída de palavras curtas, como curtos são os movimentos dos que trabalham com a cana. Só há maior número de sílabas em "alheiadamente", que é o comportamento indiferente de quem trabalha com a cana **dos outros** e no sintagma "tumba-moenda". Desde o começo repetem-se as vogais nasais: andando, planta, cana, um, cana, planta, compasso, limpa, contra, bronco, alheiadamente, quem, entende, quem, entendesse, limpar, não, cana, limpá-lo, cana, sãria, quem, quem, sanha, quem, quem, gente, nem, em, enterro, tomba-a tumba-moenda, tumba, prensa. Esse acúmulo de nasais nos introduz em uma atmosfera sombria para a qual contribui o sentido da maioria dos vocábulos que contêm essas nasais. Quer dizer, a atmosfera é dada ao mesmo tempo pelo som e pelo sentido, como nos explica Pierre Guiraud:

... l'expressivité est un caractère du signe et non pas des sons; elle est dans le rapport du son avec le sens et il n'y a d'expressivité que dans l'analogie entre signifiant et signifié¹⁹.

3.3.3. Campo semântico

Cabral inicia a poesia com o pronome demonstrativo **esse**, que

conota uma idéia de impessoalidade. Continuando a identificar aquele que trabalha, diz que ele "nada é do Semeador", isto é, não é, é impessoal e negativo. Ainda para designá-lo emprega seis vezes o relativo **quem**, chamado gramaticalmente de "relativos indefinidos"²⁰. Indefinido, impessoal, negativo, é aquele que trabalha com a cana. Os verbos que designam uma ação construtiva são precedidos de negação e assim também os substantivos que denotam atenção: nada é, não planta, não entende, não entendesse, não limpá-lo, não o amor, sem mais cuidado, nem veste, sem maneiras. Toda a estruturação é feita de modo a que tenhamos uma impressão não de plantação ou colheita, mas de destruição. O ato de plantar se liga a comércio, o de limpar à ignorância, o de cortar a ódio e o de moer a enterro.

3.3.4. O símile

Maltratada, a cana é morta. Na primeira estrofe da quarta parte ela é personificada em "finada" e ligadas a essa personificação, quem cuida dela ou do seu enterro é "a gente funerária", que "veste seus despojos" para ser enterrada por um "coveiro sem maneiras". A imagem da moenda representando a cova da cana assassinada se concentra em **tumba-moenda**. A moenda é **como** uma tumba, não é meio de produção.

3.3.5. O impacto

Se o símile é feito partindo de moenda em relação à tumba, a síntese seria **moenda-tumba**. Haveria o elemento inesperado, mas a lógica do código comum não seria de todo violada. O poeta nos leva a uma tal atmosfera de morte daquilo que devia ser tratado, que o lugar onde a cana é moída não é mais nem uma moenda que se parece com uma tumba, é uma tumba — **tumba-moenda**. Temos aí a segunda violação do código, a primeira é o fato de um substantivo qualificar outro substantivo.

Ao "ouvirmos" as consoantes e as nasais, "ouvimos" o mistério e a desesperança. **T** — oclusiva linguodental, surda, introduz-nos no choque, na brutalidade do tratamento da cana. A vogal nasal /u/ transmite uma idéia de mistério, de profundo, como, aliás, mostra Genette no seu artigo "Jours et Nuits"²¹:

Cette remarque se fonde sur une des données, disons les moins fréquemment contestées, de l'expressivité phonique, à savoir qu'une voyelle dite aigüe comme le /y/ semi-consonne et le /i/ de 'nuit', peut évoquer, par une synesthésie naturelle, une couleur claire ou une impression lumineuse, et qu'au contraire une voyelle dite grave, comme le /u/ de 'jour', peut évoquer une couleur sombre, une impression d'obscurité: . . .

Em **moenda**, a primeira consoante é bilabial nasal, nasalidade prolongada no ditongo /õe/, como se **moenda** fosse o seguimento de **tumba**, indicando seu movimento continuado para extrair o suco da cana.

Os dois vocábulos têm o mesmo número de sílabas: dois. Mas o tempo de articulação é diferente para cada uma delas. O ditongo /õe/ prolonga a pronúncia de **moenda**. É como se a finada (a cana) caísse em movimento brusco na **tumba**, sendo depois triturada com mais vagar, até ficar só o "feixe de ossos".

A repetição das nasais traz uma atmosfera de mistério, de obscuridade para dentro da poesia. Essa atmosfera já vem sendo transmitida pela descrição cíclica da aparição e partida da cana na terra, como se fosse uma espécie de nascimento, vida, paixão e morte. É uma vida de quem só nasceu para sofrer, em que as quatro fases são executadas por carrascos indiferentes:

- o que planta;
- o que limpa;
- o cortador;
- a tumba-moenda.

Cabral **usa** o recurso de **utilizar** em cada frase um vocábulo com tipo gráfico diferente de todos os outros, grifando-o:

- planta;
- limpa;
- cortador;
- tumba-moenda.

Planta, limpa e cortador se referem a alguém, a uma pessoa que executa uma tarefa. **Tumba-moenda**, o fim, o cume, é dos quatro o único que é coisa, mais indiferente, ainda, do que os outros por ser coisa. Mas é, por contraste à indiferença dos homens que plantam, limpam e cortam, "quem faz e não entende", "**tumba-viva**" — é a única que entende do que faz.

Ao longo da poesia, os **homens** que plantam, limpam, cortam, são apresentados como coisas, os lexemas a eles referentes ("esse", "na limpa", "num cortador") são reificantes. Eles são menos que gente, são objetos que cumprem mal suas funções. Quem sabe cumprir a função, quem é **vivo**, quem faz bem é a tumba, a moenda, a tumba-moenda. Adiante veremos como essa união substantivo-substantivo pode representar gramática, semântica, graficamente, a seca, o homem seco, aquele que chega à essência, aos ossos, pelo clima em que vive, o clima do Nordeste.

Um outro autor nordestino, Graciliano Ramos, também retrata sua experiência de seca e solidão em **Vidas Secas**. As personagens quase não se comunicam por meio da linguagem e quando é exigida uma explicação mais longa elas se confundem. Na solidão, amplidão, seca, em que vivem, eles não aprendem um vocabulário que sirva para expressar suas sensações e pensamentos.

3.4. Ave-bala

3.4.1. A vivência

No sertão o dia 15 de março, dia de São José, é marcado pela crença popular para o começo da seca. Se não chove até esse dia, a seca começa a andar atrás da gente, e, se não ela, a idéia dela. É preciso espremer, chegar ao bagaço, aproveitar todo o sumo. Não falar demais, não há nem muita força para falar quando se está em época de seca. Cada pedaço de carne, cada gota de líquido têm que ser aproveitado. Se o trabalhador emprega a linguagem como seu instrumento de trabalho, que é que vai expressar melhor essa economia, essa essencialização, esse não-empregar-meios-superfluos? Que é que vai expressar a sequidão, a brusquidão? O substantivo. Chegar ao ser, ao objeto, retirar do signo — substantivo o máximo. Expressar a seca sem ênfase, sem sentimentalismos, não deixando de expressar a emoção. Em "Morte e Vida Severina" vamos ver, de novo, esta emoção que não precisa de ênfase para ser entendida. Que por não se diluir ganhou em intensidade.

3.4.2. O título

O poema relata a caminhada do nordestino em busca da vida. O adjetivo "severina" expressa sobriedade, a pobreza, a seca. Severina é a vida e a morte, severino é o enterro, e Severino é o nome característico do nordestino.

3.4.3. O campo semântico

No Nordeste, há alguns objetos carregados de conotações existenciais: bala, água, morte. Para expressar essas conotações, Cabral usa significantes substantivos, que, por seu lado, estão carregados das mesmas conotações. Ele nos prepara ao longo da poesia para recebê-las e nos identificarmos com elas. Ou nós, por nossa vivência e abertura ao poeta, estamos preparados para percebê-las²².

O poema relata a peregrinação do lavrador nordestino em busca da vida. E por onde anda, encontra a morte. A apresentação nos é feita por meio de palavras que apelam para a nossa compre-

ensão²³ e, também, para a nossa emoção. Mas a emoção só pode vir se vier antes a compreensão.

No começo do trecho em que está situado o sintagma **ave-bala**, já estão os vocábulos do campo semântico ligados à morte: *almas, carregando, embrulhando, defunto, morada, se chamava, já não lavra, morte, morrida, matada, mataram*. O verbo **matar**, em diversas formas, repete-se seis vezes nesse diálogo entre Severino e os que carregam o morto. Aparecem, também, palavras ligadas ao campo semântico de **matar**, como: *soltou (a bala), emboscou*. A *seca* é expressa pelas palavras que caracterizam a terra que foi do morto: *a caatinga é mais seca, terra que não dá nem planta brava, terra de pedra e areia lavada, pedra avara, magros lábios de areia, intervalos das pedras, plantava palha, ombros da serra*.

O instrumento de assassinato aparece na forma da palavra **bala** e de sua impulsionadora, a *espingarda*. A palavra **bala** vem sete vezes nesse trecho sendo que três dentro de expressões. A conotação de *bala* é de leveza, de tranquilidade.

3.4.4. A construção

Esse trecho do poema vem em forma de diálogo. Os versos têm, alternadamente, sete e quatro sílabas métricas. Cada interlocutor evoca aquele com quem está falando por meio da expressão "irmãos das almas" se é Severino quem fala e "irmão das almas" se lhe respondem. O ritmo é leve por causa da alternância de sete e quatro sílabas métricas. A rima é feita ao final de cada verso par e é em **a-a**.

3.4.5. O campo fonêmico

O fato de a rima ser feita com base na vogal **a**, traz uma atmosfera de clareza ao diálogo. Além disso, há um grande predomínio das oclusivas bilabiais e linguodentais surdas ou sonoras, transmitindo a aspereza do ambiente físico.

3.4.6. A contigüidade

Uma *bala* é semelhante a uma *ave*: voa. É leve. Como uma *ave* que estivesse presa e que, ao ser solta, foi diretamente ao seu destino: Severino Lavrador. A contigüidade está em primeiro lugar, pois, no significado. Os dois semantemas são ligados a objetos que voam. A metáfora se baseia na comparação da *bala* com a *ave*. A *bala* voa como uma *ave*. A imagem resultaria, pois, primariamente, na expressão **bala-ave**. Aqui vemos, mais uma vez, o que já chamamos de "metáfora de segundo grau", em que a síntese é tal que o comparador passa a ser percebido como comparado²⁴. O movimento vem antes da morte. A contigüidade também se encontra

na forma dos dois vocábulos que formam o sintagma. O primeiro começa com uma vogal, **a**, vogal aberta, oral. Aberta como as duas vogais de **bala**. As consoantes são duas sonoras e uma líquida. Cada vocábulo tem duas sílabas. Os dois substantivos aparecem unidos por um traço de união. Todo o conjunto é leve, claro, sem angústia.

3.4.7. O contraste

Além de serem contíguos, os dois vocábulos contrastam. Um é símbolo de paz, de tranquilidade; o outro é instrumento de morte. Durante todo o diálogo nós somos preparados para esse contraste e quando ele aparece já o recebemos quase como pertencente ao nosso automatismo.

3.5. Filhas-bala

Esse sintagma pertence ao mesmo diálogo em que está contida a expressão **ave-bala**. Por isso passaremos diretamente à análise da expressão em si, já que a análise do contexto que a envolve foi feita no capítulo antecedente.

3.5.1. O contraste

A alegria das filhas que, soltas, encontram mais campo para voar contrasta com a conseqüência de seu vôo: a morte, contida na palavra **bala**. A *espingarda-mãe* tem em seu ventre as **filhas-bala**, que precisam soltar-se, realizar-se, e para isso ela lhes providencia espaço. Há uma carga de ternura na semântica da expressão, causada pela presença da palavra **filhas**.

3.5.2. Liberdade e jogo

As filhas são inconseqüentes, são inconscientes do que fazem. Não têm responsabilidade, são o objeto, sintaticamente, da ação de outro, nada sabem da sua missão, como crianças no campo brincando. A personificação aproxima a conotação da alegria das filhas soltas pelo campo, introduzindo um elemento de jogo no tema da morte.

3.5.3. A contigüidade

Fato muito comum no interior do Brasil é o grande proprietário de terra mandar matar o pequeno para aumentar sua propriedade. No texto não aparece o proprietário, nem sequer se faz referência a ele, a não ser pelo que poderíamos chamar de metonímia, por uma parte, um objeto — a *espingarda*, o proprietário e a *espingarda*, os dois objetos contíguos a que se refere Pierre Guiraud²⁵ quando diz que a metonímia confunde dois obje-

tos contíguos. Por força de empregar ou mandar empregar a espingarda para ser cada vez mais poderoso, o proprietário se torna uma parte dela ou ela uma parte dele, que é cada vez mais proprietário. A união dos dois substantivos é a de vários conceitos, vida e morte, jogo e sério e por intermédio de **filhas**, vêm o conceito de continuação, de algo que passa de geração em geração.

3.6. Ar Abraço

3.6.1. "Formas de Nu"

Poesia formada por dezesseis estrofes divididas em quatro partes. Cada parte contém quatro estrofes e cada estrofe quatro versos. Apesar do título, o poeta descreve o modo de trajar de quatro animais, um para cada parte da poesia: a aranha, o aruá, o burro ou o cavalo, o homem.

3.6.2. As aliterações

Ao descrever a atividade da aranha tecendo redes continuamente, a repetição de fricativas acentua no campo fônico o que é expresso no campo semântico. Gerard Genette assim nos fala:

Ce qui constitue la langue comme système de signe, c'est la façon dont le contenu et l'expression se découpent et se structurent dans leur rapport d'articulation réciproque, déterminant l'apparition conjointe d'une forme du contenu et d'une forme de l'expression²⁶.

O ato de tecer continua no verso "o véu que não a velou", onde a aliteração produzida pela repetição da fricativa labiodental sonora é o signo que nos indica a forma do conteúdo e a forma da expressão. O som suave seguido, acompanhado da semântica das duas palavras que têm a mesma raiz nos transmite a conotação de algo continuado. Na quarta estrofe da terceira parte repetem-se as fricativas nas palavras *se*, *espojando*, *todos*, *gestos*, *asfixiados*, *espasmos*, *estertores*, *asmático*, *afogado*. Às fricativas unem-se às sibilantes e reforçam, junto ao conteúdo semântico dos vocábulos, a conotação de sufocação. O próprio fato de dizer essa estrofe é um esforço físico que nos abre ainda mais à compreensão do seu sentido.

3.6.3. Ar Abraço

Sintagma formado de dois substantivos dos quais o primeiro é monossílabo e o segundo trissílabo. O primeiro substantivo começa por uma vogal e termina por consoante que pode formar sílaba com a vogal posterior. Essa vogal posterior inicia o segundo vocá-

bulo e é a mesma do monossílabo e, assim, **ar abraço** é lido **arabraço**. A sílaba **ra**, assim formada, repete-se depois do **b**. Esta repetição traz e reforça a circularidade denotada pela expressão. As duas sílabas **ra** se apóiam na oclusiva sonora e se suavizam na final **ço**.

3.6.4. A semântica do sintagma, a contigüidade

Ar — algo que não se vê, que não se nota a não ser quando nos falta, que é leve e que, no entanto, nos envolve todo o tempo.

Abraço — ato ou resultado do ato de envolver com os braços.

Nos dois o envolvimento, o circular, o abranger.

Se recorremos aos dois eixos de colocação da linguagem, o da combinação e o da seleção, notamos que o poeta encontrou dois vocábulos que têm entre si contigüidade e que, se apelamos para a nossa memória, ou para o código que conhecemos, podemos identificar a sua ligação²⁷. No eixo da seleção, a condição prévia para que dois vocábulos possam formar um sintagma é que haja similaridade.

De acordo com esses dois eixos, portanto, **ar abraço** é uma expressão que aparece coerente dentro do contexto.

Coerente porque a mensagem que transmite, tanto em relação ao código, ao virtual, quanto em relação à memória, ao atual, pode ser captada.

3.7. Manguê Lama ou Lama Manguê

3.7.1. "Pescadores Pernambucanos"

Poesia formada por quatro partes. Cada parte tem quatro estrofes e cada estrofe, quatro versos. Os versos não têm número igual de sílabas métricas. Os segundo e quarto versos de cada estrofe rimam entre si, sendo que a rima é diferente para cada uma das quatro partes da poesia.

3.7.2. O campo semântico

A dificuldade da pesca onde o rio é pobre em peixe é retratada em palavras que expressam negação ou mesquinhez: nunca, nada, nem mesmo, nem sequer, não, não, não, difícil, nada, não é, sem, sequer, pouco, pouco, se muito, não é bem, não é, sem interesse. Este campo semântico expressa a pesca que é pouca, pobre ou nenhuma.

3.7.3. Contigüidade semântica

Lama — "mistura de argila e água; lodo".

Mangue — "terreno pantanoso das margens das lagoas e de-
saguadouros dos rios, onde em geral vegeta (a planta) o mangue"²⁸.

Como vemos, a contigüidade de sentido decorre da semelhança de formação física dos dois elementos determinados pelos vocábulos **lama** e **mangue**. Os dois contêm um terreno lodoso pantanoso.

3.7.4. A contigüidade fonêmica

Os dois vocábulos contêm a vogal nasal /ã/ e a consoante bilabial nasal **m**. Nos dois não há nenhuma consoante forte de apoio. Isto reforça a cotação de monotonia, de algo expesso, viscoso, escorregadio.

Encontramos, do ponto de vista do som, a oposição chamada por J. Tubiana e citada por Roland Barthes²⁹, de **arranjo**: "duas palavras apresentam os mesmos traços, mas o arranjo desses traços difere de uma para outra". No exemplo de Barthes, os traços são exatamente os mesmos, mas acho que posso fazer desses exemplos para **lama mangue** ou **mangue lama** baseando-me, primeiro, na sílaba igual e, segundo, na repetição da expressão em outra ordem. Seria como duas oposições de arranjo, ou a mesma em duas ordens diferentes.

3.7.5. O plano sonoro unido ao visual

A contração da preposição **em** com o artigo definido **o** que precede os dois sintagmas (**no**) acentua o sentido de algo que se localiza e permanece, tanto por ser **em** uma preposição **de lugar onde** quanto por ser a contração formada de uma consoante nasal e de uma vogal fechada /u/.

Esta última observação se baseia na hipótese de que uma determinada vogal pode transmitir uma idéia de leveza ou, ao contrário, de peso. A isso se refere Gérard Genette em **Figures II**, no artigo "Le Jour", La Nuit"³⁰. Ele analisa o contraste no plano sonoro e visual entre as palavras **jour** e **nuit**. Diz ele que em **nuit** os fonemas dão um efeito de agudeza que o **t** final, em seu arranque vertical, aumenta. E que **jour** é pesado, espesso e um pouco sufocante, efeito que vem do som /u/ e que as consoantes que a ladeiam não atenuam. Ao mesmo tempo, Genette nos fala do contágio paronímico entre **jour** e adjetivos como **sourd** e **lourd**. Quer dizer: o fato de que **sourd** e **lourd** sejam sememas de qualidades graves contagia fonicamente o substantivo **jour**. Eu acho que o fato de /nu/ conter uma consoante nasal que por si é arrastada e uma vogal fechada, além de preceder dentro do mesmo verso vo-

cábulos que têm cinco vogais e quatro consoantes, nasais, traz um reforço à atmosfera pesada, sombria, arrastada do lugar onde se realiza a pesca.

3.7.6. A repetição

O sentido da expressão é intensificado pela sua repetição em duas ordens; é como se o lugar geográfico da pesca fosse, ao mesmo tempo, profundo e extenso. No campo semântico ligado à extensão temos **entrebre**, na primeira estrofe; no campo ligado à profundidade está **mergulhando**, na segunda estrofe. A dicotomia é, pois, expressa da seguinte forma:

- a) mangue lama/lama mangue
- b) extensão — mangue lama — entrebre
profundidade — lama mangue — mergulhando
- c) primeira estrofe — extensão
segunda estrofe — profundidade

Essa poesia contém quatro estrofes em que a primeira e a segunda formam uma mesma sentença e a terceira e quarta formam outra sentença. Também aí temos a dicotomia: primeira e segunda estrofes/terceira e quarta estrofes.

A conjunção **ou** que une as duas expressões intensifica a idéia de semelhança ou contigüidade existente entre as palavras **lama** e **mangue**. Compreendemos que não importa como chamamos o lugar, importa o que ele é. A conjunção **ou** é coordenativa alternativa; ela pode indicar que é necessário fazer uma escolha entre dois objetos, duas ações, etc., ou que qualquer dos referidos pode ser tomado em consideração, tanto faz. Quando o poeta nos diz "mangue lama **ou** lama mangue" o que ele está dizendo é algo assim como que a ordem dos fatores não altera o produto, ou que você pode tomar cada um dos vocábulos como qualificador ou qualificado, não haverá diferença no resultado.

Pela definição dada pelo dicionário, sabemos que há uma contigüidade de sentido entre as palavras **mangue** e **lama**. O poeta usa essa contigüidade para construir a imagem. Stephen Ullman diz que a única esfera onde há escolha praticamente ilimitada é na confecção da imagem, principalmente do símile e da metáfora: desde que haja alguma semelhança ou analogia por mais remota que seja, duas coisas poderão ser compradas entre si³¹. **Lama** e **mangue** têm essa semelhança e analogia, permitindo a sua união por parte do autor, o que transforma os dois elementos em um só.

A mensagem transmitida pelo sintagma mostra as condições de vida do pescador nordestino, obrigado a encontrar seus meios de subsistência em um ambiente pobre e difícil de ser penetrado, espesso e triste. O destinatário que, além de conhecer o código da linguagem, conhece a experiência a que refere o remetente e aquele que pode ter melhor contato e melhor aprender essa mensagem.

Para que o sintagma possa ser construído, vimos que há necessidade de que haja entre eles qualidades em comum. No campo semântico, deve haver contigüidade e uma parte das qualidades de cada um deve se "encaixar" às do outro. As palavras podem ter significados inteiramente diferentes, mas sua consequência ou sua formação ou algum movimento que causem de- verá coincidir.

No campo fônico, vimos que há em geral o aparecimento da aliteração quando o sintagma é formado. Esta aliteração contribui para reforçar a expressividade transmitida pelo semema e signo e significante nos conduzem à apreensão do significado.

Do ponto de vista formal, ou da construção da palavra em si, o número de sílabas também contribui para que o sintagma seja formado.

Vimos que o fato da maioria das poesias que contêm o substantivo qualificador se referirem a temas relacionados à seca pode ser ligado a essa busca da essência, de retirar o supérfluo e chegar ao âmago. Esse é um sintagma ligado à sobriedade em uma obra sem enfeites.

Quando o poeta viola o código comum, ele deve nos causar um impacto. É isso o que acontece quando chegamos ao sintagma substantivo+substantivo, um qualificador do outro. Despertamos do nosso automatismo, do torpor com que vínhamos recebendo a palavra para verificar que algo novo aconteceu e que esse algo enriqueceu o nosso código. Em nossa pesquisa verificamos, também, que é necessário que haja coerência dentro do impacto. Sem essa coerência não é possível a formação da imagem e o que teríamos seria simplesmente um absurdo.

Portanto, é possível dizer que o aparecimento do substantivo qualificador na obra de Cabral não é simplesmente acaso. Ela é consequência de um longo trabalho do poeta e influencia toda a estrutura de cada poesia em que aparece.

Achamos que o trabalho não esgota todas as possibilidades de abordagem do assunto, que é, em extensão e profundidade, muito vasto.

- 4.1 BARTHES, Roland. "La imaginación del signo". In: — *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1971, p. 128.
- 4.2 JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1966, p. 123.
- 4.3 ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 62.
- 4.4 BÜHLER, Karl. Ver Roman Jakobson, op. cit.
- 4.5 JAKOBSON, Roman. Op. cit. p. 129.
- 4.6 GUIRAUD, Pierre. *Essais de stylistique*. Paris, Klincksieck, 1969 p. 226.
- 4.7 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
- 4.8 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964.
- 4.9 GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 19.
- 4.10 COHEN, Jean. *Structure de langage poétique*. Paris, Flammarion, 1966.
- 4.11 JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973, p. 124.
- 4.12 ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 106.
- 4.13 COHEN, Jean. Op. cit. p. 134-5.
- 4.14 Idem, ibidem p. 133.
- 4.15 HEGEL, G. W. F. *Morceaux choisis*. Paris, Gallimard, 1939, p. 284-9.
- 4.16 COHEN, Jean. Op. cit. p. 199.
- 4.17 *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- 4.18 GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 124.
- 4.19 GUIRAUD, Pierre. Op. cit. p. 220.
- 4.20 BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática da língua portuguesa*. São Paulo, Nacional, 1970.
- 4.21 GENETTE, Gérard. Op. cit. p. 112.
- 4.22 ECO, Umberto. Op. cit.
- 4.23 JAKOBSON, Roman. Op. cit. p. 128.
- 4.24 ZAGURY, Eliane. Op. cit.
- 4.25 GUIRAUD, Pierre. Op. cit. p. 57.
- 4.26 GENETTE, Gérard. Op. cit. p. 19.
- 4.27 LEFEBVRE, Henri. *A linguagem e a sociedade*. Lisboa, Ulisséia, 1966, p. 190.
- 4.28 *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- 4.29 BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1972, p. 90.
- 4.30 GENETTE, Gérard. Op. cit.
- 4.31 ULLMAN, Stephen. "Stylistics and semantics". In: *Literary Style*. London, Oxford University Press. 1971. p. 137.