

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

COBRA NORATO

E

A ESPECIFICIDADE DA LINGUAGEM POÉTICA

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM LETRAS - LITERATURA BRASILEIRA.

ALCIDES BUSS

JUNHO/1978

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO
DE GRAU DE MESTRE EM LETRAS - ESPECIALIDADE LITERATURA
BRASILEIRA E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO.

.....

Prof. Celestino Sachet
Orientador

BANCA EXAMINADORA:

.....

.....

.....

Aos Professores:

Maria Alice O. Farias
Paulino Vandresen
Hilário Bonh
Sílvio Coelho dos Santos
Vicente Ataíde

Ao Professor-Orientador,
Celestino Sachet,
entusiasta e conhecedor maior
das Letras
neste chão barriga-verde.

A Denise,

pela parceria vitalizadora,
na luta e na flor,
ao longo das etapas
deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
SUMMARY	vii
INTRODUÇÃO	01
NOTAS	08
Capítulo I	
A ESPECIFICIDADE DA LINGUAGEM POÉTICA	10
NOTAS	18
Capítulo II	
A CONSTITUTIVIDADE DO TEXTO POÉTICO E FUNDAMENTOS DE ANÁLISE.....	20
NOTAS	36
Capítulo III	
A FORMA DA EXPRESSÃO EM <u>COBRA NORATO</u>	38
NOTAS	72
Capítulo IV	
ASPECTOS FORMAIS DO CONTEÚDO	74
NOTAS	95
Capítulo V	
CONCLUSÕES	96
NOTAS	101
BIBLIOGRAFIA	102

RESUMO

Com o presente trabalho, procura-se desenvolver a tese da especificidade da linguagem poética, aplicando-a e provando-a numa das obras representativas do Modernismo Brasileiro: o poema Cobra Norato, de Raul Bopp. Para o embasamento teórico, são consultados, fundamentalmente, três autores - Roman Jakobson, Roman Ingarden e Jean Cohen; de maneira especial, este último, através de sua obra Estrutura da Linguagem Poética.

A especificidade se realiza nos aspectos formais da linguagem e reside na utilização particular e original dos elementos constitutivos da obra. Distinguindo-se entre substância e forma da expressão e do conteúdo, a linguagem poética caracteriza-se por recursos próprios, através de desvios em relação à linguagem prosaica, que institui nos níveis fônico e semântico. O desvio, que conduz à especificidade, verifica-se na forma da expressão (nível fônico) e/ou na forma do conteúdo (nível semântico).

Quanto ao nível fônico, estudam-se em Cobra Norato o Metro, o Ritmo, a Pausa, a Rima, a Reiteração, a Anáfora, a Aliteração, a Onomatopéia, a Ilustração Sonora e o Simbolismo Sonoro. No nível semântico, verificam-se os principais aspectos da Predicação, da Determinação e da Coordenação.

A partir da análise, comprova-se não só a especificidade da linguagem poética, mas também o caráter fortemente original e expressivo dessa linguagem na obra principal de Raul Bopp, visceralmente associada à busca antropofágica de uma brasileiridade genuína, autêntica e vibrante. A especificidade, aliás, representa a procura de uma nova significação, essencialmente conotativa em oposição à tendência denotativa da linguagem comum: esta, fruto de um "status" cultural, condicionado a interesses de domínio; aquela, meio de libertação.

SUMMARY

The present work tries to develop the thesis of a poetic language with specific characteristics, its appliance and its presence in one of the most representative writings of the Brazilian Modern Age in literature: Raul Bopp's poem Cobra Norato.

The theoretical embasement is supported by Roman Jakobson, Roman Ingarden, and Jean Cohen's works, chiefly the last one's book Structure of the Poetic Language.

The specific characters of the poetic language appears in its formal form and in the particular and original use of the constitutive elements of the work. Considering assence, impression and content, the poetic language has its own ressources, showing deviance in contrast to the common language and operates in the phonic and semantic level. The deviance, in a language with specific characters, can be seen in the way of expression (phonic level) and/or in the form of the content (semantic level).

The phonic level enshrines the study of Metre, Rhythm, Pause, Rhyme, Reiteration, Anaphora, Alliteration, Onomatopeia, sounding pictures and sounding symbolism. The semantic level pursues the study of the main aspects in predicative, determination, and coordination.

The analysis of Raul Bopp's poem shall prove not only the specific character of the poetic language as also its originality and expressivity and its strong association with a ravenous search of a genuine and native Brazilianism. The specific poetic language is a result of the search of a new meaning, essentially connotative against the tendencies of the common language to be volved entirely to denotation, a result of the cultural "status" creating dependence and establishing contionments. Thus will result clear that the specific poetic language is a way to liberty.

"- Quero contar-te uma história
Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
Faz de conta que há luar"

Raul Bopp
(Cobra Norato)

INTRODUÇÃO

No verão de 1974, convidado a elaborar um depoimento sobre a atividade poética, para o Simpósio Nacional de Literatura, em Florianópolis, afirmávamos da necessidade, por parte do poeta, de se procurar a palavra-coisa, em seu estado selvagem, propiciando à poesia, desta forma, um material próprio, como têm, por exemplo, a música e a pintura. Esta preocupação naquele depoimento¹, surgida muito mais da intuição que de uma averiguação por critérios científicos, acabou por suscitar a atenção de algumas pessoas, provocando inclusive uma série de debates.

Pessoalmente, decidimos assumir, com maior objetividade, nossa colocação, procurando descobrir uma possível lógica subjacente, uma explicação que pudesse resistir aos questionamentos, argumentada com segurança, em nível de ciência.

Com efeito, o que seria esse estado selvagem da palavra? De que forma e por que se constituiria ela, a palavra, em elemento específico da arte poética? Não foi difícil, porém, localizar uma série de autores, linguistas, filósofos e teóricos da Literatura, com posições claras e amplamente explanadas que, muito aproximadamente, respondiam à questão.

Na introdução da primeira parte de sua A Obra de Arte Literária, Roman Ingarden afirmava, textualmente: "julgamos poder delinear na obra literária um objeto de estruturação inteiramente específica"². Roman Jakobson, em seus estudos intitulados "Poesia da Gramática e Gramática da Poesia"³ e "Linguística e Poética"⁴, deixa bem claro, embora implicitamente, o aspecto de especificidade da linguagem poética. Jean Cohen, por outro lado, a partir da análise criteriosa da obra de nove⁵ dos principais poetas franceses, é explícito, ao concluir: "a poesia pode ser definida como um gênero de linguagem e a poética como uma estilística de gênero que coloca a existência de uma linguagem poética e procura-lhe os caracteres constitutivos"⁶.

Com base nas argumentações desses importantes autores, procuraremos desenvolver a tese da especificidade da linguagem literária, principalmente da poética, uma vez que na ficção de tendência prosaica o grau de especificidade tende a

ser menor, tanto assim que, normalmente, coincide com a sua traduzibilidade. Um estudo do gênero poderia, sem dúvida, ser enriquecido com as conquistas da semiótica que, na qualidade de teoria geral dos signos, desenvolveu pesquisas acerca de aspectos interessantíssimos da questão. É o caso, por exemplo, da semiótica de Charles Sanders Peirce, retomada com clareza e propriedade, no Brasil, pelo teórico do Concretismo Décio Pignatari⁷. A questão do ícone, situado num grau de primeiridade dentro das três classes de idéias da Ideoscopia peirceana⁸, de certa forma vai ao encontro da teoria da palavra em estado selvagem a que nos referimos inicialmente. O ícone, assim o define Pignatari: "é um representame⁹ que, em virtude de qualidades próprias, se qualifica como signo em relação a um objeto, representando-o por traços de semelhança ou analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados"¹⁰.

Embora seja atraente a teoria peirceana do signo, não nos ateremos a ela no desenrolar deste trabalho. Ao referir-se ao signo em geral, na qualidade de ciência Semiótica, sua abrangência ganha uma amplitude que excede ao objetivo imediato, relacionado à linguagem verbal. Os próprios Roman Jakobson e Jean Cohen, cujos principais estudos da Poética serão analisados nos dois primeiros capítulos da presente dissertação, não se referem a outro tipo de linguagem senão à verbal.

Essa limitação, por outro lado, se restringe estas sondagens de um aspecto mais polêmico, beneficia-las-á em termos de clareza e de objetividade. Justamente porque um segundo objetivo, ou objetivo recíproco deste trabalho, é mostrar que a obra literária de um importante autor de nosso Modernismo, Raul Bopp, mais precisamente o seu conhecido poema Cobra Norato, caracteriza-se, sobejamente, pela especificidade de sua linguagem poética. É claro que outros poetas, através de suas obras, poderiam dar testemunho do que se pretende demonstrar. A escolha de Raul Bopp é arbitrária e prende-se a questões de simpatia e gosto pessoal.

Na Crítica Brasileira, o problema da especificidade da linguagem poética foi levantado pela profa. Maria Luíza Ramos, quando introduziu e desenvolveu as investigações de Roman

Ingarden a respeito da obra de literatura.

No seu livro Fenomenologia da Obra Literária¹¹, Maria Luíza Ramos dedica um importante capítulo a considerações em torno da estrutura da obra literária. "Uma das principais tarefas da ciência da literatura", diz ela, "vem sendo, nos últimos anos, a de dar à obra literária uma estrutura própria que corresponda à sua natureza ontológica, em vez de prosseguir-se no comodismo das definições estereotipadas e dos conceitos tradicionais"¹².

Não obstante as diversas tentativas inovadoras, um grande número de críticos e estudiosos, com destaque na área universitária, enfatizam a concepção convencional de fundo e forma da obra literária. Conforme aponta Maria Luíza Ramos, Dámaso Alonso¹³ tentou superar a dicotomia tradicional, usando em seu lugar as denominações forma interior e forma exterior. A forma interior seria a relação entre o significado e o significante, na perspectiva do primeiro para o segundo; a forma exterior corresponderia à mesma relação, na perspectiva contrária. Como se depreende, a colocação visa preservar o caráter de globalidade da obra de arte literária em relação aos elementos que a compõem. Maria Luíza Ramos, porém, é cética quanto ao sucesso dessa intenção, ante a facilidade de a mesma incidir na habitual dicotomia de fundo e forma, de significante e significado.

Paralelamente às formulações de Dámaso Alonso, Maria Luíza Ramos coloca o conceito de Saussure para o signo linguístico, numa tentativa de, através da oposição entre dois tipos de signos, o linguístico e o poético, depreender o fenômeno da linguagem poética e a sua especificidade. O signo Linguístico, de um lado, compreenderia um significante e um significado, aquele arbitrário e convencional, este tendendo para um conceito unívoco. O signo poético, de outra parte, implicaria na fusão de significante e significado, resultando numa expressão irreversível e de sentido polivalente. A não-arbitrariedade e a não-convencionalidade, junto à conseqüente polivalência de sentido, seriam, pois, fatores determinantes da especificidade da linguagem poética.

A partir da segunda década deste século, conforme mostra a professora de Minas Gerais¹⁴, os formalistas russos pas-

sam a desenvolver estudos sistemáticos sobre a noção de especificidade da linguagem poética, compreendendo esta como um sistema significativo de 2º grau, onde o significante e o significado são confundidos e inseparáveis. Para os formalistas, a especificidade da linguagem poética não reside nos elementos constitutivos da obra, mas na utilização particular e ao mesmo tempo original que deles se faz. Este conceito, que se compreende por uma espécie de desvio da norma, corresponde aproximadamente ao que propõe Jean Cohen, como se verá oportunamente.

A proposição de Roman Ingarden, citado inicialmente e que aplica na investigação da obra de arte literária o método fenomenológico de Husserl¹⁵, é fundamentalmente significativa, tanto pela sua ainda viva atualidade como pela sua funcionalidade prática em relação aos estudos literários. A teoria de Ingarden se baseia na concepção da obra literária como uma produção multistratificada. Ele mesmo afirma: "A estrutura específica da obra literária reside, a nosso ver, no fato de ser uma produção constituída por vários estratos heterogêneos"¹⁶.

Os estratos se distinguem entre si tanto pelo respectivo material característico como pela função que cada um desempenha na obra. Ingarden, porém, apressa-se em afirmar: "Apesar da diferença do material dos estratos singulares, a obra literária não constitui um feixe desarticulado de elementos justapostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia precisamente na particularidade dos estratos singulares".¹⁷

Quatro estratos são apontados como absolutamente necessários a qualquer obra literária: o estrato das formações fônico-linguísticas, o estrato das unidades de significação, o estrato dos múltiplos aspectos esquematizados e, finalmente, e estrato das objetividades apresentadas e seus destinos. Segundo Ingarden, a análise dos diversos estratos, isoladamente, seguida da compreensão do relacionamento dos mesmos entre si, num só conjunto harmonioso, revelará a especificidade estrutural da obra literária.

Em Fenomenologia da Obra Literária, Maria Luíza Ramos introduz algumas alterações em relação à obra do mestre polonês. Não só adapta o nome dos estratos, dentro de uma terminologia

funcional, como acrescenta, por exemplo, o estrato óptico, voltado para os aspectos visuais da obra de arte literária escrita.

No decorrer da análise de Cobra Norato, recorreremos, com frequência, às informações contidas em dois dos estratos, o fônico e o das unidades de sentido. Justifica-se o procedimento por uma dupla razão: de um lado o caráter essencialmente expressivo dos citados estratos; de outro, por sua aproximação às descrições de Jakobson e Cohen a respeito da linguagem poética, como se verá nos dois primeiros capítulos e especialmente no segundo.

Antes, fazem-se necessárias algumas considerações sobre a obra poética a ser analisada e seu autor.

Cobra Norato, elaborado em linguagem simultaneamente sonora e tátil, de alto teor expressivo, justificará, sem dúvida, através da sua análise, não só a substância teorizada em nome de uma compreensão maior do fenômeno literário, mas também a sua posição de destaque na Literatura Brasileira. Nascido de um dos momentos de maior autenticidade da nossa literatura modernista - a Antropofagia, o poema apresenta, no dizer de um crítico, o "nacionalismo essencial, ansioso do elemento primitivo e plasmador de uma sensibilidade brasileira"¹⁸.

Num poema dissertativo, mas bem marcado estilisticamente, Raul Bopp faz uma interpretação poética de como a língua européia precisou se adaptar às circunstâncias brasileiras. Na segunda estrofe, diz:

"Mas o Brasil amansou o idioma
com surras de tambor
Palavras enlanguesceram em arrabaldes líricos"¹⁹

E mais adiante, no mesmo poema:

"A linguagem popular nas suas múltiplas relações de cultura
foi-se diferenciando da usada em livros de além-mar
Expressões idiomáticas de construções acústicas
respondiam à índole musical do povo"

Essa consciência da realidade brasileira, em seus aspectos socio-culturais, acompanhada da vivência direta dos fatos de nossa cultura, através de viagens sucessivas por todo o Brasil, explica a presença na obra de Raul Bopp, por exemplo, dos diminutivos de verbos, como "estarzinho", "dormezinho" e "fazer doizinho". Como em Cobra Norato, que inaugura no sem-fim e encerra no sem-fim, foi também a vida de Raul Bopp, uma vida sem-fim. "Bopp viajava pelo simples prazer de viajar, e andava de qualquer jeito: a pé, em lombo de burro, em costas de boi, de canoa, gaiola, montaria a remo".²⁰ Seu curso de Direito, começou-o em Porto Alegre, fez o 3º ano no Recife, o 4º em Belém do Pará e o 5º no Rio de Janeiro. Não perdia a oportunidade de conhecer festas folclóricas, ouvir anedotas e casos típicos, e testemunhar outros aspectos da cultura regional. O poema "Tupaceretan" constituiu-se num pequeno esboço biográfico de seu autor, como o demonstra a sua última estrofe:

"Uma outra vez me ausentei Andei Não voltei mais
A geografia me pegou
Virei mundo Fui pra longe Anos passaram
Sons de violões vibram às vezes na memória
Custou saudade o que deixei"²¹

Cobra Norato surgiu do contato direto de Raul Bopp com o mundo amazônico. A violência da selva, a sua configuração repetitiva, confusa e de magia, os seus "causos" estranhos, sua aparência de algo mal-acabado e as suas vozes misteriosas, marcaram profundamente o autor de Urucungo. Nas suas memórias, o poeta mesmo testemunha: "Tanto quanto eu me lembro, a impressão da vida vegetal amazônica formou a primeira semente do poema"²².

"Aqui é a escola das árvores.
Estão estudando geometria"²³

Ao ler-se Cobra Norato, tem-se a impressão de um mundo larvar, ainda em formação, onde os reinos se encontram e os seres inanimados participam em igualdade de condições com os outros. Inequivocamente, o espírito antropofágico em tudo está presente, na ansiedade de um Brasil genuíno, autêntico e vibrante, que só a intuição mais pura e densamente poética poderia depreender. Quanto ao espaço, a Amazônia, enfim, "era o lugar onde se podia conviver materialmente com o tempo, onde se era contemporâneo do folclore"²⁴.

A insistência que se dará aos aspectos formais, no decorrer da análise, apoia-se no pensamento de que é neles, justamente, que se realiza a especificidade da linguagem poética. Além do que, conforme pudemos observar, a bibliografia sobre Raul Bopp, embora tenha este usado literariamente a palavra com grande senso de liberdade e modernidade, incide majoritariamente em questões de ordem temática, mítica, histórica e mesmo biográfica. A respeito, por exemplo, de Cobra Norato, sua obra mais importante, inexistente qualquer estudo mais extenso e sistemático dos aspectos formais.

Adiante-se, por outro lado, que a condução da análise, bem como toda e exemplificação de Cobra Norato, não visará objetivamente a explicação do Poema em termos de sua estrutura, mas sim a compreensão do que caracteriza a especificidade de sua linguagem.

Aceitando-se o conceito da obra de arte como "potencial causa de experiências"²⁵, resta sempre a certeza do sentido relativo de qualquer abordagem. O entendimento e a forma de entendimento da obra dependerão muito da própria individualidade de seu analista. Consciente, pois, da relatividade que deve marcar também as especulações em âmbito literário, esperamos, apenas, dar alguma contribuição, humilde, à causa da nossa Literatura.

NOTAS

01. Sob o título "O Poema que Buscamos", foi inserido na revista SIGNO, nº 5, da Academia Catarinense de Letras, p. 149 e segs.
02. INGARDEN, Roman. A Obra de Arte Literária. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 21.
03. JAKOBSON, Roman. In Linguística. Poética. Cinema. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
04. JAKOBSON, Roman. In Linguística e Comunicação. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.
05. Jean Cohen aborda três poetas de cada um de três períodos estilísticos da literatura francesa, a saber: Classicismo - Corneille, Racine e Molière; Romantismo - Lamartine, Hugo e Vigny; e Simbolismo - Rimbaud, Verlaine e Mallarmé.
06. COHEN, Jean. Estrutura da Linguagem Poética. São Paulo, Ed. Cultrix e Ed. da USP, 1974, p. 17.
07. PIGNATARI, Décio. Semiótica e Literatura. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
08. A Ideoscopia, segundo Pignatari, consiste em descrever e classificar as idéias que pertencem à experiência ordinária ou que emergem naturalmente em conexão com a vida corrente, sem levar em consideração a sua psicologia ou se válidos ou não. Compreende três classes, Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, correspondendo, respectivamente, ao reino dos possíveis, dos existentes e das generalizações (tese, antítese e síntese). Suas características são, respectivamente, a qualidade, o choque ou reação e a generalização.
09. Signo. Pignatari questiona-o como um para-signo ou quase-signo.
10. Op. cit., p. 36.
11. RAMOS, Maria Luíza. Fenomenologia da Obra Literária. Rio, Ed. Forense, 1972.
12. Op. cit., p. 25.
13. ALONSO, Dámaso. Poesia Espanhola - ensaio de método e limites estilísticos. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1960.

14. Op. cit., p. 27.
15. Edmund Husserl, filósofo introdutor da filosofia fenomenológica. Sobre as relações entre Roman Ingarden, Husserl e a fenomenologia, leia-se o Prefácio à edição portuguesa de A Obra de Arte Literária, por Maria Manuela Saraiva.
16. Roman Ingarden, op. cit., p. 45.
17. Idem ibidem, p. 45.
18. CASTRO, Sílvio. A Revolução da Palavra - origens e estrutura da literatura brasileira moderna. Petrópolis, Ed. Vozes, 1976, p. 112.
19. "Idioma", in Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, org. por Amariles Guimarães Hill, Rio, Livraria José Olympio Editora e Instituto Nacional do Livro, 1975, p. 34-35.
20. Amariles Guimarães Hill - "Uma Vida Sem-Fim". In Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, op. cit., xv.
21. In Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, op. cit., p. 14-15.
22. Idem ibidem, p. 71.
23. Idem ibidem, p. 72.
24. MARTINS, Wilson. O Modernismo (1916-1945). 3a. edição. São Paulo, Ed. Cultrix, 1969, p. 195.
25. Cf. René Wellek e Austin Warren, in Teoria da Literatura. 2a. edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p.177 e segs.

Capítulo I

A ESPECIFICIDADE DA LINGUAGEM POÉTICA

Em seu artigo intitulado "Linguística e Poética"¹, Roman Jakobson faz um aprofundado estudo dos aspectos pertinentes à linguagem poética, das diferenças que a especificam em relação aos outros tipos de condutas verbais, bem como das relações entre a Poética e a Linguística.

A exemplo da análise de outra arte, como a Pintura, que tem por objetivo a estrutura pictorial, a Poética deve cuidar dos problemas da estrutura verbal. Considerando que a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, propõe Jakobson que a Poética seja considerada uma parte integrante da Linguística.

Na continuação do seu trabalho, o conhecido linguísta mostra-se a favor da teoria que admite a existência, dentro de uma mesma língua, de diversas estruturas interdependentes. Seja para a pessoa que fala, seja para toda a comunidade linguística, a língua existe como uma unidade, mas o código como tal consiste num sistema de subcódigos relacionados entre si. Simultaneamente, qualquer língua compreende diversos tipos, cada qual caracterizando-se por uma função especial.

Ao estudioso compete analisar a linguagem nas suas várias funções. Num texto, por exemplo, em que predomine a função poética, esta deve ser averiguada entre as outras funções co-existentes na linguagem.

A compreensão das diversas funções e da sua caracterização individual, fica facilitada através de uma revisão dos fatores que constituem o processo de comunicação verbal. Num ato de comunicação, três elementos se evidenciam à primeira vista: o remetente, a mensagem e o destinatário. Para que a comunicação se verifique, no entanto, há a necessidade de um contexto (referente), a que a mensagem se refere, apreensível pelo destinatário, verbal ou possível de verbalização. Há a necessidade, também, de um código, total ou parcialmente comum ao remetente

e ao destinatário. Há a necessidade, por fim, de um contacto, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, para que ambos possam entrar e se manter em comunicação.

Cada um dos fatores (remetente, contexto, mensagem, contacto, código e destinatário), constituintes do processo de comunicação verbal, implica numa diferente função da linguagem.

Como salienta Jakobson, a peculiaridade de uma mensagem verbal não se caracteriza pela presença exclusiva de uma função. Baseia-se, sim, na ordem hierárquica em que comparecem as diversas funções. A estrutura verbal de uma mensagem, no entanto, está diretamente ligada à função predominante.

A função referencial, relacionada com o contexto, por sua própria característica cognitiva e denotativa, comparece como predominante numa maioria de mensagens.

A função emotiva, ou expressiva, é relacionada ao remetente e implica na expressão duma atitude de quem fala em relação àquilo de que fala. Tal atitude pode caracterizar-se por uma emoção, donde resulta a designação "emotiva". As interjeições correspondem ao aspecto puramente emotivo da linguagem. Entre uma linguagem eminentemente referencial e outra eminentemente emotiva, distingue-se não só a configuração sonora, mas também outras peculiaridades formais. O aspecto emotivo, por outro lado, deve ser visto como um acréscimo de informação, e, portanto, um enriquecimento da mensagem.

Outra função é a conativa, orientada para o destinatário. Sua expressão gramatical se realiza normalmente no vocativo e no imperativo. Quanto às sentenças imperativas, Jakobson as distingue fundamentalmente das declarativas, por estas se submeterem e aquelas não se submeterem à prova de verdade.

As três funções enumeradas até aqui, referencial, emotiva e conativa, correspondem ao que se tinha como "modelo tradicional de linguagem"². Respectivamente, as três funções compreendem: alguém ou algo de que se fala, 3a. pessoa; o remetente, 1a. pessoa; e o destinatário, 2a. pessoa.

Outra função, relativa ao contacto, é designada como função fática. Evidencia-se na troca de fórmulas ritualizadas,

nos diálogos com propósito de prolongar a comunicação, nas verificações de funcionamento do canal e, entre outros, nos casos que tem por objetivo atrair e confirmar a atenção do interlocutor.

Sempre que o discurso focaliza o código, está desempenhando uma função de metalinguagem ou metalingüística. Saliencia Jakobson que a função metalingüística não é apenas instrumento científico, utilizado por lógicos e lingüistas, mas elemento também de grande importância na linguagem cotidiana. Acontece, por exemplo, sempre que o remetente e/ou o destinatário precisam averiguar se estão utilizando o mesmo código. No aprendizado da língua, também, faz-se grande uso da função metalingüística.

A mensagem é o outro dos fatores que constituem o processo de comunicação verbal. A tendência para a evidenciação da mensagem por si mesma, constitui a função poética da linguagem. O aproveitamento do seu estudo, do estudo da função poética, depende do estudo também dos problemas gerais da linguagem. Por outro lado, explica Jakobson, o estudo da linguagem implica na análise da função poética. E complementa: "Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora"³.

Como se depara, na arte verbal a função poética se destaca sobre as demais. É de se concluir, pois, que a especificidade da linguagem poética, dentro desse ponto de vista, corresponda principalmente ao predomínio da função poética sobre as outras funções que, em ordem hierárquica, mas relativa, também contribuem para o todo da mensagem. Com efeito, salienta o mestre: "As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a 1.ª pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplica ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar su

bordinada à segunda ou esta à primeira"⁴.

-.--

Diversa, mas que, simultaneamente, vai ao encontro dos objetivos desta dissertação e corrobora e complementa as colocações de Roman Jakobson, é a posição defendida pelo teórico francês Jean Cohen⁵.

Tendo por objetivo o estudo das formas poéticas da linguagem, Cohen começa por situar dois níveis de análise, o fônico e o semântico. A poesia, por exemplo, opõe-se à prosa por caracteres próprios que institui em ambos os níveis. Assim, no nível fônico, institui o verso como a sua marca predominante: no nível semântico, evidencia-se pelo uso peculiar das chamadas figuras de retórica.

Já em decorrência da colocação da problemática da linguagem poética em termos de dois níveis, de acordo com a densidade maior, menor ou igual destes entre si, três tipos de poemas podem ser distinguidos: o poema em prosa ou poema semântico, como a prosa simbolista de Cruz e Souza; o poema fônico, como muitos dos poemas que Carlos Drummond de Andrade publicou sob o título de Versiprosa; e o poema fono-semântico, como a obra capital de Raul Bopp e de todos os nossos principais poetas.

A Poética, conforme Cohen, deve adotar uma atitude de ciência, apoiando a análise, o máximo possível, na observação dos fatos. "A linguística, afirma ele, tornou-se ciência a partir do momento em que deixou de impor regras para observar fatos. A estética deve fazer o mesmo, deve descrever e não julgar"⁶.

A partir desse princípio de trabalho, todo o método de Cohen se define com base na questão: o que difere a poesia da prosa?

Considerando-se a prosa como a linguagem corrente e, em consequência, como norma, a poesia será o desvio em relação a essa norma. O desvio, pois, como tal, aparenta-se a um erro; mas um erro voluntário assumido pelo autor. É esta condição de erro, esta anormalidade da linguagem do poema, justamente, que confere ao poeta um estilo.

Em outras palavras, o estilo pode ser considerado como um desvio individual da norma. Cohen adverte, no entanto, que também existe uma forma generalizada para desviar a norma, a qual se define como uma espécie de desvio codificado. A versificação, como uma invariante em todos os poetas, é um exemplo deste tipo de desvio.

Seja o desvio codificado ou não, fácil é depreender que, em função dele, a poesia se constitui num gênero especial de linguagem, específico e inconfundível. Aliás, observando-se atentamente o fenômeno, conclui-se que mesmo o desvio codificado não escapa à individualidade criativa de cada autor, sofrendo um segundo desvio, um desvio particular dentro do desvio já generalizado.

Ao crítico, obviamente, uma vez convicto da peculiaridade que marca a específica a linguagem poética, cabe procurar e desvendar os seus caracteres constitutivos. Com a noção do desvio, o sentido quantitativo passa a integrar também, embora não de forma obrigatória, as análises de textos poéticos. Estética e Estatística se aproximam, podendo esta auxiliar aquela, através da aferição da média de desvios verificados em relação à prosa.

Nas palavras de Jean Cohen, "O estilo poético será o desvio médio do conjunto de poemas"⁷. O grau de poesia na obra de um poeta poderá ser constatado a partir da averiguação dos desvios processados na linguagem, seja no nível fônico, seja no nível semântico, ou nos dois simultaneamente.

Mas o verdadeiro problema do estilo, além de aspecto quantitativo, é de ordem qualitativa. Conseqüentemente, a caracterização dos desvios passa a ser essencial à própria Poética.

A intuição e o raciocínio são os processos pelos quais se realiza a abordagem caracterizadora. Assim, quando se quer analisar, por exemplo, um poema, a descoberta intuitiva do fato poético deve ser seguida de sua caracterização e, se possível, de sua comprovação estatística. Vale distinguir, no processo global que envolve o estudioso, entre o ato de consumo da obra, que é estético, e o ato de reflexão sobre ela, que é científico. Sentir o poema e conhecê-lo, são duas atitudes distintas, nem

sempre comuns ao leitor simples, mas necessárias e complementares em relação ao crítico.

Segundo Cohen, pode-se figurar o fenômeno do estilo por uma linha reta cujas extremidades representam os dois polos contrários da linguagem, o "pólo prosaico de desvio nulo" e o "pólo poético de desvio máximo".

Entre os dois pontos extremos, um eminentemente literário e outro eminentemente não-literário, distribuem-se os diversos tipos de linguagem⁸. No pólo do desvio nulo está a linguagem dos cientistas, ou correspondente, de forma aproximada, ao que Roland Barthes designou como "grau zero da escritura"⁹, ou seja, a "fala transparente", o "estudo neutro e inerte da forma", a "ausência ideal de estilo". No pólo de desvio máximo está a linguagem do poema.

Num importante capítulo intitulado "O Problema Poético"¹⁰, Jean Cohen continua a tecer uma série de considerações fundamentais, agora a partir do pressuposto saussuriano da linguagem como uma dicotomia composta de significado e significante ou, na terminologia de Hjelmslev, de expressão e conteúdo. Nos dois planos, no significante ou expressão e no significado ou conteúdo, deve-se distinguir, segundo o estudioso francês, uma "forma" e uma "substância". Em decorrência, evidenciam-se as condições, próprias e distintas, da forma da expressão e substância de expressão, de um lado, e da forma do conteúdo e da substância do conteúdo, de outro lado.

A título de exemplo, no plano do conteúdo, a substância (do conteúdo) é a realidade, mental ou ontológica; a sua forma, ou seja, a forma do conteúdo, é a mesma realidade, tal como é estruturada pela expressão.

Com base no exposto, duas mensagens podem opor-se, tanto pela forma como pela substância, tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo.

E onde se procurarão as diferenças, os desvios da norma, constitutivos da linguagem poética? Não o será na substância, é claro, uma vez que esta não se altera; mas o será na forma, na forma da expressão e na forma do significado, ou seja, na peculiaridade estilística, respectivamente, dos níveis fônicos e semântico¹¹.

Questionável é a posição defendida por Cohen da não-pertinência lingüística de alguns aspectos fundamentais do verso, como a métrica e o ritmo. Baseado na dicotomia anteriormente apontada do processo semiológico, que evidencia o significado, distinguindo-o da simples sugestão, ele os considera como elementos desprovidos de significação, capazes apenas de produzir um efeito estético especial. Já em relação ao verso, a partir do conceito do "enjambement"¹², julga-o, não um elemento autônomo, mas uma parte integrante do processo de significação do poema.

Considerando-se o poema como um todo, não seriam a métrica e o ritmo também elementos constitutivos de seu todo significativo? A tradutibilidade, afirma o autor, é uma prova de que o conteúdo é distinto da expressão. Mas, a seguir, ele mesmo adverte: "o tradutor só trai os textos literários"¹³.

Conclui-se facilmente que apenas a linguagem de tipo científico, ou próxima do pólo de desvio nulo, é passível de tradução, isto é, de ser vertida, sem prejuízo da mensagem, para outro Idioma¹⁴. A tradutibilidade, então, passa a ser um critério diferenciador dos dois tipos de linguagem, o poético e o prosaico.

Em que consiste a causa da intradutibilidade poética?

A resposta virá na distinção entre a forma e a substância do conteúdo e da expressão. A tradução substancial do conteúdo, por exemplo, é possível. A tradução formal, no entanto, não o é, uma vez que a forma, ou desvio, implica num estilo e, como tal, numa especificidade em termos de linguagem. O texto científico, porém, situado num grau zero de estilo, pode ser traduzido, uma vez que nele a expressão mantém-se exterior ao conteúdo.

É na forma, segundo Cohen, que reside a poesia. Ao traduzir-se um poema, pode-se conservar a substância de seu conteúdo, mas sacrificar-se-á a forma e, conseqüentemente, a poesia. A substância do sentido, na qualidade de coisa ou realidade extralingüística, em si, não é poética; ou melhor, é poética, mas só em potencial. Cabe à expressão atualizar ou não a sua poeticidade.

Reafirmando, o valor estético do poema reside não no que

ele diz, mas na maneira como diz. A crítica que procura, sobretudo, os aspectos psicológicos e sociais da obra, "perde de vista seu verdadeiro objeto, porque procura por trás da linguagem uma chave que se encontra na própria linguagem, como uma unidade indissolúvel do significante e do significado"¹⁵.

O poeta, antes de mais nada, é um criador de palavras. A Poesia, ao contrário da prosa, é linguagem de arte, ou como diz Cohen, artifício. Em outras palavras, o poeta, na qualidade de artista, é um criador de formas poéticas. Mesmo as figuras, como desvios de linguagem, nada mais são do que forma.

Para concluir, cite-se as palavras de Valéry, registrando o pensamento vanguardista do mestre Mallarmé: "as rimas, as aliterações, de um lado, as figuras, tropos e metáforas, de outro, deixam de ser detalhes e ornamentos do discurso que se possam suprimir: constituem propriedades substanciais da obra; o fundo não é mais causa da forma, é um dos efeitos"¹⁶.

-.-

Caberá ao próximo capítulo trazer um levantamento dos elementos constitutivos dessa especificidade da linguagem poética, nos níveis fônico e semântico, bem como o discernimento da metodologia de análise. A partir daí, passaremos ao estudo com-probatório em Cobra Norato.

NOTAS

01. Op. cit., p. 118 e segs.
02. Cf. Roman Jakobson, ob. cit., p. 125.
03. Roman Jakobson, op. cit., p. 128.
04. Idem ibidem, p. 129.
05. Jean Cohen, op. cit., p. 11 e segs.
06. Op. cit., p. 19.
07. Op. cit., p. 17.
08. Compare-se à posição do linguista Roman Jakobson, que relaciona os diversos tipos de linguagem às diferentes formas hierárquicas das seis funções da linguagem. Corresponderia, o pólo de desvio nulo, ao predomínio da função referencial? E, o pólo de desvio máximo, ao predomínio da função poética? É certo que sim, em regra geral, na mesma relação em que se colocam Denotação e Conotações, respectivamente, para ambos os casos.
09. BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. São Paulo, Ed. Cultrix, 1971, pgs. 89 e segs.
10. Op. cit., p. 27 e segs.
11. Posição similar, que logo vem à mente, é a que o Prof. Affonso Romano de Sant'Ana elaborou para o estudo dos romances brasileiros, baseado no princípio estrutural de que a obra pode ser ideológica e contra-ideológica, seja quanto à série social, seja quanto à série literária. In Análise Estrutural de Romances Brasileiros, Petrópolis, Ed. Vozes, 1973.
12. "Enjambement": discordância entre o metro e a sintaxe; implica na relação som-sentido.
13. Jean Cohen, op. cit., p. 32.
14. Haroldo de Campos, por exemplo, consciente da intradutibilidade - envolvimento indistinguível de conteúdo e expressão - do texto poético, ao preparar a versão em Português de Um Coup de Dés, de Mallarmé (In Mallarmé. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, São Paulo, Ed. Perspectiva e Ed. da Universidade de São Paulo, 1974), teve o cuidado de anexar uma separata com o texto francês do Poema,

Muitos outros tradutores têm tido posição semelhante, a exemplo dos próprios Décio Pignatari e Augusto de Campos ou de Eliane Zagury, esta traduzindo a obra poética de Pablo Neruda (Pablo Neruda, Antologia Poética. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976).

15. Jean Cohen, op. cit., p. 37.

16. Mallarmé, Pléiade, pgs.709-710, cof. Jean Cohen, op. cit., p. 43.

Capítulo II

A CONSTITUTIVIDADE DO TEXTO POÉTICO E FUNDAMENTOS DE ANÁLISE

A procura de subsídios que aclarem ainda mais o problema da especificidade da linguagem poética, bem como sirvam de base aos estudos de obras poéticas determinadas, retomamos Roman Jakobson, inicialmente com algumas considerações suas num artigo intitulado "Poesia da Gramática e Gramática da Poesia"¹.

Há na língua, segundo o conhecido linguista, uma nítida e definida discriminação entre o seu aspecto lexical e seu aspecto gramatical; ou, em outras palavras, entre a classe de conceitos materiais e a classe de conceitos de relação. As classes de palavras, exemplifica ele, lembrando Sapir, são categorias gramaticais que refletem a possibilidade de se compor a realidade de sob padrões formais diversos.

Na poesia, sendo ela a manifestação mais formalizada da língua, é onde predomina, de maneira especial, a aplicação dos conceitos gramaticais². Numa associação direta, pode-se dizer que cada poeta cria e desenvolve a sua própria gramática. Esta, aproximadamente, vai corresponder à maneira pessoal de tratar e situar hierarquicamente as diversas funções da linguagem. A função poética, obviamente, predominará, sem o que dificilmente haverá poesia. Por outra parte, à função cognitiva, referencial, caberá um papel subalterno, uma vez que ela própria é obscurecida pela gramática, numa comunhão com a tendência para a multivocidade linguística na poesia.

Junto à figura de gramática, mostra Jakobson, soma-se, na poesia, a figura de som. Ambas se constituem nos principais elementos formadores do verso. Desvendar, pois, as estruturas fonológicas e gramaticais, eis a tarefa do estudioso que pretenda apreender a obra através dos seus principais elementos constitutivos³.

Para desenvolver essas colocações, é oportuno lembrar al

guns aspectos de grande importância, contidos no estudo "Linguística e Poética"⁴.

O comportamento verbal utiliza-se dos processos de seleção e de combinação. Um, o de seleção, baseia-se no princípio da equivalência, da semelhança e dessemelhança, da sinonímia e antinonímia; outro, o de combinação, de construção da sequência, baseia-se no princípio da contigüidade. "A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação"⁵. A equivalência é o recurso constitutivo da sequência. Assim, na poesia, uma sílaba equivale a todas as outras sílabas da mesma sequência; um acento de palavra é igual a outro acento de palavra; ausência de acento equivale a ausência de acento; prosodicamente, longo equivale a longo, breve equivale a breve; pausa sintática equivale a pausa sintática; ausência de pausa equivale a ausência de pausa; e sílabas se convertem em unidades de medida.

Na poesia, o verso ou, em linguagem mais técnica, a sequência delimitada por fronteira de palavra, é mensurável. Tal recurso, a medida das sequências, fora da função poética não encontra aplicação na linguagem. O fluxo verbal, pois, apoiado na repetição regular da sílaba - unidade equivalente -, é próprio da poesia.

Mesmo quando o verso ultrapassa os limites da poesia, implica em função poética.

Hopkins⁶ via na figura de som reiterativa, o princípio constitutivo do verso. Tal figura, mostra Jakobson, utiliza-se de contraste entre proeminências altas e baixas, dentro de uma sequência fonológica. O contraste, entre a proeminência maior e menor, realiza-se através de sílabas acentuadas e não-acentuadas. Além do contraste de sílabas com base no acento de palavra, pode incidir também o acento sintático ou de frase. Já nos versos quantitativos, a sílaba longa se opõe, como mais proeminente, à sílaba breve.

O verso, ou "modelo de verso", faz-se presente na estrutura de qualquer verso particular, ou "exemplo de verso". Modelo e exemplo são correlativos. O modelo de verso determina as características invariáveis dos versos particulares, bem como o

limite de suas variações. Estas, normalmente, são denominadas como ritmo.

A constituição da forma métrica sobre a forma usual do discurso ou, em outras palavras, a superposição à sequência de palavras do princípio de equivalência, proporciona à linguagem uma dupla configuração, um caráter de ambigüidade que é percebido pelo leitor. Fica patente, pois, em nível de metro, não apenas a sua pertinência linguística, mas também a sua efetiva importância na caracterização da especificidade da linguagem poética.

Aliás, não só o metro, mas também o ritmo é considerado linguisticamente pertinente por Jakobson, ao contrário de Cohen que parece atribuir-lhe uma função própria, mas sem relação com o significado. Jakobson condena todas as tentativas de isolacionismo fonético e lembra Valéry, que concebia a poesia como hesitação entre o som e o sentido.

Como o verso, a rima também é uma "figura de som" recorrente. No entanto, adverte Jakobson, seria excessiva simplificação tratá-la unicamente do ponto de visto do som. Como o verso, também ela implica numa relação semântica. A rima, ou é gramatical ou é antigramatical, mas não agramatical. Nos dois casos viáveis, respectivamente, ou existe ou não existe relação entre o som e a estrutura gramatical. Para este último caso, é oportuna a afirmação de Hopkins: "Existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado"⁷. Qualquer que seja a relação, na rima, entre o som e a significação, como se pode depreender, ambos os aspectos (som e significação) não fogem à implicação.

A rima, no entanto, acrescenta Jakobson, é apenas parte de um problema muito mais geral, discernido por G. M. Hopkins e denominado paralelismo⁸. Segundo Hopkins, toda a parte artificial da poesia se reduz ao princípio do paralelismo. Assim o ritmo se caracteriza pela recorrência de certa sequência de sílabas; o metro, pela recorrência de certa sequência de ritmo; a aliteração, a assonância e a rima, pela recorrência de sons. Estas recorrências resultam noutra paralelismo, em nível gramati-

cal, fazendo com que a recorrência incida nas palavras e idéias. Desta maneira, somam-se também ao princípio do paralelismo a metáfora, o símile, a parábola, a antítese, o contraste, etc., seja procurando um efeito de semelhança, seja buscando um efeito de dessemelhança entre as coisas.

A equivalência do som, conclui Jakobson, projetada na sequência como o seu princípio constitutivo, implica necessariamente numa equivalência semântica.

A similaridade, sobrepondo-se à contigüidade, confere à poesia uma particular feição, que pode ser qualificada como simbólica, múltipla, polissêmica. A ambigüidade passa a ser um elemento intrínseco e inalienável à própria poesia. Não que a função poética da linguagem, predominante, anule a respectiva função referencial. Mas, a presença marcante daquela, com todas as implicações lingüísticas inerentes, faz com que esta se torne ambígua.

O mesmo não ocorre na linguagem referencial. Aqui, como mostra Jakobson, a relação entre o significante e o significado se baseia na sua contigüidade codificada. Em outras palavras, à arbitrariedade, à convencionalidade do signo verbal, resulta um conceito de caráter unívoco, denotativo.

Na linguagem poética, como já se frisou, a similaridade se projeta sobre a contigüidade, resultando num especial nexo som-significado. O simbolismo sonoro constitui um exemplo admirável. A acumulação de certa classe de fonemas, ou a distribuição de duas classes opostas de fonemas, num verso, numa estrofe ou num poema, funciona como uma "corrente subjacente de significado", para usar uma expressão do poeta norte-americano Edgar Allan Poe, citado por Roman Jakobson.

Tanto no nível fonológico como no nível gramatical, cabe à Poética selecionar e estratificar os principais elementos constitutivos da poeticidade de uma obra. Quando um texto se apresenta pobre num nível, é provável que não o seja no outro. Se a poesia, como dizia Ransom, "é uma espécie de linguagem"⁹, deve-se poder discernir nessa linguagem, através da análise, o que a torna espécie.

Jean Cohen, desenvolvendo a análise da linguagem poética através dos seus níveis fônico e semântico, é certamente quem mais se aproxima de sua compreensão objetiva, bem como do processo de sua transfiguração relativamente à linguagem comum. A bem da verdade, como se pôde averiguar, muito há de comum entre as Poéticas de Cohen e Jakobson, fato que não só ratifica suas teorias, como as complementa mutuamente.

No momento, visando a próxima aplicação à análise de Cobra Norato, consideramos importante, também, rever as principais conclusões do teórico francês quanto aos elementos constitutivos da linguagem poética.

O verso, conforme Cohen, como principal aspecto de evidênciação formal da poesia em relação à prosa, constitui um processo de poetização de estrutura fono-semântica. Em outras palavras, realizando-se no nível fônico, o verso existe como relação entre o som e o sentido.

Todo verso tende a ser "versus". Um novo verso é antes um retorno do anterior que, como figura fônica, repete-se total ou parcialmente. No desenrolar de um poema, o verso está sempre a sugerir uma volta constante, insistente, sobre si mesmo. Altera-se um pouco a situação nos versos destituídos de metro e rima. O caráter vérsico, porém, permanece. Marcado menos intensamente no nível fônico, ele se destaca, agora, na sua feição gráfica, própria e inconfundível.

Os conceitos de pausa métrica e pausa semântica se associam diretamente ao problema da relação som-sentido. Quando metro e sintaxe entram em conflito, normalmente é o metro que vence, devendo a frase condicionar-se à sua imposição. A idéia de "enjambement" resulta justamente desse conflito metro-sintaxe. Não havendo pontuação no final do verso, isto já basta para que se quebre o paralelismo entre o som e o sentido.

O verso tende a ser, por natureza, antigramatical. Em outras palavras, se a linguagem prosaica se manifesta dentro das regras do paralelismo entre o som e o sentido, o verso procura permanentemente romper esse paralelismo. Do ponto de vista es-

trutural, pois, o verso se caracteriza como uma antifrase.

Explique-se melhor. Numa definição simplória, a frase constitui uma unidade verbal, tanto pelo som como pelo sentido. Mas, na verdade, esta definição não cabe ao verso, aplicando-se simplesmente à prosa. Nesta, uma pausa do som corresponde sempre a uma pausa também do sentido. Em outras palavras, há o paralelismo som-sentido. Na poesia não ocorre o mesmo. O verso, ao impor a pausa de som sem a correspondente pausa de sentido, cria automaticamente o não-paralelismo, privilegiando a pausa métrica que, por sua vez, equivale a um desvio de linguagem.

A rima, por sua vez, como importante figura da linguagem poética, só se deixa compreender na sua verdadeira função quando relacionada com o sentido. Para entendê-la, lembre-se o princípio saussuriano de que o mecanismo linguístico se baseia em identidades e diferenças. Assim, tem-se o esquema: um significante "1" semelhante a um significante "2" remete a uma semelhança entre os respectivos significados; por outro lado, uma dessemelhança entre os dois significantes remete também a uma dessemelhança respectiva quanto ao significado.

A rima, justamente, introduz uma inversão do paralelismo fono-semântico em que se apóia a segurança da mensagem. No comportamento rímico, os significantes percebidos como semelhantes remetem a significados diferentes. Trata-se, como se depreende, de mais um desvio, caracterizador e ao mesmo tempo especificador da linguagem poética.

Nem toda rima, no entanto, precisa obedecer a esse modelo de desvio. A rima denominada semântica, por exemplo, respeita o princípio do paralelismo. Neste caso, realiza-se a rima entre palavras semelhantes no som e no sentido. O oposto, o antiparalelismo, por sua vez, consiste em fazer rimar palavras muito semelhantes no som com palavras muito diferentes no sentido.

Dentro da mesma relação, pode ser vista a rima categorial. O princípio do não-paralelismo tende a evitar a rima entre palavras de mesma categoria. Mostra Cohen que, seguindo a tendência da acentuação de desvio da linguagem poética em direção à sua especificidade, as rimas não-categoriais aumentam con

sideravelmente dos clássicos para os românticos.

Semelhante à rima, é o processo da aliteração. O que a rima realiza de um verso para outro, ou seja, um efeito de homofonia, a aliteração o faz de uma palavra para outra. Em relação à prosa, ambas exercem uma mesma função: ser a antinorma da linguagem natural. Rima e aliteração, enquanto a poesia as procura, o discurso prosaico as repele como inoportunas.

O metro equivale ao número de sílabas que o verso possui. Sua função mais importante consiste na repetição, proporcionando o "versus" ou retorno. Verso e homometria são aspectos complementares. Um verso é métrico por ser homométrico. Assim, "o verso parissílabo é privilegiado porque, divisível em dois, pode realizar a homometria interna, isto é, a igualdade numérica das duas partes do verso ou hemistíquios"¹⁰.

Há que se distinguir, no entanto, o metro do ritmo. Este apóia aquele, transmitindo uma impressão global de regularidade. Diz Cohen que "o ritmo do verso é feito de uma periodicidade aproximativa que satisfaz o ouvido"¹¹.

Ao conceito de homometria, visto anteriormente, pode-se associar o da homorritmia. Ambos pertencem a uma mesma situação e se constituem em elementos determinadores do "versus".— Sendo a função do "versus" acentuar as semelhanças, no nível fônico, por oposição às diferenças, no nível semântico, pode-se dizer que tanto a homometria como a homorritmia caracterizam desvios de linguagem. Ao certo, obedecendo o princípio do paralelismo som-sentido, deveriam remeter a uma homossemia. Como esta homossemia não ocorre no poema, quebra-se o paralelismo e a ruptura desempenha sua função de desvio, caracterizadora da linguagem poética.

Dos fatos averiguados conclui-se que o verso não só difere da prosa, mas, opondo-se a ela, chega a ser uma espécie de antiprosa. Projetando o eixo das similaridades sobre o eixo das contigüidades, o verso rompe o paralelismo¹² som-sentido. Em outras palavras, adaptando toda uma série de semelhanças fônicas sobre a seqüência das diferenças semânticas, especifica-se como linguagem.

Através da rima e da aliteração, o poeta tende a enfra-

quecer o que faz dos fonemas "unidades distintivas", apresentando-os a "unidades confusivas". Também a pausa tende a ser deslocada. As três figuras, a rima, a aliteração e a pausa, segundo Cohen, têm a função de "baralhar a mensagem".

O metro e o ritmo, por sua vez, têm papel aproximado. Através deles, somados às figuras do parágrafo anterior, as estruturas da mensagem tendem a enfraquecer-se, como as cabeças à poesia ficar a meio caminho entre a compreensão e a incompreensão.

Para finalizar este capítulo são necessárias ainda algumas considerações, agora alusivas ao nível semântico. Como se fez em relação ao nível fônico, visar-se-á o aspecto puramente formal da linguagem ou, em outras palavras, a relação dos significados entre si, procurando depreender os pontos de violação às regras do código, isto é, o caráter especificador da linguagem poética.

Cohen situa o nível semântico em três partes: a predicação, a determinação e a coordenação. No primeiro caso, cabe verificar a pertinência ou não da predicação. Para isto, é necessário conhecer alguns aspectos normativos quanto à combinação de palavras em frases. Na predicação, a norma determina que todo predicado seja pertinente ao respectivo sujeito. Sendo a predicação apenas uma das funções gramaticais, considere-se também, por extensão, que todo termo de uma frase deve ser capaz semanticamente de exercer sua função, seja predicativa, determinativa ou outra.

O que acima se verificou, sem dúvida, é uma regra do código da fala onde a linguagem apóia sua inteligibilidade. A análise, a este nível, mais uma vez há de buscar as infrações, caracterizadoras da linguagem em questão.

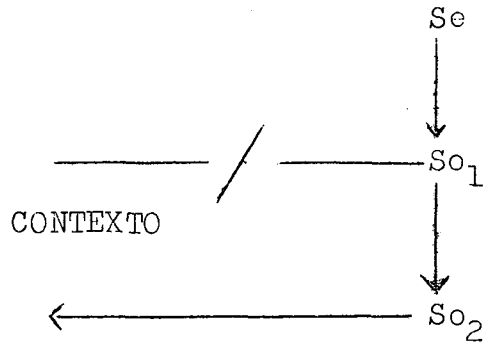
Para evitar confusão, Cohen prefere evitar o termo "gramaticalidade", utilizando a expressão "pertinência semântica" ou simplesmente "pertinência", para designar as frases corretas quanto ao sentido. Mas, adverte o autor, "procuraremos descrever o discurso poético como um discurso de gramaticalidade inferior à da prosa, em relação ao grau mais específico de gramaticalidade representado pela pertinência semântica"¹³.

Conforme a teoria "contextual" da significação, tratada,

entre outros, por Roman Jakobson¹⁴, o sentido de uma palavra corresponde ao conjunto de contextos em que ela pode figurar. A aproximação entre semântica e sintaxe, obviamente, torna-se inevitável. A relação signo-referente é absorvida na relação signo-signo. Neste campo, Roman Ingarden¹⁵ também realizou um trabalho dos mais convincentes, estudando o problema de significado segundo os seus diversos elementos constitutivos: conteúdo material, direção intencional, conteúdo formal, momento de caracterização existencial e momento de posição existencial. Considerando rapidamente os três primeiros elementos, tem-se uma idéia parcial da colocação. O conteúdo material equivale aos sentidos denotativos da palavra, em independência do contexto; a direção intencional, por sua vez, corresponde ao significado material em que a palavra é empregada, dependentemente do contexto; o conteúdo formal, enfim, compreende todos os significados implícitos e subjacentes da estrutura nominal. A partir desses conceitos pode-se averiguar, por exemplo, o grau de expressividade determinado pelo comportamento, de uma perspectiva contextual, dos conteúdos formais das palavras.

A metáfora é uma das figuras compreendidas na predicação, dentro do nível semântico. Sem dúvida, do ponto de vista da forma do sentido, trata-se de um dos mais importantes fatores constitutivos da linguagem poética. A poesia mesma tem sido considerada como uma constante e generalizada metáfora.

No seu mecanismo, a metáfora implica numa mudança de sentido a partir de uma relação de semelhança, diferente, por exemplo, da metonímia, cuja relação implicada é de contigüidade. Segundo Cohen, à metáfora cabe reduzir o desvio criado por uma impertinência. Sendo esta uma infração ao código da fala, em plano sintagmático, aquela se realiza num plano paradigmático, constituindo-se numa infração ao código da língua. O processo pode ser representado pelo esquema:



Sendo o objetivo da estratégia poética a mudança de sentido, todas as figuras visam, em última instância, provocar o processo metafórico. "O poeta," afirma Cohen, "atua sobre a mensagem para modificar a língua... Se o poema infringe o código da fala é para que a língua o restabeleça transformando-se"¹⁶.

O poema, na sua especificidade formal, não constitui a expressão fiel de um universo anormal; ao contrário, é a expressão anormal de um universo comum. Quando a impertinência é introduzida numa frase, ela é percebida e faz com que se acione o processo de redução lingüística. Deste acionamento emanam os valores semânticos característicos do sentido poético.

A predicação compreende a atribuição de uma característica a um sejeito. Jean Cohen a estuda através do epíteto que, em geral, exerce uma função determinativa, mas que, seguindo um verbo de ligação, pertence à função do predicado. A função epítética é significada por marcas gramaticais que permitem aos adjetivos predicarem-se aos substantivos. O significado lexical, naturalmente, deve adaptar-se à função. Isto, porém, nem sempre acontece e então ocorre a impertinência gramatical do predicado, o oposto da pertinência ao ocorrer a adaptação do significado lexical à citada função. A oposição, pois, pertinente-impertinente é de nível formal.

Num estudo estatístico da incidência de epítetos impertinentes, Cohen chega à conclusão de que ela é nula na prosa científica e muito pouco frequente na prosa romanesca. Mas, por ou-

tro lado, analisada a obra dos principais poetas franceses, a incidência se acentua, aumentando progressivamente dos clássicos para os modernos. Os resultados mais uma vez demonstram o caráter específico da linguagem poética, bem como a sua tendência transformativa.

Este desvio correspondente à impertinência predicativa, conforme a resistência que oferece à redução pode, compreender graus diferentes de grandeza. Para averiguar-se, porém, estes graus de grandeza, é necessário antes entender-se o mecanismo em que se apóia o desvio ou, em outras palavras, o mecanismo da metáfora.

Como já se frisou, a metáfora acenta em semelhanças e diferenças. Para que ela aconteça, é preciso que haja, entre os significados (So_1 e So_2), alguma parte ou "sema" em comum. Cohen cita como exemplo a expressão "cabeça de alfinete", onde existe uma relação de semelhança entre o sentido próprio (cabeça) e o sentido figurado (extremidade). A semelhança, sem o que a expressão redundaria em agramatical, consiste no "sema" comum (forma arredondada).

A possibilidade de divisão do conteúdo em unidades menores (a exemplo da palavra, divisível em fonemas), garante legitimidade a este processo necessário à explicação da metáfora. "A multiplicidade das mudanças de sentido a partir de um mesmo termo - diz Cohen - é uma prova da pluralidade dos traços constituintes do significado"¹⁷.

Em casos de impertinência mais simples, basta que se retire uma das unidades de significação para que se restabeleça a pertinência. A metáfora, então, opera um desvio que pode ser dito de 1º grau. Outros casos de impertinências, no entanto, muito mais afoitas, não deixam entrever as semelhanças de significado que os justifiquem como tal, restando a opção de procurar-se suas respectivas motivações fora do significado. É o caso da sinestesia, que corresponde à associação de sensações pertencentes a registros sensoriais diversos. Neste caso a metáfora abraça um segundo grau de desvio.

Pode-se concluir, pois, que a impertinência é de primeiro grau quando a relação (entre So_1 e So_2) for de interioridade; é de segundo grau, quando a impertinência for de exterioridade.

Em outras palavras, a grandeza de cada impertinência é relativa à grandeza da mudança de sentido necessária para reduzi-la. Entre um grau e outro de impertinência há a diferença de distância que separa o sentido próprio do sentido figurado.

Maria Luíza Ramos situa os tipos de metáfora de maneira praticamente equivalente¹⁸. Num primeiro grau, segundo ela, está a metáfora do tipo tradicional, onde a relação entre os significados é lógica e facilmente evidenciável. Num segundo grau se situa a metáfora psicológica. Nesta, a relação entre So_1 e So_2 , ao contrário de ser direta e linear, realiza-se subjetivamente, dependendo conseqüentemente da experiência e da condição psicológica de cada leitor.

Usando-se a terminologia de Ingarden, pode-se clarear ainda mais o processo metafórico: o conteúdo formal de uma determinada palavra apresenta analogia com o conteúdo de outra palavra, para a qual se desloca a intencionalidade. Em outras palavras, constitui um processo de multi-radiação do fator "direção intencional" que integra a estrutura nominal.

Muitas, obviamente, são as tentativas de interpretação e definição da metáfora. Uma, no entanto, merece ser aqui acrescida, por sua procedência e amplitude que ao mesmo tempo confirmam e enriquecem as averiguações levantadas. É Tudor Vianu quem escreve: "Uma metáfora pressupõe a alternância, na consciência, de duas séries de representações: 1º, uma série de semelhanças entre a realidade designada em sentido próprio pela palavra respectiva e a realidade designada por ela em sentido metafórico; 2º, uma série de diferenças entre as duas realidades. A metáfora é a constante psicológica da percepção de uma unidade dos objetos através do véu de suas diferenças"¹⁹.

Como mostra Cohen, a metáfora, implicando numa mudança de sentido, constitui uma transmutação do sistema ou paradigma. A linguagem comum aceita as regras do sistema. O discurso poético, ao contrário, rejeita-as, criando suas próprias regras; criando, sobre a antiga, uma nova ordem linguística, e uma nova significação.

Outro aspecto do nível semântico a ser estudado é a determinação. Esta consiste em acrescentar, ao termo comum, um ou

vários termos chamados "determinantes". São exemplos de termos determinantes os pronomes demonstrativos, indefinidos e possessivos, os numerais e o adjetivo. De todos o mais importante é o adjetivo, chamado por Cohen de epíteto²⁰.

Para que desempenhe sua função, é necessário que o epíteto se aplique apenas a uma parte da extensão do substantivo; nisto reside sua função determinativa. Veja-se aqui uma oposição à função predicativa, que aumenta a extensão do sujeito. Outra diferença entre ambas consiste no fato de o epíteto ligar-se diretamente ao substantivo, quando o predicativo o faz através do verbo de ligação.

Em relação ao substantivo, o epíteto ou é normal ou é anormal. Neste caso pode caracterizar-se por impertinência ou redundância. Para os três casos, respectivamente, Cohen sugere as fórmulas:

Epíteto normal: $A + B = C$ (sendo A, substantivo; B, epíteto; e C, expressão resultante com significado de extensão menor que o do substantivo).

Epíteto impertinente: $A + B = 0$

Epíteto redundante: $A + B = A$

O epíteto, ao constituir uma impertinência ou uma redundância, deixa de ser determinativo e passa a representar um desvio. É neste caso, particularmente, que interessa seu estudo, como mais um aspecto constitutivo e especificador da linguagem poética. Mais uma vez, no estudo estatístico da incidência dos epítetos anormais na obra dos poetas franceses, Cohen pôde verificar a tendência sempre maior de seu uso, chegando os simbolistas (Rimbaud, Verlaine e Mallarmé) a empregarem, para cada grupo de cem, uma média de oitenta e dois epítetos anormais (impertinentes e redundantes).

As observações, também em relação ao epíteto, mais uma vez mostram a essência formal da poesia. Se uma linguagem pode

dizer-se poética, não o será como decorrência de um conteúdo de terminado, mas sim em consequência de sua estrutura, seja no nível semântico, seja no fônico.

Como se viu na função predicativa, também o epíteto evoca o processo metafórico. Ao ocorrer o desvio, no plano sitagmático, caberá à redução, no plano paradigmático, proporcionar nova significação.

Outra figura a ser abordada sob o tópico "determinação", é o que se convencionou chamar de "shifters". Trata-se de uma classe especial de unidades, cujo sentido varia de acordo com a situação. Caracteriza-se mais pela carência que pela divergência de fatores.

O pronome pessoal é o exemplo típico dessa figura. "Eu", por exemplo, de conformidade com o código, significa o emissor da mensagem. Mas o pronome "eu", numa situação lacunária, pode designar qualquer pessoa. A ambigüidade só será eliminada se for conhecido o emissor da mensagem. Na linguagem falada o conhecimento do emissor se dá pela situação: o emissor mesmo é quem a profere. No discurso escrito, se o pronome substitui o nome, é porque normalmente este se encontra no contexto. No poema, porém, isso não acontece e o pronome permanece sem referência contextual. A quem então se refere esse "eu", se também não se confunde com o autor que assinou os seus versos? Segundo Etienne Souriau, citado por Cohen, esse "eu" sem referência contextual "É ao mesmo tempo um poeta essencial e absoluto e também a imagem poetizada de si mesmo que o poeta quer dar ao leitor. É o próprio leitor que, como tal, se introduz no poema, num lugar para ele preparado, para participar dos sentimentos que lhe foram sugeridos"²¹.

Como se verifica, o pronome como tal remete a uma nova significação que emana do código, embora não esteja nele inscrito. "A ausência, na própria mensagem, da referência para a qual o código remete, transforma o código, dotando-o de um novo poder"²².

Como o falante, o poeta evita informações que podem ser deduzidas da situação. Mas, por outro lado, deixa também ausen-

te a situação, uma vez que o poema, embora simule ser falado, é escrito. Em consequência, palavras determinantes ficam impedidas de cumprir sua função, determinam sem determinar. Também essa figura, pois, representa um desvio, uma infração, da linguagem poética, às leis da linguagem normal.

Funcionam frequentemente como "shifters"²³ os pronomes demonstrativos, os advérbios de tempo (amanhã, ontem, outrora) e de lugar (aqui, lá), os tempos verbais e os nomes próprios. Neste último caso, por exemplo, a significação dos nomes, nos textos escritos, só pode ser definida por referência contextual. Mas o poema novamente o evita, deixando em branco qualquer referência. Um nome próprio, então, que o poema registre, passa a ser ao mesmo tempo o nome de todos e nenhum.

A terceira função compreendida no nível semântico, ao lado da predicação e da determinação, é a coordenação. Enquanto as duas primeiras funções se limitam ao âmbito da frase, a coordenação permite averiguar a sucessão de frases que compõe o discurso. Opera-se por duas maneiras: uma, explícita, através de um vínculo sintático, como uma conjunção ou advérbio; outra, implícita, através de simples justaposição.

A justaposição, no entanto, que a retórica tratava como "disjunção", é a forma mais comum de coordenar. Gérald Antoine, considerando o discurso como uma "imensa coordenação", afirma: "Onde há fala, discurso seguido, há necessariamente seqüência, encadeamento, em suma, "coordenação de frases"²⁴.

Como acontece às outras funções, também a coordenação é regida por leis gramaticais. Ao mesmo tempo, ela impõe a homogeneidade morfológica e funcional dos termos coordenados. A homogeneidade formal imposta pela gramática, por outra parte, deve ser correspondida por uma homogeneidade de sentido, imposta pela lógica. Nas palavras de Cohen, "toda coordenação requer certa unidade de sentido entre os termos que coordena"²⁵.

A linguagem poética, no entanto, também aqui e mais uma vez estabelece o desvio em relação às normas preceituadas no sistema. Na passagem de uma idéia para outra sem nexos aparente entre si, na justaposição de idéias difíceis de se relacionar, o poema cria uma incongruência, uma inseqüência que, na qua-

lidade de figura, pode ser denominada como tal.

A inconseqüência, pois, no plano coordenativo, caracteriza-se pela justaposição de notações cuja unidade lógica não se evidencia.

Não é apenas em nível inter-oracional que se realiza a inconseqüência. Observa Cohen que a mesma é frequente, também, dentro da oração. Na frase "Paulo é loiro e puro", os termos "loiro" e "puro" aparecem inconseqüentes entre si, uma vez que um se aplica à pessoa física e outro à pessoa moral de Paulo.

Há casos em que a inconseqüência se aproxima da redundância, embora sua forma mais normal seja a impertinência. A redundância ocorre, por exemplo, quando as frases coordenam termos que se implicam mutuamente, como nas relações de gênero e espécie, de todo e parte: "O animal e o cão", "A Europa e a França".²⁶

O processo metafórico outra vez se faz presente. No desvio coordenativo já se inscreve a sua redutibilidade. A unidade que se infringe no nível nocional, através da redução metafórica é recuperada no plano emocional. E nisso reside, sem dúvida, a grandeza e a força da poesia, a desestruturação e a reestruturação. De um lado, a obstrução do sistema; de outro, uma nova significação.

É esse vai-vem do sentido ao não-sentido, e vice-versa, que caracteriza a constitutividade da linguagem poética em seu nível semântico, seja na predicação, na determinação ou na coordenação.

Um capítulo à parte é destinado, por Cohen, ao estudo relativo à ordem das palavras, num nível estritamente gramatical. Sendo uma das funções da gramática indicar a seqüenciação correta dos termos na frase, também aqui a poesia se caracteriza pela infração às normas. O desvio mais comum, nesse aspecto da ordem das palavras, é denominado inversão.

Na linguagem poética, a incidência da inversão ocorre com intensidade muito maior que em qualquer outro tipo de linguagem verbal, o que prova ser ela um traço específico da poesia. Um determinado termo, ao ser deslocado de sua posição normal, deixa a impressão de que perde parcialmente sua personali-

dade gramatical. Assim, diminui-se a diferença entre categorias distintas e complementares, tendendo mesmo para um estado de indiferenciação dos vários termos de que se compõe o sintagma. Em outras palavras, há um enfraquecimento de estruturas (que a gramática, através de suas regras, procura justamente evitar), caracterizador daquela espécie de ambigüidade, que Jakobson apontou em relação aos aspectos fônicos do verso, própria da poesia.

Relembrando-se as várias formas de desvios que caracterizam o processo linguístico na poesia, chega-se à conclusão de que há uma tendência comum para a dissociação de fatores que, pelas regras gramaticais, devem ser conjugados. Esse processo de obscurecimento do discurso e a conseqüente desestruturação da mensagem parecem consignar à poesia uma missão de negatividade de que, segundo Cohen, "nada mais é que o desvio obrigatório pelo qual a poesia atinge sua significação específica"²⁷. Noutras palavras, a poesia constitui "uma linguagem que o poeta teve de inventar para dizer aquilo que não teria dito de outra forma"²⁸.

Se a linguagem poética representa, pois, uma transfiguração relativamente à linguagem comum, cabe à análise literária discernir os mecanismos dessa transfiguração. É o que tentaremos fazer, a seguir, em Cobra Norato.

NOTAS

01. Roman Jakobson, in Linguística, Poética. Cinema. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p. 66 e segs.
02. Os mesmos conceitos são também denominados "significados formais", numa terminologia de Fortunatov, citado por Jakobson no artigo em questão.
03. Observe-se o paralelo entre a dicotomia de Roman Jakobson, figuras de som e figuras de gramática, e a dicotomia de Cohen, nível fônico e nível semântico.
04. Roman Jakobson, in Linguística e Comunicação, op. cit., p. 118 e segs.
05. Roman Jakobson, idem ibidem, p. 130.
06. G. M. Hopkins, The Journals and Papers, org. H. House, Londres, 1959; apud Roman Jakobson, idem ibidem, p. 132.
07. Idem ibidem, p. 145.
08. Idem ibidem, p. 146.
09. J.C. Ranson, in The World's Body, apud Roman Jakobson, idem ibidem, p. 161.
- c 10. Jean Cohen, op. cit., p. 74.
11. Idem ibidem, p. 76.
12. Distinga-se a palavra "paralelismo", aqui, do sentido atribuído a ela por G. M. Hopkins para designar o princípio de equivalência na linguagem poética.
13. Jean Cohen, op. cit., p. 91.
14. In Linguística e Comunicação - "Dois Aspectos da Linguagem e dois Tipos de Afasia", op. cit., p. 34 e segs.
15. Roman Ingardem, op. cit., p. 81 e segs.
16. Op. cit., p. 95.
17. Op. cit., p. 104.
18. Maria Luíza Ramos, op. cit., p. 107 e segs.
19. In Los Problemas de la Metáfora, Buenos Aires, Editorial Universitária, 1967, p. 19. Apud Maria Luíza Ramos, op. cit., p. 114.

20. A maioria dos críticos e teóricos considera o epíteto distinto do adjetivo; este pertence à gramática, aquele à retórica; este é necessário à frase, aquele dispensável. Cohen evita a distinção, usando a palavra epíteto com sentido apenas gramatical.
21. In *Correspondance des Arts*, conf. Jean Cohen, op. cit., p. 128.
22. Jean Cohen, op. cit., p. 129.
23. Maria Luíza Ramos, abordando o caso dos "Shifters" no capítulo destinado à linguagem figurada, cita diversos exemplos, como os versos de Manuel Bandeira que falam de "Pasárgada", um lugar que, carente de uma referência definidora, é ao mesmo tempo todo lugar e nenhum: "Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei". Op. cit., p. 122 e segs.
24. In *La Coordination*, conf. Jean Cohen, op. cit., p. 134.
25. Op. cit., p. 135.
26. Conf. Jean Cohen, op. cit., p. 143.
27. Op. cit., p. 160.
28. Idem *ibidem*, p. 132.

Capítulo III

A FORMA DA EXPRESSÃO EM COBRA NORATO

Cobra Norato¹, de Raul Bopp, é um poema narrativo composto de trinta e três episódios. Tendo como base o mundo amazônico e alguns de seus principais mitos, sua fabulação se caracteriza pela simplicidade, semelhante às estórias infantis, lendas míticas e contos populares. Em poucas palavras, a estrutura narrativa compreende: um herói, Cobra Norato², que se lança à conquista de uma heroína-prêmio, a filha da rainha Luzia³; um opositor, a Cobra Grande⁴, que dificulta a conquista; e um personagem secundário, aliado do herói, o Tatu-de-Bunda-Seca. Além da oposição de Cobra Grande, no entanto, o herói é submetido a inúmeros outros obstáculos, como a natureza inóspita e armadilhas do terreno. Ao final, vencedor de todas as provas, ganha o seu prêmio.

Othon Moacyr Garcia, num importante ensaio⁵ crítico sobre o poema de Raul Bopp, faz um levantamento do vocabulário e dos principais motivos. Segundo ele, a evidenciação dos aspectos do "falo", da "fecundação" e da "gestação" comprovam a procura de um Brasil novo, renascido e inocente, e de uma arte nova, como bem apregoava a doutrina antropofágica⁶.

Dentro de um determinado momento de nosso Modernismo, de tendências várias, Cobra Norato se situa entre duas outras importantes obras: Macunaíma, de Mário de Andrade, e Martin Cere-rê, de Cassiano Ricardo. Conforme observa Wilson Martins⁷, o mito da viagem no tempo e no espaço é a viga-mestra das três obras. Todas as três, no entanto, são específicas no seu todo. Enquanto Mário de Andrade exalta o anteluso e critica a descaracterização da cultura brasileira primitiva, denuncia a aculturação imposta pelo colonizador, desenvolve a análise crítica da realidade brasileira, revaloriza o mito e redimensiona a linguagem, Cassiano Ricardo se deixa guiar pelos ideais do verde-amarelismo⁸: enaltece a história, situa o brasileiro como um ser heroicamente híbrido e glorifica as conquistas da civilização

importada sobre o mundo primitivo e natural. Raul Bopp, por sua vez, nem critica a realidade nem ufana o nacionalismo. Usando as palavras de Amariles Guimarães Hill, Cobra Norato "É o poema do deslumbramento diante da terra, vive as verdades fabulosas do conto popular e as mágicas míticas que envolvem o real. Tudo para atingir, atingindo, uma ingenuidade original"⁹.

Cobra Norato se caracteriza por um alto índice de realização formal, tanto no nível fônico como no nível semântico. Este índice corresponde à sua especificidade em termos de linguagem poética. No presente capítulo, tentaremos discernir os mecanismos de transfiguração da linguagem em nível fônico ou, em outras palavras, a forma da expressão. No próximo capítulo se visará um objetivo correlato, ou seja, a forma do conteúdo.

Iniciando pelo metro, a medida da sequência, verifica-se que o mesmo, em regra geral, não obedece a nenhum modelo fixo ou esquemas pré-determinados. Ao contrário, o verso em Cobra Norato se realiza em consonância com a matéria tematizada, evidenciando-se mais gráfica que fonicamente. Em sua autobiografia¹⁰, referindo-se ao poema, o próprio Bopp testemunha que só a métrica livre podia refletir o mundo misterioso e obscuro de vivências pré-lógicas. Numa maioria quase absoluta de exemplos, cada verso corresponde mais ou menos a uma unidade fono-semântica, de duração silábica peculiar.

A partir do primeiro episódio, pode-se comprovar a afirmação. Verifiquem-se estes versos:

"A noite chega mansinho
Estrelas conversam em voz baixa
Brinco então de amarrar uma fita no pescoço
e estrangulo a Cobra"

Contendo respectivamente sete, nove, treze e cinco sílabas, cada verso constitui uma unidade semântica bem definida. Uma decorrência imediata desse comportamento métrico, é a ausência de ponto gráfico, por completa desnecessidade, já que a palavra-limite do verso o indica. Também o aspecto de retorno, de repetição, por outra parte, não se anula. O "versus", agora,

não consiste mais na reiteração de uma determinada figura de som, mas na renovação de uma unidade fono-semântica. Assim, pertencendo a uma mesma situação abrangente, o verso "A noite chega mansinho" se renova numa unidade posterior, "Estrelas conversam em voz baixa". Num raciocínio complementar, pode-se deduzir que Raul Bopp, ao invés de romper o paralelismo som-sentido como é comum na poesia, eleva o grau desse paralelismo até um limite máximo, uma vez que o circunscreve espacialmente, nos limites gráficos do verso. Como esse comportamento não é comum, fica evidenciado o desvio, não só especificador da linguagem poética, mas particularmente da linguagem e do estilo boppiano.

O processo vèrsico em Cobra Norato está relacionado à condição de fábula de herói itinerante. A primeira sugestão que nos deixa esse tipo de verso, é a de movimento. O herói, em trânsito, realiza uma espécie de fragmentação de seu itinerário, cada fragmento constituindo uma nova unidade fono-semântica, como numa sucessão de quadros simultaneamente distintos e equivalentes. Neste processo, as estrofes apenas demarcam um intervalo maior entre os quadros ou subconjuntos de versos que possuem traços semânticos aproximadores. No episódio II, é evidente a exemplificação:

"Começa agora a floresta cifrada

A sombra escondeu as árvores
Sapos beicudos espiam no escuro

Aqui um pedaço de mato está de castigo
Arvorezinhas acocoram-se no charco
Um fio de água atrasada lambe a lama"

A situação se altera quando surge motivação para uso de modelos populares de verso, principalmente a redondilha. A influência de um determinado esquema métrico, faz com que o verso se afigure como unidade de som reiterativa, criando aquela ambigüidade de que falou Jakobson, quando se projeta a similaridade

sobre a contiguidade. Esse desvio, embora codificado na poesia dos mais diversos povos, é peculiar em Cobra Norato, pois constitui também um desvio, dentro do poema, em relação ao desvio predominante, ou seja, em relação ao metro como unidade fonosemântica. Os exemplos dessa intromissão do substrato poético popular comparecem em diversos episódios. Citamos alguns:

"Le/vei / pu/çan/ga / de / chei/ro
 e / cas/ca / de / ti/nho/rão
 fan/fan / com / fo/lhas / de / tre/vo
 e / ra/iz / de / mu/cu/ra/-ça/a"
 (Episódio XI)

"Ma/rê / che/ia / Ma/rê / bai/xa
 On/da / que/ vai / On/da / que / vem
 Co/ra/ção / na / bei/ra / água
 tem / ma/rê / bai/xa / tam/bém"
 (Episódio XXII)

"E / de/pois / fu/ma e / de/fu/ma
 Fu/ma/ça / de / mu/cu/ra/na
 ger/vão / com / ci/pó / ti/ti/ca
 e / fa/vas / de / cu/ma/fu"
 (Episódio XXVII)

Como se observa, as três quadras citadas estão calcadas no modelo heptassilábico de verso, a redondilha maior, com uma variação apenas, e apresentam contínua fluidez em consonância com o aspecto sônico reiterativo.

Não obstante a uniformidade métrica nesses exemplos, a irregularidade da medida silábica das seqüências é claramente evidente na maioria dos episódios, conforme a tendência de estruturação fonosemântica. Para se ter uma idéia melhor

dessa irregularidade, veja-se um quadro demonstrativo dos metros dos dez primeiros episódios do poema, lendo-se na ordem horizontal o número do episódio e na ordem vertical o número do verso:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
1º	2	10	10	12	8	11	8	4	5	2
2º	11	7	7	4	9	10	4	7	13	11
3º	11	10	11	11	16	11	4	10	9	10
4º	15	13	6	8	10	8	12	6	6	10
5º	2	12	8	8	15	8	17	6	8	14
6º	13	11	12	11	17	10	9	7	11	11
7º	10	14	4	7	10	10	11	6	8	
8º	7	9	7	11	11	10	10	9	8	
9º	13	5	8	1	11	8	11	8	14	
10º	8	11	8	8	10	10	9	7	6	
11º	7	4	15	8	10	12	5	10	9	
12º	9	17	8	7	10	11	11	11	6	
13º	13	4	8	12	7	5	12	8	7	
14º	5	11	10	1	13	12	13	10	15	
15º	4	11	4	8	4	7	8	9	9	
16º	16	15	10	5	12	4	2	5	3	
17º	6	8	13	8	7	4	11	14		
18º	10	12		8	10	10	8	11		
19º	9	13		7	3	9	3	11		
20º	13	11		4	8	4	10	5		

A recorrência (conforme registra o quadro) a certas medidas não constitui efeito de substancial importância, uma vez que ocorre de maneira esparsa e assistemática, diluindo-se ao longo dos episódios.

Assim, o quadro das medidas silábicas das seqüências poderia ser prolongado, sem significativas alterações, até praticamente o final do poema. Ao chegar ao episódio XXXI, no entanto, para surpresa do leitor, a irregularidade cede lugar a uma regularidade métrica acentuada. Justamente aí, quando acontece o clímax da estória e Cobra Norato se encontra ante seu obstáculo mais difícil - vencer a Cobra Grande, a regularidade métrica indica surgir em apoio ao "versus", proporcionando maior fluidez ao fluxo verbal em consonância com a velocidade que assumem os acontecimentos. Transcrevemos o episódio:

"Esta é a entrada da casa da Boiúna

Lá em baixo há um tremedal
Cururu está de sentinela

Desço pelos fundões da grota
num escuro de se esconder

O chão oco ressoa
Silêncio não pode sair

Há fossas de boca inchada
- Por onde será que isto sai?
- Sai na goela da Panela

Aí o medo já me comicha a barriga

Lá adiante
num estirão mal-assombrado
vai passando uma canoa carregada de esqueletos

Neste Buraco do Espia
pode-se ver a noiva da Cobra Grande

Compadre! Tremi de susto
Parou a respiração

Sabe quem é a moça que está lá em baixo
...nuinha como uma flor?

- É a filha da rainha Luzia!

- Então corra com ela depressa
Não perca tempo, compadre
Cobra Grande se acordou

- Sapo-boi faça barulho
- Ai Quatro Ventos me ajudem
Quero forças pra fugir
Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar

Já-te-pego Já-te-pego

- Serra do Ronca role abaixo
- Tape o caminho atrás de mim

Erga três taipas de espinho
fumaças de ouricuri
- Atire cinzas pra trás
pra agarrar distância

Já-te-pego Já-te-pego

Tamaquaré, meu cunhado
Cobra Grande vem-que-vem
Corra imitando o meu rasto
Faz de conta que sou eu
Entregue o meu pixé na casa do Pajé-pato

Torça caminho depressa
 que a Boifuna vem lá atrás
 como uma trovoada de pedra

Vem amassando mato

Uei!
 Passou rasgando o caminho

Arvorezinhas ficaram de pescoço torcido
 As outras rolaram esmagadas de raiz para cima

O horizonte ficou chato

Vento correu correu
 mordendo a ponta do rabo

Pajê-pato lá adiante ensinou caminho errado:

- Cobra Norato com uma moça?
 Foi pra Belém Foi se casar

Cobra Grande esturrou direito pra Belém

Deu um estremeção

Entrou no cano da Sé
 e ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa
 Senhora

Nos cinquenta e nove versos do episódio, registram-se os seguintes metros, acompanhados de sua expressão quantitativa:

1 monossílabo
 1 tetrassílabo
 1 redondilha menor
 4 hexassílabos
 25 redondilhas maiores
 11 octossílabos
 4 eneassílabos
 1 decassílabo
 2 hendecassílabos
 3 dodecassílabos
 6 versos de mais de doze sílabas

A predominância quase absoluta das redondilhas maiores e dos octossílabos, sobremaneira as redondilhas nas sequências referentes à perseguição ao herói, por Cobra Grande, propicia uma rentabilidade maior da fluência, criando uma espécie de concretismo verbal onde o estrato fônico se adapta e se aproxima o mais possível do correspondente estrato semântico. Em outras palavras, trata-se mais uma vez de uma aproximação som-sentido, levada a índices de realização muito além do comum e proporcionando à expressão um caráter único e irreversível.

Os episódios finais, XXXII e XXXIII, confirmam esse concretismo verbal. No episódio XXXII o "versus" é acentuado pela incidência quase exclusiva da redondilha maior, que aparece 19 vezes em 21 versos:

"- E agora, compadre	(5 sílabas)
vou de volta pro Sem-fim	(7 ")
Vou lá para as terras altas	(7 ")
onde a serra se amontoa	(7 ")
onde correm os rios de águas claras	(10 ")
entre moitas de molungu	(7 ")

Quero levar minha noiva	(7 sílabas)
Quero estarzinho com ela	(7 ")
numa casa de morar	(7 ")
com porta azul piquininha	(7 ")
pintada a lápis de cor	(7 ")
Quero sentir a quentura	(7 ")
do seu corpo de vaivém	(7 ")
Querzinho de ficar junto	(7 ")
quando a gente quer bem bem	(7 ")
Ficar à sombra do mato	(7 ")
ouvir a jurucutu	(7 ")
águas que passam cantando	(7 ")
pra gente se espreguiçar	(7 ")
E quando estivermos à espera	(8 ")
que a noite volte outra vez	(8 ")
hei de le contar histórias	(7 ")
escrever nomes na areia	(7 ")
pro vento brincar de apagar"	(8 ")

Aqui, no entanto, quando Norato já é vencedor e está em posse de sua heroína-prêmio, a regularidade métrica corresponde muito mais à tranquilidade e à paz que caracterizam o momento, à inércia da situação-limite e ao lirismo amoroso que substitui o pendor épico dos episódios anteriores.

Outro desvio, ainda, diferente dos até **aqui** levantados, é frequentemente operado por Raul Bopp. Como se verificou, há em regra geral uma tendência para o verso se igualar à frase, constituindo uma unidade completa de som e sentido. Em casos especiais, cria-se a regularidade métrica pelo desdobramento da frase. Em inúmeras passagens de Cobra Norato, porém, o verso, em sua unidade fônica e gráfica, registra uma dupla ou mesmo tripla unidade de sentido. Em outras palavras, duas ou três frases se aglutinam dentro de uma mesma sequência silábica. Os

exemplos se estendem ao longo de todo o poema:

"Ai que a noite secou A água do rio se quebrou"
(Episódio II)

"- Vocês são cegas de nascença Têm que obedecer ao rio"
(Episódio V)

"- Tire a mão daí Não me empurre!"
(Episódio XIII)

"Pesa um mormaço Dói a luz nos olhos"
(Episódio XV)

"Apagam-se as cores Horizontes se afundam"
(Episódio XVI)

"O rio se encolheu A água se retirou"
(Episódio XX)

"O último caruana pede tafiá dança de arremedar"
(Episódio XXVII)

"- Então deixa um pouco Pode passar"
(Episódio XXX)

"Foi pra Belém Foi se casar"
(Episódio XXXI)

Os casos triplos são ainda mais interessantes. Três unidades semânticas se convertem apenas numa unidade sequencial:

"Esta lagoa está com febre Inchou A água parou"
(Episódio XVII)

"Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé"
(Episódio XXVII)

"- Quero tafiá Quero fumar Quero dança de arremedar"
(Idem)

"Pajé tonteou Se acocorou Foi-se sumindo"
(Idem)

Como se depreende, esses casos de duplicação e triplicação aproximam unidades semânticas distintas mas diretamente relacionadas entre si. O processo constitui, na verdade, uma acentuação, um segundo nível de encadeamento frásico. Sendo um desvio de caráter poético e boppiano, evidencia a estruturação paratática a que tende o poema em questão.

--

Se a recorrência de metros propicia o "versus", a equivalência fônica entre as sequências, a recorrência de sílabas proporciona o ritmo. Este, segundo Cohen, apóia o metro, transmitindo uma impressão de regularidade, uma periodicidade aproximativa que satisfaz o ouvido.

A exemplo do metro, o ritmo em Cobra Norato não se amolda a esquemas fixos ou pré-determinados, antes se deixa conduzir, livremente, a par das situações diversas por que passa o poema. Não se pode afirmar, no entanto, que não exista uma fluência, uma unidade rítmica em termos do todo poemático. Embora sem a dominância de um esquema ou outro, há uma espécie de ritmo dissoluto, constante, mas subserviente e próprio a cada circunstância. Essa regularidade, que confere uma unidade rítmica ao poema em seu todo, realiza-se pela recorrência de esquemas de ritmo entre os versos ou, então, mais comumente, pela repetição de segmentos rítmicos menores, seja dentro do verso, seja ao longo do episódio ou do poema.

O processo de construção rítmica pode ser averiguado,

por exemplo, no Episódio V, escolhido ao acaso e que transcrevemos:

"Aqui é a escola das árvores
Então estudando geometria

- Vocês são cegas de nascença Têm que obedecer ao rio

- Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre
Têm a obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta

- Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês têm que afogar o homem na ~~scmbra~~
A floresta é inimiga do homem

- Ai ai! Nós somos escravas do rio

Atravesso paredes espessas
Ouço gritos miúdos de ai-me-acuda:
Estão castigando os pássaros

- Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores

- Ai ai ai ai...

- O que é que você vai fazer lá em cima?

- Tenho que anunciar a lua
quando ela se levanta atrás do mato

- E você?

- Tenho que acordar as estrelas
em noites de São João

- E você?

- Tenho que marcar as horas no fundo da selva

Tiúg... Tiúg... Tiúg...
Twi. Twi-Twi."

Este episódio, por sinal, apresenta um índice de regularidade bastante significativo, obtido pela recorrência de esquemas rítmicos totais ou parciais em relação ao verso. Na transcrição rítmica do episódio, a seguir, torna-se fácil averiguar o mecanismo rítmico, evidenciado no aspecto reiterativo¹¹.

1. U - U U - U U - U U
2. U - U U - U U U - U
3. U - U - U U U - U / - U U U - U - U
4. U - U - U U - U U -
5. U - U - U U - U U U U - - U - U
6. - U U U - U U U - U U U U - U U - U
7. U - U - U U - U U -
8. U U - U U - U - U U - U
9. U U - U - U U - U U - U
10. U - U - U U - U U -
11. U U - U U - U U - U
12. - U - U U - U U - U - U
13. U - U U - U - U U
14. U U - U U U - U - U U U - U U
15. U - U -
16. U U - U U - U U - U U - U
17. - U U U - U - U
18. U - U U U - U - U - U

19. U U -

20. - U U U - U U - U

21. U - U U U -

22. U U -

23. - U U U - U - U U - U U - U

24. U - U - U -

25. U - U - U -

Passando os olhos sobre a transcrição, tem-se uma idéia da tecitura rítmica do Episódio. Quando o esquema rítmico é apenas parcial em relação ao verso, considera-se sua reiteração somente dentro de um mesmo verso ou entre um verso e o seu seguinte. Assim, usando os nomes da retórica, no primeiro verso se repete um anapesto, ao passo que, no segundo verso, em relação ao primeiro, repete-se um jambo seguido de anapesto. No terceiro verso, além do duplo jambo inicial, repete-se um péon 4º. E assim por diante. Do verso nº 11 para o nº 12, o ritmo, quebrado inicialmente, é recuperado a seguir com a repetição de um dátilo e de um duplo troqueu. Os dois últimos versos equivalem a duas seqüências jâmbicas completas. A repetição três vezes do refrão (versos nº 4, 7 e 10), a anáfora nos versos nº 19 e 22, com a conseqüente reiteração dos esquemas rítmicos correspondentes, mais o péon 1º que se repete três vezes (versos nº 17, 20 e 23) em frases de idêntica estrutura gramatical, enfim, somados às reiteraões restantes, proporcionaram a unidade rítmica do episódio.

O estudo do ritmo, no entanto, pode estender-se a outros aspectos. A partir de uma análise minuciosa a nível frasal, evidenciam-se aspectos de suma importância, tanto estilística, em relação ao autor, tanto no sentido de desvendar-se mais a fundo o processo de transfiguração que se opera na linguagem poética e que lhe confere especificidade.

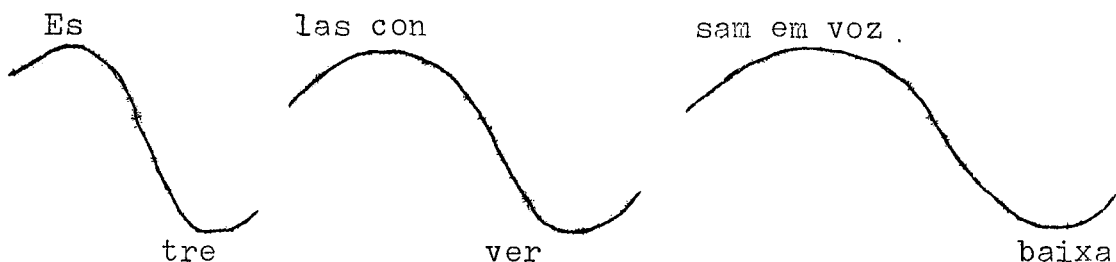
Há em Cobra Norato, também em relação ao ritmo, a configuração de um concretismo verbal, referido anteriormente em re-

lação ao metro. Normalmente, a homorritmia, bem como a homometria, são vistos como elementos determinadores do "versus", do retorno. Na qualidade de desvios em relação à linguagem comum, tendem a acentuar as semelhanças no nível fônico por oposição às diferenças no nível semântico, enfraquecendo as estruturas da mensagem. Na obra de Raul Bopp, porém, esse não-parallelismo som-sentido tende a se inverter, fazendo com que as estruturas do nível fônico reforcem as estruturas do nível semântico. O processo corresponde a uma espécie de redundância, concretizando materialmente o que vai implícito no próprio material. A ambigüidade conseqüente de tal processo é inevitável, o que se justifica em termos de pertinência poética.

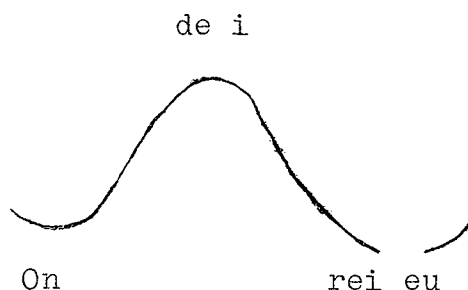
No primeiro episódio do poema, por exemplo, há um verso em que ocorre, quanto ao ritmo, uma espécie de ilustração sonora em relação à substância do significado correspondente:

"Estrelas conversam em voz baixa"

Visto o seu esquema rítmico (- ˘ - - ˘ - - - ˘), compreende-se o efeito especial que a forma da expressão elaborada pelo poeta proporciona ao leitor. O afastamento gradativo das sílabas fortes, formando uma seqüência de jambo, anapesto e péon 4º, sugere a idéia de quase-silêncio implícita nos componentes lexicais. O mesmo efeito pode ser representado através de gráficos ou curvas de ritmo, onde os movimentos ascendentes correspondem às sílabas átonas e os movimentos descendentes às sílabas tônicas:



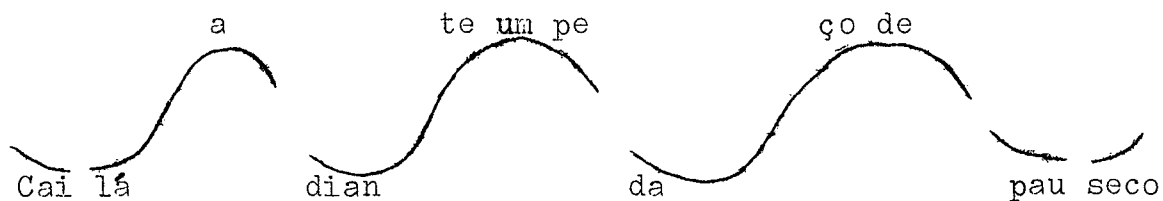
No verso "Onde irei eu", do Episódio III, o impasse em que se encontra o herói itinerante que não sabe para onde ir no momento em que a terra perde o fundo e o ameaça engolir, concretiza-se fonicamente, num impasse rítmico provocado pelo encontro de duas tônicas:



Ocorrência semelhante se verifica nesta passagem do Episódio IV:

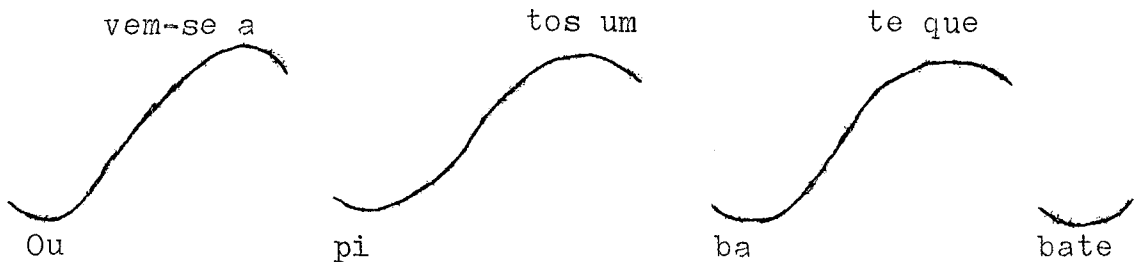
"Cai lá adiante um pedaço de pau seco
Pum"

O impacto causado pela queda do objeto, além de seu registro frásico normal, é reproduzido pela onomatopéia e ilustrado fonicamente no ritmo do verso. Como se pode constatar através do gráfico, nos dois extremos da sequência silábica ocorre impacto produzido pelo encontro de sílabas tônicas:



No verso nº 18 - "Espia-me um sapo sapo", do mesmo episódio, as átonas posteriores à primeira tônica precipitam-se so-

bre a sílaba forte como o próprio olhar do sapo sobre o herói. Já no verso nº 7 do Episódio VI, o concretismo linguístico se dá pela correspondência entre o ritmo da sequência e o ritmo dos ruídos da floresta:



Outras passagens em que o ritmo é utilizado como recurso expressivo, redundante em relação aos significados propriamente lexicais, poderiam ser levantadas ao longo do poema. Considerando-se, porém, este aspecto já devidamente elucidado, cabe ainda discernir outros pontos inerentes à forma da expressão em Cobra Norato.

-. -

Como já se verificou, os versos em Cobra Norato, na sua grande maioria, representam unidades fono-semânticas bem definidas. Isto, em princípio, leva a crer que uma figura como o "enjambement", resultante do conflito metro-sintaxe, seja pouco significativa na obra boppiana.

Essa impressão inicial, no entanto, é desfeita pela análise meticolosa. Nos casos em que é rompido o paralelismo som-sentido em relação ao metro, ou seja, quando a pausa métrica impõe-se sobre a pausa semântica, registra-se um rendimento expressivo que dificilmente deixaria de influir na fruição do poema. Importa, pois, averiguar também este mecanismo de transfiguração de que se serve o poeta.

A pausa, ao ser imposta no limite de um verso, passa a

constituir um silêncio expressivo, atuando de forma significativa na mensagem. É o que se verifica, por exemplo, em três passagens do primeiro episódio:

"Um dia
eu hei de morar nas terras do Sem-fim"

"Depois
faço puçanga de flor de tajá de lagoa"

"Agora sim
me enfio nessa pele de seda elástica"

Nos três casos, a pausa métrica se situa no limite de adjuntos adverbiais de tempo. A métrica, pois, evidencia a localização temporal do desejo e da ação do herói. Sendo esta localização de suma importância numa narrativa de herói itinerante, o "enjambement", no entanto, confere-lhe uma grandeza relativa, uma ambigüidade que se soma à indeterminação presente em "Um dia" e se propaga nas demais expressões temporais.

A pausa métrica passa a ser realmente significativa em inúmeros versos, quando, seguindo locuções de lugar, parece projetar e ampliar o significado das mesmas, em consonância com a grandeza do cenário amazônico. Trata-se, mais uma vez, de um paralelismo som-sentido em segundo grau, um concretismo verbal que caracteriza e especifica a linguagem poética de Raul Bopp. Constatem-se os exemplos:

"Lá adiante
a areia guardou os rastos da ilha da rainha Luzia"
(Episódio II)

"Caio num fundo de floresta
inchada alarmada mal-assombrada"
(Episódio VI)

"Atrás de troncos encalhados
ouço guinchos de um guaxinim"

(Episódio IX)

"No alto de um cumandã
está cantando a Maria-é-dia"

(Episódio XII)

"Lá adiante
nadam árvores de beijos caídos"

(Episódio XIII)

"Quebra-se na mata
o grito de um arapapá"

(Episódio XIV)

"Longe
atrás de um fio de mato esmagado
estiram-se horizontes"

(Episódio XIV)

A pausa métrica, normalmente, visa realçar aspectos do ambiente em sua múltipla grandiosidade. Através dela, as qualificações assumem concretamente a ressonância de uma grandeza que lhes é implícita. É o caso, por exemplo, da pausa entre os versos nº 4 e 5 do episódio XVII, que amplia semanticamente o adjetivo "cheia", em conotações consoantes ao contexto:

"Águas de barriga cheia
espreguiçam-se nos igapós"

Dentro do mesmo princípio, evidenciam-se outras passagens no poema, a pausa métrica ajuntando-se ao nível semântico e adensando o significado. Limitamo-nos a citar algumas:

"Um socó-boi sozinho
bebe silêncio"

(Episódio XIV)

"Arvorezinhas impacientes
mamam luz escorrendo das folhas"

(Episódio XIII)

"Árvores acocoradas
lavam galhos despenteados na correnteza"

(Episódio XII)

Outros efeitos especiais atribuíveis à pausa métrica podem ainda ser discernidos. No exemplo que se segue, do episódio VII que descreve a preparação de uma tempestade, o silêncio imposto pela pausa sugere a distância espaço-temporal que separa o momento de silêncio e o sucessivo momento de estrondo do trovão:

"Vem de longe
um trovão de voz grossa resmungando"

No início do episódio IX, o herói se encontra perdido. A pausa métrica aplicada após o adjetivo realça a desorientação, o vazio que caracteriza a situação de Cobra Norato em oposição ao imenso cenário que o rodeia:

"Ai que estou perdido
num fundo de mato espantado mal-acabado"

Numa frase nominal do episódio XV, a cor evocada fica em suspenso, como a projetar-se indefinidamente pelo espaço afora:

"Céu muito azul
Garcinha branca voou voou..."

O exemplo seguinte registra um típico caso de redundância. O silêncio resultante da pausa métrica redobra ou mesmo concretiza materialmente o silêncio evocado nas palavras:

"Ecoa no fundo sem resposta
o grito cansado de um pixi-pixi"
(Episódio XVI)

Como se poderia concluir a partir da exemplificação apresentada, o estudo da pausa conduz à maior compreensão da constutividade da linguagem poética. O exemplo precedente registra um procedimento estilístico comum em Cobra Norato. O desvio em relação à linguagem comum, rompendo o paralelismo som-sentido através do conflito metro-sintaxe, cria um novo paralelismo, em segundo nível, ou até mesmo uma correspondência redundante entre os componentes fônico e semântico. O processo chega a produzir formas especialmente originais que confirmam sua essencialidade poética, como nos versos seguintes, em que a pausa implica numa redundância de cunho sinestésico:

"Apagam-se as cores Horizontes se afundam
Num naufrágio lento"
(Episódio XVI)

--

Também a rima exerce importante papel na tecitura formal de Cobra Norato. Segundo Mello Nóbrega, a rima consiste na "repetição de sons iguais ou similares, quer vogais ou consoantes, quer a combinação delas em uma ou mais sílabas usualmente acentuadas e ocorrendo em intervalos determinados e reconhecíveis"¹². Entre as suas funções, aponta-se comumente a de servir de apoio rítmico para o verso bem como de proporcionar sonoridade.

Conforme Jean Cohen, cabe à rima introduzir uma inversão (desvio) no paralelismo fono-semântico da linguagem. Na qualida

de de figura de som recorrente, faz com que significantes parecidos remetam a significados diferentes.

Em Cobra Norato, porém, o mecanismo se inverte. Os casos mais expressivos de construções rítmicas evidenciam uma aproximação rebuscada entre o som e o sentido. A partir deste princípio, as rimas se distribuem, ao longo do poema, da forma mais irregular possível, surgindo apenas para servir à expressão de determinados momentos poéticos. Ora toantes, ora consoantes, variam normalmente quanto ao acento, à qualidade e à disposição, mas predominantemente aparecem misturadas entre as diversas seqüências silábicas da narrativa.

A título de sondagem, detivemo-nos a constatar a maioria dos eventos rítmicos, do início ao fim da narrativa. Registramos os mais significativos (algumas vezes acompanhados da reiteração completa de palavras, fato este que se comentará mais adiante):

1. "Vou andando caminhando caminhando"
(Episódio I)
2. "Caio num fundo de floresta
inchada alarmada mal-assombrada"
(Episódio VI)
3. "Estão soldando serrando serrando"
(Idem)
4. "Árvores-comadres
passaram a noite tecendo folhas em segredo"
(Idem)
5. "Um cheiro choco se esparrama
Mexilhões estão de festa no atoleiro"
(Episódio IX)

6. "Ando com uma jurumenha
que faz um doizinho na gente
e mexe com o sangue devagarinho"
(Episódio XI)
7. "Está cantando a Maria-é-dia"
(Episódio XII)
8. "Ai o capim pirixi
Rema rema deste lado
Quero ficar espichado
sobre o capim pirixi
Eu vou convidar a noite
para ficar por aqui"
(Idem)
9. "Rios escondidos sem filiação certa
vão de muda nadando nadando
Entram resmungando mato a dentro"
(Episódio XIII)
10. "Garcinha branca voou voou"
"Sol parece um espelhinho"
"Passarão sozinho risca a paisagem bojuda"
(Episódio XV)
11. "Árvores corcundas com fome mastigando estalando"
(Episódio XVII)
12. "passou toda a noite com insônia
monologando e resmungando"
(Episódio XIX)
13. "Vem que vem vindo como uma onda inchada
rolando e embolando"
(Episódio XXI)

14. "Lua cheia apontou, pororoca roncou"
(Idem)
15. "vamos andando machucando estradas mais pra diante"
(Episódio XXVI)
16. "- Mato! Quero minha onça caruana Maracá te chama"
(Episódio XXVII)
17. "Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé"
(Idem)
18. "- Quem é que vem?
- Vem vindo um trem:
Maria-fumaça passa pasa passa"
(Episódio XXVIII)
19. "parece que ainda ouço um soluço quebrando-se na noite"
(Episódio XXIX)
20. "- Por onde será que isto sai?
- Sai na goela da Panela"
(Episódio XXXI)

Averiguando-se os eventos rítmicos um a um, facilmente se convence da tendência ao concretismo lingüístico que os mesmos representam. Em outras palavras, as rimas concretizam materialmente aspectos do nível semântico. O resultado é uma espécie de segundo sentido, um duplo sentido, feito da adição, simultaneamente, do sentido da forma e do sentido do conteúdo.

Essa fusão fono-semântica representada pela rima pode ser descrita, com razoável teor de certeza apesar das possíveis

implicações da subjetividade do analista, em todos os exemplos demarcados. Assim, a cada evento rímico, respectivamente, caberia a seguinte descrição: 1) imagem de duração ou prolongamento sonoro da ação do herói; 2) prolongamento sonoro em consonância com a extensão do espaço físico em que se movimenta o herói; 3) prolongamento sonoro em relação aos ruídos da floresta; 4) projeção fônica da equivalência entre as árvores; 5) associação fônica de elementos; 6) associação fônica de aspectos correlativos; 7) formalização de caráter onomatopaico; 8) apoio ao "versus" e à equivalência vèrsica em consonância com a regularidade reiterativa implícita no ato de remar; 9) imagem de duração e prolongamento sonoro da ação da água; 10) equivalência sonora, por oposição simultânea em nível semântico, à grandeza ambiental; 11) prolongamento sonoro correspondente ao prolongamento da ação dos elementos constitutivos do meio; 12) prolongamento sonoro da ação do mar; 13) imagem de duração e prolongamento sonoro, de cunho onomatopaico, em relação à pororoca; 14) prolongamento sonoro da pororoca; 15) prolongamento sonoro da ação das personagens; 16) equivalência fônica entre o ato de chamar e o objeto chamado; 17) prolongamento sonoro da ação da onça; 18) prolongamento sonoro da passagem do trem; 19) antecipação acústica do soluço através da forma "ouço"; e 20) correspondência sonora de palavras semanticamente relacionadas.

A reiteração de palavras constitui, em Cobra Norato, um mecanismo de efeito bastante semelhante ao da rima. Através da duplicação ou triplicação seguida de uma forma lexical fônica e semanticamente idêntica, ou produz-se uma imagem de duração das ações em referência, ou reproduz-se acusticamente os significados lexicais. É a reiteração de palavras, pois, mais um caso evidente de estruturação fono-semântica da linguagem.

Além das amostras constantes na exemplificação atinente à rima, as reiterações de palavras comparecem outras vezes, em número considerável, ao longo do poema. Em relação a elas, aliás, o primeiro caso registrável pode ser visto como paradigma. O processo de reiteração presente em "Vou andando caminhando caminhando" não só remete ao aspecto repetitivo da ação, mas sugere também a duração de todo um percurso a ser andado pelo herói.

A anáfora é outro mecanismo, a nível fônico, encontrável em Cobra Norato. Embora semelhante à reiteração, não se confunde com ela. Veja-se o exemplo, já no episódio II:

"Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo
Tem que fazer mirongas na lua nova
Tem que beber três gotas de sangue"

Ou, esta passagem constante no episódio XXVII:

"- Mato! Quero minha onça caruana Maracá te chama
(...)
- Quero tafiá Quero fumar Quero dança de arremedar"

Constituindo-se a anáfora da repetição de uma ou mais palavras no início de sucessivos segmentos métricos ou sintáticos, ela evidencia uma aproximação fônica de seqüências semanticamente relacionadas.

Embora fraca nos registros de anáfora, por sua realização apenas parcial, essa confluência fono-semântica se torna bastante significativa nas aliterações. Encontráveis em bom número, estas mais uma vez confirmam o pendor para o concretismo lingüístico de que se impregna a obra de Raul Bopp.

A maioria dos casos de aliteração levantados, aproxima-se do processo onomatopaico. Na forma "árvores grávidas", do segundo episódio, tem-se a impressão de que "árvores" está em "grávidas" e vice-versa. A recorrência de uma mesma estrutura trissilábica esdrúxula, mais a aliteração da sibilante final, da fricativa labiodental e da vogal tônica acompanhada da vibrante em forma de quiasmo¹³, assemelham fonicamente as duas palavras dispostas sintaticamente na condição de coisa e qualidade. Assim, o componente fônico aliterativo, representável na expressão

ár/v./..s = .rá/v./..s,

parece sair em socorro ao processo de redução metafórica imposto pela impertinência epítetica. Som e sentido, pois, se interpenetram e se complementam.

No episódio IV, as várias aliterações reafirmam o processo de aproximação fono-semântica da linguagem. Muitas vezes a reiteração de determinados sons constitui evidentes ilustrações sonoras dos fenômenos descritos. Nos versos que se seguem, do referido episódio,

"Rios magros obrigados a trabalhar"

"Um assobio assusta as árvores"

"Um berro atravessa a floresta"

as aliterações sugerem, respectivamente, o componente acústico do movimento das águas, do assobio e do "berro". O terceiro verso citado, além de tudo, chega a sugerir uma como que "osmose fônica", onde os elementos assinalados em (1) e (2) se fundem em (3):

(1) berro - (2) atravessa = (3) floresta

Semelhante a este é o evento aliterativo registrado no verso nº 11 do quinto episódio:

"Atravesso paredes espessas"

A aliteração da vogal "e" nas sílabas tônicas das três palavras, sendo aberto na primeira, relacionada ao personagem e fechado nas seguintes, relacionadas ao espaço, ilustra fonicamente a situação do herói itinerante que, na sua aventura em busca da cobiçada filha da rainha Luzia, deve percorrer a densa floresta. Quanto a esta, aliás, suas múltiplas nuances são con-

tinuamente concretizadas, a nível fônico, na tecitura linguística do poema. Assim, por exemplo, os ruídos anônimos da selva se evidenciam nesta sequência do mesmo episódio acima referido, principalmente através das vogais altas e da composição onomatopáica final:

"Ouço gritos miúdos de ai-me-acuda:"

Ou, nesta passagem do episódio VI:

"Correm vozes em desordem

Berram: Não pode!"

Estes versos, com a sua intencionalidade voltada para a ilustração sonora dos ruídos selvagens, através da aliteração quatro vezes da fogaal /ó/, três vezes da linguodental /d/, três vezes da forma nasal átona /ẽ/, duas vezes da sibilante sonora, duas vezes da vibrante dupla e através da forma onomatopáica /"Não pode"/, têm diminuída a importância do correspondente semântico usual das suas palavras, aproximando-se mesmo de uma transracionalidade linguística.

Os exemplos aliterativos que, de alguma forma, ilustram aspectos do cenário, são facilmente detectáveis ao longo do poema:

"Um plasma visguento de descostura
e alaga as margens debruadas de lama"
(Episódio VI)

"Sapo sozinho chama chuva"
(Episódio VII)

"ouço guinchos de um guaxinim"
(Episódio IX)

"A água tem a molura macia da perna da moça, compadre"
(Episódio XIV)

"Toiceiras de capim membeca
escrevem sombras longas nas areias usadas"
(Episódio XVI)

"Silêncios imensos se respondem..."
(Episódio XVIII)

"Picapau bate que bate
já bateu meu coração
Bateu bico toda a noite"
(Episódio XXV)

Há vezes em que o processo de aliteração se associa diretamente à ação do herói. No episódio XXX, quando a epopéia se aproxima de seu clímax, a linguagem se transfigura fonicamente para sugerir a velocidade de Cobra Norato. É o que ocorre neste exemplo, em que a aliteração da sibilante, por sua natureza de continuidade, oposta ao caráter de obstrução das oclusivas, cria a imagem de sucessão e fluidez: "Preciso passar depressa / antes que a lua se afunde no mato". Sugestões similares se verificam através de outras aliterações, do ritmo binário de inúmeros segmentos, da anáfora, da rima, bem como da repetição seguida de palavras: "Pereré Pereré Pereré", "pitiro-pitiro", "chão duro dói chô chô"...

Esse processo de aproximação som-sentido tem a sua caracterização mais completa na onomatopéia, em que a expressão do signo reproduz os sons daquilo que designa. Em Cobra Norato ela se faz presente do início ao fim do poema, quase sempre concretizando lingüísticamente os movimentos acústicos da selva: "Galinhos fazem psiu"; "Cai lá adiante um pedaço de pau seco / Pum"; "Tiúg... Tiúg... Tiúg... / Twi. Twi-Twi"; "Ouvem apitos

um bate-que-bate"; "Saracurinhas piam piam piam"; "o grito cantado de um pixi-pixi"; "Uei! aqui vai passando um riozinho / de águas órfãs fugindo / -Ai glu-glu-glu / Não-diz-nada prá ninguém"; "Grita sozinha / perdida dentro do mangue / uma seriquara quara quara"; "silêncio faz tincuã"; "Pajê assobia comprido fiu...fiu"; "Canta um pitiro-pitiro no fundo do mato"...

Às vezes o processo onomatopaico se caracteriza mais como ilustração sonora, obtendo, no entanto, grande expressividade:

"No fundo
uma lâmina rápida risca o mato
Trovãozinho roncou: já vou"

(Episódio VII)

Na forma "trovãozinho", o sufixo "inho", deslocando a tonicidade, reduz a amplitude do "trovão". As palavras restantes da seqüência - "roncou: já vou", libertam-se de sua significação habitual, entrando numa transracionalidade onomatopaica. Já no segundo verso, enquanto a forma esdrúxula repetida sugere a rapidez do raio, a aliteração de "r" remete à impressão visual do mesmo fenômeno. Aliás, algumas construções se revestem de cuinho predominantemente visual, constituindo um processo onomatopaico especial:

"O charco embarriga
com o vem-vem de plantinha miúdas da enxurrada"

(Episódio VIII)

"Mata-paus vou-bem-de-saúde se abraçam"

(Idem)

As expressões "vem-vem" e "vou-bem-de-saúde", respectiva

mente, são proporcionais ao movimento das plantas sob o impulso da correnteza e ao entrelaçamento e justaposição dos cipós.

Todo esse processo de transfiguração sonora da linguagem ou, em outras palavras, a sua formalização peculiar em nível fônico, pode ser acrescido de uma espécie de simbolismo sonoro¹⁴. Segundo testemunho do próprio autor, em Cobra Norato as imagens se agregam numa mesma armação acústica, "em apoio às notas de fundo soturno"¹⁵.

O simbolismo sonoro constitui-se da distribuição regular de certos fonemas, criando uma unidade acústica e remetendo, normalmente, a interpretações de caráter subjetivo. Neste sentido existiria em Cobra Norato, de forma marcante na maioria absoluta dos episódios, uma sonoridade fundamental apoiada na fórmula claro-soturno, representada simbolicamente, por sua vez, no paradigma "rainha Luzia".

A oposição básica /ĩ/-/i/ amplia-se, abrangendo as contra posições fechado-aberto, escuro-claro, soturno-iluminado, triste-alegre, introvertido-extrovertido, etc.

De um lado, o soturno, fechado, obscuro, sombrio e introvertido, está o cenário, a selva amazônica; de outro lado está a promessa da heroína-prêmio, o desejo do herói, a motivação ardentemente que conduz à epopéia.

Para ter-se uma idéia de como o simbolismo sonoro, a partir da fórmula básica, se realiza e se amplia nos episódios, basta tomar-se qualquer deles e fazer-se o registro da distribuição fonemática. Assinalando-se, baseados no paradigma "rainha/Luzia", como simbólicos da selva todos os fonemas vocálicos nasais tônicos, e como simbólicos do herói apenas os fonemas tônicos "i" e "a" orais, pode-se evidenciar, por exemplo, a seguinte incidência distributiva no episódio VI:

"Passo nas beiras de um encharcadiço
Um plasma viaguento se desostura
e alaga as margens debruadas de lama

Vou furando paredões moles
 Caio num fundo de floresta
 inchada alarmada mal-assombrada

Ouvem-se apitos um bate-que-bate
 Estão soldando serrando serrando
 Parece que fabricam terra...
 Ué! Estão mesmo fabricando terra

Chiam longos tanques de lodo-pacoema
 Os velhos andaimes podres se derretem
 Lameiros se emendam
 Mato amontoado derrama-se no chão

Correm vozes em desordem
 Berram: Não pode!
 - Será comigo?

Passo por baixo de arcadas folhudas
 Arbustos incógnitos perguntam:
 - Já será dia?
 Manchas de luz abrem buracos nas copas altas

Árvores-comadres
 passaram a noite tecendo folhas em segredo
 Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos
 Desmanchou escrituras indecifradas"

Do total geral de noventa sílabas tônicas do episódio, trinta e quatro apresentam os fonemas orais "a" e "i", numa incidência de 34,7%. Os fonemas vocálicos nasalizados incidem em número de vinte e quatro, ou seja 26,6%. Estes índices são, sem dúvida, significativos. Além do que poderia ser considerada também a incidência de outros fonemas, como o "e", que aparece cin

co vezes na forma oral fechada e oito vezes na forma oral aberta; ou, como o "o", distribuído oito vezes na forma oral fechada e igualmente oito vezes na forma oral aberta.

Através de sua generalização, esse princípio de distribuição fonemática de cunho simbólico acrescenta, em Cobra Norato, um importante aspecto na tecitura de sua linguagem poética. Juntando-se aos mecanismos de transfiguração vistos anteriormente, assegura ao poema, ao menos em nível fônico, a sua especificidade linguística.

Criando, através de um processo desviatório específico, uma significação em nível fônico aproximativa e redundante à formalizada em nível semântico, Raul Bopp consegue uma espécie de segundo grau de significação. Este processo, por sua vez, especifica Cobra Norato no contexto literário do Modernismo brasileiro.

Para uma compreensão mais ampla, no entanto, da especificidade formal da linguagem poética, especialmente em Cobra Norato, necessita-se estender mais um pouco a análise. Assim, passar-se-á ao próximo capítulo, objetivando a formalização em nível semântico.

NOTAS

01. Todas as citações de Cobra Norato serão baseadas na edição de 1973, Ed. Civilização Brasileira, Rio.
02. Câmara Cascudo (in Dicionário do Folclore Brasileiro, Rio, MEC/INL, 1954) assim descreve a lenda de Cobra Norato:
 "Uma mulher indígena tomava banho no paranã do Cachoeiri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, município de Óbidos, quando foi engravidada pela Cobra Grande. Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras d'água. O menino, Honorato, Norato, e a menina, Maria Caninana, andavam sempre juntos. Norato era bom e Maria má, virando embarcações, matando náufragos, perseguindo animais. Mordeu a Cobra de Óbidos e esta, estremecendo, abriu uma rachadura na praça da cidade. Norato foi obrigado a matar a irmã para viver sossegado. À noite, a Cobra Norato desencantava-se, tornando-se rapaz alto e bonito, indo dançar nas festas próximas ao rio. Na margem ficava o couro da cobra, imenso e atemorizador. Se alguém deitasse um pouco de leite na boca da cobra imóvel e desse uma cutilada na cabeça, que marejasse sangue, acabar-se-ia a penitência e Honorato voltaria a ser um rapaz. Ninguém tinha coragem; mas um soldado de Cametá, no rio Tocantins, cumpriu as exigências e Honorato desencantou-se."
03. Conforme aponta Amarilis Guimarães Hill (in Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, Rio, INL/MEC, 1975, p. 64), o casamento do herói com a filha de uma entidade de poder é motivo tradicional nos mitos de herói itinerante.
04. Cobra Grande é a Boiúna, figura mitológica que, segundo as várias versões, ataca para matar. Raul Bopp, a exemplo de Mário de Andrade em Macunaína, acresce-lhe um caráter sexual, constituindo-se ela, a Cobra Grande, no último e mais importante obstáculo a ser vencido pelo herói antes de conquistar a heroína-prêmio.

05. GARCIA, Othon Moacyr - O Poema e o Mito. Rio, Livraria São José, 1962.
06. Conf. "Manifesto Antropofágico". In Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Gilberto Mendonça Teles; Petrópolis, Ed. Vozes, 1972.
07. MARTINS, Wilson - O Modernismo (1916 - 1945): São Paulo, Cultrix, 1969.
08. Conf. "Manifesto Nhengaçu Verde-amarelo". In Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, op. cit.
09. In Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, op. cit., p. 154.
10. BOPP, Raul - Bopp Passado-a-limpo por Ele Mesmo. Rio, Gráfica Tupy Ltda., 1972.
11. Os sinais "U" e "-" correspondem, respectivamente, a sílaba longa e sílaba breve. Quando grifados representam segmentos rítmicos reiterados.
12. In Rima e Poesia. Conf. Massaud Moisés - Dicionário de Termos Literários, São Paulo, Ed. Cultrix, 1974, p. 434.
Considerando-se esse conceito de Mello Nóbrega, por sua qualidade de síntese e abrangência, cabe-nos registrar, porém, que distinguimos a rima de outra figura, a aliteração, da qual se tratará também no curso deste capítulo.
13. O quiasmo corresponde à inversão simétrica de uma dada ordem. Segundo J. Dubois, "O quiasmo designa tradicionalmente uma simetria em cruz que pode valer ora para o sentido e ora para a gramática". In Rhétorique Générale, Paris, Larousse, 1970, p. 82.
14. Ou "distribuição fonemática"; conf. Maria Luíza Ramos, op. cit., p. 45 e segs.
15. In Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, op. cit., p. 72.

Capítulo IV

ASPECTOS FORMAIS DO CONTEÚDO

Iniciar-se-á este capítulo pelo estudo de alguns aspectos, de cunho semântico, relativos à predicação em Cobra Norato.

A título de recapitulação, vale dizer que há na língua um aspecto normativo que determina sob que condições as palavras devem relacionar-se. Assim, por exemplo, orienta a norma que todo predicado deve ser semanticamente pertinente ao seu sujeito. Em caso contrário, registra-se uma impertinência, ou seja, um desvio em relação à norma.

A metáfora, operando uma mudança de sentido, cabe sanar esse desvio. O processo metafórico inclui, pois, duas distintas etapas: primeiro, uma impertinência, caracterizada como uma infração ao código da fala, em plano sitagmático; segundo, a redução da mesma impertinência, caracterizada como uma infração ao código da língua, num plano paradigmático.

O texto literário e principalmente o texto poético, na sua especificidade formal evidenciada pela prática do desvio, constitui, não a expressão normal de um universo incomum, mas a expressão anormal de um universo comum. Da redução metafórica sobre a constante impertinência, emana o sentido poético. E é justamente isto o que se pretende esclarecer na análise do célebre poema de Raul Bopp.

Conforme aponta Sílvio Castro¹, realiza-se em Cobra Norato um primitivismo lírico, consubstanciado no sentido do puero, do ingênuo e do elementar próprios do mundo primitivo. Já no primeiro episódio depreende-se uma figura que pode, de certa forma, ser considerada como matriz de toda a imagística desenvolvida ao longo do poema:

"Me misturo no ventre do mato mordendo raízes"

Ao misturar-se à selva, o personagem como que abre ca-

minho à assimilação recíproca entre os reinos, levando constantemente à indistinção entre o vegetal, o mineral, o animal, o humano. Numa expressão bastante literária, a decomposição do humano e dos outros elementos da natureza, leva a uma recomposição dentro de uma lógica peculiar, antropofágica, desobediente aos ditames da cultura importada.

É essa lógica peculiar, justamente, que marca o comportamento da predicação em Cobra Norato. Os predicados com verbos de ação intransitivos, por exemplo, são com frequência impertinentes ao sujeito por apresentarem e não apresentarem, respectivamente, o traço semântico "+ humano". Veja-se o verso do episódio I:

"Estrelas conversam em voz baixa"

O desvio, no nível sintagmático, criado pela impertinência semântica entre o predicado e o sujeito, deve ser reduzido, num plano paradigmático, através de uma mudança de sentido. E como se verifica essa mudança de sentido? O predicado, numa relação de exterioridade e, portanto, implicando na participação subjetiva do leitor, impõe a assimilação, por parte do sujeito, de seu traço semântico "+ humano", resultando na correspondente personificação.

Na transferência para o sujeito do traço semântico principal "+ humano", obviamente, acompanham outros componentes semânticos menores implícitos no "humano". A personificação, por sua vez, pode efetuar-se com elementos do mundo vegetal, animal, mineral e mesmo outros, conforme ilustram os exemplos:

"Caules gordos brincam de afundar na lama"

(Episódio III)

"Sapos beijudos espiam no escuro"

(Episódio II)

"Rios... / Entram resmungando mato a dentro"
(Episódio XIII)

"A noite chega mansinho"
(Episódio I)

"Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos"
(Episódio VI)

Nos casos de predicação com verbos transitivos, além da personificação do sujeito, muitas vezes também o objeto sofre transfiguração semântica. As situações, no gênero, são várias. Mais frequentemente ocorre que o complemento seja pertinente ao sujeito, mas entre si não o são em relação ao verbo. Seguem os exemplos, ainda obedecendo a ordem conforme a abrangência dos reinos vegetal, animal, mineral e de outros aspectos da natureza:

"Árvores-comadres
passaram a noite tecendo folhas em segredo"
(Episódio VI)

"Sapo sozinho chama chuva"
(Episódio VII)

"O mangue pediu terra emprestada"
(Episódio XX)

"hei de le contar histórias
escrever nomes na areia
pro vento brincar de apagar"
(Episódio XXXII)

"O luar emacia o mato sonolento"

(Episódio XXVIII)

Muitas vezes o processo metafórico corresponde à animização dos elementos do cenário. O predicado, apresentando o traço semântico "+ animal", é impertinente ao sujeito, que não o possui. A metáfora, então, no seu papel de reduzir o desvio, altera o sentido do sujeito, animizando-o em correspondência com o predicado:

"A floresta vem caminhando"

(Episódio XVII)

"... um riozinho
de águas órfãs fugindo"

(Idem)

"Correm vozes em desordem"

(Episódio VI)

Nas ocorrências de animização em frases com predicado composto de verbo transitivo e complemento, algumas vezes a transfiguração semântica atinge o objeto, numa complexa relação de significados:

"Esta é a floresta de hálito podre
parindo cobras"

(Episódio IV)

"Um charco de umbigo mole me engole"

(Episódio III)

Em considerável número de eventos, no entanto, após a transfiguração do sujeito pelo verbo, o complemento se apresenta pertinente:

"Um fio de água atrasada lambe a lama"
(Episódio II)

"Raízes desdentadas mastigam lodo"
(Episódio IV)

"O charco engole a água do igarapé"
(Idem)

Nos predicados nominais se registram também os casos de personificação e animação. No primeiro, o predicativo é im pertinente ao sujeito por apresentar um traço semântico "+ humano". A metáfora reduz o desvio, transferindo para o sujeito o referido traço semântico de que é carente:

"Cururu está de sentinela"
(Episódio XXXI)

"O mato é um acompanhamento"
(Episódio XXVIII)

"A selva imensa está com insônia"
(Episódio II)

Os casos de animação com predicados nominais ocorrem de forma semelhante. Nestes, aliás, em relação aos eventos de personificação, o que se verifica é mais uma diferença de exten são semântica, uma vez que a personificação compreende a animação, quando o contrário nem sempre pode ser tido como verdadeiro.

Na sua aventura épica através da selva, também o herói é passível dessa recomposição semântica. Constituindo uma inver são da tendência predominante, há ao menos uma passagem em que a transfiguração se processa do humano ao vegetal. Em outras pa lavras, o predicativo irradia, através da redução metafórica, o traço semântico "+ vegetal" ao sujeito da estrutura profunda "olhos":

"Ando já com os olhos murchos"

(Episódio III)

Outros tipos de impertinência, além dos já levantados, são encontráveis, envolvendo o predicativo. Às vezes, mesmo, a relação entre os significados é de interioridade, sendo as semelhanças em que se apóia a redução metafórica facilmente apreensíveis. Nos versos que se seguem,

"Este rio é a nossa rua"

(Episódio XII)

"Pensou que o lago era lá em cima"

(Episódio XV)

tanto "rio" e "rua" possuem em comum a forma alongada e são vias, como "lago" e céu ("lá em cima") se caracterizam pela mesma cor azul.

Igual relação de interioridade se verifica noutro verso do Episódio XV, onde os significados nominais apresentam vários traços em comum, facilitando a redução metafórica:

"Sol parece um espelhinho"

Esses eventos de impertinência caracterizados por uma relação de interioridade entre os significados e, portanto, fáceis de redução, são localizáveis apenas em número relativamente pequeno ao longo do poema. Obviamente, quanto mais o desvio resistir à redução metafórica, maior será seu alcance poético. E é este aspecto, também, que dá forma especial e densidade poética a Cobra Norato. Seus personagens se movimentam num universo em transfiguração, numa linguagem que também se transfigura, formando uma nova significação.

Registram-se ainda, em grande número, impertinências quanto à predicação verbal, na maioria das vezes de difícil redução e altamente poéticas, mas que não se incorem simplesmente

nos processos de animização ou personificação. Caracterizadores fortes da especificidade poética em Raul Bopp, esses desvios ilustram de alguma forma o cenário da epopéia e podem ser classificados segundo a sua vinculação semântica ao mundo vegetal, mineral, ao personagem ou a fenômenos e aspectos diversos da natureza. Enumerem-se alguns exemplos:

a) em relação ao reino vegetal:

"Mato amontoado derrama-se no chão"

(Episódio VI)

"Mamoranas.....

Derretem-se na correnteza"

(Episódio XIII)

b) em relação ao reino mineral:

"A água do rio se quebrou"

(Episódio II)

"Fatias de mar dissolvem-se na areia"

(Episódio XIX)

"Vou lá para as terras altas
onde a serra se amontoa"

(Episódio XXXII)

"Um plasma visguento se descostura"

(Episódio VI)

c) em relação ao personagem

"Vou furando paredes moles"

(Episódio VI)

"Furo tabocas"

(Episódio VII)

d) em relação a fenômenos ou aspectos diversos da natu
reza:

"Ai que a noite secou"

(Episódio II)

"Manchas de luz abrem buracos nas copas altas"

(Episódio VI)

"Abriram-se as estrelas"

(Episódio XI)

"Arregçam-se os horizontes"

(Episódio XII)

"Arvorezinhas impacientes
mamam luz escorrendo das folhas"

(Episódio XIII)

"Quebra-se ...
o grito de um arapapá"

(Episódio XIV)

"Encolhe-se a luz do dia"

(Episódio XVI)

"Apagam-se as cores Horizontes se afundam"

(Idem)

"A noite encalhou com um carregamento de estrelas"

(Idem)

"... ouço um soluço quebrando-se na noite"

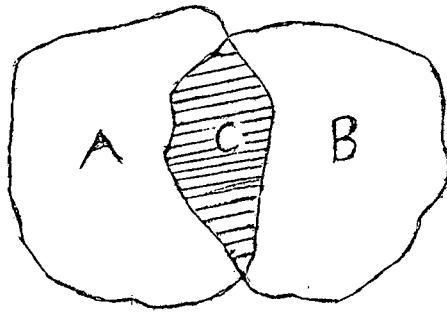
(Episódio XXIX)

Não pretendemos discernir o que subjaz a essas figuras. A sua redução só se afetiva relativamente à individualidade de cada leitor, por isso, mais acertado é registrá-las e deixá-las à mercê de cada momento, permitindo a renovação constante de sua força expressiva. Cabe observar, no entanto, o caráter concreto e palpável com que cada situação se procura amoldar. Os verbos de todas as seqüências enumeradas, mesmo servindo às situações mais líricas, identificam-se com a "geografia em construção" que identifica o cenário do poema.

A idéia de dissolução, correspondente ao estado gestativo da paisagem, formaliza-se através de impertinências também ligadas à predicação. Os significados de verbos como "dissolver" e "desfiar" são frequentemente remetidos a sujeitos, numa relação de impertinência, provocando nestes uma mutação de sentido: "Dissolvem-se rumores distantes" (Episódio XVIII): "A paisagem se desfia num pano de fundo" (Episódio XXVI): "...estrelas que se derretem dentro d'água" (Idem): "Desfiam-se as distâncias" (Episódio XXVIII).

Aspectos ilusórios de perspectiva, demarcando uma compreensão espontânea e primitiva do mundo, também se registram em impertinências de predicação. A redução das mesmas remete a uma significação afim ao universo de Cobra Norato. Desse jogo, resulta uma espécie de magia entre os componentes do espaço; o próximo e o distante, o grande e o pequeno se equivalem: "Monstros acocorados / tampam os horizontes beijudos // Palmeiras aparam o céu" (Episódio VIII).

A impertinência, ainda no nível da predicação, estende-se à relação verbo-complemento, sem implicações maiores por parte do sujeito. No verso, por exemplo, " - Então você tem que apagar os olhos primeiro" (Episódio I), é flagrante essa impertinência. Sua redução - "apagar os olhos" -, porém, não apresenta dificuldade. Entre "apagar" (= eliminar o fogo) e "apagar" (= cerrar, fechar) há uma relação de interioridade, que pode ser assim representada²:



A = Apagar em sentido próprio

B = Apagar em sentido figurado

A B = C

C = elemento de relação entre A e B: privação, ausência de luz

No primeiro verso do Episódio III, a impertinência entre o verbo transitivo e o objeto resulta na animização deste último, reprisando uma tendência representativa, como já se viu, em Cobra Norato:

"Sigo depressa machucando a areia"

A maioria dos casos similares de impertinência, como demonstram os exemplos, objetivam evidenciar a preferência pelas situações concretas em detrimento das abstrações. Este facto, certamente, caracteriza a exterioridade da ação no poema. Observem-se as seguintes passagens, onde os verbos, em oposição aos complementos, contêm o traço semântico "+ concreto":

"Temos que pegar distância"

(Episódio XII)

"Passarão sozinho risca a paisagem"

(Episódio XV)

"Jacarés em férias

mastigam estrelas que se derretem dentro d'água"

(Episódio XXVI)

"Vou buscar puçanga
 pra distorcer o mau olhado"

(Episódio XXX)

Esse pendor para o concreto em oposição ao abstrato tem representações que chegam a ser especialmente interessantes, como esta, do primeiro Episódio:

"O sono escorregou nas pálpebras pesadas"

A redução do desvio evidenciado na impertinência do predicado verbal ao sujeito, tende a irradiar o traço semântico "+ concreto" sobre o nome de traço semântico "+ abstrato".

A caracterização máxima dessa tendência concretizante ao longo de Cobra Norato, encontra-se na utilização peculiar da palavra "silêncio". Significando, lexicalmente, algo de existência abstrata, ela representa, no texto e por imposição contextual, um ser de existência concreta, possuindo, entre outros, os traços semânticos "+ sensível", "+ animado" e "+ humano": "Silêncio se machucou" (Episódio IV); "O silêncio dói dentro do mato" (Episódio XI); "Um socô-boi sozinho / bebe silêncio" (Episódio XIV); "Silêncios imensos se respondem" (Episódio XVIII); "silêncio fez tincua" (Episódio XXIII); "O silêncio vai marchando com uma banda de música" (Episódio XXVIII); "Silêncio não respondeu" (Episódio XXX); "Silêncio não pode sair" (Episódio XXXI).

Como se constata, Cobra Norato constitui, sob o aspecto da predicação, uma sucessão contínua de desvios em relação à norma, acompanhada de uma sucessão respectiva de reduções de caráter metafórico. O poema, pode-se dizer, é uma metáfora contínua que, implicando em mudança de sentido, implica numa transmutação doparadigma. O discurso poético rejeita as regras do sistema e cria suas próprias regras, garantindo sua especificidade em termos de linguagem.

Continuando as sondagens em nível semântico, merecem especial atenção alguns aspectos relacionados à função determinativa. Esta, em Cobra Norato, evidencia-se como mais um elemento fortemente especificador da linguagem poética e determinador do estilo boppiano.

Entre as diversas formas de determinação, a que mais se destaca, sem dúvida, é a do epíteto. Visto num sentido puramente gramatical, ele equivale ao adjetivo ou à locução adjetiva. Relacionando-se ao substantivo, ou é normal ou anormal. No primeiro caso, exerce simplesmente a função determinativa. No segundo, implica numa impertinência ou redundância de significado.

A esta dissertação, interessam sobremaneira os casos de impertinência e redundância. O epíteto, como tal, deixa de ser determinativo e passa a constituir um desvio em relação à norma da linguagem natural.

De um total de duzentos e sessenta e cinco epítetos levantados ao longo do poema, cento e quarenta e seis se apresentaram como normais, cento e doze como impertinentes e sete como redundantes. Tratando-se de um poema narrativo, essa incidência é certamente expressiva e incisiva na sua significação.

Como se demonstrou nas impertinências de predicação, também os desvios epitéticos evocam o processo metafórico, resultando em mudança de sentido. Um epíteto com traço semântico "+ humano", resulta na personificação do substantivo correlato. Da mesma forma, epítetos com traço semântico "+ animal" e "+ concreto" implicam, respectivamente, na animização e concretização dos substantivos a que se relacionam.

Compreendendo ser de grande importância para o entendimento do processo de transfiguração poética em Cobra Norato, a seguir registram-se os epítetos impertinentes. A classificação se desenvolverá conforme a mudança de sentido conseqüente for voltada para a personificação, a animização e a concretização, e conforme a envolvimento dos reinos vegetal, mineral, animal ou de outros aspectos e fenômenos da natureza.

a) Situações epítéticas com personificação de elementos do reino vegetal:

SUBSTANTIVO	EPÍTETO	EPISÓDIO
árvores	sonolentas	II
árvores	grávidas	II
floresta	de hálito	IV
galhos	idiotas	VII
galhos	despenteados	XII
arvorezinhas	impacientes	XIII
galhos	contrariados	XIII
árvores	corcundas	XVII
floresta	anônima	XVIII
raízes	descalças	XX
florestas	decotadas	XXIII
árvores	nuas	XXVI
árvores	encapuçadas	XXVIII
mato	sonolento	XXVIII
floresta	ventríloqua	XXVIII
palmeiras	aneladas	XXVIII

b) Situações epítéticas com personificação de elementos da reino mineral:

ilhas	decotadas	I
água	atrasada	II
águas	defuntas	VII
rios	sem filiação	XIII
águas	órfãs	XVII
rio	solteiro	XVII
ondas	cansadas	XIX
margens	de beiços rachados	XX
mangue	de cara feia	XX
água	comovida	XXI
terra	emigrante	XXI

c) Situação epítética com personificação de elemento do reino animal:

jacarês	em férias	XXVI
---------	-----------	------

d) Situações epítéticas com personificação de aspectos vários e fenômenos da natureza:

monstros	acocorados	VIII
solzinho	infantil	XIII
noite	pontual	XXI
ruídos	anônimos	XXVIII
estrelas	míopes	XXVIII
trovão	de voz grossa	VII

e) Situações epítéticas com animização de elementos do reino vegetal:

caules	gordos	III
raízes	desdentadas	IV
floresta	inchada	VI
floresta	alarmada	VI
árvores	prenhas	VII
carobas	sujas	VII
açáís	pernaltas	VII
folhas	lentas	VII
leques	vagarosos	VII
árvores	encalhadas	VIII
mato	espantado	VIII
raízes	com sono	XII
árvores	acocoradas	XII
árvores	de beijos	XIII
árvores	com fome	XVII
raízes	famintas	XX
árvores	de tripas	XXI

f) Situações epítéticas com animização de elementos do reino mineral:

rios	afogados	II
charco	de umbigo	III
rios	magros	IV
rios	escondidos	XIII
charco	desdentado	XVII
águas	de barriga	XVII
águas	vivas	XX
onda	inchada	XXI

g) Situações epítéticas com animização de aspectos vários e fenômenos da natureza:

horizontes	inchados	VII
horizontes	beijudos	VIII
cheiro	choco	IV
noite	cansada	XI
vozes	surradas	XI
grito	cansado	XVI

h) Situações epítéticas com concretização de elementos de caracterização parcial ou totalmente abstrata:

hálito	podre	IV
ar	pesado	VII
escurão	sem saída	IX
noite	cansada	XI
música	mole	XI
horizontes	riscados	XII
geografia	em construção	XIII
paisagem	bojuda	XV
silêncio	imensos	XVIII
noite	pontual	XXI

paisagem	encharcada	XXII
luar	espesso	XXII
engenharia	silenciosa	XXII
noite	grande	XXIII
noite	enfeitada	XXIII

Além dos apontados, ocorrem também em Cobra Norato uma série numericamente significativa e epítetos impertinentes que não remetem, através da conseqüente mudança de sentido imposta pela redução metafórica, à personificação, à animização ou à concretização. Esses epítetos, no entanto, contribuem também decisivamente para a transfiguração da linguagem e criação do clima poético da narrativa. Quase o mesmo se pode afirmar quanto aos epítetos redundantes. Ao repetir traços semânticos já existentes nos respectivos substantivos, os mesmos criam um desvio, evocando, mais uma vez, o processo metafórico. Em vista da importância que representam na formalização do significado, enumerar-se-ão, a seguir, também os exemplos mais expressivos dessas duas outras tendências epitéticas.

i) Situações epitéticas de impertinência com vária transfiguração significativa:

SUBSTANTIVO	EPÍTETO	EPISÓDIO
floreta	cifrada	II
ventres	despovoados	II
mato	amontoado	VI
arbustos	incógnitos	VI
água	rasteira	VIII
mato	mal-acabado	VIII
águas	grandes	XI
gosto	de lua	XI
idades	elásticas	XIII
céu	demorado	XIV

mato	esmagado	XIV
sáurios	encouraçados	XIV
olhos	entupidos	XVI
rasto	luminoso	XVIII
mar	desarrumado	XIX
horizontes	elásticos	XIX
água	engomada	XX
moitas	garranchentas	XX
árvores	niqueladas	XXIII
arbustos	cúbicos	XXVIII
chão	oco	XXXI
corpo	de vaivém	XXXII

j) Situações epítéticas de redundância:

sapos	beijudos	II
selva	imensa	II
arvorezinhas	jovens	II
mato	grande	VIII
molura	macia	XIV
riozinho	de águas	XVII
cêu	espaçoso	XXVI

Toda essa exemplificação epítética bem demonstra a que nível é elevada a formalização do significado em Cobra Norato. Através desta formalização, os seres inanimados se animam, os animados se personificam, os abstratos se tornam concretos. Junto às andanças do herói itinerante, desenvolve-se um universo de magia e encantamento, um universo de poesia que emana da linguagem, da forma da linguagem.

Outro aspecto curioso de determinação pode ser apreendido da análise em seqüências com complementos nominais. Nestas, a partir de uma impertinência, a transfiguração significativa incide principalmente sobre o termo que é complementado. Algumas seqüências selecionadas dão uma idéia desse mecanismo,

também de cunho metafórico:

"Carobas...
como cachos de lama..."
(Episódio VII)

"que me faça ouvir...
a conversa dos rios"
(Episódio XI)

"que trazem queixas do caminho"
(Idem)

"Ventres de floresta gritam:"
(Episódio XIII)

"A noite encalhou com um carregamento de estrelas"
(Episódio XVI)

"numa noite...
com cacho de estrelas"
(Episódio XXIII)

Registram-se também, por outro lado, certos determinantes de característica partitiva que não se ajustam normativamente aos elementos determinados. O desvio, como tal, conduzindo à respectiva redução, mesmo que muito subjetiva, fortalece o rendimento poético e adensa o caráter específico da linguagem bopiana. Comprove-se o mesmo nas expressões: "um pedaço de mato", "o resto da noite", "no fundo da selva", "um pedaço do céu", "um fio de mato", "fatias do mar", "um pedaço de mar"...

Para concluir esse aspecto da determinação, cabe considerar-se, rapidamente, a incidência dos chamados "shifters". Ao iniciar-se o primeiro episódio do poema - "Um dia / eu hei de morar nas terras do Sem-Fim", evidenciam-se respectivamente uma

situação temporal e outra espacial. Mas quando será esse dia e onde será esse Sem-Fim? O texto não o define. E assim se encerra o último episódio:

"- Pois então até breve, compadre
Fico le esperando
atrás das serras do Sem-Fim"

Na verdade, por falta absoluta de referências contextuais reveladoras, o Sem-Fim é o lugar que se lhe quiser referenciar, e "um dia" é apenas um dia, ou, simplesmente, qualquer dia.

O poema todo está entremeado de expressões como "agora", "aqui", "lá adiante", "hoje", "no fundo da floresta", "este rio", "mais adiante", etc. Todas elas, no entanto, determinam sem determinar. Tempo e lugar, carecendo de referências contextuais, são simultaneamente todos e nenhum. Como tal, pois, também os "shifters" remetem a uma nova significação; uma significação que, sem estar na linguagem, dela emana.

-.-

Passando ao nível da coordenação, resta tecer uma consideração a respeito de como ela se caracteriza estilisticamente em Cobra Norato. Enquanto, do ponto de vista da gramática, deveria prevalecer uma homogeneidade formal e de sentido entre os termos ou frases coordenados, o poema de Raul Bopp apresenta, em regra geral, o rompimento dessa homogeneidade, instaurando novamente o desvio às normas preceituadas no sistema.

O episódio III serve como exemplo-modelo do processo boppiano de coordenação. Para melhor apreensão, veja-se a distribuição seguida, linear, das idéias, demarcando-se com o sinal "+" o limite de verso e com barra a passagem de estrofe:

("Sigo depressa machucando a areia + erva-picão me arranhou + Caules gordos brincam de afundar na lama + Galhinhos fazem psiu /+/ Deixa eu passar que vou pra longe /+/ Moitas de tiririca entopem o caminho /+/ - Ai Pai-do-mato! quem me quebrou com mau olhado e virou meu rasto no chão? /+/ Ando já com os olhos murchos de tanto procurar a filha da rainha Luzia /+/ O resto da noite me enrola /+/ A terra agora perde o fundo + Um charco de umbigo mole me engole /+/ Onde irei eu que já estou com o sangue doendo + das mirongas da filha da rainha Luzia?")

O primeiro aspecto a ser registrado é a ausência quase que completa de conjunções. A coordenação realiza-se implicitamente, apoiando-se na técnica da justaposição. A generalização deste princípio através de todo o poema, cria uma dinâmica própria, inconfundível, incomum à grande maioria de discursos verbais, mesmo quando poéticos, obrigando o leitor, por assim dizer, a um envolvimento maior com a obra e ao desempenho do papel de coordenador das partes menores do discurso.

Mas, relacionado ao princípio da justaposição, o desvio coordenativo que mais se salienta em Cobra Norato é o da ausência constante de nexos ou de unidade imediata entre as idéias associadas. Assim, por exemplo, os quatro versos da primeira estrofe do episódio recém-transcrito poderiam servir, numa outra obra, como frases-tema de períodos, de capítulos ou até de poemas, dada a aparente individualidade de idéias com que se distinguem:

/Sigo depressa machucando a areia/

+

/Erva-picão me arranhou/

+

/Caules gordos brincam de afundar na lama/

+

/Galhinhos fazem psiu/

Justapondo-se, sem traços de relacionamento imediatamente perceptíveis, os versos unidos na estrofe resultam numa espécie de inconseqüência que, embora sutil, remete ao processo metafórico.

Cabe ao leitor, que vive a emoção da leitura, recuperar a unidade significativa entre as seqüências vêrsicas justapostas. É o que normalmente ocorre. O leitor, acompanhando a ação do herói e atualizado da relação dinâmica entre personagem, tempo e espaço, acaba por reduzir o desvio de linguagem, recuperando a unidade de sentido quebrada no plano sintagmático. Como nas imagens de um filme, as quatro seqüências vêrsicas acima citadas passam a ser entendidas como fases ligadas e sucessivas da evolução da itinerância do herói.

O que ocorre no Episódio III, quanto à coordenação e conforme já se afirmou, é comum, com as naturais variações de intensidade, a toda a narrativa de Cobra Norato.

Essa desestruturação seguida de reestruturação, essa permanente obstrução do sistema coordenativo remetendo sempre a uma nova significação, ilustra, como se pode depreender, a própria itinerância do herói. No transcorrer de sua viagem, Cobra Norato está sempre ao encontro do inesperado, do imprevisto e do novo. O cenário, seguindo os movimentos do herói, seguidamente se altera e se reconfigura. O discurso poético, como a itinerância do herói, é uma tecitura de surpresas.

NOTAS

01. In A Revolução da Palavra, op. cit.
02. Conf. modelo de representação do processo metafórico sugerido por Maria Luíza Ramos, op. cit.

Capítulo V

CONCLUSÕES

a) A especificidade da linguagem poética: Cobra Norato

Conforme lembrou Roman Jakobson, a peculiaridade verbal de uma linguagem não se define na presença exclusiva de uma determinada função. Ao contrário, baseia-se nas diversas funções, conforme a ordem hierárquica de sua incidência. A estrutura verbal da mensagem, porém, relaciona-se diretamente à função predominante.

Ao lado da função poética predominante, Cobra Norato deixa entrever a confluência, principalmente, das funções referencial e emotiva. Segundo as declarações do próprio autor, as relações do poema com o contexto amazônico são inquestionáveis. Além da referência aos mitos, também os aspectos da selva são referidos, do primeiro ao último episódio, abrangendo os reinos mineral, vegetal e animal. Sobre este universo referenciado, atuam os mecanismos de transfiguração compreendidos na estrutura verbal, a serviço da mensagem.

Sendo um poema lírico, emitido na primeira pessoa, também a função emotiva se formaliza constantemente. Seu exemplo mais saliente do ponto de vista do estilo está na aplicação aos verbos do sufixo diminutivo. Constituinto um desvio gramatical de ordem morfológica, resulta numa figura singular e fortemente expressiva. Essa tendência que, segundo o autor¹, foi influenciada pela linguagem indígena, comparece em diversas sequências: "e eu virei vira-mundo / pra ter um querzinho / da filha da / rainha Luzia" (Episódio XI); "Então esperazinho um pouco" (Episódio XXX); "Quero estazarzinho com ela" (Episódio XXXII)...

Mas a peculiaridade estilística e a especificidade da linguagem em Cobra Norato, decorrem principalmente da função poética, elevada ao mais alto nível através da estruturação verbal correspondente.

Conforme se procurou demonstrar anteriormente e seguindo, basicamente, os pressupostos teóricos de Jean Cohen, a poesia se distingue da prosa através de caracteres próprios que institui nos níveis fônico e semântico. Em outras palavras, estabelecendo desvios em relação às normas preceituadas no sistema, ela se especifica como linguagem.

Esses desvios à norma se concretizam na forma da expressão e na forma do significado; ou seja, respectivamente, nas relações entre o significante e o significado, e dos significados entre si.

Sendo o grau de poesia relativo ao índice quantitativo e qualitativo de desvios processados, pode-se assegurar, com convicção, a grandeza poética de Cobra Norato. Como se comprovou ao longo do terceiro capítulo, todas as figuras em nível fônico comuns à versificação constituem desvios especiais, onde a relação som-sentido remete a uma espécie de concretismo linguístico. Ao longo de todo o poema, do nível fônico se depreende uma significação paralela e ao mesmo tempo redundante à instituída em nível semântico. A formalização relativa ao verso, ao metro, ao ritmo, à rima, à aliteração, à onomatopéia e à distribuição fonemática, por si só já bastaria para evidenciar a obra principal de Raul Bopp no panorama da nossa Literatura.

Mas é do conjunto de figuras no nível fônico, somado ao conjunto de relações dos significados entre si, que emana o verdadeiro sentido poético e que resulta a especificidade da linguagem. Simultaneamente ao desenvolvimento de sua constituição fônica, o poema apresenta, através das relações no nível semântico, um sucessivo vai-vem do sentido ao não-sentido, e deste a uma nova significação. O capítulo antecedente bem demonstrou este aspecto. Em Cobra Norato, como se pôde verificar, seres inanimados se animam, animais se personificam e coisas abstratas se tornam concretas.

Dessa assimilação constante entre os reinos (mineral, vegetal, animal e humano), desse sentido poético que emana da redução metafórica sobre a constante impertinência, pode-se concluir também pela presença do espírito da Antropofagia. Como se

à procura de nossas raízes do subconsciente e do pré-lógico, instaura-se através da linguagem, um processo de decomposição, seguido, simultaneamente, de recomposição, dentro de uma lógica peculiar, antropofágica. É o próprio Raul Bopp, enfim, quem afirma: "Vamos descer à nossa Pré-História. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes da raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir uma nova estrutura de idéias. Solidários com as origens"².

-.-

b) Por uma nova significação

Essa especificidade da linguagem poética pode ser comprovada pela correspondente intradutibilidade. Sendo o poeta um criador de formas poéticas e sendo a poesia uma resultante destas formas, traduzir o poema só pode ser sacrificá-lo. Numa tradução, é possível preservar-se a substância do conteúdo, mas não a sua forma e muito menos a forma da expressão. Neste sentido, a linguagem poética constitui uma unidade indissolúvel de significante e de significado.

Conforme testemunha Cobra Norato, ao estabelecer desvios em relação à prosa, a poesia se torna linguagem de arte, de artifício. Objetivando uma permanentemente nova significação, as regras deixam de ser as do sistema e passam a ser as do poeta e de cada circunstância. Diz Cohen: "Se o poema infringe o código da fala é para que a língua o restabeleça transformando-se. Tal é o objetivo de toda a poesia: obter uma mutação da língua (...) que é ao mesmo tempo uma metamorfose mental"³.

Se a poesia viola sistematicamente as normas da linguagem comum, se pratica sistematicamente a impertinência, é porque esta é a única maneira de chegar a uma nova significação. A

linguagem habitual só pode levar a significados habituais. A linguagem poética quer ser criativa. Quer emocionar e redimensionar o ser. Eis por que deve a poesia infringir as regras do código. O absurdo poético é apenas a forma de dizer aquilo que a linguagem não diz naturalmente.

Definindo a figura poética como um conflito função-sentido, Cohen introduz, para explicar a situação, o duplo conceito denotativo/conotativo. A frase poética atribui aos termos uma função que o sentido (denotação) é incapaz de exercer. Para sanar o impasse, a denotação cede lugar à conotação, sendo a frase normalizada por uma espécie de "lógica afetiva"⁴.

Toda figura tem como objetivo suscitar o processo metafórico. O desvio, ao ser criado no plano sintagmático, visa outro desvio, no plano paradigmático. A mudança de sentido é também a mudança da natureza do sentido. Passa-se de um sentido nocional, próprio da linguagem prosaica, a um sentido emocional, próprio da linguagem poética.

A partir dessas considerações, pode-se deduzir que a frase poética, sendo objetivamente falsa, é subjetivamente verdadeira. Aliás, nas palavras de Cohen, "a negatividade denotativa é condição sine qua non da positividade conotativa"⁵. As significações emocional e nocional são, entre si, antitéticas; para que a primeira vença, deve-se impor obstáculos à segunda.

Raul Bopp, em Cobra Norato, conseguiu esse milagre de significação. Criando nos níveis fônico e semântico, uma tessitura de desvios, passíveis das respectivas reduções de cunho metafórico, possibilitou ao leitor sentir o que, de outra forma, limitar-se-ia a pensar.

O poeta, justamente, deve romper o vínculo instituído entre o significante e a noção, substituindo-a pela emoção. A denotação, como aspecto normatizado de um sistema, é também fruto de um "status" cultural que, por sua vez, pode estar condicionado a interesses de domínio e opressão. Ao contrário, a emoção é o campo da criatividade e do livre e pleno exercício do ser.

Há, por trás disso, sem dúvida, um novo humanismo, que Cobra Norato justamente evidencia.

Como esclarece Augusto de Campos, os "Antropófagos" pretendiam "Restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo, que já sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento. E mais do que isso. Lançar as bases de uma nova ideologia".⁷

Raul Bopp, adepto atuante do movimento antropofágico, é porta-voz destacado da nova ideologia. Através dela, atualiza literariamente, em sua obra principal, a "visão do homem natural americano"⁸. Seus personagens, rompendo normas e despindo-se da roupagem civilizada, recuperam aquela "inocência contente" perdida e expõem-se com plena autenticidade.

Essa volta ao estado natural, básica aos "Antropófagos", é definida por Oswaldo Costa no número 1 da Revista de Antropofagia e convém como referência apropriada para os caminhos de Cobra Norato: "O que se quer é simplicidade e não um novo código de simplicidade. Naturalidade, não manuais de bom tom. Contra a beleza canônica, a beleza natural - feia, bruta, agreste, bárbara, ilógica."⁹

NOTAS

01. Conf. Raul Bopp, in "Um Gaúcho na Amazônia". Seleta em Prosa e Verso de Raul Bopp, op. cit., p. 105.
02. BOPP, Raul. Vida e Morte da Antropofagia. Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1977, p. 69.
03. Jean Cohen, op. cit., p. 95.
04. Conf. Jean Cohen, op. cit., p. 170.
05. Op. cit., p. 172.
06. Jean Cohen, op. cit., p. 180.
07. Augusto de Campos, in "Revistas Re-vistas: os Antropófagos". Revista de Antropofagia, edição fac-similar da Metal Leve S. A., São Paulo, 1976.
08. Idem ibidem.
09. In "A 'Descida' Antropophaga". Revista de Antropofagia, Número 1, Maio - 1928.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso. Poesia Espanhola - Ensaio de Método e Limites Estilísticos. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1960.
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma (O Herói sem nenhum Caráter). São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.
- ANTOINE, Gérald. La Coordination Français. Paris, Ed. d'Artrey, 1958.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A Técnica do Verso em Português. Rio, Livraria Acadêmica, 1971.
- BANDEIRA, Manuel. Meus Poemas Preferidos. Rio, Edições de Ouro, 1966.
- BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. São Paulo, Editora Cultrix, 1971.
- BONOMI, Andrea. Fenomenologia e Estruturalismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- BOPP, Raul. Bopp Passado a Limpo por Ele Mesmo. Rio, Gráfica Tupy, 1972.
- BOPP, Raul. Cobra Norato e Outros Poemas. Rio, Editora Civilização Brasileira, 1973.
- BOPP, Raul. Vida e Morte da Antropofagia. Rio, Editora Civilização Brasileira, 1977.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.
- BUSS, Alcides. "O Poema que Buscamos". In SIGNO, revista da Academia Catarinense de Letras, nº 5, Florianópolis, 1975.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. Mallarmé. São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio, MEC/Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CASTRO, Sílvio. A Revolução da Palavra - Origens e Estruturas da Literatura Brasileira Moderna. Petrópolis, Editora Vozes, 1976.

- CHOCIAY, Rogério. Teoria do Verso. São Paulo, Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COHEN, Jean. Estrutura da Linguagem Poética. São Paulo, Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- COUTINHO, Afrânio. Conceito de Literatura Brasileira. Rio, Pallas Editora e Distribuidora e Instituto Nacional do Livro, 1976.
- D'ALLONNES, O. Revauld. Creación Artística y Promessa de Libertad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.
- DUBOIS, J. Rhétorique Générale. Paris, Larousse, 1970.
- ECO, Umberto. A Obra Aberta. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- GARCIA, Othon Moacyr. O Poema e o Mito. Rio, Livraria São José, 1962.
- GREIMAS, A.-J. Semântica Estrutural. São Paulo, Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, 1973.
- GUIRAUD, Pierre. A Estilística. São Paulo, Editora Mestre Jou, s.d.
- HILL, Amariles Guimarães. Seleção em Prosa e Verso de Raul Bopp. Rio, Livraria José Olympio Editora e Instituto Nacional do Livro, 1975.
- HOPKINS, G. M. The Journals and Papers. Org. H. House. Londres, 1959.
- INGARDEN, Roman. A Obra de Arte Literária. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo, Editora Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, Roman. Linguística. Poética. Cinema. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
- JAKOBSON, Roman. Quêstions de Poétique. Paris, Seuil, 1973.
- KAISER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra, Editora Anténio Amado, 1970.
- LIMA, Luiz Costa. Estruturalismo e Teoria da Literatura. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- MARTINS, Hércio. A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1968.

- MARTINS, Wilson. O Modernismo (1916-1945). São Paulo, Editora Cultrix, 1969.
- MERLEAU-Ponty, M. Fenomenologia da Percepção. Rio, Livraria Freitas Bastos, 1971.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- NERUDA, Pablo. Antologia Poética. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1976.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica e Literatura. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- RAMOS, Maria Luíza. Fenomenologia da Obra Literária. Rio, Editora Forense, 1972.
- REGIS, Maria Helena Camargo. Linguagem e Versificação em Broquéis. Porto Alegre, Editora Movimento, 1976.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-similar da Metal Leve S.A., São Paulo, 1976.
- RICARDO, Cassiano. Martim Cererê. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1943.
- RICHARDS, I. A. Princípios de Crítica Literária. Porto Alegre, Editora Globo, 1967.
- SÁFADY, Naief. Introdução à Análise do Texto. Belo Horizonte, Editora Júpiter, 1972.
- SANT'ANA, Affonso Romano. Análise Estrutural de Romances Brasileiros. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. São Paulo, Editora Cultrix, 1971.
- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1973.
- SOURIAU, Etienne. La Correspondence des Arts. Paris, Flammarion, 1947.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis, Editora Vozes, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- VÁRIOS AUTORES. Teoria da Literatura. Formalistas Russos. Porto Alegre, Editora Globo, 1973.
- VIANU, Tudor. Los Problemas de la Metáfora. Buenos Aires, Editorial Universitária, 1967.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.