

Palavra engenhosa: a invenção estilística em poemas de Drummond e Vinicius de Moraes

Word ingenious: the stylistic invention in the poems of Drummond et Vinicius de Moraes

Vicência Maria Freitas Jaguaribe¹

O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de idéias, mas de palavras. Todo o seu gênio reside na invenção verbal. (Jean Cohen)



Resumo

Analisar estilisticamente um texto significa apreciar os recursos lingüísticos que têm efeito expressivo. Esses recursos decorrem da escolha do autor e resultam de um trabalho de recriação sobre a língua. Este artigo tem como objetivo fazer a análise estilística de poemas de Carlos Drummond de Andrade e de Vinicius de Moraes. Do poema “Música”, foram exploradas as metáforas e os símiles, bem como o uso do artigo indefinido antes de nome próprio personativo. De “Cabaré Mineiro”, explorou-se, principalmente, o efeito das sinédoques sobre o significado do poema. De “Seu Santo Nome”, destacou-se o recurso da intertextualidade, que empresta ao poema o tom da palavra sagrada, necessário à caracterização do vocábulo amor, assunto tratado pelo poeta. De “Vida Vidinha” e “O ônibus Grayhound atravessa o Novo México”, considerou-se, em especial, o processo de repetição responsável pelo ritmo.

Palavras-chave: Escolha. Efeito expressivo. Recriação.

Abstract

Making a stylistic analysis of a text means appreciate linguistic resources which have expressive effect. These resources come from author's choice and result from a process of recreating about the language. This paper has the aim of making an stylistic analysis of poems by Carlos Drummond de Andrade and Vinicius de Moraes. From the poem “Música”, we explore metaphors and its similes, as well as the use of indefinite article before personal own nouns. From “Cabaré Mineiro”, we mainly explore the effect of synecdoche in the meaning of the poem. From “Seu Santo Nome”, we highlighted the resource of intertextuality which gives the poem the tune of sacred word, necessary to the characterization of the word “love”, subject dealt by the poet. From “Vida Vidinha” and “O ônibus Greyhound atravessa o Novo México”, we specially considered the repetition process responsible for rhythm.

Keywords: Choice. Expressive effect. Recreating process

Introdução

Mesmo tendo consciência das questões que envolvem os estudos estilísticos, das críticas a termos como *norma*, *desvio* e *escolha*, por meio dos quais se nomeiam os elementos lingüísticos que têm efeito expressivo em um texto, e até das indagações

feitas hoje em dia sobre o lugar da Estilística em face do avanço dos estudos sobre texto e discurso, não pretendemos deter-nos, no exíguo espaço deste artigo, em considerações sobre essa problemática. Queremos somente frisar a importância da análise estilística para os estudos da literatura, uma vez que o texto literário

¹ Mestra em Literatura Brasileira pela UFC, é professora da Universidade Estadual do Ceará – UECE, e uma das pesquisadoras do grupo de estudos Protexito, da Universidade Federal do Ceará – UFC.

realiza-se em função do trabalho de recriação da palavra.

E é para apreciar esse trabalho – pois é este nosso objetivo – que nos propomos analisar os recursos estilísticos ou expressivos dos poemas “Música”, “Cabaré Mineiro”, “O Seu Santo Nome” e “Vida Vidinha”², de Carlos Drummond de Andrade, e “O Ônibus Grayhound Atravessa o Novo México”³, de Vinicius de Moraes.

Examinaremos os elementos lingüísticos que, decorrentes de uma escolha (consciente ou não) do poeta, “geram conotações, como resultado de um trabalho de recriação exercido na própria linguagem” (Monteiro, 1991) e, por isso, dão aos textos em questão o status de obra de arte literária.

A perscrutação da palavra poética

O poema transcrito a seguir põe em evidência o poder que tem a obra de arte de agir sobre os seres humanos, aliviando-lhes as tensões e amenizando as relações conflituosas desenvolvidas no dia-a-dia estressante da sociedade moderna.

Uma coisa triste no fundo da sala.
Me disseram que era Chopin.
A mulher de braços redondos que nem coxas
martelava na dentadura dura
sob o lustre complacente.
Eu considerei as contas que era preciso pagar,
os passos que era preciso dar,
as dificuldades....
Enquadrei o Chopin na minha tristeza
e na dentadura amarela e preta
meus cuidados voaram como borboletas.

Privilegiaremos, na análise estilística desse poema, principalmente a metáfora *dentadura preta*, presente no verso 4, cujo referente foi recategorizado no verso 10; e o emprego do artigo definido *o*, no verso 9, em oposição à falta desse pronome no verso 2. Queremos mostrar como os recursos estilísticos salientados para efeito de análise estão em íntima relação, um servindo de amparo ao outro e combinando-se com os demais, para dar suporte à temática do

poema e a uma determinada intenção do sujeito da enunciação.

O verso inicial do poema recategoriza, por meio do sintagma nominal *uma coisa triste*, o referente designado, no título, como “Música”. Sabe-se que o substantivo *coisa*, que pode aparecer como um nome genérico (cf. HALLIDAY, HASAN, 1976), pode, quando precedido do artigo indefinido, ter conotações negativas e indicar algo de má qualidade; ruim, feio, pavoroso. Assim sendo, essa recategorização, juntamente com o verbo na terceira pessoa do plural, *disseram*, numa estrutura sintática de sujeito indeterminado, indicam uma posição inicial de distanciamento afetivo do sujeito lírico em relação à realidade representada. Esse distanciamento justifica a negatividade do símile do verso 3: *A mulher de braços redondos que nem coxas*, e das metáforas do verso 4: *martelava na dentadura dura*.

Observe-se que, na construção do símile, o autor escolhe um detalhe do corpo da pianista, os braços, e compara-os a coxas. Configura-se, assim, a par do símile, o recurso da sinédoque, que, prestando-se bem à caricatura, enfatiza um aspecto negativo do corpo da mulher, da qual se pinta um retrato grotesco. É como se os braços tivessem vida independente, e a pianista se fizesse presente por eles, o que oferece dela uma visão grosseira e desagradável.

Veja-se como se constroem as metáforas do verso 4: o teclado do piano é comparado a uma dentadura, e o ato de tocar, a marteladas. São duas metáforas que, no conjunto, exploram sensações visuais e auditivas e que podem despertar no leitor conotações negativas. O substantivo *dentadura* referindo-se a dentes artificiais, associado ao verbo *martelar*, sugere o mau desempenho da pianista e o som desagradável de uma peça musical mal executada. Note-se, ainda, que no verso em questão – *martelava na dentadura dura* – intensificam-se as conotações negativas pela presença da aliteração das consoantes oclusivas /t/ e /d/, que sugerem ruídos e movimentos repetidos, como também os sentimentos associados a esses ruídos, como o arquejar da cólera. (MACAMBIRA, 1985). Temos, então, na ocorrência focalizada, uma conjunção de duas

² Os poemas “Música” e “Cabaré Mineiro” integram a obra *Alguma poesia*, publicada em 1930, que inclui poemas compostos entre 1925 e 1930. Já “O Seu Santo Nome” pertence à obra *Corpo*, editada em 1984, três anos antes da morte do autor. “Vida Vidinha” insere-se em *Boitempo*, de 1968, que, juntamente com *Menino antigo* (1973) e *Esquecer para lembrar* (1979), resgata as memórias do passado.

³ O poema encerra a obra *Nossa Senhora de Los Angeles*, escrita entre 1946 e 1950, quando o poeta morava em Los Angeles, como Vice-Cônsul. No original, a palavra *Greyhound*, que intitula o poema, vem grafada com “a”: “Grayhound”.

das três modalidades de motivação sonora: a ilustração e o simbolismo sonoros. Pelo recurso da aliteração, por conseguinte, o poeta consegue não só sugerir o movimento da pianista ao tocar, mas simbolizar o estado d'alma do sujeito poético.

O que se desprende, pelo trabalho que o poeta faz com a linguagem na primeira parte do poema (versos 1 a 5), é que o sujeito lírico não se deixa penetrar pela música, não se deixa sensibilizar pela arte, talvez tomado pelas pressões do cotidiano. Constata-se, então, no poema, a presença do elemento que Luiz Costa Lima (1995) considera o *princípio medular da obra drummondiana*: a **corrosão**, que pode desencadear a ironia.

Observe-se que, no verso 10, as metáforas do verso 4 são retomadas, num processo que a literatura sobre referência tem chamado de *recategorização* (APOTHÉLOZ, REICHEICHLER-BÉGUELIN, 1995): *e na dentadura amarela e preta*. As duas metáforas anteriores reduzem-se a uma única metáfora, que perde ainda o adjetivo *dura*. E, como consequência dessa perda, desaparece também a desagradável aliteração. Essas alterações suavizam as sugestões negativas. É como se o sujeito lírico assumisse uma postura diferente diante da solicitação da música e se deixasse embalar por ela, quase num processo de purificação de suas angústias e de seus cuidados – um processo de catarse, o que é comprovado pelo símile final do poema: *meus cuidados voaram como borboletas*. Ora, a borboleta, sendo um ser alado, compartilha das sugestões de leveza espiritual e de liberdade.

Trabalhem, agora, um outro elemento de grande valor estilístico no poema. Comparemos os versos 2 e 9: *Me disseram que era Chopin. / Enquadrei o Chopin na minha tristeza*, ambos construídos sobre uma metonímia. Observe-se que no primeiro verso o substantivo próprio *Chopin* vem sem o artigo definido, o qual aparece no verso 9. Recorde-se, a propósito desse fenômeno lingüístico, que o artigo junto a nomes próprios denota familiaridade (cf. BECHARA, 2001). Assim sendo, quando se lê a expressão *o Chopin*, parece haver uma relação afetiva entre o locutor e a pessoa a quem ele se refere, ou melhor, entre ele e a música reproduzida naquele instante.

O que se disse anteriormente sobre a mudança de atitude do sujeito lírico em relação às solicitações da arte (representada pela música de Chopin) vem a ser comprovado, portanto, pelo emprego do artigo antes do nome próprio *Chopin*. É como se, agora, a música tivesse conseguido sensibilizá-lo. Quer dizer:

o que era estranho, estava distante dele, agora lhe é familiar, atinge sua sensibilidade e consegue suavizar as angústias do seu cotidiano.

O segundo poema que merece nossa atenção pertence também à obra *Alguma Poesia*:

A dançarina espanhola de Montes Claros
dança e redança na sala mestiça.
cem olhos morenos estão despindo
seu corpo gordo picado de mosquito.
Tem um sinal de bala na coxa direita,
o riso postiço de um dente de ouro,
mas é linda, linda, gorda e satisfeita.
Como rebola as nádegas amarelas!
cem olhos brasileiros estão seguindo
o balanço doce e mole de suas tetas...

No poema “Cabaré mineiro”, chama a atenção, de imediato, a maneira como o autor caracteriza a dançarina e o público que a vê dançar. O poeta nada nos adianta sobre o ambiente físico do cabaré que intitula o poema. As impressões que nos ficam desse ambiente decorrem da caracterização da dançarina e da fixação do comportamento do público.

O poema se inicia com um verso que prepara o leitor para a desestruturação da figura da dançarina que está no imaginário popular: *A dançarina espanhola de Montes Claros*. O que o leitor pode pensar é que a dançarina é uma farsa, alguém que se diz espanhola por uma jogada de *marketing*. Tudo o mais que se afirma dela, ou melhor, sobre os seus atributos físicos, nega as características de uma verdadeira dançarina: corpo gordo; picado de mosquito; sinal de bala na coxa direita; riso postiço de um dente de ouro; nádegas amarelas; balanço doce e mole de suas tetas. Restam, no entanto, as sugestões da sensualidade que emana de seu corpo. Observe-se o recurso da hipálage em *o riso postiço de um dente de ouro* e *o balanço doce e mole de suas tetas*, pelo qual uma palavra que logicamente deveria qualificar determinado termo passa a qualificar outro: o que é postiço é o dente, não o sorriso; o que é doce e mole são as tetas, não o balanço. Pode-se dizer que a hipálage constitui um “plurissigno”, pois desencadeia uma pluralidade de significados: no primeiro caso, enfatiza-se a idéia de que não é somente o dente que é postiço; a artificialidade ou a falsidade atinge toda a pessoa da bailarina; no segundo caso, a flacidez das tetas da bailarina (característica que sugere sensualidade, erotismo) expande-se para toda a sua figura e para os seus movimentos. Ora, um cabaré que tem uma dançarina com as características apontadas

deve ser de ínfima qualidade. Agora, sim, começa a delinear-se a caracterização do cabaré.

Sobre os movimentos da dançarina, vale notar a criação do neologismo *redança*, forma do verbo *redançar*, composto por prefixação a partir de *dançar*. Observe-se que a invenção desse verbo, quando o poeta teria a possibilidade de empregar “dança de novo”, concentra a significação do semantema *danç*_ (que na outra possibilidade estaria diluída na expressão adverbial “de novo”). Esse artifício acaba por ressaltar os movimentos sensuais da bailarina e as sugestões eróticas da situação que está sendo pintada.

Veja-se, agora, a maneira como são referidos os frequentadores do cabaré: *sala mestiça*; *Cem olhos morenos estão despindo*; *cem olhos brasileiros estão seguindo*. Pelo processo sinedóquico (continente pelo conteúdo – a sala pelo que ela contém; e parte pelo todo – os olhos pela pessoa), o poeta enfatiza a sensualidade dos frequentadores. Perceba-se em primeiro lugar a focalização dos olhos, que traz ao primeiro plano a cobiça, o desejo dos homens. Há, inclusive, no português expressões compostas com a palavra olho(s) que sugerem essa idéia: *olho de mormaço* ou *olho de peixe morto*, ou ainda *olhos dependurados*, que significam “olhar lânguido, conquistador, dirigido através das pálpebras semicerradas”; *comer com os olhos*, que quer dizer “cobiçar, fitar com atenção ou interesse a pessoa amada ou o objeto desejado”; *de encher o olho* ou *de encher os olhos*, que significam “de causar admiração, contentamento, agrado, cobiça”; *deitar olho comprido a*, isto é, “cobiçar, desejar, ambicionar”, e finalmente, *de olho em*, que quer dizer “com alguém (ou algo) em vista, no desejo, no pensamento”. A expressão *sala mestiça*, ao determinar a etnia dos frequentadores do cabaré – eles são mestiços – valida a idéia consagrada pelo senso comum de que o mestiço é intrinsecamente sensual. Observe-se, ainda, que os adjetivos *mestiça*, *morenos* e *brasileiros* estão numa relação de equivalência, o que significa dizer que a sensualidade atribuída aos mestiços é também própria dos brasileiros, uma vez que estes, sendo morenos, também são mestiços. Constatase, assim, que pela sínecdoque o autor consegue, ao caracterizar o comportamento sensual dos homens, também sugerir o tipo de cabaré de que está falando: o cabaré do submundo, do mundo marginal, do mundo corroído (cf. LIMA, 1995) pela pobreza, pela ignorância.

Vale ressaltar a repetição do adjetivo *linda* no verso 7, que, numa estrutura própria da linguagem afetiva, expressa a idéia de superlativo. Note-se a

maneira como o autor dispõe as palavras no verso 7: *mas é linda, linda, gorda e satisfeita*. Não há, aparentemente, relação lógica entre *linda*, *gorda* e *satisfeita*. Estão os adjetivos associados livremente, gerando quebra do paralelismo semântico (cf. MONTEIRO, 1981). No poema em estudo, essa associação abre a possibilidade de mais de uma leitura: primeiro, que, naquele mundo, o conceito de beleza – meio *kitsch* – não exclui a gordura e o dente de ouro (considere-se o *mas* que inicia o verso), até os inclui. Ouve-se, subjacente, a voz do povo impondo seus valores. Na primeira metade do século XX (como ainda hoje em algumas regiões do Brasil, principalmente entre as pessoas mais simples), não havia o culto da magreza. Ser bonito era ser também bem nutrido, com aspecto saudável. Segundo, que o olhar lançado, sobre a realidade descrita, pelo sujeito lírico é um tanto quanto irônico e, portanto, desestruturador daquele universo marginal.

O poema que será agora objeto de considerações põe em pauta uma questão tão antiga quanto a capacidade humana de refletir sobre a linguagem: até que ponto a palavra incorpora a aura das pessoas, das coisas, dos sentimentos, enfim, dos seres que ela representa?

Não facilite com a palavra amor.

Não a jogue no espaço, bolha de sabão.

Não se inebrie com seu engalanado som.

Não a empregue sem razão acima de toda razão (e é raro).

Não brinque, não experimente, não cometa a loucura sem remissão

de espalhar aos quatro ventos do mundo essa palavra que é toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na Terra.

Não a pronuncie. (*O Seu Santo Nome*)

O poema estrutura-se sobre um jogo de intertextualidade, que se constitui no seu principal recurso estilístico e que dá o tom responsável pela significação textual: o diálogo com o texto bíblico dos Dez Mandamentos. No título do poema, “O Seu Santo Nome”, já ouvimos o eco do 2º mandamento: “Não tomar seu (de Deus) santo nome em vão”. Além do mais, ele repete a construção lingüística em que é vazado esse mandamento (infinitivo com valor de imperativo negativo). Essa estrutura, além de expressar um diálogo com o texto bíblico, denuncia um outro diálogo com uma outra voz pressuposta: dizer a alguém que não faça algo pressupõe um fazer anterior, pois o imperativo *supõe a presença de um partner de quem o falante pode esperar a realização do que ‘é ordenado’* (KOCH, 2001, p. 179).

Admita-se que a intertextualidade com o texto do Decálogo tem um forte efeito sobre o sentido do poema: a sacralização do nome de Deus é transferida para a palavra “amor” (portanto para o sentimento amor), que assim se torna tabu – tão impronunciável como o nome de Deus em algumas religiões.

Aí se apresenta uma discussão pertinente quando se trata da palavra poética: a relação entre as palavras e as coisas, e entre significante e significado. E uma resposta que se pode dar a essa questão é que as palavras empregadas nos textos poéticos são insubstituíveis; nelas, *o significante não se comporta simplesmente como o canal através do qual escorre o significado, porque a este adere de forma insubstituível* (ELIA, 1978, p. 84).

Já nos diz Sartre (1989, p. 13-14) que

o poeta se afastou por completo da palavra instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. Pois a ambigüidade do signo implica que se possa, a seu bel-prazer, atravessá-lo como a uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a realidade e considerá-lo como objeto. O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem. Para aquele, são convenções úteis, instrumentos que vão se desgastando pouco a pouco e são jogados fora quando não servem mais; para o segundo, são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a relva e as árvores.

“Vida Vidinha”, é um daqueles poemas que se eternizam, em decorrência do forte poder expressivo e impressivo, que sobressai exatamente do trabalho feito com os elementos lingüísticos.

A solteirona e seu pé de begônia
a solteirona e seu gato cinzento
a solteirona e seu bolo de amêndoas
a solteirona e sua renda de bilro
a solteirona e seu jornal de modas
a solteirona e seu livro de missa
a solteirona e seu armário fechado
a solteirona e sua janela
a solteirona e seu olhar vazio
a solteirona e seus bandós grisalhos
a solteirona e seu bandolim
a solteirona e seu noivo-retrato
a solteirona e seu tempo infinito

a solteirona e seu travesseiro
ardente, molhado
de soluços.

O que nele chama a atenção numa primeira leitura são as repetições em nível lexical e sintático, de grande repercussão sobre o ritmo. Os versos de 1 a 14, que variam entre decassílabos e eneassílabos, apresentam a mesma estrutura sintática: dois sintagmas nominais ligados pela conjunção *e*. Os catorze primeiros versos, marcados pelo recurso da anáfora, começam pelo sintagma *a solteirona*, em cujo núcleo, *solteirona*, palavra chave do poema, recai a primeira tônica (ro). Esses expedientes impõem um ritmo mais ou menos uniforme ao texto, ritmo que enfatiza o sentido da monotonia, da mesmice, da falta de objetivo que caracterizam a vida da mulher retratada no poema.

Acrescente-se que, por coincidir a primeira vogal tônica dos versos com a primeira vogal do sufixo –ona, realça-se a força conotativa do substantivo *solteirona*, que em alguns contextos passa a ser sinônimo de carência e de solidão.

Observe-se que a seqüência desses 14 versos provoca uma tensão, que atinge o clímax no verso 14. Os dois versos finais, diferentes dos anteriores em todos os aspectos – pelo número de sílabas métricas, pela estrutura sintática, pelo vocabulário e pela distribuição na página (constate-se que foram recuados para a direita do leitor) operam como que uma distensão emocional, que está em consonância com o pranto que se desencadeia.

Nos 14 versos iniciais, faz-se uma enumeração meio caótica de elementos: misturam-se vegetais, animais, coisas, pessoas, numa perspectiva de calidoscópio. Esse tipo de enumeração, tão comum na obra drummondiana, tem no poema em estudo o efeito de sugerir a falta de relações afetivas na vida da protagonista do poema. Os seres e as coisas com que estabelece contato não mantêm com ela relações afetivas duradouras (mesmo porque, com exceção do *gato cinzento*, são coisas). Note-se também que a repetição do pronome possessivo *seu* (*seus*, *sua*) sugere um movimento de mão única: não há uma divisão com o outro, o que provocaria um retorno afetivo. Atente-se também para o fato de que o poema se caracteriza pela ausência de verbos (todos os versos constroem-se por meio de frases nominais), negando-se, assim, qualquer ação da protagonista para modificar sua situação de carência e solidão.

Resta apreciar a criação vocabular do verso 12 – *noivo-retrato*. O poeta cria um neologismo pelo processo de composição: substantivo+substantivo, funcionando o substantivo *retrato* como modificador do substantivo *noivo*. Essa estrutura sugere um significado muito diferente daquele que o leitor elaboraria se a construção fosse, por exemplo, “retrato-do-noivo”. Em “retrato-do-noivo”, haveria a indicação de que o noivo realmente existiu e dele a solteirona guarda o retrato; em *noivo-retrato*, fica a interrogação sobre a existência do noivo: se realmente existiu, ou se é fruto da carência e da fantasia da protagonista. Com esse neologismo, então, o poeta consegue enfatizar a solidão da solteirona. O tema do poema é, pois, a solidão, irremediável desde que o homem que a vive não faça algo para dela libertar-se: não se divida com outros seres humanos. Se assim não acontecer, a vida perderá o sentido e se transformará em uma existência cuja essência se perdeu na voragem do cotidiano. Evidencia-se, mais uma vez, a força da corrosão de que fala Luiz Costa Lima. É isso que sugere o título do poema – “Vida Vidinha”: temos um sintagma peculiar em que o modificador *vidinha*, que repete o semantema de *vida* acrescido do sufixo diminutivo *-inha*, acaba negando ou corroendo o valor positivo da palavra *vida*.

O poema de Vinicius de Moraes que passa agora a objeto de estudo é um texto de características pictóricas que, no entanto, traz uma significação de caráter social. Essa, como se sabe, é uma das tendências da poética de Vinicius de Moraes, o qual tem a capacidade de se *apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar uma gravidade que não vem do tom, mas da estrutura latente de paradoxo que enforma sua poesia* (CÂNDIDO, 1986, p. 742).

Terra seca árvore seca
E a bomba de gasolina
Casa seca paiol seco
E a bomba de gasolina
Serpente seca na estrada
E a bomba de gasolina
Pássaro seco no fio
(E a bomba de gasolina)
Do telégrafo: s. o. s.
E a bomba de gasolina
A pele seca o olhar seco
(E a bomba de gasolina)
Do índio que não esquece
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina...

(*O ônibus Grayhound atravessa o Novo México*)

O poema parece ser fruto de uma experiência muito forte na vida do sujeito poético. Ele se nos afigura como uma descrição em que a paisagem é afetada ou transformada por suas emoções. O recurso estilístico que permite ao poeta expressar um alto grau de comoção diante da realidade é a repetição, e é esse recurso que merecerá considerações. Observe-se que o verso *E a bomba de gasolina* repete-se integralmente, no que se chama palilogia. No poema, esse fenômeno constrói para o leitor uma realidade que pode ser lida em dois níveis: no primeiro nível de leitura, temos a descrição da paisagem desértica do Novo México vista pela janela do ônibus Grayhound; e, no meio daquela paisagem de árvores e terras secas, a presença de uma bomba de gasolina. No segundo nível de leitura, a bomba de gasolina pode ser entendida como uma metonímia do progresso chegando e instalando-se na região, não trazendo, contudo, melhoria de vida para a população (representada pelo *índio de olhar seco*). Os versos 1, 3, 5 e 7 sustentam a primeira leitura; mas os versos 9, 11 e 13 sugerem a segunda.

Observe-se a maneira como se repete o verso *E a bomba de gasolina*: do verso 1 ao 12, alternadamente, o que pode sugerir a chegada lenta mas persistente do progresso; a partir do verso 14, seguidamente, dando a sugestão de que finalmente o progresso se instalou e é irreversível.

O poema é estruturado em versos de 7 sílabas ou heptassílabos, também chamados de redondilhas maiores, verso predominante na poesia popular, talvez por ser o mais simples do ponto de vista das leis métricas. O fato de o poema apresentar versos isométricos dá uma sensação de regularidade, o que enfatiza um dos significados do poema: a persistência com que o progresso se instala em regiões primitivas como a focalizada pelo poema, e a irreversibilidade do processo.

Considerações finais

Um dos prazeres da leitura literária consiste em apreciar, com um certo grau de consciência, o trabalho que o escritor opera sobre a língua. Para isso, é necessário que o leitor, além de possuir alguma intuição, conheça as regras do “jogo”, o que requer uma relativa assiduidade no contato com o texto literário.

Possenti (1993) diz que, como linguísta, sente-se perplexo diante da imprecisão dos termos usados

pela crítica literária e do grau de intuição que parece necessário para que ela se realize. Mas também se pergunta *se a intuição é substituível em processos tipicamente interpretativos como são os da crítica literária* (p. 154). E finalmente conclama críticos literários e lingüistas para um intercâmbio diferente daquele que se tem dado até o presente momento, a fim de que os estudos literários (e mais especificamente os que envolvem a crítica estilística – o acréscimo é nosso) ganhem em precisão e objetividade.

Não resta dúvida de que a leitura do texto literário se oferece às imprecisões e às famosas “viagens”, como se diz modernamente; mas é certo também que as peculiaridades do texto literário não dispensam as indagações sobre até que ponto o signo lingüístico pode ser levado no trabalho de recriação que faz a literatura. E pensamos que somente os estudos estilísticos oferecem ao leitor condições de dar resposta a essa indagação e descobrir até onde o escritor foi capaz de levar a palavra literária.

Referências:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- APOTHÉLOZ, Denis.; DUBOIS, Danièle. Construction de la référence et stratégies de designation. In: BERRENDONNER, A. REICHLER-BEGUELIN, M.-J. *Du syntagme nominal aux objets-de-discours*. Neuchâtel: TRANEL, 1995. p. 227-271.
- BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. Vinicius de Moraes. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 742-744.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- ELIA, Silva. *Orientações da lingüística moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Cohesion in spoken and written english*. London: Longman, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MACAMBIRA, José Rebouças. *Fonologia do português*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1985.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- MONTEIRO, José Lemos. Recursos estilísticos de Moreira Campos. *Revista Clã*, Fortaleza, n. 27, 95-108, 1981.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- VILELA, Mário; KOCH, Ingedore Villaça. *Gramática da língua portuguesa*. Coimbra: Almedima, 2001.