UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA

ALESSANDRA FERREIRA IGNEZ

**A EXPRESSIVIDADE DAS CRIAÇÕES LEXICAIS EM *GALÁXIAS*,
DE HAROLDO DE CAMPOS**

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA

**A EXPRESSIVIDADE DAS CRIAÇÕES LEXICAIS EM *GALÁXIAS*,
DE HAROLDO DE CAMPOS**

Alessandra Ferreira Ignez

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta

São Paulo

2012

Agradecimentos

A meus pais, Maristela e Tomás, a Luiz Henrique e a minhas irmãs, Luciana e Marcela, pelo incentivo constante a minhas atividades acadêmicas.

Em especial, à professora Elis, por quem tenho muita admiração. Foi ela quem me deu a oportunidade de trilhar pela vida acadêmica. Agradeço-lhe a confiança, a orientação e a amizade.

Às professoras Ieda Maria Alves e Norma Goldstein, pelas valiosas sugestões no Exame de Qualificação e pelas várias contribuições ao longo do meu trajeto acadêmico.

Às minhas amigas Eliana e Grasiela, com as quais pude conviver durante a pesquisa de Doutorado. À Eliana agradeço sinceramente as produtivas conversas sobre nossos trabalhos e a tradução das citações em francês desta tese.

À Editora 34, principalmente a Paulo Malta, seu diretor editorial, pela cessão da obra *Galáxias* em pdf e word para facilitar a busca de dados durante a pesquisa.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão de bolsa para este trabalho no período de 2008 a 2012.

Resumo

A criação de palavras resulta, normalmente, da necessidade de se denominar novos conceitos, objetos. Verifica-se que o falante, conhecendo o funcionamento de sua língua, produz novas unidades lexicais com a finalidade de suprir sua necessidade de denominação, fazendo uso, desse modo, da chamada neologia denominativa. Entretanto, Guilbert assevera que, quando um neologismo emerge do desejo de o falante expressar de maneira diferente uma ideia já conhecida, revelando um modo particular de ver o mundo, é feito por ele o uso da neologia estilística ou literária. São esses os dois tipos de neologia apontados pelo autor. A diferença entre eles pode ser assim explicada: no primeiro caso, explora-se o caráter comunicativo do neologismo e, no segundo, seu potencial expressivo. Assinala-se, contudo, que os processos de criação são os mesmos nos dois casos, mas as intenções que levam à produção de uma nova palavra são distintas. No discurso literário, existem autores criadores que lançam mão do uso de neologismos estilísticos, a fim de dar expressividade para seus textos. Pensando em fazer um trabalho voltado para criações lexicais literárias, decidimos realizar uma pesquisa sobre as criações lexicais em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, tendo em vista que essa obra nos oferece um amplo leque de neologismos resultantes de mais de um processo de formação. Desse modo, o objetivo deste trabalho é entender a expressividade das criações lexicais na obra, especificamente das criações sintagmáticas, observando também os processos de formação utilizados pelo autor.

Abstract

Word formation, often, results from the need of denominating new concepts, objects. It is verified that the speaker, knowing how his/her language works, creates new lexical units in order to meet his/her need to name, using, then, the denominative neology. However, Guilbert states that, when a new word emerges from the want of the speaker express differently an idea already known, showing a particular way of seeing the world, it is done the use of stylistic or literary neology. Those are the two types of neology mentioned by the author. The difference between them can be explained as follows: in the first case, the communicative property of the neologism is explored and, in the second, its expressive potential. It is noted, however, that formation processes are the same in both cases, but the intents that lead to the production of a new word are different. In literary discourse, there are authors who use stylistic neologisms in order to give expressiveness to their texts. Thinking of doing a research about lexical literary formations, we decided to make a research about creations in *Galáxias*, by Haroldo de Campos, because this literary work offers us a wide range of neologisms resulting from more than one word formation process. Therefore, the goal of this study is understand the expressiveness of lexical creations in *Galáxias*, specifically the syntagmatic creations, and verify also the word formation processes used by the author.

Sumário

Introdução.....	07
1. Estilo: uma questão de gênero.....	15
1.1 O discurso poético: uma forma de dizer.....	20
1.2 Um gênero híbrido: o poema em prosa.....	27
1.2.1 Considerações sobre as propriedades do poema em prosa.....	27
1.2.2 <i>Galáxias</i> : entre o limite da prosa e da poesia.....	36
2. Estilo: a perspectiva sincrônica paralela à diacrônica.....	45
2.1 O estilo numa perspectiva sincrônica: a devoração antropofágica da tradição...	48
2.2 No caldeirão de Haroldo de Campos.....	52
2.3 Considerações sobre Concretismo e Neobarroco.....	55
2.3.1 O Concretismo.....	56
2.3.2 O Neobarroco.....	60
2.4 <i>Galáxias</i> : a digestão feita.....	64
3. A criação lexical literária.....	70
3.1 A ampliação do léxico e os tipos de neologia.....	71
3.2 As criações sintagmáticas.....	81
3.2.1 Considerações sobre composição e derivação.....	82
3.2.2 A composição.....	92
3.2.3 A prefixação.....	94
3.2.4 A sufixação.....	95
3.2.5 A parassíntese.....	102
3.2.6 O cruzamento vocabular.....	106
3.3 A criatividade lexical de Haroldo de Campos em <i>Galáxias</i>	108
4. As criações sitagmáticas em <i>Galáxias</i>	124
4.1 A composição.....	124
4.1.1 Substantivos compostos.....	124
4.1.2 Adjetivos compostos.....	170
4.1.3 Verbos compostos.....	184
4.1.4 Algumas considerações sobre compostos que indicam mescla de cores.....	192
4.1.5 Palavras gramaticais.....	205
4.1.6 Lexicalização e subversão de expressões e locuções.....	211

4.1.7 Lexicalização de frases.....	221
4.2 O cruzamento vocabular.....	224
4.3 A prefixação.....	244
4.4 A sufixação.....	274
4.5 A parassíntese.....	305
Considerações Finais.....	308
Bibliografia.....	312

Introdução

eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro
nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu
lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem
interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta
senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo
(Haroldo de Campos)

As manifestações de expressão e modos de dizer individualizados tornam-se uma das marcas do discurso literário. Segundo Bakhtin (1997), existem gêneros em que a manifestação de traços individuais é menos propícia, ao passo que, em outros, ela se torna quase um requisito. Dentre estes, encontra-se o discurso literário, em que o modo de dizer sobrepõe-se à informação, sendo um espaço comunicacional em que o conteúdo e a forma do dizer convergem em prol de um efeito estilístico. Conforme Bakhtin, essa esfera da comunicação tende para a busca de um modo de dizer distanciado do uso comum; sendo perceptível nela a importância das escolhas lexicais, que podem, combinadas no enunciado, trazer efeitos de sentido específicos para a obra. Nesse tipo de discurso, também são comuns as criações lexicais, que servem para suprir as necessidades expressivas de um autor, bem como para fazer com que o texto apresente um determinado efeito estilístico. Como se pode perceber, a função dessas formações é diferente daquela em que novas palavras são utilizadas na língua com fins especificamente denominativos. Sendo assim, Guilbert afirma que as criações literárias devem ser denominadas neologismos estilísticos tendo-se em vista seu papel discursivo.

Na língua geral e nos discursos de especialidades, a neologia é compreendida como modo de enriquecimento do léxico, que ocorre de maneira constante, como forma de acompanhamento e de registro das transformações que surgem no cerne de uma sociedade. Por essa razão, o léxico é considerado o reflexo do modo como um determinado grupo social percebe o mundo. Por um lado, portanto, entende-se que a neologia pode estar ligada a questões sócio-históricas e à ampliação lexical e, por outro, a aspectos expressivos obtidos em atos enunciativos específicos.

Os neologismos denominativos, pelo fato de, normalmente, terem frequência de uso regular em vários contextos enunciativos apresentam mais chances de se radicarem no léxico e, portanto, de se desneologizarem, ao passo que os neologismos literários dificilmente farão parte do acervo lexical da língua, visto que têm seu uso preso a uma obra ou a um autor.

Na realidade, esses neologismos, como assevera Guilbert, servem para traduzir um modo particular de ver o mundo. A restrição do uso evita o desgaste, fazendo com que a carga de informação e a novidade da criação não sejam perdidas.

Em virtude de a grande maioria dessas criações ter um uso efêmero, que, não raras vezes, limita-se ao emprego feito na obra em que se inserem, alguns estudiosos não percebem nelas importância para a Lexicologia e para a Morfologia, no entanto Martins (2000) adverte que, embora não se radiquem na língua, essas formações revelam as potencialidades de renovação do léxico e têm um efeito estilístico que não se pode negar. Sendo assim, para a autora, merecem atenção dos estudos lexicológicos assim como dos estilísticos.

No Brasil, muitos autores têm explorado o uso expressivo das criações lexicais, e, como afirma Martins (2000), “é a partir do século XIX que ficcionistas e poetas, de Portugal e do Brasil, passaram a explorar mais intensamente o léxico virtual, reunindo radicais e afixos em novas formas”.

Têm-se observado, entretanto, um número pequeno de trabalhos que se debruçam sobre neologismos literários; em alguns deles, verifica-se uma análise em que são investigados aspectos morfológicos e lexicológicos das novas lexias e, em outros, a exploração de seus aspectos ideológicos, deixando-se de lado seus valores expressivos.

Para estudá-los, compreende-se aqui que é preciso recorrer ao apoio da Morfologia, da Lexicologia, da Estilística Léxica, bem como dos estudos discursivos, uma vez que essas áreas contribuem para uma pesquisa que contempla os processos de formação utilizados, os aspectos formais e semânticos das palavras e seus traços expressivos para o contexto.

Pelo fato de não haver um número significativo de estudos sobre neologismos literários, buscamos, em princípio, realizar um estudo com enfoque léxico-morfológico, bem como estilístico.

Como *corpus* de pesquisa, foi escolhida a obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos, uma vez que, dentre as publicações contemporâneas, apresenta inúmeros exemplos de criações lexicais expressivas. Seu autor é um criador e gosta de explorar as potencialidades estilísticas das formações. Ele brinca com o que o sistema lhe oferece e, muitas vezes, extrapola todos os limites.

Quando se fala em *Galáxias* é comum ouvir comentários sobre um dos seus aspectos estilísticos que lhe tem rendido críticas internacionais que elogiam o ato criador de seu autor: a fusão nela existente de dois universos discursivos – a prosa e a

poesia. Essa junção configura a criação de um poema em prosa, na medida em que Haroldo de Campos lança mão da linguagem poética no discurso prosaico para produzir suas *Galáxias*. Sendo assim, encontram-se alguns trabalhos acadêmicos que exploram justamente esse traço de estilo da obra - os limites entre prosa e poesia - , entretanto não se observa a existência de uma pesquisa que se proponha a levantar os neologismos empregados no livro e tampouco de estudar os papéis expressivos que desempenham no contexto discursivo em que são empregados.

Destaca-se que, ao ser feita a leitura dessa obra, um dos aspectos que também sobrepõem aos olhos do leitor é o grande número de neologismos nela existente. Só na primeira página, é possível recolher mais de vinte exemplos. Essa recorrência de criações continua ao longo do texto, o que permite afirmar que os neologismos são um dos traços de estilo de *Galáxias* e também um dos recursos expressivos utilizados por seu autor. Asseveram Enkvist (1974) e Riffaterre (1971) que, para que o estudo estilístico de uma obra seja realizado, é necessário que primeiramente se avalie a frequência de seus elementos estilísticos. Desde que haja um significativo número de recorrências, pode-se julgar necessário o estudo. Pelo fato de haver um abundante uso de criações lexicais na obra haroldiana em questão, torna-se justificada uma pesquisa desses neologismos sob uma perspectiva estilística. Entretanto, não se deve dissociar desse estudo estilístico uma abordagem morfológica e lexicológica, que contemple a explicação dos processos de formação. Propõe-se, então, aqui uma pesquisa voltada para a expressividade das criações lexicais em *Galáxias*, bem como a análise dos processos de criação.

Como primeiro passo para a realização deste trabalho, foi feita uma recolha manual dos neologismos. Depois, as criações recolhidas passaram por quatro *corpus* de exclusão: *Aulete Digital*, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001 – versão em CD-ROM) e *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986) e *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (versão *online* disponível entre 2008-2012). Em seguida, as formações foram separadas e agrupadas pelos tipos de processos utilizados pelo autor. Na obra, destacam-se, principalmente, os neologismos formados por composição: são mais de cinco centenas de exemplos. Os casos derivacionais representam mais de duas centenas de exemplos, e os cruzamentos vocabulares, mais de uma centena. Existem poucos casos de desagregação vocabular e um caso de redução (*frustra* em vez de *frustração*). São vários também os casos de neologismos semânticos e de usos de palavras estrangeiras.

Como este trabalho procura entender quais as funções estilísticas dos neologismos dentro de seu universo de discurso, é preciso compreender como a obra se configura. A primeira edição data de 1984, e a segunda, de 2004. Optou-se por trabalhar nesta pesquisa com a segunda edição em virtude de esta ter tido o acompanhamento do autor na sua execução, bem como pelo fato de ser acompanhada por um cd que apresenta a leitura do autor de algumas páginas da obra, o que nos faz entender as suas pausas, as suas entonações etc.

Galáxias é um universo discursivo em que a prosa e a poesia se aliam para satisfazer as necessidades expressivas de um autor que tenta romper com os moldes tradicionais de composição de um poema. Utilizando a estrutura prosaica, ele não deixa de lado recursos linguísticos próprios de um poema. Dessa forma, a obra, que pode ser denominada um poema em prosa, tende para a “anarquia” e hibridização discursivas, uma vez que se percebe o aproveitamento da linguagem poética dentro da estrutura composicional do texto prosaico. Pode-se pensar, então, que a tentativa do poeta é a de compor um novo mundo poético.

Outro aspecto relevante da obra é o fato de o autor mesclar em seu texto tendências estilísticas tanto do Concretismo quanto do Neobarroco, aproveitando traços estilísticos de cada movimento que melhor correspondam às suas necessidades expressivas. Vale assinalar que tanto o Concretismo quanto o Neobarroco são movimentos, dentre outros, que pertencem à pós-modernidade. Eles apresentam alguns gostos estilísticos semelhantes e outros distintos. Pensando nos aspectos semelhantes, é bom evidenciar o gosto pela intertextualidade, pela fragmentação do discurso, pela metalinguagem, pela construção de obras abertas, pelos jogos de palavras e pelos neologismos. Todos esses recursos estilísticos foram encontrados na obra estudada.

Pode-se também destacar que, além dessas características, encontram-se na obra alguns aspectos estilísticos típicos do Concretismo: ruptura sintática, ausência de pontuação, abolição do verso, exploração de aspectos visuais do texto, tais como o volume das palavras, e exploração constante de aspectos sonoros das unidades lexicais. Por outro lado, *Galáxias* se aproveita do uso prolixo do discurso neobarroco. Além disso, lança mão de outros aspectos desse discurso, tais como: abundância de metáforas, paralelismos, simetria, fusionismo entre realidades antagônicas e exagero.

Pelo exposto, é possível asseverar que esse livro representa um diálogo entre diferentes galáxias – prosa e poesia; Concretismo e Neobarroco -, mostrando que a

influência de uma sobre a outra ou a amálgama entre elas pode favorecer a expressividade poética.

Além desses diálogos intergalácticos, outra característica de *Galáxias* que revela a sua versatilidade é a sua estrutura aberta, isto é, a obra não tem uma sequência de acontecimentos e de tempo linear que obrigue o leitor a percorrer um único caminho de leitura. A viagem proposta pelo livro pode ser refeita várias vezes e em ordens diferentes. Tais percursos dependem da interação do leitor. Essa estrutura da obra só é possível na medida em que o autor recorre a uma linguagem fragmentária que foge de uma narrativa tradicional. Desse modo, é preciso que todas as páginas-poemas da obra apresentem uma relativa autonomia em relação ao todo, mas não deixando de fazer parte integrante dele. Faz sentido, portanto, o cotejo entre a obra de arte aberta e uma rosácea ou um mosaico. “As partes que a compõem seriam as pedras do mosaico ou as pétalas da rosácea: uma unidade válida por si mesma, que também compõe o desenho maior. Essa arquitetura do texto torna-o dinâmico e flexível, sugerindo a possibilidade de múltiplas formas de leitura e interpretação” (GOLDSTEIN, 1998). Em virtude disso, as obras abertas não aceitam o discurso narrativo tradicional e se utilizam de um discurso fragmentário, em que a relação entre os fragmentos compõe o todo.

Convém mencionar que *Galáxias* tem uma estrutura cíclica que promove sua releitura. O texto da obra não tem pontuação e as páginas não são numeradas. Na nota feita à segunda edição, o autor explica que o projeto inicial tinha como objetivo proporcionar a possibilidade de os fragmentos serem lidos em múltiplas ordens. Como diz Eco (1976), a obra aberta sempre existiu, entretanto a consciência da plena participação do leitor só se deu em períodos mais recentes. No caso de Haroldo, a abertura da obra requer um movimento, uma ação e reflexão de um leitor participativo, provocando reações nele.

A obra é composta por cinquenta páginas não numeradas, no entanto existem duas páginas da obra que orientam o leitor: a primeira e a última. Naquela se diz *e começo aqui* e nesta, *fecho encerro reverbero*, o que supostamente marcaria o início e o fim da leitura, no entanto, na última página, é dito que o fim aponta um novo começo, o que sugere o recomeço da leitura. Além disso, é preciso dizer que o início da obra é retomado pelo seu suposto fim por meio da estrutura sintática espelhada das primeiras linhas das duas páginas mencionadas, além da tensão entre palavras opostas que existe entre elas. Sendo assim, a primeira página é retomada pela última por meio da tensão

entre palavras com sentidos opostos e por meio da estrutura sintática das suas primeiras linhas.

<i>e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço, e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre o escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma- páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo (...) (CAMPOS, 2004, 1ª página)</i>	<i>fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa nãomaisnãomais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo o fim o livro a sina não fica traço nem sequiela jogo de dama ou de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina (...) (CAMPOS, 2004, 50ª página)</i>
---	---

O fim retoma o começo, propiciando a abertura para novos recomeços de leitura. Acrescenta-se que as diferentes leituras permitidas por essa estrutura revelam a relatividade do sentido, bem como o fato de obra de arte ser inacabada.

Todos os aspectos mencionados tornam *Galáxias* uma obra expressiva, entretanto convém notar que, nesse universo criativo de Haroldo de Campos, as criações lexicais tomam posição de destaque, sendo, como diz o poeta, as estrelas brilhantes dessas *Galáxias*. Dessa forma, é válido pesquisar os efeitos estilísticos das criações lexicais e a sua importância para a obra.

Pelo fato de os neologismos aparecem em textos concretistas, neobarrocos e em textos de outros movimentos literários, poder-se-ia considerá-los um traço de estilo de determinados movimentos, contudo é preciso lembrar que eles se singularizam no discurso, exercendo função expressiva específica nele, conduzindo-nos, então, para a discussão de seus papéis estilísticos para a obra, tornando-se também características estilísticas dela. De acordo com Barbosa (2001), as marcas discursivas existentes no discurso literário estão sempre relacionadas a uma situação específica de enunciação.

Além do sabor de novidade, numa primeira leitura, observa-se que o poeta gosta de explorar a visualidade e sonoridade das novas lexias, suas potencialidades interdiscursivas e seus aspectos semânticos inusitados.

A proposta desse trabalho é investigar de maneira mais profunda as relações estilísticas das criações lexicais com a obra em que são estão empregadas. A pesquisa se debruça sobre o levantamento e a análise da expressividade das criações lexicais no

discurso, sendo também um de seus objetivos destacar o modo como o autor dessa obra literária explora os possíveis usos da língua, deixando evidenciar as potencialidades de renovação lexical.

Em razão do grande número de neologismos existentes na obra, optamos por fazer um recorte, estudando apenas as formações sintagmáticas, que são largamente utilizadas pelo autor no livro. Não serão analisados todos os casos, mas será feita uma seleção tendo-se em vista aquelas criações que melhor representam os processos, as combinações e as escolhas feitas pelo autor, tentando-se eleger os casos mais expressivos.

Pensando em contextualizar os neologismos, no primeiro capítulo, discorre-se sobre a questão do gênero da obra sob uma perspectiva estilística. Nessa parte da pesquisa, tentamos entender quais são os aspectos estilísticos de um poema em prosa, para, nas análises, perceber em que sentido o emprego dos neologismos corrobora as intenções estilísticas do gênero em que a obra é escrita. Além disso, o final desse capítulo apresenta a análise de um fragmento da obra, mostrando que ela apresenta características do gênero mencionado. Nesse capítulo, conta-se com o apoio de uma literatura voltada para a questão do gênero, da linguagem poética e dos aspectos estilísticos do poema em prosa.

No segundo capítulo, ainda em busca de contextualização, fala-se sobre estilo de época. Porém, como a obra se insere no contexto da pós-modernidade, é complexo tentar abordar o estilo de maneira epocal, em virtude da vasta pluralidade de manifestações estilísticas de movimentos literários distintos que convivem no mesmo espaço de tempo. Sendo assim, tentaremos fazer uma abordagem sincrônica do estilo, revelando quais foram as influências de autores e de características estilísticas sofridas por Haroldo de Campos. Pelo fato de o poeta seguir algumas características estilísticas do Concretismo e do Neobarroco, dicorre-se um pouco sobre esses movimentos situados na pós-modernidade e, por fim, tenta-se compreender a fusão dessas tendências em *Galáxias*. Fundamenta-se o segundo capítulo, principalmente, em leituras sobre estilo de época, estilo sincrônico, características concretistas e neobarrocas.

O terceiro capítulo fundamenta-se, por sua vez, em leituras sobre formação de palavras e aspectos estilísticos das formações, focalizando-se a criação lexical literária. O capítulo traz também uma revisão de alguns pontos da Morfologia Lexical que dizem respeito às formações sintagmáticas, para que se verifique quais os processos de formação de palavras utilizados na obra. Por fim, são apresentados, de maneira breve,

todos os processos utilizados pelo autor para formar palavras em *Galáxias*, o que revela sua criatividade lexical de modo abrangente.

No quarto capítulo, chega-se, então, à parte destinada à análise das criações sintagmáticas. São apresentados os seguintes processos de formação: composição por justaposição e aglutinação, cruzamento vocabular, derivação prefixal, derivação sufixal e derivação parassintética.

Por fim, seguem as considerações finais do trabalho e as referências bibliográficas.

Prosseguimos, então, nossa pesquisa em busca de uma melhor compreensão dos aspectos estilísticos das formações sintagmáticas em *Galáxias*.

1. Estilo: uma questão de gênero

Seria até um sinal de modernidade
autêntica num escritor o
fato de ele não mais
obedecer à separação dos gêneros.
(Tzvetan Todorov)

As vertentes contemporâneas e mesmo alguns autores do início do século XX, dentre eles Mikhail Bakhtin, percebem uma impossibilidade de se abordar a questão do estilo dissociando-a da do gênero discursivo. O autor citado, que abre a discussão sobre o modo de trabalhar a questão estilística relacionando-a a determinado gênero, afirma que os gêneros, para serem constituídos como uma esfera da comunicação, assentam-se sobre um tripé: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Para Bakhtin (1997, p.279), cada esfera da comunicação humana tem finalidades distintas que provocam diferentes usos da língua (estilo).

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou outra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos, e gramaticais –, mas também e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.

Pelo fato de os gêneros terem características próprias, torna-se fundamental, para compreender a organização, bem como para estabelecer a coerência de cada um, conhecer o seu estilo, sua construção composicional, seu conteúdo temático e também seus assuntos (temáticas) frequentes. Brandão (1994, p.59) chama essas estruturas globais do discurso de superestruturas e afirma que o seu conhecimento – que abrange tanto a estrutura quanto o tipo de linguagem utilizada – auxilia-nos a perceber a coerência de dado discurso e seu papel nas esferas das atividades humanas.

Faz-se importante notar que a instituição de um gênero está associada a uma necessidade comunicativa que surge em um determinado contexto histórico, sendo, por isso, evidente a relação do surgimento de um novo gênero com a história. Pensemos na

criação do e-mail, que permitiu também a comunicação a distância. Esse gênero, por exemplo, tem como uma de suas características uma construção composicional breve, que interfere diretamente sobre o estilo do texto: linguagem sucinta. Esse exemplo permite-nos notar que os elementos do tripé, além de relacionados, exercem influência um sobre o outro. Nesse caso, a construção composicional interfere no estilo; em outros, podemos perceber a influência, por exemplo, do conteúdo temático – que mostra o prisma pelo qual determinado assunto será abordado: poético, científico etc. - sobre as escolhas linguísticas, isto é, sobre o estilo. Os textos científicos, por exemplo, preferem a denotação. Além dos elementos do tripé, pode-se dizer que os assuntos – que aqui também chamaremos de temáticas ou temas – exercem influência sobre escolhas linguísticas.

Como diz Todorov (1980, p.49), o fato de os gêneros serem instituídos provoca determinadas expectativas no que diz respeito a seus assuntos, sua construção composicional, seu estilo e seu conteúdo temático, servindo de modelo. Desse modo, os falantes de uma língua, ao selecionarem determinado gênero, procuram seguir os usos linguísticos e a construção composicional comuns para ele.

É, ainda, necessário mencionar que cada produção verbal, como assinala Bakhtin, tem sua individuação, porém existem características mais ou menos estáveis para cada tipo de discurso que definem o gênero. Se os gêneros se manifestam pelos enunciados, que podem ser chamados de textos, segundo Brandão (1994, p.53), o texto é um “elemento de mediação no processo de interação social”. A autora vale-se da definição dada por Koch e Travaglia (1989) para texto:

[texto] uma unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição) que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor) em uma dada situação de interação comunicativa específica como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão.

Pensando na questão do caráter individual de cada produção verbal, surgem questões relevantes a respeito da elaboração do texto. Uma dessas questões é a importância das condições de produção para o resultado final do texto e para o seu sentido. O enunciador respeita as características inerentes de cada gênero, bem como valoriza as condições de produção com que se defronta para elaborar seu enunciado, o qual também é influenciado por fatores como contexto sócio-histórico, ideologia e objeto do discurso. O estilo também está sujeito a alterações dependendo das condições

de produção do enunciado, mas, em textos cuja linguagem é padronizada, isso se torna menos comum.

Atendo-nos à questão estilística, podemos dizer que dispomos de diferentes recursos linguísticos para textos pertencentes a gêneros distintos. A confrontação de aspectos estilísticos entre os diferentes gêneros pode levar-nos a perceber algumas semelhanças e diferenças entre eles. A seleção dos elementos linguísticos de cada esfera discursiva pode ser determinada pela sua função social, fato esse que pode explicar, em alguns casos, as diferenças de uso da língua ou as semelhanças. É inevitável mencionar que traços estilísticos de cada tipo de discurso individualizam o uso da língua. Nesse caso, podemos pensar também em estilo como um uso determinado e marcado da língua, que se define por meio de escolhas de usos linguísticos operadas para a construção de discursos. De acordo com Fiorin (2006, p.46), “o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade”.

Na história da estilística, foi ponto de discordância a questão do estilo individual, no sentido de manifestação linguística particular de um falante, de um escritor, de uma obra etc. De acordo com Bally (1951, p.1), considerado o pai da Estilística, o estilo está na língua e não na fala, portanto o estudo estilístico deve voltar-se para o valor afetivo dos fatos da linguagem organizada:

[A Estilística] étudie le valeur affective des fait du langage organisée, et l'action réciproque de fait expressifs que concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue.¹

Para o autor, a questão estilística está diretamente relacionada à espontaneidade e à coletividade. Segundo suas ideias (1951, p.18), raramente, um falante fará uso de expressões que se distanciem daquelas utilizadas pelos membros de sua comunidade linguística, o que evidencia, para Bally, a espontaneidade do uso linguístico realizado por eles. Além disso, afirma que o estudo do estilo só pode ser efetuado graças a essa espontaneidade. Desse modo, percebe-se que, segundo o autor, não existe um estilo individual, o que impossibilitaria um trabalho voltado para o estilo de um autor ou de uma obra literária. Bally assevera ser um erro estudar o estilo de um autor ou de uma

¹ A Estilística estuda o valor afetivo dos fatos de linguagem organizada, e a ação recíproca dos fatos expressivos que concorrem para formar o sistema dos meios de expressão de uma língua.

obra literária, pois os escritores fazem um uso consciente da língua, não sendo, pois, os desvios do uso comum encontrados nas obras traços de estilo, mas ferramentas estéticas.

Cressot (1980, p.15) também afirma que os escritores realizam um uso consciente da língua, mas não descarta a viabilidade de um estudo voltado para o estilo de um autor ou de uma obra, pois, para ele, a obra literária, com suas particularidades, não deixa de ser uma forma de comunicação, assim como qualquer ato de fala. Além disso, os falantes também podem fazer um discurso mais elaborado, que requeira um uso consciente da língua para atingir seu interlocutor.

As reflexões bakhtinianas sobre o estilo abrangem também o ponto da individualidade e da coletividade. Para Bakhtin (1997, p.283), tudo gira em torno da questão do gênero; todo enunciado, oral ou escrito, é individual, portanto pode deixar transparecer marcas de individualidade do uso da língua de quem fala ou escreve. Entretanto, o autor afirma que “nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual”. Dentre os mais propícios, cita os literários e, dentre os menos propícios, aqueles que possuem uma forma padronizada. Bakhtin diz que poucas marcas de individualidade podem ser encontradas em textos que requerem uma padronização da linguagem, pois, nesses enunciados, o estilo individual não faz parte das intenções do enunciador, diferentemente do que ocorre com textos literários. No caso dos textos comerciais, percebemos certa busca pela padronização do estilo e pela eficácia comunicativa. Já nos textos literários, existe um esforço para encontrar novos modos de transmitir conceitos já conhecidos, surpreendendo, assim, os leitores com uma nova forma de dizer.

Não se pode ignorar, como diz Bally, que existe um estilo na língua, mas também não se pode dizer que não exista estilo individual, na medida em que é o falante quem escolhe como irá formular o seu enunciado. Isso promove uma dupla face ao estilo que permite sua manifestação na língua em sua natureza sistêmica e sua eclosão no discurso. Observa-se também que é preciso se atentar ao fato de que um uso mais padronizado da língua ou outro mais afastado do comum pode estar relacionado com o gênero discursivo. Bakhtin (1997, p.284) harmoniza bem os diferentes focos da estilística:

O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. Isso não equivale dizer, claro, que o estilo linguístico não pode ser objeto de um

estudo específico, especializado. Tal estudo, ou seja, uma estilística da língua, concebida, como uma descrição autônoma, é possível e necessário. Porém, para ser correto e produtivo, este estudo sempre deve partir do fato de que os estilos da língua pertencem por natureza ao gênero e deve basear-se no estudo prévio dos gêneros em sua diversidade. Até agora, a estilística da língua ignorou tais fundamentos, daí sua debilidade. Não existe uma classificação comumente reconhecida dos estilos linguísticos.

Conceber que diferentes gêneros discursivos requerem diferentes usos da língua pode facilitar o estudo do estilo.

Restringindo-nos ao discurso literário, podemos pensar em um estudo estilístico mais complexo no sentido de se verificar, além das características comuns da linguagem literária, o estilo individual de um autor ou de uma obra.

Muito se fala sobre esse tipo de linguagem e, normalmente, mesmo que de maneira intuitiva, as pessoas costumam dizer que ela se afasta do uso comum da língua, o que provoca surpresa e até mesmo certa dificuldade em se compreender o seu sentido.

A recorrência ou frequência, como menciona Enkvist (1974, p.44), de itens linguísticos é que determina o que é marcante em um dado gênero ou enunciado, constituindo, pois, o seu estilo. O autor afirma que o primeiro passo para um estudo estilístico deve ser dado em direção da busca de elementos linguísticos recorrentes de um dado texto, não perdendo de vista um cotejo com outros textos que com ele estabeleçam uma norma, a fim de que se possa verificar quais são os traços estilísticos próprios desse discurso. Riffaterre (1971, p.47), seguidor da estilística estrutural, também defende que é por meio dos traços recorrentes que se pode definir o que caracteriza o estilo de um texto. No caso de uma obra literária, é preciso fazer o levantamento de seus traços recorrentes portadores de uma função expressiva para o contexto.

Neste trabalho, trataremos das características próprias do discurso poético, bem como das características da obra *Galáxias*. Para tanto, é preciso esclarecer que, aqui, o estilo é tomado como o conjunto de traços linguísticos recorrentes observáveis não só em determinados gêneros, mas também em: a) um conjunto de enunciados – escritos ou orais - de um determinado falante ou escritor - o que pode levar a definir o estilo individual de um autor -, b) textos de autores de uma determinada escola literária, podendo-se, portanto, falar em estilo de época, c) textos de autores de diferentes épocas, que permite falar sobre estilo sincrônico (de acordo com Haroldo de Campos) e d) um texto particular, que pode, por exemplo, definir o estilo de uma obra.

1.1 O discurso poético: uma forma de dizer

A história dos estudos literários é também marcada por investigações que dizem respeito às finalidades e funções do discurso poético. Brandão (1992/1993, p.19-24) fala sobre algumas concepções a respeito da finalidade e eficácia da poesia. O autor enumera várias classificações: poesia como produtora da realidade, poesia como projeto moralizante e educador do ouvinte, poesia como persuasão e encantamento, poesia como relação entre fins e meios e poesia como entretenimento. Villaça (1994, p.95) também mostra que essas noções sobre os papéis da poesia foram até recentemente pregadas por profissionais que lidam com literatura. Bosi (2003, p.9), assim como os outros dois autores, refuta essa ideia e diz que a poesia “não é dogma nem ensinamento moral”. Observa-se, antes de tudo, que poesia é arte e que, como afirma Brandão, o seu fim está nela mesma, fim esse refletido por sua forma de dizer, na qual existe um esforço de retomada, em que a forma reflete o conteúdo, encerrando a obra em si mesma.

Retomando Bakhtin, entende-se que o discurso poético faz parte de um dos universos da comunicação e que, por isso, traz suas particularidades, dentre elas, sua relação com o uso da linguagem e sua função entre as esferas das atividades humanas. A poesia pertence ao universo artístico, por isso, nela, existe uma função expressiva, que é chamada por Jakobson (1973, p.127) de função poética da linguagem. Para o linguista, tal função está centrada na mensagem como tal. Para tanto, as operações *seleção* e *combinação* são de fundamental importância para o discurso poético, na medida em que a mensagem resulta da convergência de ambas. Começamos, então, a desvendar uma das propriedades do texto poético que o afasta de textos pertencentes ao uso comum da linguagem: enquanto o discurso poético busca efeitos de poeticidade, que se encontram na forma do dizer, o discurso comum preocupa-se, em primeiro lugar, com a eficácia comunicativa. Guimarães (1994, p.77), a fim de mostrar a diferença entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana, citando Jakobson, diz que para diferenciarmos a linguagem cotidiana da linguagem poética, devemos pensar no objetivo do falante, ou seja, se ele utiliza a língua com uma intenção puramente comunicativa, em que há valorização do significado do signo, ou se a utiliza com um objetivo expressivo, explorando a expressividade da parte significante do signo.

Os fenômenos linguísticos devem ser classificados do ponto de vista do objetivo visado em cada caso particular pelo falante. Se os utiliza com

objetivo puramente prático de comunicação, ele faz uso do sistema da língua cotidiana, na qual as formas linguísticas (os sons, os elementos, morfológicos, etc.) não têm valor autônomo e não são mais do que um meio de comunicação. Mas podemos imaginar (e eles existem realmente) outros sistemas linguísticos, nos quais o objetivo prático recua a um segundo plano (ainda que não desapareça inteiramente) e as formas linguísticas obtenham um valor autônomo.

Observando o discurso poético, pode-se afirmar que há uma maneira distinta de dizer, que se preocupa com a organização desse falar, de modo que a forma passe a ter significação para o enunciado. Como diria Cohen (1966, p.43), “a poesia não é ciência, mas arte, e arte é forma e nada mais que forma”. No caso da poesia, é verificável que o poeta tenta moldar seu texto de modo que a forma passe a retomar o significado, o que nos permite falar em forma do conteúdo na poesia, que envolve e espelha o sentido do texto. Podemos, ainda, comparar o poeta a um arquiteto, que busca dar forma ao seu monumento artístico.

Hoje parece-me mais simples chamar literária toda escritura que tem os caracteres de um monumento, vale dizer que se impõe à atenção por sua forma. (RIFATERRE, 1971, p.32)

Para Bakhtin (1998, p.59), lendo uma obra literária, não visamos a palavras, fonemas, ritmo, mas visamos com eles chegar ao conteúdo, isto é, tentamos perceber uma relação entre a forma significante e o conteúdo. Além disso, o autor (1998, p.69) assevera que um estudo da obra literária deve, num primeiro momento, voltar-se para sua compreensão geral e depois para a inter-relação entre forma e conteúdo, o que significaria perceber a forma como forma do conteúdo e o conteúdo como conteúdo da forma.

Essa inter-relação entre os dois níveis do texto literário provoca um efeito de expressividade. Engendra-se, no domínio literário, um uso que chame a atenção também para a forma, o que não ocorre nos textos de uso comum, visto que, neles, há o predomínio de uma função referencial e comunicativa.

Na linguagem usual em que predomina uma função comunicativa, o referente, mais que posto em evidência, é objeto fundamental. Obviamente não se prescinde de outras funções, em particular da emotiva e da apelativa, pois nelas estão situados os participantes da interação que ocorre no momento da leitura. O objetivo principal é transmitir uma informação, desse modo, tudo converge para que o leitor possa apreender um único significado. (...) Na linguagem literária, como em qualquer outra, permanece uma função comunicativa, mas decresce a importância da referencialidade. Grosso modo, na prosa, esse grau é maior; e, na poesia, por sua compactude, menor. Essa é uma primeira dedução quando comparamos prosa e poesia, mas há textos em prosa literária, como os de Guimarães Rosa, tão ou mais herméticos e plurissignificativos que muitos poemas. (MICHELETTI, 2006, p.17-18)

Existe, no discurso cotidiano, uma preferência pela denotação e, no caso do discurso literário, pela conotação e plurissignificação. O discurso literário, seja ele, a prosa literária ou o poema, em diferentes graus, preza a possibilidade de múltiplas leituras e o sentido figurado. Cohen (1966, p.165) tem uma visão sobre denotação e conotação que interfere de maneira direta no discurso usual e no literário. Como se sabe, o discurso literário busca novos modos de traduzir conceitos já conhecidos, esforçando-se também para refletir um modo subjetivo de tratar determinado referente. Em contrapartida, o discurso usual vale-se da objetividade para evitar ambiguidades que prejudiquem a comunicação. Sendo assim, o autor diz que a conotação e a denotação têm o mesmo referente, entretanto se opõem no plano psicológico: “a denotação designa a resposta cognitiva e a conotação a resposta afetiva, provocadas por expressões diferentes do mesmo objeto.” A conotação, diferentemente da denotação, trabalha com aspectos afetivos da linguagem, que fazem também com que o interlocutor preste atenção nas escolhas operadas para se constituir o discurso, isto é, a atenção volta-se em direção da forma de expressão. A ideia de Cohen é reafirmada por Guimarães (1994, p.78), que diz que, por um lado, na denotação, encontra-se o núcleo intelectual do significado da palavra, e, por outro, na conotação, valores significativos de natureza emotiva, volitiva e social das unidades lexicais. É importante notar, entretanto, que, num primeiro momento, a palavra só ganha valor conotativo em um dado discurso.

Ler um texto literário, portanto, significa perceber suas várias possibilidades de interpretação, bem como perceber que o modo de dizer se faz importante nele.

Outro ponto que aqui deve ser retomado é o da convergência entre o plano da expressão e o do conteúdo, pois essa é uma das peculiaridades do texto poético. Dessa convergência, emerge uma linguagem que se afasta da comum: a linguagem poética.

Levin (1975, p.61-62) afirma que o discurso poético é caracterizado pelo acoplamento de grandes segmentos de um poema. Em suas palavras: “uma teoria de poética baseada na fusão de forma e significado não se deve limitar a apenas algumas formas linguísticas; deve permitir unificação de grandes segmentos de um poema e, ao fim e ao cabo, a unificação do poema como um todo”. Para ele, a linguagem poética afasta-se da cotidiana pelo fato de nela existir a convergência de formas equivalentes, que foram, por ele, divididas em Tipo I e Tipo II. A convergência de Tipo I diz respeito a formas que aparecem em posições equivalentes, e a de Tipo II, às equivalências referentes aos aspectos semânticos e sonoros. De acordo com o autor (1975, p.55):

Somente quando comparamos duas convergências que tais e descobrimos certa relação entre elas é que temos a estrutura importante para a poesia. Essa relação é aquela em que duas convergências abarcam formas naturalmente equivalentes quanto ao som e ao sentido, ou quanto a ambos que ocorreram em posições equivalentes; por outras palavras, quando temos um acoplamento de convergências.

Pode-se concluir, a partir das palavras de Levin, que, se o plano semântico, por exemplo, é retomado pelo sonoro, existe aí um reforço da ideia, sendo possível dizer que o plano do conteúdo está estreitamente ligado ao plano da expressão, de modo que este retoma aquele. Por valorizar as potencialidades expressivas do signo dentro do discurso, a linguagem poética se afasta da comum, pois nesta, por sua vez, o que se valoriza mais é a transmissão de informação ou o significado do signo.

Os acoplamentos podem, de certa forma, ser considerados um tipo de reiteração que ocorre em textos poéticos, em virtude de, como foi dito, um campo como o sonoro, por exemplo, retomar outro, como o semântico. Além disso, é importante salientar que esses acoplamentos surgem de uma elaboração do discurso que depende tanto da escolha quanto da combinação dos elementos textuais (o eixo da seleção e o da combinação).

Nota-se, portanto, que a organização do discurso, ou seja, a arquitetura de sua forma final é extremamente fundamental para o discurso poético, pois, uma vez que a forma retoma o significado do enunciado passa a ter significação para o contexto, sendo, desse modo, indispensável para a interpretação do texto literário. Observa-se que na prosa poética, esse recurso se dá em grau menor e que sua máxima exploração está no poema em versos.

Como assevera Bakhtin, buscamos estabelecer uma inter-relação entre forma e conteúdo para entendermos o texto poético. É importante atentar que o modo de dizer está diretamente relacionado à questão do estilo, visto que o uso marcado da língua pode defini-lo. O trabalho estilístico voltado para a literatura tem uma preocupação a mais: a expressividade alcançada por determinado uso linguístico, tomando expressividade por “relação intrínseca entre o conteúdo e a expressão verbal” (GUIMARÃES, 1994, p.80). Para Cohen (1966, p.33), a forma é o estilo. E no caso do discurso literário, a marca de estilo está nesses recursos acima mencionados, os quais se afastam da norma da linguagem comum. Desse modo, o estilo literário é verificável por meio dos desvios expressivos da norma do uso geral.

À Estilística voltada para a literatura, cabe o estudo dos usos linguísticos que têm expressividade. No caso da estilística estrutural, o estudo se debruça sobre os traços

expressivos da linguagem nas várias camadas materiais que constituem a estrutura do texto. É na forma do enunciado relacionada ao seu conteúdo que se busca a expressividade.

Micheletti (2006, p.27) afirma que para se identificar o sentido e a expressividade de um texto é preciso primeiro verificar seus traços estilísticos e depois realizar o cruzamento das camadas materiais. “Só *da* e *na* sua inter-relação nasce o sentido”. Essa inter-relação pode ser buscada no que Riffaterre denomina convergência, espécie de “acumulação, num ponto determinado, de vários processos estilísticos independentes”. Riffaterre (1971, p.59-60) tem uma noção próxima à de acoplamento dada por Levin, afirmando que, isolados, os processos estilísticos seriam expressivos por si mesmos, no entanto, em conjunto, cada um acrescenta expressividade ao outro. Além disso, diz que os efeitos produzidos por esses processos são geralmente convergentes e produzem uma ênfase toda particular. Devido ao fato de essas convergências ou acoplamentos serem de natureza cumulativa, tornam, segundo Riffaterre, mais evidentes as intenções estilísticas do autor.

É válido enfatizar que os acoplamentos são, como dito, uma forma de reiteração existente no discurso poético. Observa-se que o plano da expressão é organizado de modo a redizer o plano do conteúdo. Essa retomada torna-se, como diz Riffaterre, um modo de indicar uma intenção.

Além desse tipo de reiteração complexa, que caracteriza o discurso poético, existem outras formas de repetição bastante frequentes nesse universo discursivo, podendo-se assim dizer que o discurso poético é marcado pelas repetições.

Na prosa, exceto nos textos em prosa do domínio literário, como afirma Micheletti (1997, p.154), a repetição surge como instrumento coesivo, que, conseqüentemente, acaba sendo também responsável pela coerência. Entretanto, quando usada em demasia, pode ser considerada incômoda (COHEN, 1966, p.55). A prosa preocupa-se com a veiculação de informação, desse modo quem escreve em prosa, normalmente, recorre à repetição somente para evitar ambiguidades e obscuridades. Caso ocorra uma repetição excessiva de significantes ou do mesmo signo, o leitor pode prender mais sua atenção no significante, deixando em segundo plano o conteúdo. Cohen (1966, p.56) sugere que talvez a repetição nos faça notar mais o significante, deixando o significado do signo mais vago, isto é, deixando o signo menos transparente. Micheletti (1997, p.153) diz que “na prosa, regra geral, a repetição de fonemas ocorre num grau menor, pois a sua presença atrairia a atenção para si, para o código, o que não

interessa quando as mensagens possuem objetivos referenciais”. Contudo, esses dois autores, por outro lado, mostram que a repetição é bastante comum na poesia e, em menor grau, na prosa poética, e que possui um efeito expressivo nesses tipos de textos. Como se sabe, a forma do enunciado no discurso poético também tem significado. Micheletti (1997, p.153) assevera que, principalmente no poema:

a forma penetra a mensagem de modo a constituir-se em significado profundo e substancial, mais que em mensagem abstrata ou de ornamento separável. (...) A dimensão poética é aquele significado vividamente unificado e que coincide com a forma.

Dessa maneira, entende-se que a repetição, no texto poético, tem um sentido.

Segundo Cohen (1966, p.54), existem três tipos de redundância: do signo, do significante e do significado. O primeiro tipo refere-se à repetição de uma mesma palavra. O segundo pode manifestar-se de duas formas: total – uso de homônimos – e parcial – uso de traços prosódicos constitutivos do verso: rimas, aliteração, metro etc. O terceiro tipo diz respeito ao uso da sinonímia (redundância total) e do pleonismo (redundância parcial). De acordo com o autor (1982, p.58), a poesia caracteriza-se pela exploração do sentido patético, afetivo das palavras. A redundância, segundo ele, intensifica essa tonalidade afetiva das unidades lexicais. Micheletti (1997, p.151) também cita a repetição de estruturas sintáticas, que, assim como as outras, possui um efeito intensificador.

Como o texto poético é construído de modo que forma e conteúdo se casem, existe um trabalho para se escolher palavras e construções sintáticas para esse tipo de texto. A redundância, sobretudo, quando empregada de maneira intencional em textos poéticos, produz efeitos expressivos.

A escolha das palavras e a combinação delas no nível sintagmático faz com que se tornem motivadas no discurso poético. A repetição de um mesmo signo é capaz de intensificar uma ideia, sugerindo o seu redobro. Além disso, a repetição de sons provocada pela combinação de palavras, por exemplo, pode reforçar o sentido do texto. De acordo com Cohen (1966, p.56), “a repetição do significante tem, pois, um sentido. O que implica que ela reenvia ao significado.” O leitor, pela repetição de signos e de sons no texto poético, volta mais sua atenção para a parte significativa do texto.

Tynianov (1982, p.18) diz que a posição ou a organização das palavras em um texto poético faz com que ganhem, no contexto, sentidos secundários (traços flutuantes) e que o seu sentido comum seja enfraquecido. Assim como Cohen (1966, p.56), diz que, no texto poético, são explorados sentidos secundários, afetivos. Tynianov assevera

(1982, p.21) que os traços flutuantes das palavras são intensificados, entretanto esses traços não apagam totalmente os seus traços fundamentais. O contexto e a posição da palavra nele, como diz Tynianov (1982, p.18), é que permitem a agregação de novas significações. Mais uma vez, voltamos para a questão da conotação e plurissignificação presentes no discurso poético.

Pode-se, a partir do exposto, concluir que, se a forma interfere de modo direto no estilo e na expressividade do discurso poético, ele não poderia ser traduzido por meio do estilo prosaico, pois, nesse caso, perderia o essencial.

Chegamos, então, a algumas conclusões sobre esse tipo de discurso: ele busca, de várias maneiras, fazer com que a sua parte significante esteja estreitamente relacionada com a do conteúdo; possui organização e reunião complexas de aspectos expressivos (acoplamentos); é marcado pela repetição expressiva; explora as potencialidades significativas do signo, buscando oferecer ao leitor mais de uma possibilidade de leitura do texto; não pode, devido à importância de sua forma, ser traduzido por meio da linguagem prosaica.

É preciso assinalar que todas essas características estão relacionadas à forma de dizer, isto é, ao estilo do discurso poético. Entretanto, faz-se necessário enfatizar que, embora tenha como característica principal a busca da aproximação do plano da expressão e do significado, ela somente é atingida por meio de uma expressão individual, não havendo para a convergência entre os diferentes planos do texto uma fórmula pronta ou um modelo a ser seguido. Existe, todavia, a reflexão de seu autor sobre as possibilidades dentre modos de expressão que permitam uma estreita relação entre as duas partes do texto. A liberdade que o escritor de textos literários tem para realizar uma escolha entre modos de dizer evidencia, como afirma Câmara Júnior (1977, p.13), uma personalidade em termos linguísticos, que faz com que seu discurso apresente construções linguísticas singulares que não deixam de obedecer às construções possíveis dentro da língua, mas que se afastam do uso linguístico cotidiano em prol da especificidade de uma obra.

Pelo fato de o estilo do discurso poético apresentar como uma de suas características a obtenção de efeitos expressivos causados por determinados usos linguísticos, faz-se necessário que um estudo sobre ele contemple tanto os fatos linguísticos como os fatos estilísticos. Não seriam suficientes para tanto apenas a Linguística, a Lexicologia, a Morfologia, a Fonologia etc. Além do apoio dessas áreas, é

preciso o da Estilística, que também busca compreender os efeitos expressivos de determinados usos da língua dentro de um contexto.

Enkvist (1974, p. 17) compara os leitores diante do estilo a crianças aos pés de um mágico: existem aquelas que se surpreendem e que se importam só com o efeito da mágica e outras que, endiabradas, tentam descobrir os meios, os artifícios do mágico para conseguir o efeito, isto é, preocupam-se com a causa. Nos estudos direcionados ao discurso literário em geral, observa-se que, de um lado, alguns linguistas preocupam-se em descrever esquematicamente os usos linguísticos recorrentes nas obras, deixando muitas vezes de lado a exploração dos aspectos expressivos desses usos; de outro, há críticos que descrevem apenas os efeitos inusitados das obras, ignorando que tais efeitos foram obtidos por meio de usos linguísticos específicos para o contexto. Dessa forma, é válido afirmar que o estilicista, analisando uma obra literária, não deve, como dizem Enkvist (1974, p.13) e Riffaterre (1971, p.29-30), apenas identificar a causa (de natureza linguística) da expressividade, mas também verificar o efeito produzido por ela no contexto, avaliando sua relação com os demais elementos do discurso.

1.2 Um gênero híbrido: o poema em prosa

1.2.1 Considerações sobre as propriedades do poema em prosa

Existem vários gêneros pertencentes à esfera do discurso literário: o poema, a novela, o romance, o conto etc., agrupados sob a designação de textos poéticos ou literários. O poema costuma ser situado no âmbito da poesia, e os outros mencionados, no da prosa. Vale mencionar que a poesia pode manifestar-se, como assinala Goldstein (2006, p.64), em outras obras artísticas, como dança, escultura, canção etc., concretizando-se particularmente no poema.

O poema, como as outras artes, tem uma linguagem totalmente voltada para o próprio texto. A sua forma remete ao conteúdo, e essa relação se dá de maneira muito estreita. Sendo assim, as palavras ganham no poema, graças à organização formal do texto, aspectos semânticos flutuantes, o que faz com que o texto convide o leitor a uma releitura que lhe ofereça mais de uma interpretação. É preciso ressaltar que esses efeitos – poéticos – decorrem da organização formal do texto, a qual busca explorar a sua parte significativa, que atrelada à do conteúdo, também dá sentido ao discurso.

No contexto da literatura, não é possível dizer que a prosa (literária) não tenha preocupações referentes à expressividade da parte significativa do texto, mas, como já mencionado, o poema e a prosa literária apresentam, em graus diferentes, essa preocupação: no primeiro caso, existe uma busca pela máxima exploração da parte significativa e, no segundo, isso ocorre em grau menor.

Diferenças são apontadas entre prosa e poesia, e, algumas vezes, ainda hoje, são consideradas esferas opostas.

A partir do movimento do Romantismo, existe uma tendência em romper com moldes estabelecidos, em criar novas formas de se fazer poesia. Desde então, alguns poetas, passam a fazer uso da prosa para escrever poemas, criando, assim, o poema em prosa. Surge, gradativamente, um terreno sem fronteiras, em que prosa e poema encontram-se, um campo onde coexistem ambiguidades formais. Como afirma Goulart (2003, p.11), tal gênero surge com a “crise do verso”, durante o Romantismo, pois alguns poetas consideravam os versos uma forma de inibição do ato criativo.

O poema, nesse caso, estrutura-se dentro dos moldes da composição prosaica. Alguns consideravam o poema em prosa uma anomalia, pois não podiam conceber poema sem o verso. Como diria Johnson (1982, p.113), alguns o julgavam um *monstro híbrido*. Considerar, hoje, que o poema é um texto que se estrutura em versos não seria abrangente, pois, adotando essa definição, teríamos de refutar a ideia de poema em prosa, que não é versificado. Torna-se necessário, então, rever as concepções que se tem sobre poema. Como assinala Sandras (1995, p. 19), o poema em prosa é um conjunto de formas literárias breves, situadas em um espaço de transição em que são redefinidas as relações entre prosa e verso, trazendo novas concepções de poema.

A noção de gênero proposta por Bakhtin auxilia-nos muito nessa reconsideração. Como todo gênero, o poema sustenta-se sobre um tripé: conteúdo temático, construção composicional e estilo. Os versos, no caso, fazem parte da composição tradicional desse gênero. Além disso, resta também um estilo, ou seja, uma forma particular de emprego da língua e um conteúdo temático, isto é, uma abordagem poética dos assuntos. Chega-se, então, ao ponto a ser esclarecido: escritores lançam mão do estilo poético e do conteúdo temático próprios desse gênero, inserindo-os no formato prosaico, para produzir um poema em prosa. Observa-se, que, nesse gênero, todas as características do estilo poético são aproveitadas, exceto os versos e as rimas. Em alguns casos, existe uso de palavras com som final idêntico nos poemas em prosa, que pode, dependendo do contexto, sugerir a existência de uma espécie de rima interna.

Moisés (1967, p.54-55) assevera que o poema em prosa utiliza-se do expediente próprio da prosa, sem deixar de lado as características essenciais do poema, sendo, portanto, explorados aspectos expressivos dos dois universos de criação.

Antes de continuarmos a explorar as características desse gênero, é válido mencionar que muitos pensam que o poema em prosa seria o mesmo que prosa poética, entretanto são gêneros textuais distintos. De acordo com Sandras (1995, p.22), existe uma diferença entre eles embora pertençam ambos ao discurso poético: a prosa poética, segundo o autor, utiliza fundamentalmente recursos rítmicos e prosódicos da língua, que tradicionalmente são utilizados em poemas, e o poema em prosa vai além, fazendo uso dos acoplamentos característicos do discurso poético e das repetições.

Ce poème en prose satisfait aux critères de poéticité énoncés para Roman Jakobson (...) L'énoncé poétique se caractérise selon lui par la construction de structures que tendent à mettre dans des positions équivalentes des unités de même nature. En même temps il contruit des équations, c'est-à-dire qu'il rapproche des mots, soit par leur forme sonore, soit par le sens, soit par une confusion concertée du son et du sens. C'est le sens de la formule de Jakobson: <<La fonction poétique projette Le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison>>, dont l'illustration la plus simple est le phénomène de la paranomase (comme dans ce texte <<les langueurs des longues heures.) Tout texte fondé sur des récurrences de structures et des équations approximatives (qu' on pense aux similitudes partielles que sont les comparaisons et les métaphores) relève de la fonction poétique du langage. Les analyses de Jakobson ont l'avantage de définir ce que Todorov appelle la poésie sans le vers... c'est-à-dire le poème en prose.² (SANDRAS, 1995, p.31-2)

Goldstein (2006, p.64-65) também considera que o poema em prosa é um texto completo que apresenta características próprias do poema, mas, em vez de ser composto em versos, é escrito de maneira sequencial. Para a autora, diferencia-se da prosa poética, porque esta se caracteriza por ser um pequeno trecho poético – escrito em prosa – que se insere dentro de outros gêneros: notícia, crônica, romance, peça teatral, carta etc.

Vale também lembrar que o poema em prosa tem como substantivo definidor *poema*, o que significa dizer que se trata de um poema escrito dentro de um aspecto

² Esse poema em prosa satisfaz aos critérios de poeticidade enunciados por Roman Jakobson. (...) O enunciado poético se caracteriza, segundo ele, pela construção de estruturas que tendem a colocar em posições equivalentes unidades da mesma natureza. Ao mesmo tempo, ele constrói as equações, quer dizer que ele aproxima as palavras, seja pela forma sonora, seja pelo sentido, seja por uma confusão concertada/ harmoniosa de som e de sentido. É o sentido da fórmula de Jakobson: "A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação", cuja ilustração mais simples é o fenômeno da paronomásia (como nesse texto "a languidez das longas horas"). Todo texto baseado sobre as recorrências de estruturas e de equações aproximativas (que se pense nas similitudes/ semelhanças parciais que são as comparações e as metáforas) revela a função poética da linguagem. As análises de Jakobson tem a vantagem de definir aquilo que Todorov chama de poesia sem o verso... quer dizer o poema em prosa.

formal diferente do tradicional. Entretanto, a prosa poética é um tipo de texto em prosa e possui também finalidades próximas aos textos desse universo. Muitos autores, como visto, defendem que o poema é construído em torno de si mesmo. Desse modo, como afirma Bernard (1994, p.14-15), o poema em prosa não perde seu estatuto de poema por ser um texto que se encerra em si, apresentando uma *unidade orgânica*. Além disso, a autora menciona outras características próprias do poema que podem aparecer no poema em prosa: brevidade e gratuidade. Segundo Moisés (1967, p.55), o poema em prosa é um poema pelo fato de seu criador buscar, por meio dele, veicular poesia. Vale ressaltar também que não se dedica como outros textos em prosa – inclusive a prosa poética – a fins narrativos e demonstrativos, mas, se faz uso da narração, por exemplo, o faz a fim de alcançar propósitos poéticos.

Daí a sua identidade: inconfundível quando em presença do poema em verso, o poema em prosa também se distingue do conto ou da crônica de inflexão lírica, expressões em prosa com que mais se assemelha. E a diferença mostra-se palpável pela ausência, no poema em prosa, do traço identificador da crônica e do conto poéticos: o episódico, o narrativo, o enredo. (MOISÉS, 1967, p. 55)

A prosa sobrevive do contar, do informar, do discutir. Os romances, os contos, por exemplo, apresentam-nos histórias de personagens; histórias que se desenvolvem em uma sequência temporal. O poema em prosa pode, como assinala Goulart (2003, p.11), apresentar fragmentos narrativos ou até mesmo pequenas histórias, mas é importante dizer que não perde de vista a poeticidade do texto. Muitas vezes, esses fragmentos surgem como uma digressão ou de maneira truncada e são escritos de modo que uma visão de mundo seja evidenciada. Como nos poemas, o poema em prosa apresenta uma ausência de referência externa. Além disso, é atemporal, sendo, portanto, adaptável também ao gênero o gosto pela descrição. Bernard (1994, p.444) assevera que o gênero apresenta uma dualidade: por um lado, escrito em prosa, busca romper com a métrica e a estilística impostas, por outro, sendo também um poema, busca uma forma organizada, fundada sobre si, subtraindo o tempo.

A narrativa empregada nos poemas em prosa não busca propriamente apresentar personagens e eventualmente histórias, mas funciona como uma forma de expressão de um eu-lírico no universo prosaico. No romance, encontram-se vozes de vários personagens, que representam vários tipos sociais. Contudo, no poema, é comum encontrar uma voz: a do eu-lírico. Excluem-se também desse caráter monológico, poemas que se aproximam do prosaico e poemas irônicos, nos quais outras vozes são

percebidas. O eu-lírico, essa entidade do poema, por meio de fragmentos narrativos, da descrição ou da reflexão revela sua percepção da realidade no poema em prosa. Essa é mais uma particularidade desse gênero que se presta ao lirismo, deixando que sejam evidenciados os sentimentos, as angústias e os pensamentos do enunciador. Como expõe Goulart (2003, p.13)

Todavia, mesmo quando se verifica a presença da descrição ou de elementos narrativos, eles participam de uma característica geral da lírica, já bem sublinhada por Aguiar e Silva, a saber: funcionam como pretexto para a expressão de sensações, de sentimentos, e, enfim, como motivação para a contemplação poética ou para reflexões de caráter filosófico ou existencial, às vezes até desencadeadas a partir de uma parcela da realidade que se descobre fascinante ou perturbante e que é poeticamente transformada em *canto do mundo*.

Alguns poderiam confundir o poema em prosa – que normalmente é uma escrita breve, que pode ter alguns trechos narrativos – com um conto. Goulart (2003, p. 12) mostra que Maríano Barquero Goyanes propõe uma “solução simplista” para que esse equívoco seja evitado: se o assunto se deixar resumir, trata-se de um conto; porém, se tal tarefa tornar-se complicada ou impossível, pode-se supor que se trata de um poema em prosa. Sendo assim, é possível dizer que o discurso poético não se deixa traduzir sem perder sua essência (a forma).

O lirismo também é uma de suas pistas. É necessário que o leitor observe se a narração se presta ao contar ou se serve para exprimir uma ideia ou percepção da realidade por um eu-lírico.

O gênero em questão, segundo Bernard (1994, p.434), emerge de um sentimento de revolta contra as regras impostas, tendo, assim, uma natureza anárquica, que tenta misturar dois mundos textuais, rompendo com as normas estabelecidas. Mas, ao mesmo tempo, a produção do poema exige certa organização. Desse modo, percebemos que a junção dos dois gêneros reflete, segundo a autora, o espírito do poeta, em que coexistem forças opostas. Tal coexistência de opostos se manifesta de maneira frequente em poemas em prosa, em que palavras antônimas ou ideias opostas também são unidas.

[Poème en prose] Union insolite sans doute, et impliquant une association de contraires (dans la langue courante, le « proaïque » n'est-il pas le contraire du « poétique » ?) : et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires : prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses - et

fécondes ; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme.³ (BERNARD, 1994, p.434)

A coexistência dos dois gêneros torna-se num primeiro momento surpreendente, mas uma revisão permite que seja percebida como um benefício ao texto, que aproveita aspectos expressivos dos dois universos. Moisés (1967, p.54) harmoniza essa junção da seguinte maneira:

Os dois gêneros, poesia e prosa, novamente se associam para vencer o isolamento de cada um e, beneficiando-se da troca, evidenciar que a sua fusão é possível e, de algum, modo, desejável, quando não irrecusável. Mas agora trata-se de uma aproximação de outro tipo, uma vez que ambos os membros da equação parecem exibir caráter formal: tanto “poema” quanto “em prosa” apontam para recursos expressivos e não para os gêneros.

Do poema, aproveitam-se o estilo, o conteúdo temático próprios desse gênero, o lirismo, a atemporalidade, a falta de referência externa etc. No caso da prosa, podemos dizer que se incorporam no poema a ironia e o humor. Ambos, que, de acordo com as concepções clássicas, poderiam empobrecer o poema, são bastante frequentes no poema em prosa. Vale lembrar que a ironia pode ser considerada um desdobramento do eu, sendo referência a um discurso alheio e tendo, pois, um efeito polifônico. A junção desses dois universos reúne efeitos monofônicos e polifônicos. A aproximação de prosa e poesia nos faz rever a centralização e o autoritarismo do texto. No poema em prosa, o eu-lírico deixa transparecer um outro em sua fala por meio da ironia e do diálogo com outros discursos. Ao mesmo tempo em que o poema em prosa mantém a entidade do poema – eu-lírico -, que manifesta, ao longo do texto, suas visões de mundo, deixa ecoar outras vozes.

Observa-se que a modernidade fez com que a aproximação da prosa e da poesia se engendrasses de maneira mais estreita: de um lado, temos o poema que se insere nos moldes prosaicos e, de outro, poemas versificados que trazem para seu interior a linguagem da prosa. Não é comum o poema moderno – que se aproxima de alguma forma da prosa – ser centralizador da linguagem, ele, por influência da prosa, começa a apresentar uma tendência descentralizadora.

³ Poema em prosa. União insólita, sem dúvida, envolvendo uma associação de contrários (na língua corrente, “o prosaico” não é o contrário de “poético”?): e, com efeito, o poema em prosa, não somente na sua forma, mas na sua essência, é baseado na união dos contrários: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destrutiva e arte organizadora... Daí a sua contradição interna, daí as antinomias profundas, perigosas e fecundas; daí a tensão perpétua e seu dinamismo.

Alguns autores, dentre eles Bakhtin, veem a poesia como um território em que a fala alheia é abafada por uma única voz ou só é percebida de maneira subentendida. No entanto, esse aspecto monofônico não anula o dialogismo que estabelece com outros textos, visto que todo discurso mantém um diálogo com os de outrem, podendo tal diálogo ser feito de maneira mais ou menos explícita. Barros (2003, p. 6) afirma que os “textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir”. Sendo assim, Bakhtin diz que a polifonia é característica do romance, visto que, nele, várias vozes aparecem e defendem seu ponto de vista. Mas, como foi dito, desde o Romantismo e, com mais força, com o advento da modernidade, a prosa passa a exercer influência sobre a poesia, e os poemas passam a deixar evidentes vozes alheias. Faz-se importante, contudo, ressaltar que as vozes também se deixavam ouvir em poemas irônicos anteriores ao Romantismo, mas que tal eco avolumou-se a partir de então.

Sobre a ironia e o humor existentes no poema em prosa, Bernard (1994, p. 436) assinala:

Il faut ajouter que le poème en prose, justement parce qu’écrit en prose, a enrichi le lyrisme de quelques modes nouveaux, difficilement admissibles dans la versification classique, tels que l’ironie, la bizarrerie, un certain ton de confidence (...) e surtout une forme particulière d’humour qui tiendra une place de plus en plus importante dans la poésie du xx siècle. L’humour qui apparaît surtout dans le genre narratif, est par suite plus à sa place dans la prose; alors qu’en vers il risque de détruire tout effet d’ <<incantation>> poétique, en prose il devient un ton poétique d’une espèce particulière, lié – principalement l’humour dit <<noir>> - à une certaine attitude d’individualisme, anarchique e destructrice.⁴

Como se observa, existe, no poema em prosa, uma tentativa de destruir os moldes antigos. Deseja-se um gênero novo, em que os opostos coexistam. A prosa absorve o estilo poético e, por sua vez, o poema assume a ironia e o humor.

Bernard (1994, p.443), entretanto, aponta para duas tendências entre os autores de poemas em prosa: uma escrita organizada em função do estilo poético e uma escrita anárquica que repulsa qualquer tipo de tirania que impeça a criação. De ambas, surgem

⁴ É preciso acrescentar que o poema em prosa, justamente por ser escrito em prosa, tem enriquecido o lirismo de várias maneiras novas, dificilmente admissíveis na versificação clássica, tais como a ironia, a bizarrice, um certo tom de confiança (...) e sobretudo uma forma particular de humor que será cada vez mais importante na poesia do século XX. O humor que aparece sobretudo no gênero narrativo ocupa lugar mais na prosa; enquanto no verso ele arrisca destruir todo efeito de encantamento poético, na prosa ele adquire um tom poético de um tipo particular, ligando - principalmente o humor dito “negro” a um tipo de atitude de individualismo anárquico e destrutivo.

modalidades do poema em prosa: formal ou cíclico e poema-iluminação ou anárquico. No primeiro caso, o poeta procura uma organização que siga o estilo poético, trabalhando com a reiteração de recursos expressivos, tais como o ritmo, a assonância, a aliteração, os *couplets*⁵, os refrões, as repetições, construções cíclicas etc; e, no segundo, ele busca impactar o leitor com construções anárquicas, que fogem da lógica, da espacialidade, da temporalidade. É evidente, todavia, que, como assinala Moisés (1967, p.56), essas tendências nem sempre aparecem em estado puro, mas representam uma tendência e uma predominância. Conforme Bernard (1994, p.443), em ambos os casos haverá poesia. Nas palavras da autora:

Dans le deux cas, il y aura *poème*, c'est-à-dire cristallisation, création d'un univers autonome, fermé sur soi et brillant d'un éclat planétaire dans le ciel intemporel de l'art.⁶

Vale também notar que o poema formal ou cíclico não deixa de lançar mão da rebeldia, uma vez que abandona o rigor dos versos para ser escrito em prosa. Em ambos os casos, existe uma busca pela liberdade criativa. No caso do poema formal, busca-se organizar o poema de forma mais livre, ou seja, em prosa, e, no caso, do poema iluminação, também se faz poesia em prosa, mas esta visa chocar de maneira mais intensa o interlocutor. Devido a essas características, os poemas em prosa podem apresentar dois tipos de frases: aquelas que são fluidas e musicais e aquelas que são irregulares e anárquicas. No primeiro caso, busca-se uma perfeição estática, um equilíbrio e uma ordem, já no segundo, pretende-se alcançar uma desorganização anárquica do universo, busca-se criar um novo mundo.

É importante, no entanto, dizer que tal anarquia, segundo Bernard (1994, p.449), é uma forma de individualizar a visão do poeta sobre o universo, no caso, sobre o universo poético, criando outro por meio de palavras e tentando estabelecer uma ordem nesse mundo. A anarquia, segundo a autora, seria uma espécie de nova ordem que se deseja estabelecer em oposição à ordem existente.

Os poemas em prosa também fazem uso de palavras consideradas precisas, realistas e comuns, o que geralmente era condenado de acordo com o modelo clássico

⁵ No *Nouveau Petit Larousse Illustré*, conceitua-se *couplets* “estrofe de uma canção ou de um trecho musical, enquadrado por um refrão”. Esse termo não corresponde à *copla*, em português, que é conceituado como uma espécie de estrofe no *Pequeno dicionário de termos poéticos*, de Geir Campos.

⁶ Nos dois casos, haverá poema, quer dizer cristalização, criação de um universo autônomo, fechado sobre si e brilhando de um brilho planetário no céu intemporal da arte.

de poesia. Observa-se também que os clichês e lugares comuns, próprios da prosa, penetram no poema. É claro que todos esses recursos acabam gerando efeitos expressivos para o texto; efeitos que surpreendem o leitor, visto que se percebem elementos de um universo textual inserido no outro. Esses usos mostram uma ruptura com moldes antigos e recuperam recursos utilizados pela prosa. Tais efeitos, nos dias de hoje, não nos parecem tão “agressivos”, mas, no contexto do Romantismo, causavam estranheza. Johnson (1982, p.112) diz que já não somos mais tão sensíveis como os clássicos à contradição que o termo *poema em prosa* apresenta. Entretanto, para a autora, os questionamentos outrora levantados, como o hibridismo e usos linguísticos existentes nesse tipo de texto, ainda nos interessam e nos fazem discutir características desse gênero.

Bernard (1994, p.75) também diz que alguns autores de poema em prosa, no que concerne a escolhas linguísticas e estilísticas, optam por um estilo bíblico. A autora chega a dizer que Lamennais é o criador de uma espécie de poema em prosa bíblico. Tal afirmação é feita em virtude de o poeta recorrer a uma divisão textual em versículos e abusar da conjunção *e* na extremidade das frases, bem como de paralelismos e refrões. Como se sabe, tais recursos estilísticos são utilizados no discurso bíblico. Não podemos esquecer que também são usados por autores de canções e baladas. A autora diz que existe, às vezes, uma busca pela imitação das parábolas e pelo tom profético, mas que, em outros momentos, alguns poetas deixam de lado um tom harmonioso e produzem textos com visões macabras, noturnas, apocalípticas. Talvez, possamos pensar que a visão apocalíptica reflita o fim das fronteiras entre prosa e poesia ou a destruição da concepção antiga de poema.

Além das características linguísticas apresentadas, existem aspectos de natureza temática que são recorrentes nesse tipo textual. Sandras (1995, p.147) afirma que poetas usam em seus poemas em prosa o tema “fazer poesia”, ou seja, lançam mão de um recurso metalinguístico, que, nesse caso, podemos chamar de metapoético. Segundo o autor:

Si Claudel fait simplement allusion à la situation d'écriture, Ponge nous informe des conditions d'élaboration de ses textes, et Roubaud, dans son livre de deuil, médite sur l'enjeu à écrire des poèmes dans de telles circonstances. Le poème en prose peut mettre en discussion la justesse d'une comparaison

(Ponge, Roubaud). À la différence du poème en vers, il est facilement le lieu de commentaires méta-poétiques.⁷

Sendo assim, pode-se considerar que o fazer poético é um dos temas recorrentes nesse gênero. É importante assinalar que tal tema também promove um efeito de reiteração, pois o poema fala sobre o poema. Desse modo, é possível perceber que o poema em prosa é um universo fechado nele mesmo.

Esse universo fechado faz com que não perca seu *status* de poema dentro da prosa. Sua forma anárquica, como diz Bernard, busca, por meio da destruição de moldes antigos, criar um novo mundo poético. Conclui-se, então, que o poeta torna-se, nesse contexto, um criador não só do texto, mas de um novo gênero, de um novo modo de expressão.

Aqui, foram apresentadas algumas características do poema em prosa, gênero híbrido que aproveita aspectos estilísticos de dois universos textuais. Essa apresentação sucinta servirá de base para tentarmos definir a obra *Galáxias*.

1.2.2 *Galáxias*: entre o limite da prosa e da poesia

Galáxias é uma obra multifacetada representante da fusão mais profunda entre prosa e poesia, podendo ser denominada, no dizer de Caetano Veloso, *proesia*. No entender de seu próprio autor (1977, p.53), caracteriza um encaminhamento em direção à abolição de fronteiras entre os dois gêneros.

Haroldo de Campos assinala que tal fronteira já deixava de ser tão demarcada no Romantismo, visto que, nesse período, havia uma busca pela liberdade inventiva e criativa; e assevera que a modernidade torna mais evidente a queda desse muro que separa os dois universos textuais.

A rarefação dos limites demarcatórios entre *poesia* e *prosa*, com a introdução, no romance, de técnicas de construção do poema, é já sentida pelo escritor contemporâneo (póster de Proust e Joyce), como uma herança transmitida, uma aquisição pacífica. (CAMPOS, 1977, p.32)

⁷ Se Claudel fez simplesmente alusão à situação da escrita, Ponge nos informa as condições de elaboração de seus textos, e Roubaud, no seu livro sobre a perda, medita sobre a questão da escrita dos poemas em tais circunstâncias. O poema em prosa pode colocar em discussão apenas a pertinência de uma comparação (Ponge, Roubaud). Diferentemente do poema em verso, ele é facilmente o lugar de comentários metapoéticos.

Desse modo, pode-se entender que a obra haroldiana em estudo herda esse desejo de unir dois universos em função da expressividade poética.

No fragmento de *Galáxias* que segue, o poeta menciona uma notícia veiculada em um jornal italiano sobre um travesti que fugia da polícia e que, no decorrer de sua fuga, despia-se, revelando sua identidade. A narração desse fato entremeia-se com reflexões do enunciador sobre a construção textual.

(...) pois um texto que quer ser mais do que uma
estória e menos do que uma estória que outra coisa pode ser senão um
abominoso travestimento de gêneros *quando* i carabinieri della radiomobile
hanno raggiunto la donna si sono trovati dinanzi ad un trevestito la
parruca era finita a terra in una pozzanghera um texto sem conteúdo fixo
ed enrico bagoni quaranta e sei anni da porto ferraio senza fissa dimora
e residente presso alcuni amici di vico fregoso gemava per lo slogamento
della caviglia destra enfim mais um reprovável expermemento da aliteratura
contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio nombigo⁸
(CAMPOS, 2004, 43ªp.)

Observe-se que, para o enunciador, um romance que não quer propriamente falar de personagens e histórias e que se preocupa com seu próprio *nombigo* – isto é – com seu próprio ser, com sua própria construção, não deixa de ser um travestimento de gêneros. Para o enunciador existem, em um só corpo textual, dois gêneros – prosa e poesia -, que se fundem num todo. O poema insere-se na prosa e passa a discutir o fazer poético, trabalhando numa perspectiva metalinguística. Por conseguinte, ao mesmo tempo, pode-se dizer que a prosa de ficção é contaminada pelo estilo poético crítico. Haroldo afirma (1977, p.36) que fora inventado por Mallarmé o chamado poema crítico, que questiona a arte de poetar, porém sob um prisma diferente das *artes poéticas* versificadas tradicionais: “o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites”. Tem-se, nesse excerto, portanto, um exemplo de *expermemento* – criação lexical que nos remete por sua sonoridade às palavras *esperma*, *experimento* e *memento* – da nova literatura, isto é, a experiência de fazer poesia de modo diferente, refletindo sobre o passado literário. O poema está tão voltado para si que acaba por falar de si mesmo. O poema é o objeto do poema em prosa. Ele é um universo fechado, como afirma Bernard. O poema, por tratar de si, termina por se desnudar perante o leitor, mostrando sua identidade híbrida, assim como o travesti da notícia, e faz com que o interlocutor passe a refletir sobre a matéria que tem diante dele. Talvez, o desnudamento

⁸ O texto de *Galáxias* não tem pontuação e as páginas não são numeradas, por isso, para este trabalho, indicar-se-ão as páginas de acordo com sua ordem sequencial, a fim de que a busca pelos trechos na obra seja facilitada.

do travesti instigue o leitor a procurar uma espécie de verdade oculta. O trabalho com a ambiguidade a todo instante também seria um recurso para provocar reações do leitor.

Há o caráter metalinguístico, como de fato a desnudação do procedimento, a maneira como o texto se traveste, atravessa os gêneros, não é masculino nem feminino, teria relação com as categorias da prosa e da poesia. O que é este texto afinal? O desmascaramento do travesti é acompanhado de uma espécie de tentativa metalinguística de acompanhar o que seja o texto. (CAMPOS, *apud* LIMA, 1994, p. 203)

No fragmento de *Galáxias* citado, podemos destacar, dentre outros, dois aspectos presentes em poemas em prosa: a preocupação com a revelação do processo de escrita, isto é, uso de recurso metalinguístico e o aproveitamento da narração para a exteriorização do pensamento ou para a reflexão filosófica do enunciador.

A metalinguagem é constante na obra. *Galáxias* pode ser considerada o universo da escrita, da palavra. Além disso, pode ser vista como uma galáxia discursiva que estabelece diálogo com outros textos, como no caso acima, em que faz referência a uma notícia de jornal.

Ao longo deste trabalho, verificaremos que o dialogismo e a metalinguagem são marcas desse poema em prosa.

A obra em questão tenta pôr em prática toda a ideia que o poeta faz acerca da escritura contemporânea. Existe um hibridismo entre os gêneros que provoca a curiosidade do leitor. O fazer poesia é posto em foco; o poeta mostra que, sem versos, o poema surge na prosa. A concepção de que o poema deve encerrar-se em si é tão latente que faz com que seja o centro temático do texto. O resultado do poema explica a sua produção, a qual é discutida no decorrer do discurso. A prosa passa a acolher o poema crítico. Essa relação entre prosa e poesia põe em xeque a ideia de que opostos não podem coexistir.

Vale também notar que *Galáxias* é um campo em que a ironia e o humor estão presentes. No trecho citado, por exemplo, o enunciador diz que a não história configura um texto que representa um *abominoso travestimento de gêneros*, isto é, *mais um reprovável expermemento da aliteratura contempustânea*. Fica evidente a ironia nos usos dos adjetivos *abominoso* e *reprovável*, uma vez que o próprio poeta faz uso desse travestimento dos gêneros e o prega ao longo do seu discurso. É possível, portanto, deixar ouvir a voz daqueles que reprovam a mescla de prosa e poesia. Além disso, o enunciador provavelmente não considera sua literatura uma *aliteratura*, isto é, a ausência ou o oposto de uma, no máximo, considera-a diferente e experimental. Quanto

à palavra *contempustânea*, remete-nos à noção de uma literatura contemporânea corrompida, em virtude de o radical *pustul-*, de *pústula*, estar inserido no adjetivo. É evidente que a literatura moderna rompe com os moldes estabelecidos, porém o enunciador não vê o fato como algo negativo, mas positivo. O uso, portanto, de palavras com valor semântico depreciativo que se referem à nova forma de fazer poesia é irônico, pois, na voz do enunciador, são percebidas as vozes de outrem. Mais uma vez, é possível verificar uma das tendências do poema em prosa, inserção no universo poético da ironia e do humor. Nota-se que um discurso que poderia ter um caráter monológico, pelo fato de apresentar apenas um eu-lírico que discursa, tem uma natureza polifônica, pois, por meio da ironia, deixa transparecer vozes alheias.

Além dessas características, é importante notar que o poema em prosa só é poema pelo fato de transferir para o universo prosaico aspectos estilísticos do poema, que, como assinala Sandras (1995, p.31-32), referem-se aos acoplamentos discutidos por Levin e às repetições intencionais.

A fim de mostrar que *Galáxias* tem características do poema dentro da estrutura prosaica, será feita a análise do seguinte fragmento da obra:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço, e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre o escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo (...) (CAMPOS, 2004, 1ª.p.)

Esse trecho trata do processo contínuo e incessante da escrita. Nele, o enunciador mostra que sua tarefa possui um movimento circular, isto é, começa, termina, começa. Desse modo, o começo e o fim se unem num círculo vicioso.

A passagem também fala que a obra escrita é um trabalho metalinguístico, pois trata da escrita sobre a escrita. Pode-se, portanto, entender as palavras *começo* e *fim* não só como o início e o término do trabalho do escritor, mas também como o começo e o fim dessa obra poética, chamada pelo enunciador como *umbigodolivromundo*, isto é, obra que gira em torno de seu universo textual, que começa e finda nela mesma. É válido notar que essa noção de obra que começa e se encerra em si mesma, normalmente, é a que se tem para o discurso poético em geral.

No trecho, existem repetições de significante tanto parcial quanto total que retomam a ideia de trabalho difícil e incessante.

Em relação às parciais, verifica-se a repetição da terminação *-meço* e do som /r/ - que possui um sentido para o discurso. Quanto às recorrências totais, pode-se observar o uso de dois homônimos: *começo* (verbo) e *começo* (substantivo), além de *arremesso* (do verbo *arremessar*) e *arremeço* (verbo formado a partir da junção de *arre* + *medir*).

Nas palavras em que há a terminação *-meço*, a sílaba *me* é a tônica de todos os casos e as *ço* ou *(s)so* são as átonas. Nota-se que a tônica pode sugerir o início do ato de escrever – momento em que o autor está com “força”- e as sílabas *ço* e *(s)so* (mais fracas no caso) – que possuem um som sibilante – podem representar o seu esgotamento, as forças e as ideias esvaídas. Esse som sibilante representa quase o “último sopro criativo do poeta”. Entretanto, ele volta a escrever, gerando um movimento circular, isto é, escreve, não escreve, escreve. Essa ideia circular é representada pela repetição dos sons; o /me/ marca o começo da escrita e o /so/ o final da, o qual logo é seguido de outro /me/, que marca o recomeço e assim por diante. É preciso notar que os homônimos utilizados também possuem o som /meso/. Além disso, a noção de circularidade pode ser representada pelo som do fonema /r/ em *arremesso*, *recomeço*, *remeço* e *arremeço*. Câmara Júnior (1977, p.35) comenta sobre a ideia de “rolamento” que o som /r/ produz. Faz-se também importante ressaltar a criação de *arremeço* para o contexto. Essa palavra criada por justaposição satisfaz tanto à exigência da repetição do som nesse contexto quanto transmite a ideia de fadiga e de tédio do poeta, uma vez que uma de suas partes é composta por *arre*, que sugere sensação de cansaço e aborrecimento. Com a criação desse neologismo, o autor também ilustra o seu trabalho árduo.

Verifica-se que o /r/, em outros momentos, combina-se com algumas oclusivas - *escrever*, *escritura*, *sobre*, *sobrescrevo* e *sobrescravo* -, produzindo outro efeito. Na pronúncia de *escrever*, por exemplo, o /r/ parece se tornar um obstáculo. O mesmo se verifica na pronúncia das outras palavras mencionadas. Sendo assim, talvez sugira, nesses casos, os obstáculos, as dificuldades que o escritor encontra para escrever.

Por meio da análise das recorrências de significante, pode-se buscar uma convergência entre o campo fônico e o semântico.

Na passagem escolhida, existem algumas repetições de signos: *começo* (verbo), *começo* (substantivo), *recomeço* (verbo), *acabar*, *meço*, *escrever* (verbo), *escrever* (com valor de substantivo), *escritura*, *milumapáginas*, *página*, *viagem*, *aqui* e *noite*.

A palavra *começo* (verbo) aparece por duas vezes no trecho, e o substantivo *começo*, por três vezes. Encontram-se, ainda, duas recorrências de *recomeço* e uma de

começar. Todas possuem a mesma raiz. Cria-se também *acabarcomeçar* (o verbo *começar* está em uma de suas bases). Essas palavras disseminadas no fragmento reiteram a indicação de que o escritor sempre tem de começar seu trabalho, que sempre haverá um recomeço, ou seja, a volta ao início.

Para haver o recomeço da escrita, há também o seu término. O verbo *acabar* utilizado recupera essa ideia. Outra contribuição vem da criação *acabarcomeçar*, que também sugere, pela sua forma e pelo seu sentido, que o fim está ligado ao começo. No decorrer da página em que se encontra esse excerto, faz-se uma metáfora que consiste em dizer que o livro é o mar. Sendo assim, é possível ler a palavra *barco* dentro do vocábulo criado – *acabarcomeçar* – e interpretar que o poeta, assim que acaba um trabalho, toma um barco na direção de um novo começo. Não existe ruptura entre as etapas, tal ideia é corroborada pela justaposição das palavras que indicam as fases do escrever.

As duas recorrências de *meço*, a ocorrência de *remeço* e a escolha de *arremeço* indicam que o trabalho do escritor de textos poéticos tenta sempre ser medido e pensado.

A palavra *escrever*, por sua vez, repetida por cinco vezes, e o substantivo *escritura*, repetido por duas vezes, sugerem que a escrita – o ofício do poeta – é incessante. O neologismo semântico *sobrescrever* indica que o escritor escreve sobre escrever. Ele se torna escravo de seu trabalho – *sobrescravo*. Vale notar que o prefixo *sobre*, antecedendo *escrever* e *escravo*, pode sugerir, pela sua posição e pelo sentido adquirido, a soberania do trabalho do escritor sobre ele, pois a base *sobre* antecede as outras bases, ganhando destaque, deixando as outras numa posição posterior, que, no contexto, talvez possa ser interpretada como inferior. Entretanto, o prefixo de *sobrescravo*, também nos remete à ideia de superioridade, seu sentido primeiro, e pode deixar sugerir que o poeta, apesar de ser escravo da escrita, é uma espécie de escravo soberano, pois a domina, isto é, ela precisa dele para existir. Tal criação é bastante sugestiva.

O volume do trabalho do escritor parece aumentar com repetição da palavra *páginas*. Tal repetição sugere o grande número de páginas que escreve. Esse volume talvez ganhe maior proporção com uso da criação *milumapáginas*, que é empregada por duas vezes. Além de a repetição do neologismo produzir esse efeito intensificador, é preciso mencionar que a sua massa também reforça a impressão de que existem muitas páginas escritas.

Esse efeito intensificador da repetição também ocorre com a recorrência da palavra *noite*, que indica que é longo o tempo que o poeta leva para escrever. Essa ideia também é reforçada pelo fato de, na segunda ocorrência, *noite* estar no plural. O neologismo *milumanoites* provoca o mesmo efeito, seja por ter *noite* em sua composição, seja por ter uma massa extensa. Vale mencionar que essa criação faz um referência à obra *As mil e uma noites*. Pode-se interpretar que o poeta produz *milumanoites* de história ou poesia ou que a escrita é sua razão de viver, que a palavra o torna vivo e o faz vencer a morte.

Quando o enunciador diz que *noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo*, ele, com a criação *mesmar*, reforça a ideia da rotina e, com *ensimesmam*, sugere que as noites e as páginas escritas giram em torno delas mesmas. Nesse caso, a concepção de texto que finda em si mesmo é reforçada.

A repetição da palavra *viagem* pode sugerir que, a todo tempo, o leitor viaja pela galáxia do texto, que começa e finda em si mesmo. O advérbio *aqui*, repetido, demarca de onde o enunciador e o leitor partem para essa viagem.

Nota-se que as escolhas lexicais referem-se ao ato de escrever: o começo e o fim da escritura, o escrever, as páginas, as noites gastas etc. Tais escolhas e a repetição dos signos reforçam o sentido do texto.

Observando o campo sintático, encontram-se vários paralelismos: *e começo aqui / e meço aqui este começo / e recomeço / e remeço / e arremesso / e aqui me meço /; por isso meço / por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas / por isso recomeço / por isso arremeço / por isso teço /; para acabar com a escritura / para começar com a escritura / para acabarcomeçar com a escritura/*.

Primeiro, vale dizer que a repetição das conjunções (polissíndeto) faz com que todas as orações se situem no mesmo plano. Além disso, produz um efeito intensificador. Com a repetição da conjunção *e*, parece que as ações do escritor são somadas, que seu trabalho se prolonga. As ocorrências de *por isso*, seguidas de ações, também produzem o mesmo efeito e parecem demonstrar uma tentativa de justificar o porquê da insistência. Já a repetição da preposição *para* sugere que o escritor tem mais de uma finalidade.

A maioria das orações que são antecedidas pelas conjunções *e* e *por isso* terminam com uma palavra que possui o som /meso/ ou /eso/ (no caso de *teço*). Tal terminação lembra *começo*. Em virtude de essas palavras que lembram *começo* estarem no final das orações, fica sugerido ao leitor que o fim é o começo, como diz o próprio

enunciador. Além disso, devido ao fato de essas orações começarem com uma conjunção e terminarem com uma palavra com o mesmo som final, a ideia de trabalho circular é retomada. Tal recuperação se dá pela retomada da estrutura.

A segunda ocorrência de oração iniciada por *por isso* possui uma perífrase verbal, e, em sequência a essa oração, há outra que subentendemos ter a mesma estrutura: *por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas*. Põe-se ênfase, com a elipse de *por isso começo*, no verbo *escrever*. Com repetição dessa palavra, o trabalho do escritor parece aumentar. *Milumapáginas e mil páginas* são os objetos diretos dos verbos. Essas palavras encerram as orações mencionadas e sugerem, nessa posição final, que o produto do trabalho do escritor são as páginas escritas.

Todas as orações introduzidas por *para* terminam com a mesma palavra: *escritura*. É curioso que o enunciador diz que pretende começar e terminar com a escritura e, no final das contas, ou de cada uma dessas orações introduzidas por *para*, ele realmente termina *com* a palavra *escritura*, o que pode sugerir que vai até o final com ela. Entretanto, com repetição de *escritura*, essa palavra reaparece, o que pode sugerir também que seu trabalho é retomado após o término, isto é, ele recomeça a escrita.

Há também outro fragmento expressivo: *sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo*. Isso significa que, fracionando mil, teremos uma noite para uma página. Entretanto, a estrutura do discurso é que nos chama atenção: (sujeito oculto), verbo transitivo direto, predicativo do sujeito (predicado verbo-nominal), adjunto adverbial de tempo, objeto direto, conjunção, objeto direto, adjunto adverbial de tempo e oração subordinada adjetiva. Percebe-se que antes da conjunção o adjunto adverbial antecede o objeto e depois, ocorre o inverso. Tal inversão é que produz um efeito expressivo para o texto, pois o que está no começo pode estar no fim, e o que está no fim pode estar no começo, ou seja, a inversão da estrutura sugere que *o fim é o começo*.

Verifica-se no trecho escolhido, por meio da análise, uma convergência entre os seguintes planos: o do conteúdo com o léxico, com o sonoro e com o sintático. Pode-se dizer que a forma retoma o conteúdo. Os acoplamentos evidenciam que se trata de um poema dentro da estrutura prosaica.

O tema da circularidade recupera a ideia de que a obra possui uma estrutura cíclica e aberta – característica de alguns poemas em prosa.

Além disso, há a intertextualidade com outros textos e trabalho com opostos, características também existentes no gênero. Observável também é o trabalho metalinguístico do poeta.

2. Estilo: a perspectiva sincrônica paralela à diacrônica

Desde 1963, eu havia principiado a escrever e a publicar minhas *Galáxias*, uma “barrouca mortopopeia ibericana” entoada, a contracanto, no “feldorado eldorido latinoamargo”

(Haroldo de Campos)

O estilo de época costuma fazer parte de análises estilísticas, em virtude da importância da influência de determinadas tendências de um dado período sobre as obras que nele se inserem. As marcas estilísticas decorrentes dessa influência podem apresentar ao pesquisador do estilo uma coordenada geral da obra, mostrando, principalmente, que o escritor pode ser conduzido pelas ideias de produção artística em voga em sua época.

O agrupamento de escritores contemporâneos com características estilísticas semelhantes é relevante, na medida em que essa reunião acaba por apresentar as linhas gerais de usos estilísticos de uma época feita por determinado grupo de escritores. Por meio do cotejo de obras de um dado período, é possível não só levantar os empregos estilísticos realizados, mas também tentar entender a relação desses usos com os anseios artísticos de um dado grupo, visto que os escritores são seres históricos constituídos, e algumas ideologias históricas sobre o fazer literário podem ser refletidas em obras sob a forma de usos estilísticos específicos que satisfaçam aos anseios dos escritores e da visão de mundo da época. Ressalva-se, entretanto, que alguns estudos de estilo de época, na tentativa de apresentar as semelhanças, às vezes, deixam à margem dessas pesquisas autores que rompem com modelos epocais, restando a eles a designação de escritores que estão além de seu tempo ou que “sofrem” de um certo anacronismo. Talvez, as dessemelhanças possam contribuir para o estudo de concepções distintas sobre o fazer artístico numa mesma época. Cabe ressaltar que não se invalidam aqui os estudos de época, pois são bastante didáticos ao mostrar traços estilísticos empregados com recorrência por um grupo dominante de um período literário. Faz-se necessário, porém, atentar que tais agrupamentos, na história da literatura, tornam-se mais fáceis quando temos movimentos literários definidos, como o Classicismo, o Barroco etc., nos quais, embora sejam encontrados alguns autores com características estilísticas particulares, são mais palpáveis aspectos estilísticos comuns.

Contudo, com o Pós-modernismo⁹, a tarefa de encontrar em textos contemporâneos características próprias de uma época torna-se bastante difícil, em virtude de estarmos diante de obras que possuem configurações estilísticas várias. Os pós-modernistas fazem reviver, de maneira diferenciada, características de escolas literárias do passado, de modo que atendam às suas necessidades expressivas. É possível deparar-se, nesse período, com sonetos ao estilo parnasiano, bem como com obras que buscam uma linguagem coloquial próxima da fala, na esteira da ruptura modernista. A respeito dos pós-modernistas, pode-se afirmar que, pelo fato de terem modelos estilísticos do passado em mãos, podem escolher quais satisfazem melhor às suas concepções artísticas. Chega-se a um período de nova reflexão artística, em que os escritores, contando com modelos, têm a possibilidade de escolha. Desde meados do século XX, coexistem obras que buscam a tradição clássica, assim como aquelas que se beneficiam de características que rompem com esse modelo. Em face da variedade estilística, torna-se complexo reunir características próprias desse momento, sendo possível somente afirmar que essa é uma época caracterizada pela diversidade de estilos¹⁰.

O Pós-modernismo é formado por vários grupos de escritores, cada qual apresentando suas tendências estéticas e estilísticas, não sendo, por essa razão, aconselhável tomar apenas um como representante do período. Desse modo, o Concretismo, não obstante apresente autores (dentre eles Haroldo de Campos) com projetos estilísticos comuns, não deve ser visto como o único modelo da pós-modernidade, na medida em que existem produções de outros grupos com outros aspectos estilísticos distintos. Dentre os autores do movimento concretista, estavam Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, José Lino Grunewald, José Paulo Paes e Cassiano Ricardo.

⁹ Alguns autores, dentre eles Proença Filho (1988), consideram que o Pós-modernismo surge em meados do século XX, resgatando algumas e apresentando novas concepções sobre arte.

¹⁰ Sobre a pluralidade de tendências estilísticas existentes no Pós-modernismo no Brasil, Proença Filho (1988, p.70) afirma: "(...) nas três últimas décadas, a cultura brasileira tem vivido sob o signo da multiplicidade, seja na área política, social ou artística. Nesse último espaço, na área da literatura, convivem atitudes modernistas, umas estabilizadas e sedimentadas, outras intensificadas ou redimensionadas; tentativas de superação que terminam por ser regressoras; movimentos progressores de vanguarda em poesia, que tiveram seus altos momentos de realização e permanecem sem terem sido absorvidos pelo consumo; numerosos posicionamentos singulares nos espaços da poesia, do romance, do conto e, em menor escala, do teatro os quais estão aguardando o estudo minucioso dos especialistas para a plena compreensão de sua representatividade, mas que permitem, em vários casos, depreender traços nitidamente pós-modernos; emergência e presença forte de manifestações paraliterárias caracterizadoras de aproximações entre cultural erudita e cultura popular."

A nova reflexão sobre arte é tão forte nesse momento que não só permite o surgimento de várias tendências, mas também a tomada de rumos distintos entre autores que, inicialmente, encontravam-se em um mesmo grupo. Augusto de Campos e Décio Pignatari, por exemplo, seguiram, depois da primeira fase concreta, rumos distintos daquele tomado pelo autor de *Galáxias*. Haroldo de Campos (1977, p.52-53) relata que, depois do primeiro momento concretista, “houve um desdobramento das personalidades e das individualidades, e cada um, sem perder a ideia geral do trabalho comum, perseguiu caminhos próprios (...) caminhos que respondiam às linhas de preocupação de cada autor”. Em seu caso, tornou-se um “concreto barroco” (CAMPOS, A., 2006, p.57) e, no caso de Augusto e de Décio, exploradores de determinadas dimensões visuais da poesia, enveredando para o campo da poesia semiótica.

Galáxias representa uma amálgama de tendências. O escritor tem uma herança concretista forte, entretanto também trabalha aspectos barrocos em sua obra. Segundo o autor, em *Galáxias* toda uma “parafernália barroquista, reconsiderada através de uma ótica concreta, aflora novamente”¹¹ (1977, p.53). De acordo com suas palavras, em uma fase anterior ao Concretismo, já tinha em mente concepções barroquistas de produção literária, que afluíam após a fase concreta radical. É importante mencionar que essa reapropriação do Barroco se faz de maneira canibalística¹², visto que o autor só aproveita do estilo barroco o que lhe interessa e o ressemantiza, dá-lhe uma nova feição, própria de seu estilo (herdeiro concreto com características barroquistas) e adequada para *Galáxias*, configurando, portanto, o estilo da obra.

¹¹ O sufixo “-ista” de *barroquista* faz o leitor interpretar que Haroldo de Campos segue tendências barrocas, o que de fato acontece. Entretanto, aqui, é válido dizer que o autor poderia afirmar que faz uso de uma parafernália barroca, mas, talvez, não tenha utilizado esse adjetivo para sugerir que se baseia no Barroco, porém trabalha o estilo dessa escola de modo diferenciado. Sendo assim, *barroquista* pode indicar uma tendência barroca, porém não a sua reprodução idêntica, contudo canibalizada, atualizada, no sentido de satisfazer às necessidades expressivas do momento. Faz-se necessário também apontar que, em outro texto, o Barroco atualizado, é chamado por Haroldo de Campos como: Barroco Moderno ou Neobarroco (2006, p.53). Em *Sousândrade: poesia* (1995, p. 19), Haroldo de Campos e Augusto de Campos esclarecem que ali utilizam o termo *barroquismo* para designar “características estilísticas tomadas em abstrato, para além da quadra histórica do barroco (séculos XVI e XVII)”. Essa afirmação corrobora, portanto, a ideia de que o barroquismo explora a essência barroca de forma atualizada ao longo da história. É importante esclarecer o uso a fim de que sejam evitados problemas terminológicos, visto que Hatzfeld (*apud* Proença Filho, 1969, p.145), por exemplo, utiliza o termo para indicar, segundo ele, a decadência do Barroco, marcada pelo rebuscamento formal, pelos adornos sem função estrutural, pelos abusos nas descrições, às vezes desnecessárias, e pelas metáforas que buscam somente surpreender. Aqui, *barroquismo* ou *neobarroco* serão utilizados para fazer referência ao ressurgimento do barroco de forma atualizada.

¹² Os conceitos de Barroco e canibalismo serão expostos mais adiante.

Posta a complexidade de se explorar o estilo de época de maneira abrangente nesta pesquisa, propõe-se, inicialmente, uma abordagem sincrônica do estilo – baseada nas influências da tradição sobre o trabalho de Haroldo de Campos. O fato de não ser trabalhado o estilo de época de maneira geral não impede – e nem deveria – que sejam feitos alguns apontamentos históricos no decorrer deste capítulo, visto que a obra de arte, como diz Haroldo de Campos (1975, 216), está situada na história e, não obstante a diversidade de estilos existente no Pós-modernismo, o autor escolheu sua linha dentre aquelas que se apresentavam no momento em que escrevia, mas tal escolha é fruto da reflexão de um homem historicamente marcado. Além disso, assevera-se que não será abordado profundamente neste trabalho o estilo do autor, não só pelo fato de ele ter mais de uma fase estilística ou talvez um desenvolvimento de estilo, mas, especificamente, pelo fato de nos interessar mais profundamente o modo como a amálgama entre Concretismo e Neobarroco é trabalhada na obra estudada, refletindo-se nas criações lexicais.

2.1 O estilo numa perspectiva sincrônica: a devoração antropofágica da tradição

A abordagem do estilo por meio de um estudo sincrônico é proposta por Haroldo de Campos. Segundo o autor (1977, p.74), sob essa perspectiva, são agrupados autores que possuem características estilísticas semelhantes num território a-temporal.¹³

Antes, vendo o presente e o passado como um espaço de simultaneidades, sincrônico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia ontem, num território a-temporal ou sobre-temporal, onde realmente existe e co-existe uma heurística geral de formas.

Para o autor, o estudo diacrônico – que é concernente à produção literária de uma dada época (estilo de época) – não deixa de ser importante, na medida em que o escritor é um ser historicamente marcado. Ele se complementa pelo estudo sincrônico, paralelo ao diacrônico. Essa combinação deixaria que o estudioso do estilo buscasse na história da literatura autores que têm um objetivo comum no que diz respeito à produção artística, bem como a influência de um sobre o outro, assim como o diálogo entre obras (1975, p.213-214).

¹³ Em virtude de alguns escritores pós-modernos trabalharem com escolhas e com a reutilização atualizada de modelos passados, é pertinente fazer um estudo sincrônico de seus estilos, a fim de se verificar as influências que sofrem da tradição.

O conceito de *poética sincrônica*, tal como eu o entendo, resulta de uma livre aplicação da fórmula de Roman Jakobson, retomada recentemente por Gérard Genette, a propósito do que poderia ser uma “História Estrutural da Literatura”. Esta não seria outra coisa senão a colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos. A poética diacrônica, assim reformulada, passaria a ser, como quer Jakobson, “uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”. Corolariamente, os cortes sincrônicos, realizados segundo um critério de avaliação de funções, teriam em conta não apenas o “presente da criação” (a produção literária de uma dada época), mas também o seu “presente de cultura” (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos).

É evidente que o contexto histórico em que os autores se inserem se faz importante não só quanto aos aspectos ideológicos e históricos existentes em suas produções, mas, principalmente, para verificar como seus anseios artísticos formais se concretizam no discurso. No entanto, é importante sublinhar que, por meio de recortes sincrônicos, é possível verificar, em autores pertencentes a espaços e tempos distintos, buscas e concretizações poéticas semelhantes. Esses recortes também permitem verificar a influência de certos autores de uma dada época sobre outros de outro período, bem como o modo como certas tendências estilísticas ressurgem. O diálogo intertextual pode enriquecer a leitura de ambos os períodos.

A sincronia surgindo por meio de influências da tradição permite afirmar que a ela se atrela a noção de antropofagia¹⁴. Haroldo de Campos trabalha bastante com esse conceito e, para o autor, no campo artístico e no filosófico, existe a necessidade da devoração do passado para que escolhamos o que reaproveitar e como reutilizar, como fazem os antropófagos.

As ideias contidas no Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade, vão ao encontro das de Haroldo.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

¹⁴ Alguns autores preferem distinguir os termos *canibalismo* e *antropofagia*, pois entendem que o primeiro remete diretamente à noção de devoração de carne humana recorrente de um gesto bárbaro, e o segundo pressupõe a existência de um ritual que antecede tal ato, fundamentado em crenças de um grupo. Uma das crenças mais conhecidas é a de que alguns grupos só devoravam inimigos que consideravam valentes, pois acreditavam que com sua ingestão passassem a ter as características das vítimas. Outros autores, principalmente aqueles que transpõem a noção de antropofagia para o campo de consumo artístico, como Haroldo de Campos, por exemplo, não fazem essa distinção terminológica; utilizam o adjetivo *canibal*, no caso da literatura, para se referir a autores que devoram a tradição literária a fim de se apropriarem do que é válido, fazendo, portanto, uma “ingestão crítica”, ou seja, ritualística. Tal ingestão também pressupõe a noção de rejeição àquilo que não serve, sendo preciso subvertê-lo. Augusto de Campos (1975) esclarece que a ideia de antropofagia oswaldiana estende-se para a devoração cultural universal de técnicas e informações em geral, com o propósito de que sejam reelaboradas com autonomia. Neste trabalho, ambos os termos serão utilizados com o sentido de devoração seletiva. Quando houver necessidade, far-se-á, de forma clara, a distinção entre os dois tipos de devoração.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupí, or not tupí that is the question. (...)
Contra todos os importadores de consciência enlatada. (...)

Para ambos, é inconcebível consumirmos modelos enlatados, devemos “digerir” os exemplos alheios como um canibal: aproveitar o que nos for útil e eliminar o que não nos interessa. Além disso, Haroldo de Campos sempre propõe uma reflexão sobre o passado artístico. Não se trata, portanto, de cópias, mas de reapropriação, ao modo de cada escritor, de modelos passados. Para Haroldo, é preciso (re)inventar o fazer poético (1977, p. 74), o que seria, no dizer de Moser (1998, p.69), fazer uma reciclagem cultural, que representa uma retomada sem jamais produzir a mesma coisa, sem obedecer a uma lógica idêntica¹⁵.

Pensando um pouco no caso da produção literária brasileira, é possível dizer que uma postura submissa aos modelos europeus – comparada pelos modernistas ao devorar de um avestruz - estendeu-se em nossa história literária até o Modernismo¹⁶. Entretanto, a partir desse movimento, o comportamento resignado da maioria de nossos autores começa a ser alterado pelo desejo de uma produção artística de exportação, que se configurasse como parte da literatura universal, tendo espaço reconhecido nela. A partir da década de 50 do século passado, essa ideia torna-se mais madura, pois os escritores brasileiros e os latino-americanos em geral estão ávidos por uma produção artística diferente, que se destaque no cenário universal. Começamos, portanto, a pensar dialogicamente a literatura, temos como cotejo o outro que pode nos inspirar, assim como pode fazer com que subvertamos aquilo que faz. Entretanto, para se destacar no

¹⁵ Segundo Almeida (2002, p.81), Oswald de Andrade e seu grupo de antropófagos baseavam-se no “alto canibalismo”, que visava a um devir, à incorporação da diferença, produzindo, posteriormente, um novo ser, composto pela hibridização, pela incorporação do alheio. Tal ato não transforma o devorador, propriamente, no devorado, mas faz com que seja “contaminado”, influenciado por algumas de suas características, existindo nele o traço da hibridização. Almeida (2002, p. 81) assinala que Oswald e seus colegas afirmam positivamente a antropofagia, pois não se baseiam no baixo canibalismo, que se fundamenta na pura destruição do diferente, mas no alto canibalismo, que pressupõe que as características alheias tomem novas feições no corpo do devorador, sejam elas de continuidade transformada ou de subversão. As ideias dos antropófagos modernistas estão de acordo com as de Haroldo de Campos.

¹⁶ Vale salientar que essa postura de resignação que diz respeito a uma suposta inferioridade é assumida por muitos países menos desenvolvidos, sobretudo, por aqueles que possuem em sua história a marca do colonialismo. Tal comportamento era comum entre nossos autores e talvez fosse decorrente do fato de se considerar a produção artística europeia superior, em virtude da tradição literária sólida da Europa e do desenvolvimento do “primeiro mundo”. Poucos, segundo Haroldo de Campos, foram os autores subversores de modelos enlatados antecessores do movimento modernista; dentre eles destacam-se Gregório de Matos, Sousândrade, Machado de Assis, escritores que escreviam buscando o afastamento do regular, do estabelecido, deixando evidente que essas “irregularidades” eram também expressivas e que partiam de autores de um país menos desenvolvido. Não está se discutindo, propriamente, nesse ponto, as semelhanças estilísticas coletivas que se individualizam em cada discurso, mas a postura subversiva de alguns autores que buscavam, dentre o comum e o regular, apresentar algo irregular.

cenário universal, é preciso apresentar uma complementação, ruptura ou inovação formal em relação à história literária.

O advento da globalização no século XX impulsionou o contato entre culturas e, conseqüentemente, o diálogo entre autores e obras, fazendo com que a antropofagia cultural se tornasse viável. A ressemantização e a subversão decorrentes do canibalismo realizadas pelos latino-americanos mostram uma arte marginal, que se destaca em razão da diferença: o local passa a destacar-se no universal por meio da forma como o texto literário é organizado; está aí o segredo. A antropofagia pressupõe um toque peculiar do próprio autor. Segundo Haroldo de Campos (1981, p.11):

Creio que, no Brasil, com a <<Antropofagia>> de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico ou dialético com o universal. A <<Antropofagia>> oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do <<bom selvagem>> (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do <<mau selvagem>>, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma <<transvaloração>>: uma crítica da História como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz de apropriação como expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é <<outro>> merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um <<polemista>> (do gr. *pólemos* = luta, combate), mas também um <<antologista>>: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína o tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais.

É importante notar que movimento local-universal requer também um movimento universal-local em primeiro lugar. A aproximação das culturas favorece o canibalismo – que exige num primeiro momento a assimilação do universal para dar-lhe um toque local, entretanto essa marca diferencial e pensada pode transformar o local em modelo universal¹⁷.

¹⁷ Não se deve confundir o fato de uma produção local perdurar ao longo do tempo pela forma peculiar que apresenta com o fato de os temas expostos serem locais. No Romantismo, por exemplo, havia uma tendência para a excentricidade baseada na cultura local; valorizando-se, pois, o indianismo e o regionalismo – que, de certa forma, além de tentarem consolidar nossa consciência de brasilidade, tiveram a função utilitária de atrair imigrantes para o país. No entanto, a forma literária parecia ter uma continuidade passiva em relação àquela dos grandes centros hegemônicos. Por outro lado, é preciso pensar que o fato de uma obra apresentar aspectos culturais locais não a torna limitada, pois pode se destacar no cenário universal em virtude da forma peculiar como é organizada. A novidade então, nesse caso, contempla tanto forma e temática. A grande literatura universal é composta por “aspectos comuns diferentes” se formos pensá-la sob a perspectiva antropofágica. Aproveita-se o que é importante e recria-se sobre ele. Atualmente, pensamos o plural, o universal, entretanto mantemos nossas peculiaridades locais, que nos distinguem nesse cenário planetário. Abdala Junior (1999, p.22) diz que o contato com o

2.2 No caldeirão de Haroldo de Campos

Um dos nossos grandes canibais é o próprio Haroldo de Campos. Suas obras trabalham de modo dialógico com a de outros autores universais, todavia seria errôneo interpretar que elas - principalmente *Galáxias* - seguem identicamente os passos dos mestres do autor. Mesmo apresentando em suas obras características existentes nas obras de outros, Haroldo não trabalha de forma simplesmente reprodutiva, na realidade, “devora” esses autores e, em suas obras concretas ou neobarrocas, sob uma óptica concreta, dá a elas funções e significações específicas para aspectos estilísticos semelhantes aos dos outros.

Para o autor, assim como para seus colegas do grupo Noigandres – Augusto de Campos e Décio Pignatari –, seus mestres foram Mallarmé, Joyce, e.e.cummings, Pound, Appolinaire. Segundo os três autores brasileiros, os autores estrangeiros tinham os mesmos anseios artísticos que eles, isto é, buscavam encontrar uma forma poética que não se encerrasse no verso e que viesse a explorar a visualidade, além da forma do poema de modo que estas convergissem diretamente com o seu plano do conteúdo. Em face da relativa aproximação de suas concepções estéticas, todos esses autores (incluindo os irmãos Campos e Pignatari) podem ser considerados, de acordo com as ideias de sincronia de Haroldo de Campos – poetas sincrônicos, isto é, apesar de alguns não escreverem na mesma época ou espaço, permitem um diálogo estético entre suas obras.

Em *Teoria da poesia concreta*, os três integrantes do grupo Noigandres mencionam as influências que os mestres universais exerceram sobre eles. Na obra, fica bastante claro que os autores estrangeiros não usam propriamente as mesmas ferramentas de estilo, mas que as que utilizam servem para compor um poema que busca a concretude do referente e a visualidade do poema.

Para Haroldo de Campos (2006, p.74), esses poetas formam um paideuma – “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas”. De acordo com o autor, os escritores mencionados se aproximam pelas suas experimentações poéticas. Vale, no entanto, mencionar que, sob a perspectiva sincrônica paralela à diacrônica, os autores que “devoram” seus antecessores talvez não devessem falar em invenção estética pura, mas

outro impulsionado pela globalização reforça também o caráter distintivo nacional. É por meio da aproximação que são percebidas as diferenças.

em devoração e recriação poética. Entretanto, enfatiza-se que o vocábulo *recriação* pode implicar a ideia de criação sobre o velho; existindo, pois, resquícios do passado e invenção que se estabelece sobre ele, configurando, portanto, um desenvolvimento de táticas expressivas. Sendo assim, conclui-se que, no caso dos concretistas brasileiros, existe uma continuidade da tradição, mas de maneira atualizada, ressemantizada, reapropriada. A novidade está no modo como a reapropriação e o desenvolvimento de estilo se dão em cada autor. Portanto, não podemos falar em estilos idênticos, mas em estilos próximos.

Dentre os aspectos estéticos¹⁸ utilizados pelos autores que influenciaram os integrantes do grupo Noigandres, estão a exploração do espaço gráfico do poema feita por Mallarmé, assim como suas “palavras-constelações”, bastante sugestivas; os ideogramas de Pound; os caligramas de Apollinaire (estes mencionados com cautela, pois os integrantes do grupo brasileiro diziam que seu mérito estava na experimentação poética, entretanto os caligramas limitavam-se a desenhar o referente de maneira bastante explícita em vez de vagamente sugestiva), as desagregações vocabulares de e.e.cummings, que visavam à exploração de parte formal das palavras, bem como de seus aspectos sugestivos; as criações lexicais realizadas por Joyce, que pretendiam também produzir efeitos expressivos múltiplos, de modo que o objeto retratado fosse sugerido, e a produção final desses autores que se aproximasse de uma obra aberta.

Além desses escritores, os poetas brasileiros também se inspiraram nos futuristas, em Oswald de Andrade (em virtude de sua linguagem precisa, nominal, marcada por lacunas e expressiva), em João Cabral de Mello Neto (pelo fato de explorar aspectos sugestivos da linguagem em seus poemas, pela arquitetura poética e pela metalinguagem) e em Sousândrade (pela forte força criadora, inclusive de palavras).

Os aspectos mencionados aproximam esses escritores, o que nos leva a dizer que têm um estilo sincrônico.

A poesia concreta, brasileiroamente, pensou uma nova poética, nacional e universal. Um planetário de <<signos em rotação>>, cujos pontos eventos chamavam-se (quais índices topográficos) Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, cummings, ou Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mais para trás, retrospectivamente, Sousândrade (...) (CAMPOS, 1981, p.19)

¹⁸ Usa-se aqui o adjetivo *estético*, a fim de diferenciá-lo de *estilístico*, pois este diz respeito ao uso da língua e o outro talvez pudesse abranger tanto aspectos estilísticos quanto aspectos concernentes à unidade composicional do poema. Assim como se pontuou no capítulo anterior que o verso faz parte da unidade composicional do poema, aqui também se assevera que tanto o ideograma quanto o caligrama fazem parte do modo como o poema é composto, estruturado.

Faz-se relevante lembrar que o modo como concretistas brasileiros utilizam o código para produzir poesia pode ser considerado uma novidade, que se instaura sobre modelos devorados antropofagicamente. O uso que fazem do código, então, está baseado na tradição, mas apresenta uma complementação, o que o torna um modelo universal. Existe, portanto, a continuidade ressemantizada da tradição em suas obras. Cumpre dizer que a antropofagia é que faz a diferença, é aquilo que faz da reapropriação e da ressemantização de modelos ferramentas para a produção de um novo dizer.

Autores de uma literatura supostamente periférica [os concretistas] subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. A diferença podia agora pensar-se como fundadora. (CAMPOS, 1981, p.19)

As novidades estabelecidas sobre modelos antigos mostram as particularidades de um uso novo do código, de um novo fazer poético, que é fundado e pensado por autores de uma “literatura supostamente periférica¹⁹”. É bom preparar nosso olhar para um Haroldo antropofágico, que, em seu caldeirão, prepara o melhor da poesia universal, para, depois, digeri-la. A antropofagia seria uma conduta referente ao fazer poético; a devoração alheia dá forças ao poeta para fazer, a seu modo, novas obras, partindo da reflexão da tradição, que se faz em dois sentidos: a) pensamento; b) reflexo espelhado, invertido. *Galáxias* é um caldeirão em mais de um sentido, pois nessa obra existem alusões a vários mestres do discurso literário, bem como a mescla de tendências estéticas e estilísticas. É preciso observar que o canibalismo permite o diálogo, a intertextualidade entre obras. Como foi dito, o antropófago não copia, mas recria, usa o outro, mas a seu estilo.

No caso galáctico, é válido observar que a obra resulta de escolhas que partem da digestão da tradição. Haroldo de Campos, além de ser influenciado por tendências utilizadas pelos mestres universais mencionados – muitas das quais se aproximam dos anseios concretistas de arte –, também adota posturas barroquistas, pelo fato de se identificar com tendências estilísticas próprias do movimento barroco. No decorrer deste capítulo, será explicitada a mescla entre Concretismo e Barroco existente em

¹⁹ A palavra *periférica* nos faz pensar em uma literatura avizinhada, pouco desenvolvida em relação àquelas dos grandes centros hegemônicos.

Galáxias, amálgama que deixa transparecer um estilo decorrente da reflexão de modelos passados e adaptado a uma situação enunciativa específica, conferindo expressividade ao discurso. Como assevera Barbosa (2001, p.49), as marcas discursivas existentes no discurso literário estão sempre relacionadas a uma situação específica de enunciação.

É válido atentar que tanto marcas estilísticas epocais quanto sincrônicas – que apresentam características comuns entre autores – podem, por meio de um processo de uso específico de traços estilísticos para um dado discurso, converter-se em marcas da obra, em virtude da forma como o autor as empregou em seu texto.

2.3 Considerações sobre Concretismo e Neobarroco

Em *Galáxias*, o autor trabalha amalgamando Concretismo e Neobarroco. Por essa razão, serão apresentadas a seguir mais características desses dois movimentos, não com a finalidade de se falar sobre estilo de época ou de estilo sincrônico, mas para observar como as tendências estilísticas desses dois movimentos pós-modernos caracterizam a escritura e o estilo de *Galáxias*, ilustrando os achados expressivos do autor.

É válido lembrar que, além de fazer uso de aspectos estilísticos do Concretismo e do Neobarroco, Haroldo de Campos lança mão de características estilísticas próprias do gênero poema em prosa em *Galáxias*, sendo que muitos dos aspectos estilísticos utilizados para esse gênero coincidem com alguns aspectos escolhidos dos dois movimentos, contribuindo para um casamento perfeito entre características marcantes do gênero e aquelas escolhidas de cada escola.

O Concretismo e o Neobarroco são dois movimentos, dentre outros, que se situam na pós-modernidade. Ambos revitalizam tendências passadas e as fazem tomar feições atuais. Existem, evidentemente, diferenças entre as tendências estilísticas de ambos e também alguns aspectos semelhantes. Dentre os aspectos comuns, é possível destacar o gosto pela intertextualidade, pela fragmentação do discurso, pela metalinguagem, pelo apego a obras abertas, pelos jogos de palavras e pelos neologismos, sendo que as três primeiras características mencionadas são também observáveis em poemas em prosa.

Essas tendências estilísticas são largamente utilizadas por Haroldo de Campos em *Galáxias*. Vale ressaltar que ele também utiliza outros aspectos estilísticos típicos do

Concretismo e outros do Neobarroco. Por realizar essa amálgama entre as tendências, Augusto de Campos (2006, p.57) assevera que seu irmão “é, por assim dizer, um “concreto” barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros”. O próprio autor de *Galáxias* afirma que (1977, p.52):

Eu, por exemplo, tinha na minha poesia uma fase primeira, digamos assim, *pré-concreta*, onde já havia porém indícios da ulterior evolução. Mas havia ainda outros componentes: eu tinha sempre uma espécie de casulo barroco na minha poesia, que consistia num tratamento bastante insistente, bastante radical do problema da metáfora, da estrutura fônica, de certas possibilidades semânticas da decomposição de palavras. Já em 52 eu fazia constante montagem de palavras, composição vocabular, verdadeiros ideogramas semântico-visuais que, se ainda não respondiam àquela estrutura rigorosa que depois desenvolveu na *poesia concreta* (preocupada a certa altura, com um “geometrismo” acentuado), já manifestavam uma vocação construtiva e uma tendência barroquista dessa minha poesia do começo dos anos 50...

Esse uso barroquista influenciado pela bagagem concretista do autor representa um uso estilístico próprio, que se individualiza e se especifica em *Galáxias*.

2.3.1. O Concretismo

Os poetas concretos buscavam, em meados da década de 50, produzir uma poesia concernente com os novos tempos; em que a comunicação deveria ser rápida e eficaz. Sendo assim, como primeiro passo, procuraram desenvolver poemas livres dos versos, uma poesia que valorizasse a visualização do objeto retratado, tornando a comunicação do poema mais rápida. Procuravam explorar o espaço da página, a massa das palavras, a letra impressa etc. Além disso, para o objeto ser evocado no poema, trabalhavam ainda a parte sonora das unidades lexicais. No dizer de Bosi (1970, p.529):

No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias. Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais (...). *São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante* (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos *temas* ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra.

Augusto de Campos (2006, p.71-72) e Haroldo de Campos (2006, p.73-76) elencam os propósitos dos integrantes do grupo. Em primeiro lugar, afirmam que se recusam a trabalhar as palavras como signos indiferentes, desprovidos de vida, conotações, personalidade e história de uso. Para eles, a parte concreta (visual, fônica,

gráfica, formal) da unidade lexical assim como sua carga afetiva contribuem para o poema. Alguns poderiam pensar que as utilizavam somente para explorar seus significantes, entretanto Haroldo de Campos (2006, p.110) esclarece:

A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor. O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (*letrismo*) ou à pictografia decorativa (*caligrama*, ou qualquer outro arranjo gráfico-hedonista). O simples ato de lançar sobre um papel a palavra “terra” poderia conotar toda uma geórgica. O que o leitor do poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material, na medida em que ela reforce e corrobore os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares – uma relação semântica qualitativa e quantitativamente determinada – na estrutura-conteúdo que é o poema.

Além disso, é válido dizer que se propõem a resgatar a transparência da motivação de sua criação, sua facticidade, fazendo com que a carga semântica da palavra se torne viva, como dizem, uma célula viva. Sugerem uma sintaxe atomizada e que rompa com a sintaxe de proposição, bem como defendem a abolição dos versos. Seria o poema concreto uma “composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto” (CAMPOS, H., 2006, p.75). Sendo assim, a mudança da unidade composicional do poema – do verso para o ideograma – contribuiria também para reforçar o conteúdo do discurso.

São vários, portanto, os recursos utilizados por eles para que o objeto retratado se torne “presente”: a exploração da sonoridade, da letra impressa, do espaço da página, dos ideogramas. O uso de ideogramas, por exemplo, promove uma comunicação mais direta. Haroldo de Campos assinala (2006, p.193) que a poesia concreta não seria propriamente de cunho artesanal, mas industrial, na medida em que busca uma linguagem atomizada e simplificada, crescentemente objetivada, e, por essa razão, fácil de comunicar (“desde que corretamente condicionada às reações semânticas do auditório: à estrutura e não e “enxames de sentimentos inarticulados”). Observa-se, portanto, que os autores concretistas visam à leitura imediata, que consiste, diga-se assim, numa redundância (os aspectos formais – sejam eles referentes ao uso linguístico ou à unidade composicional do poema - retomam o conteúdo) que promove a rapidez da leitura.

Bosi (1970, p.530) assinala algumas características concretistas mais recorrentes:

- a) *no campo semântico*: ideogramas (“apelo à comunicação não-verbal”, segundo o Plano-Piloto); polissemia, trocadilho, *nonsense*...;
- b) *no campo sintático*: ilhamento ou atomização das partes do discurso; justaposição; redistribuição de elementos, ruptura com a sintaxe da proposição;
- c) *no campo léxico*: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngües;
- d) *no campo morfológico*: desintegração do sintagma nos seus morfemas; separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de certos morfemas;
- e) *no campo fonético*: figuras de repetição sonora (aliteraões, assonâncias, rimas internas, homoteleutos); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros;
- f) *no campo topográfico*: abolição do verso, não-linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; *constelaões*; sintaxe gráfica.

Todas essas características mencionadas estão a serviço de um projeto de poesia consumível, que se assimila rapidamente. Para os autores, o ideograma, por exemplo, é feito a fim de que a linguagem verbal se case de maneira direta com a não-verbal. O verso é abolido e, em seu lugar, surge a imagem ideogrâmica, que, de certa forma, facilita a relação entre as duas linguagens. Essa facilitação seria a chamada, por Haroldo de Campos, metacomunicação, que consiste na coincidência e simultaneidade das duas linguagens. Para o autor (2006, p.217), o poeta concreto faz uso das vantagens da comunicação não-verbal, sem renunciar às virtualidades da palavra, promovendo uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da comunicação comum de mensagens.

É importante lembrar que o poema concreto, assim como a linguagem poética em geral, chama a atenção para a sua forma, o que não ocorre no discurso prosaico meramente comunicativo. Assinala-se, porém, que, no caso do poema concreto, a imagem ideogrâmica também chama a atenção.

O apelo para o nível não-verbal da comunicação torna a mente extremamente sensível à relação palavra-coisa, e a previne contra as “distorções de significação” geradas pela manipulação abstratizante, desterrada da realidade, dos símbolos verbais.” (CAMPOS, H., 2006, p.123)

Outro aspecto bastante explorado pelos concretistas é a atomização da linguagem, daí surge a simpatia do grupo pelas obras de Oswald de Andrade e de e. e. cummings. A linguagem direta, analógica, justaposta apresenta-se por meio de uma sintaxe não lógica, mas resultante de novas relações estabelecidas, o que configura,

como mostra Bosi, uma ruptura com a sintaxe proposicional. A síntese da linguagem também é favorecida pela justaposição de elementos sintagmáticos e por usos de substantivos concretos e verbos cujo sentido permite dispensar adjetivos.

Quanto aos neologismos, pode-se dizer que têm, no discurso, funções expressivas específicas, que, às vezes, fazem o leitor refletir sobre a motivação da criação ou sobre a importância de um elemento de composição para a palavra, tornando a sua carga semântica transparente. A sonoridade, por sua vez, também é importante para a sugestão do objeto retratado.

É plausível dizer que os concretistas tentam levar à máxima potência a relação entre a parte formal do poema e sua parte do conteúdo.

Os membros do grupo Noigandres, sobretudo Haroldo de Campos, relatam que o poema concreto enfrenta um problema: seria a relação entre os materiais disponíveis para a produção poética. A linguagem é atomizada de modo que a leitura se torne mais fácil, entretanto também se deve levar em conta que os ideogramas, as imagens produzidas pelo poema exigem um número determinado de palavras, na maioria das vezes reduzido; o que leva o poeta a empregar palavras precisas, que vão direto ao âmago da questão de que trata o poema, evitando, portanto, palavras “supérfluas”. Em virtude desse rigor matemático, os concretistas afirmam que o trabalho poético que propõem é um trabalho que deixa em segundo plano a intuição e que desloca para primeiro plano o raciocínio, inclusive, o matemático. Haroldo de Campos (2006, p.134) diz que o fato de o poeta considerar o poema um todo matematicamente planejado faz com que a balança penda para o lado da racionalidade construtiva. O autor enfatiza que trabalho racional não exclui o que provém da intuição, no entanto o uso intuitivo deve ser revisado, posteriormente pensado, a fim de se verificar se seu emprego contribuirá para o poema. O poema concreto caracteriza-se, segundo Haroldo de Campos (2006, p.204), por ter como polos dialéticos a racionalidade e o acaso, a inteligência e a intuição, o rigor e a liberdade; “que implica não propriamente uma *abolição*, mas um *controle*, uma integração do acaso no processo de compor. O mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara”. Para o autor (2006, p.81), “a figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta *inspirado*, é substituída pela do poeta *factivo*, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro.” Até o momento, pode-se observar que o poeta concreto persiste na busca de um poema rigoroso, isto é, que exige uma organização exata do material linguístico, a fim de que a linguagem verbal se case perfeitamente com a não-verbal. Os concretistas reforçam que

seus poemas não são frutos dos limbos amorfos do inconsciente (CAMPOS, H., 2006, p.142), entretanto, do mesmo modo, rejeitam a poesia narrativa ou a que tende a promover um discurso lógico, pois pretendem produzir não um poema voltado para a linguagem lógica, fechada, mas um poema que promova uma abertura interpretativa, controlada por uma consciência rigorosamente organizadora (que parte do poeta), que o vigie nas partes e no todo. Chega-se, portanto, à inferência de que o poeta é como um arquiteto, que organiza o seu material a fim de promover o efeito desejado.

O fato de os concretistas produzirem poemas rigorosos por meio de uma linguagem sucinta e medida desmistifica o conceito de que um uso sintético da linguagem seja resultado de um trabalho menos pensado. É preciso assinalar que os concretistas buscam uma leitura mais rápida, facilitada até mesmo pela linguagem não-verbal, o que não significa dizer que o trabalho desses poetas é simples, pelo contrário, o raciocínio, inclusive o matemático, é totalmente requerido para ajustar a linguagem verbal e a não-verbal, de modo que a organização dos signos verbais resulte no “desenho” da linguagem não-verbal, havendo, num segundo momento, uma relação perfeita entre as duas linguagens.

O Concretismo, portanto, busca um uso linguístico sintético ao passo que o Barroco e o Neobarroco perseguem um uso linguístico prolixo, rebuscado, baseado na amplificação e na proliferação. Constata-se, no entanto, que tanto concretistas como barrocos e neobarrocos exploram a parte formal da palavra e do texto para sugerir aquilo a que se faz referência, mas, no Concretismo, a sugestão e a leitura dão-se de maneira imediata, ao passo que, no Barroco e no Neobarroco, o “enigma” vai sendo descoberto de modo mais lento.

2.3.2 O Neobarroco

Existe, evidentemente, uma afinidade entre ideias do homem neobarroco e as daquele dos séculos XVI e XVII, sendo esse um dos motivos para os neobarrocos recuperarem e reciclarem tendências barrocas.

Percebe-se que as experiências vividas por esses homens apresentam semelhanças e, até certo ponto, influenciam seus ideais artísticos. Tanto um quanto o outro passaram por momentos de grandes mudanças sociais e científicas. Em primeiro lugar, temos o homem barroco que entra em contato com novas teorias cosmológicas, que tornam inválidos os conhecimentos adquiridos até então, e, em segundo lugar, o

homem pós-moderno, que toma ciência da Teoria da Relatividade e da Teoria do Big Bang, sendo preciso rever seus conhecimentos. Tais descobertas levam esses homens a perceber a realidade como flutuante, relativa e susceptível a mudanças. O mundo não é mais estável para eles²⁰.

Em ambas as épocas, houve também um passo em direção à globalização, que engatinhava nos séculos XV e XVI e que amadureceu no século XX. Vale dizer que o projeto expansionista da península ibérica no século XV marca a primeira fase de um mundo globalizado. No entanto, esse processo torna-se mais plausível no século XX, momento de grandes transformações tecnológicas.

A globalização pode ser entendida como uma aceleração intensa de um processo de internacionalização e mundialização, próprios do capitalismo, que teve sua etapa inaugural nos séculos XV e XVI. O caráter distintivo desse processo, que adquire hoje abrangência planetária, vem dos efeitos da revolução tecnológica, baseada na informática e telecomunicações, dominante a partir dos anos 1970 do século XX. (...) Era esse o momento [séculos XV e XVI] que o sentimento nacional português, por assim dizer, desterritorializa-se. Ultrapassavam os portugueses as fronteiras geográficas, que circunscreviam seu país a uma zona periférica da Europa, criando-se assim bases referenciais para se imaginarem coletivamente sob horizontes mais largos. (ABDALA JUNIOR, 1999, p.21)

Nos textos neobarrocos, observa-se, de modo geral, aspectos estilísticos que produzem, portanto, efeitos de globalidade, expansão e mobilidade. Fica claro, entretanto, que é preciso ver suas especificidades em cada discurso.

Os recursos intertextuais – explorados também pelos concretistas (igualmente pós-modernos) –, por exemplo, permitem a coexistência de vozes, dando a impressão de discurso mais abrangente, globalizante. O gosto pelo fusionismo de diferentes e de opostos sugere também a ideia de unidade mais globalizante.

A prolixidade discursiva do texto neobarroco revela uma natureza expansionista, bem como atende outro aspecto do Neobarroco: o de claridade relativa. De acordo com Rousset (CAMPOS, 1976, p.45), o domínio e o exagero do decorado – um dos quatro critérios para se definir uma obra barroca (e também neobarroca) – não possuem, para alguns críticos, função estilística ou representam apenas um desejo de obra monumental. Entretanto, é preciso dizer que, no Barroco e no Neobarroco, tudo é relativo: a claridade das ideias, a forma e a ordem da obra, o tempo etc. O exagero descritivo, por exemplo, pode, segundo Chiampi (1998, p.72), tornar o referente opaco,

²⁰ Para Sánchez (2007, p.33), as mudanças históricas fazem com que esses homens sintam-se à beira de um abismo ou do caos. Para eles, tudo está em constante movimento, mudança. Entendem o mundo como um lugar caracterizado pela instabilidade, pela relativização, pela inconstância.

bem como sugerir a indizibilidade do objeto. Quanto mais formas são utilizadas para descrevê-lo, mais opaco se torna, sendo assim, como diz a autora, “o excesso, o esbanjamento da focalização mostra o movimento contrário à mimese”. Embora haja essa opacidade, pode-se dizer que o referente existe, mas sua descoberta é feita por meio quase enigmático. Outro exemplo de uso linguístico feito em textos neobarrocos que sombreia o significado textual é a recorrência de expressões e metáforas rebuscadas, que, como diz Chiampi (1998, p.05), serve como crítica ao simplismo do Modernismo ou à expressão direta banal, rompendo, portanto, com a denotação direta do signo e engendrando um discurso que requer atenção máxima do leitor para descobrir seus mistérios.²¹

Além das tendências relacionadas a uma visão globalizante e aquelas relacionadas com a ideia de clareza relativa, existem outras que traduzem uma noção de incerteza e de inconstância, tais como o gosto pela estrutura aberta da obra²². Esse tipo de obra está em consonância com três critérios que Rousset (*apud* CAMPOS, 1976, p. 45) aponta para definir uma obra barroca:

- Instabilidade de um equilíbrio, a ponto de romper-se para refazer-se de novo;
- Mobilidade como representação e como significado, que exige do expectador deslocamentos sucessivos e multiplicação de pontos de vista. (...);
- Metamorfose constante de um conjunto multiforme.

Segundo Wöfflin (*apud* Sánchez, 2007, p.30), a obra clássica caracteriza-se por ser linear, ser composta por planos, ter uma forma fechada, apresentar clareza absoluta; ao passo que a obra barroca é pictórico-visual, possui forma aberta, apresenta clareza relativa e é portadora de uma unidade mais totalizante. Sánchez (2007, p.30) esclarece que o Barroco tem preferência pela forma aberta pelo fato de substituir o absoluto pelo relativo, o mais restrito pelo mais amplo. Os neobarrocos, assim como os concretistas, adotam a estrutura aberta das obras barrocas, a qual pode traduzir a noção de mudança, instabilidade e mobilidade.

²¹ Chiampi (1998, p.128), porém, alerta que é preciso averiguar o funcionamento das técnicas de proliferação e de exagero dentro do texto. Tal conselho se faz importante, na medida em que a proliferação - também decorrente de uso exagerado de sinônimos e metáforas -, em algumas passagens de textos neobarrocos, não visa à nebulosidade, mas ao reforço de uma ideia. Portanto, existe, como alerta a autora, a necessidade de se estudar o efeito do uso linguístico para o discurso em que é empregado. Nesses casos, a reafirmação de ideias, por meio, muitas vezes, de sinônimos e metáforas, torna o texto tautológico e, consequentemente, metalinguístico. Sendo assim, nesse aspecto, a redundância serve também para desnudar, porque, como diz Chiampi (1998, p.30), o exagero pode também esgotar e deformar para desnudar ideias, processos etc.

²² É válido observar que a noção de clareza relativa não deve ser dissociada da de incerteza.

No caso da obra aberta, existe uma ruptura com a obra que possui um desenvolvimento retilíneo – começo, meio e fim – e em seu lugar surge uma produção circular, que, no dizer de Haroldo de Campos (2006, p.49-50), seria uma obra composta por uma estrutura pluridividida ou capilarizada, tal qual o poema-constelação *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, que extingue a noção de desenvolvimento linear, em função de uma organização circular e aberta da matéria poética.

No caso de *Galáxias* – uma obra aberta -, o fim, como foi visto, pode indicar um novo começo, já que a obra pode ser lida em diferentes sequências. Não existe, portanto, no caso dessa obra, uma leitura linear, pois as partes da obra podem ser organizadas de várias formas pelo leitor, o que faz com que este tenha de fazer deslocamentos de leitura constantes.

Sendo assim, uma obra que permita sua leitura em várias ordens pode indicar movimento não obrigatório, dando ao leitor a abertura de escolha dentre as possibilidades de percurso.

As releituras de uma obra desse tipo geram novas significações para ela, trabalhando-se, dessa forma, não com o sentido pronto, fechado, encerrado (como caso da obra clássica), mas relativo. Observe-se que novas leituras são permitidas pela estrutura planejada pelo autor. É importante salientar que, sobretudo nesse tipo de obra, não se pode pensar que sua significação ou significações sejam decorrentes da soma de suas partes, mas sim da relação entre elas. Décio Pignatari (2006, p.125), citando Koffka, diz que o problema da significação está atrelado à relação entre o todo e as partes. Para os autores, o todo é mais que a soma de suas partes, pois somar seria um processo sem sentido ao passo que a relação todo-parte é imbuída de significado. Como já dizia Gregório de Matos, “O todo sem a parte não é todo, /A parte sem o todo não é parte”.

É também possível cotejar a obra de arte aberta com uma rosácea ou com um mosaico: “as partes que a compõem seriam as pedras do mosaico ou as pétalas da rosácea: uma unidade válida por si mesma, que também compõe o desenho maior. Essa arquitetura do texto torna-o dinâmico e flexível, sugerindo a possibilidade de múltiplas formas de leitura e interpretação” (GOLDSTEIN, 1998, p.27).

A fim de que uma obra possa ser lida em várias ordens, é preciso que sua sequência de páginas não obrigue o leitor a ler o livro de forma linear; para tanto é necessário que as páginas configurem uma unidade relativamente independente, que não faça parte de uma simples continuação temporal de uma narrativa comum. Por essa

razão, as obras abertas rejeitam o discurso narrativo tradicional e trabalham com um discurso fragmentário, em que a relação entre os fragmentos compõe o todo. A narrativa comum, portanto, dá espaço para uma narrativa fragmentária, que dilui o tempo.

A temporalidade visivelmente malbaratada nos relatos cuja ordenação temporal da história revela a sua crise mediante as agrupações de fragmentos, senão inconexos, fortemente destituídos de desenvolvimento fabular (...) Nesses textos (difíceis de resumir) não se percebem avanços ou retrocessos. Daí a impressão de confusão, de caos, de desorientação e até mesmo de indecisão. (CHIAMPI, 1998, p.13-14)

Por meio dessa breve exposição sobre o discurso neobarroco e algumas de suas características, pode-se fazer uma inferência: ele é fundamentado, sobretudo, na noção de abertura, pluralidade e amplitude²³. A intertextualidade abre as portas para o ecoar de vozes, o que promove a descentralização discursiva, principalmente no discurso poético; o fusionismo permite que a unidade seja constituída por meio da diversidade, da pluralidade; a proliferação pode também indicar uma visão mais ampla e aberta; a fragmentação discursiva e o rompimento com uma sequência temporal linear favorecem a estruturação de uma obra de arte aberta, que permite a interação do leitor, sendo este um participante ativo de (re)construção do sentido do texto e encarregado pela realização das diferentes leituras oferecidas pela obra, o que também indica que as significações do texto são relativas e instáveis²⁴.

2.4 *Galáxias*: a digestão feita

Lendo-se *Galáxias*, é possível pensar que surgiu de um desejo de rompimento de barreiras e de abertura de horizontes. Não se sabe e não importa muito se a escolha do gênero *poema em prosa* antecede a escolha de tendências estilísticas do Concretismo e do Neobarroco utilizadas na obra ou o contrário. O que realmente importa é o fato de tanto o gênero escolhido como os recursos estilísticos empregados satisfazerem às necessidades expressivas do autor. Esses empregos refletem um uso que tende para a hibridização, para a ruptura com alguns modelos passados e para a metalinguagem. Sendo assim, existe uma confluência entre as escolhas feitas por Haroldo de Campos.

²³ Essas são conclusões gerais sobre o discurso neobarroco, entretanto é preciso observar como os elementos estilísticos desse movimento se especificam em uma obra.

²⁴ O Concretismo segue essa linha, no entanto seu discurso não é prolixo como o do Neobarroco, pois o poeta concreto deve medir e restringir as palavras de modo que essas venham a compor também a parte não-verbal do texto.

Em primeiro lugar, é válido atentar que alguns aspectos de ruptura podem representar um desejo de liberdade criativa: uso de um poema em prosa, uso de uma obra aberta que rompe com o discurso sequencial de uma narrativa comum em prol de uma linguagem fragmentada na qual a relação dos fragmentos compõe o todo, além da ausência de pontuação.

A abolição dos versos, visada também pelos concretistas, efetiva-se com a escolha da produção de um poema em prosa, que, por sua vez, também reflete a abolição de fronteiras entre gêneros, sendo um discurso mais abrangente, apresentando aspectos estilísticos do poema incorporados a uma estrutura prosaica.

A falta de pontuação é uma tendência concretista e, na obra, permite, como foi visto, que alguns trechos fraseológicos sejam lidos de mais de uma forma, indo ao encontro dos ideais de uma obra aberta. Rosenthal (1975, p.13) assinala que tal uso, associado a fragmentos de palavras e ao extermínio de uma sequência lógica da sintaxe, pode sugerir a ideia de caos.

Galáxias rompe com a sintaxe de proposição, fazendo com que o uso sintático na obra apresente-se, muitas vezes, de modo fragmentário. Entretanto, como analisado no primeiro capítulo, existe um uso fragmentário da sintaxe que não deixa de lado repetições paralelísticas que tendem à proliferação do discurso, fato que permite asseverar que a sintaxe da obra também se aproxima do caráter amplificador do Neobarroco. Todavia, é válido observar que fragmentação discursiva não se limita à sintaxe, mas também à organização da obra, que é composta por páginas-fragmentos, que possuem relativa autonomia em relação ao todo. Além disso, existe a fragmentação da narrativa, pois, no discurso, são utilizados trechos narrativos que não servem propriamente para contar uma história, mas para pôr em prática os ideais estéticos do enunciador, bem como revelar suas visões de mundo.

Como *Galáxias* tende para a crítica, a fragmentação de frases e trechos narrativos pode também indicar fragmentos de uma explosão de pensamentos. Segundo Rosenthal (1975, p.13), dependendo do contexto, trechos fraseológicos aparentemente desconexos ou fragmentários podem aparecer sob a forma de estilhaços de pensamento. Se se interpreta que o pensamento é o ato fundador da obra, pode-se entender a fragmentação discursiva também como estilhaços da explosão criadora do poema.

Nessa obra aberta haroldiana, a sua estrutura fragmentária permite que o tempo se dilua e os espaços e cenários modifiquem-se na simples mudança de página – a qual possui na obra um caráter relativamente autônomo. Rosenthal (1975, p53-54) faz

considerações importantes sobre o tempo e espaço em obras modernas que se encaixam também no caso da poesia neobarroca e concretista.

Hoje, entretanto, as palavras “tempo” e “espaço” têm uma significação muito mais profunda e exercem estranha fascinação. O espaço dilata-se cada vez mais, para além de nosso planeta, rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade. O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas. (...)

Não raro o entrecruzamento de diversos espaços liga-se estreitamente à dissolução da ideia de tempo. (...)

Em *Galáxias*, em um momento, podemos estar na Alemanha, em outro, na Itália. Os cenários são cambiantes e os fragmentos de histórias modificam-se de acordo com a mudança de espaço. Sendo assim, cada fragmento está relacionado a um espaço específico, que não deixa de fazer parte do universo textual. Existe, no caldeirão galáctico haroldiano, uma junção de fragmentos de histórias, de acontecimentos e de diferentes cenários que pode revelar uma rede de acontecimentos planetários. Espaços são aproximados na obra, o que permite ao leitor ter uma ideia de globalidade planetária.

Outros aspectos da obra revelam um caráter mais aberto e descentralizado, deixando transparecer sua natureza mais abrangente, a qual já pode ser percebida tanto com a inserção do poema no universo prosaico como com a mescla de tendências estilísticas de dois movimentos. Esses aspectos são fusionismo, intertextualidade e proliferação discursiva.

A fusão dos diferentes e a ideia de globalidade são recuperadas na obra por fragmentos de cenas que retratam diferentes lugares de nosso planeta e seus respectivos povos. Os estrangeirismos utilizados na obra exercem papel importante nesse sentido, pois servem para recuperar um toque local do lugar retratado. Os hibridismos, por sua vez, também podem refletir o contato entre as culturas. Ambos – estrangeirismos e hibridismos - compõem uma babel, em que as vozes dos diferentes coexistem. As fronteiras são derrubadas. Existe, em *Galáxias*, um discurso em português influenciado pelos de outras culturas, sendo assim o seu discurso resulta num discurso transcultural. Recuperando palavras que nos servem de Haroldo de Campos em *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração*:

(...) o policulturalismo combinatório lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo.

Diferentes vozes também ecoam na obra, mas de modo distinto, pois, em vez de serem retratadas as vozes daqueles que aparecem nos trechos (do enunciador e das “personagens-relâmpagos”), são recuperados discursos de outros autores de textos literários, sendo, portanto, realizada referência a eles. Evidentemente, essas citações também revelam a devoração crítica da tradição, que requer a reciclagem de aspectos a serem (re)aproveitados além da subversão de outros. Sendo assim, o uso de outras línguas e a citação alheia podem representar a transculturação.

É preciso acrescentar que a aproximação e fusão de conceitos opostos na obra também se dá por meio de justaposições, como: *acababarcomeçar*, *fim-comêço*. Outro aspecto que deve ser lembrado é que o gênero em que a obra se insere – poema em prosa – também manifesta o desejo de aproximação de opostos para compor uma unidade abrangente. O que se pode perceber é uma convergência entre escolha do gênero e de tendências neobarrocas, com o propósito de retratar a fusão das diferenças, o rompimento de fronteiras e a ideia de “contaminação”.

Nos nossos dias, pode-se dizer que a unidade, como visto, parte da junção da diversidade, e *Galáxias* recupera essa ideia, mostrando, de certo modo, a visão globalizada contemporânea.

A proximidade e o exagero, marcas do texto neobarroco, revelam também uma visão expansionista dessas galáxias haroldianas. A expansão de signos dessa obra pode ser associada metaforicamente à expansão galáctica. O exagero, na obra, não parece ser meramente ornato desprovido de funcionalidade, posta a bagagem concretista do poeta – que faz um emprego refletido da linguagem. O exagero descritivo pode, em alguns momentos, tornar o objeto opaco, sugerindo a ideia de clareza parcial, entretanto a repetição de estruturas sintáticas e de signos reforça, em outros momentos, uma ideia ou sugere o seu redobro, como se viu na análise do primeiro capítulo. A repetição de ideias por meio de outras expressões ou de sinônimos torna *Galáxias* um texto metalinguístico. A metalinguagem, por um lado, contribui para a extensão discursiva e, por outro, serve como elemento reforçador.

No caso de *Galáxias*, a metalinguagem está presente em vários níveis do texto. O enunciador desse livro reflete sobre o fazer poético, discursando sobre a arte da escrita, o que faz o leitor perceber que esta é uma obra literária voltada para si própria, isto é, tem como preocupação a reflexão sobre o ato de escrever. A técnica da escrita é desnudada não só pelo fato de ela ser explicada e representar o centro temático textual, mas pelo modo como o texto se organiza, isto é, pelo modo como o enunciador põe em

prática suas ideias. Estas são concretizadas nos fragmentos descritivos e narrativos da obra, os quais deixam transparecer como a escrita deve ser para aquele que enuncia.

A escrita sobre a escrita é o trabalho metalinguístico daquele que *sobrescreve*, que é, portanto, um *sobrescravo*. Acrescenta-se que, como foi observado no capítulo anterior, algumas palavras ou os neologismos utilizados na obra podem ter uma forma que remete a seu conteúdo, o que mostra que um nível do signo retoma outro, ocorrendo uma espécie de metalinguagem mais profunda e mais explicitada, que, talvez, possa ser chamada de intrametalinguagem.

No que toca à metáfora em *Galáxias*, pode-se dizer que, muitas vezes, tem uma função metalinguística, reforçando uma ideia já exposta, deixando transparecer um olhar subjetivo sobre o fato. É válido observar a existência, na obra, de um feixe de exemplos metafóricos relacionados à noção de abertura da obra, ideal estético defendido pelo enunciador.

Enfatiza-se que existem, no livro, inúmeras metáforas sobre vários assuntos, mas a metáfora-vértebra dele é: o livro como viagem e a viagem como livro. A ideia do enunciador sobre seu texto gira em torno da de movimento e deslocamento constantes. O movimento é promovido, como já mencionado, pelas várias possibilidades de leitura dessa obra aberta. Essa viagem pode ser feita pelas galáxias, pelo mar, por terra, na medida em que o livro é comparado ao mar, a um estelário e a um estepário de palavras. Além disso, o livro é visto como uma rede, uma teia de aranha, enfim, um labirinto em que o leitor fica preso e tenta encontrar novos caminhos para a “saída” desse livro sem fim.

De acordo com o nosso movimento de leitura, o texto ganha um novo desenho, por essa razão, o enunciador o compara a um caleidoscópio e a um camaleão.

A metalinguagem está na ideia da vértebra: “o livro como viagem e a viagem como livro”. (...) cada página vai tratar da “viagem como livro” e o “livro como viagem”, ou qualquer equação equivalente estabelecida – quando eu falo da viagem, o tom do livro está presente porque esta viagem já é uma viagem textual. (...) Então, esta é a vértebra semântica no sentido de que ela é onipresente, está presente sempre e, necessariamente, de uma forma complexa, todos os elementos da equação não são dados senão fragmentariamente, porque eles já foram tantas vezes expostos que isto pode ocorrer de uma maneira menos complexa e isto porque estão somatizados; a viagem que eu faço está sempre tematizada como uma viagem textual. (CAMPOS, H. *apud* LIMA, 1994, P. 193)

Como se observa, a metáfora-vértebra é reaplicada durante toda a obra e de maneira distinta, aproveitando elementos semânticos que envolvem a ideia de caminho, rede, paisagem, lugar por onde se pode viajar etc.

Na obra, também é explorada a visualidade do texto, o que promove a presentificação do objeto. Tomemos como exemplo o seguinte excerto:

(...) mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como
o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte
e o mar converte pois de mar se trata de mar que bate sua nata de
escuma se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu
lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser
que ele fala você dirá que ele cala (...)
esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e
vário murchado e flóreo multitudinoso mar purúreo marúleo mar azúleo e
mas e pois e depois e agora e se embora e quando e outrora e mais e
ademaís mareando marujando marlunando marlevando marsoando
[polúphloisbos]

(CAMPOS, 2004, 3ª p.)

Nesse trecho, existe a metáfora *o livro é o mar*, e, a fim de presentificar um dos objetos retratados – o mar –, o autor utiliza, no excerto, mais de trinta *m(s)* e mais de dez letras *n(s)*, que sugerem ondas. É evidente que outros aspectos estilísticos também são empregados para evocar o referente. A sonoridade, por exemplo, sugere o falar do mar. Os usos *mar livro* e *livro mar* indicam o ir e vir das águas, assim como, a indeterminação do *fim-comêço*, visto que o percurso das águas é cíclico, assim como a trajetória feita por uma obra de arte aberta.

O rebuscamento formal característico do discurso neobarroco também é observável em *Galáxias*. Na obra, são utilizadas palavras eruditas e, em alguns casos, mesmo aquelas que fazem parte do discurso popular, ganham tom poético. São feitos também jogos de palavras, uso de polissemia, emprego de metáforas rebuscadas e de outros tipos de neologismos, que, em alguns casos, geram dificuldade de entendimento. Tais empregos surpreendem o leitor pela novidade, porém tornam o entendimento do texto mais difícil.

Vale mencionar, entretanto, que os jogos de palavras, a polissemia, o uso de metáforas, de neologismos - características também do texto concreto – são utilizados, em outros momentos, com um tom coloquial e popular. A mescla entre popular e erudito é outro ponto em que *Galáxias* opostos se aproximam.

Ressalta-se que o gosto pelos neologismos é evidente na obra, sendo possível interpretá-los como as estrelas de uma galáxia. A recorrência desse aspecto e o uso específico para a obra tornam a criação lexical uma marca galáctica.

As características de *Galáxias* apresentadas revelam que Haroldo de Campos aproveitou-se tanto de aspectos estilísticos do Concretismo quanto do Neobarroco para compor sua obra.

3. A criação lexical literária

cada palavra pratica
uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que
penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não
se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das
agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas
ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes
(Haroldo de Campos)

O trabalho apresenta o estudo do estilo de *Galáxias* sob uma perspectiva afuniladora: analisaram-se primeiramente aspectos estilísticos do gênero poema em prosa na obra, em seguida, características estilísticas do Neobarroco e do Concretismo. Neste capítulo, pontua-se um uso linguístico específico recorrente na obra haroldiana – a criação lexical.

O estudo sobre a criação de palavras, sob a perspectiva da Estilística, situa-se no campo da Estilística da palavra, mais precisamente, na Estilística Léxica e Morfológica. Nesse âmbito da Estilística, observa-se a expressividade alcançada pela palavra por meio de seus elementos formais e semânticos.

Dentre trabalhos em língua portuguesa que expõem e especificam os objetos da Estilística Léxica e Morfológica, merecem destaque *Contribuição à estilística portuguesa*, de Mattoso Câmara Júnior, e *Introdução à Estilística*, de Nilce Martins. Os autores estudam a expressividade alcançada pelas palavras lexicais e gramaticais, pelas palavras evocativas, pelo uso da linguagem figurada e da sinonímia, pela flexão de gênero e número inesperada e pela formação de palavras.

Um pesquisador encontraria material suficiente para estudar esses elementos em *Galáxias*, verificando seus valores afetivos e expressivos, pois Haroldo de Campos é um poeta versátil, que torna expressivos vários usos linguísticos. Neste trabalho, no entanto, debruça-se especificamente sobre as criações lexicais da obra, que são abundantes e merecem um estudo destinado a elas e aos seus papéis expressivos dentro do universo discursivo em que estão inseridas. Pretende-se entender a expressividade das criações para o contexto da obra e procurar observar qual a relação ou contribuição dessas criações para um poema em prosa escrito sob uma óptica neobarroca e concretista.

Este capítulo, inicialmente, fala sobre a função da neologia na língua, nos discursos de especialidades e na literatura. Como o trabalho fundamenta-se na

Estilística, Morfologia e Lexicologia, será dada ênfase a questões referentes a essas áreas. Depois, serão discutidos alguns pontos sobre as formações sintagmáticas, que serão relevantes para o capítulo de análises, e, então, será apresentada de maneira geral a criticidade lexical de Haroldo de Campos, expondo-se todos os processos de formação utilizados pelo autor em *Galáxias*.

3.1 A ampliação do léxico e os tipos de neologia

O léxico de uma língua compreende o repertório global das palavras utilizadas por uma dada comunidade linguística, sejam elas gramaticais (preposições, conjunções, advérbios e outros) ou lexicais (verbos, substantivos, adjetivos, alguns advérbios). As primeiras são sinsemânticas, possuindo sentido apenas em combinação com outros signos, e as segundas, auto-semânticas, possuindo significado por si próprias²⁵.

Tanto na perspectiva comunicativa – que entende o léxico da forma apresentada –, quanto na cognitivo-representativa, que percebe o inventário lexical como “a codificação da realidade extralinguística interiorizada no saber de uma dada comunidade linguística” (VILELA, 1995, p.13) – enfatiza-se o fato de que esse conjunto reúne a codificação de um saber partilhado. Desse modo, os dois pontos de vista são complementares, pois o léxico é o espaço em que estão alocadas as palavras de uma dada língua, refletindo, portanto, o modo como essa comunidade vê e estrutura os fatos da realidade. Esse inventário é um bem-comum, do qual todos os falantes fazem uso para compartilhar experiências.

A constituição do inventário lexical se deve ao fato de o homem utilizar signos linguísticos para exprimir aquilo que o cerca, tentando, dessa forma, organizar e registrar seus conhecimentos. A renovação e a ampliação desse conjunto são feitas de maneira constante, como forma de acompanhamento e de registro das transformações que surgem no cerne de uma sociedade, sendo este o fato que o torna um sistema aberto, passível também de expansão. Segundo Biderman (2001, p.13):

O léxico de uma língua natural constitui uma forma de registrar o conhecimento do universo. Ao dar nomes aos seres e objetos, o homem os classifica simultaneamente. Assim, a nomeação da realidade pode ser considerada como a etapa primeira no percurso científico do espírito humano de conhecimento do universo. Ao reunir os objetos em grupos, identificando semelhanças e, inversamente, discriminando os traços distintivos que

²⁵ Ullmann (1964, p.94), além de denominar as palavras gramaticais como sinsemânticas e as lexicais como auto-semânticas, nomeia-as respectivamente como palavras-formas e palavras plenas.

individualizam esses seres e objetos em entidades diferentes, o homem foi estruturando o mundo que o cerca, rotulando essas entidades discriminadas. Foi esse processo de nomeação que gerou o léxico das línguas naturais. Por outro lado, podemos afirmar que, ao nomear, o indivíduo se apropria do real como simbolicamente sugere o relato da criação do mundo na Bíblia, em que Deus incumbiu ao primeiro homem dar nome a toda a criação e dominá-la. A geração do léxico se processou e se processa através de atos sucessivos de cognição da realidade e de categorização da experiência, cristalizada em signos linguísticos: as palavras.

Toda experiência nova é processada por meio da linguagem. O homem, à medida que cria e descobre, forma novos signos para representar suas criações e descobertas. De acordo com Barbosa (1981, p.129), um grupo só consegue pensar, entender e apreender o mundo por meio de códigos. O homem gera a informação, mas somente a faz por meio de linguagem codificada.

Observa-se que a mutabilidade do léxico dá-se, então, por meio da incorporação de novos signos ao sistema, porém não se pode esquecer que a renovação desse conjunto também se faz por meio do desaparecimento de unidades lexicais que não atendem mais às necessidades comunicativas dos membros de uma dada comunidade linguística. Dessa maneira, são dois os fatores que contribuem para a alteração do universo léxico. Conforme as palavras de Biderman (1978, p.131), “há sempre uma parte do sistema em vias de formação, outra em vias de desaparecimento e outra perfeitamente acabada. As realizações discursivas refletirão sempre esses fluxos e refluxos do sistema.” O uso feito pelas gerações de falantes revela a parte perpetuada do léxico, a descartada e também a ampliada.

O Léxico de qualquer língua constitui um vasto universo de limites imprecisos e indefinidos. Abrange todo o universo conceptual dessa língua. Qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades. Os membros dessa sociedade funcionam como sujeitos-agentes, no processo de perpetuação e reelaboração contínua do Léxico da sua língua. (BIDERMAN,1978, p.139)

Barbosa (1981, p.131) assevera que a renovação linguística é natural a qualquer língua e não ameaça nem a sua continuidade, nem a intercompreensão de seus usuários. De acordo com a autora, a linguagem e outras instituições humanas trazem em si duas forças contrárias, mas que não se excluem: a de desenvolvimento e a de conservação – sendo ambas necessárias para seu funcionamento pleno. Novas palavras surgem para suprir as necessidades de uma dada comunidade num determinado período de sua história, outras desaparecem, pois não atendem mais às necessidades do sistema e dos falantes e algumas têm seu uso perpetuado, pois ainda suprem as necessidades dos

usuários da língua. Um estudo da frequência das palavras em um dado período pode revelar tendências de desaparecimento de algumas unidades lexicais, de perpetuação de uso ou de incorporação ao sistema de outras. Não se pode ignorar que o léxico está em constante mudança, visto que reflete a visão de mundo de uma dada sociedade, a qual está sujeita também a transformações. Como alerta Barbosa (1981, p.27), os homens têm a capacidade de autoprogramar-se e reprogramar-se continuamente.

No que tange à ampliação do universo lexical, pode-se dizer, portanto, que ocorre pela necessidade de suprir lacunas no léxico, fazendo com que os novos conhecimentos e as novas experiências sejam cristalizados em forma de signos. O processo de nomeação, que segue o da compreensão dos fatos da realidade, chama-se *lexemização*. A cognição é pré-lingüística e o ato de denominar marca o primeiro passo no campo linguístico. Barbosa (2004, p.59) diz que a conceptualização antecede a denominação, não se podendo, pois, confundir os dois termos ou tratá-los como equivalentes:

Se o conceito, como vimos, estabelece-se num nível pré-lingüístico, a definição resulta de uma análise e descrição de grandezas sígnicas, situando-se, pois, no nível semiótico, pelo menos no que diz respeito ao seu ponto de partida. Com efeito, o conceito é o resultado de uma interpretação de fatos naturais e/ou culturais, enquanto a definição é o resultado de uma interpretação de unidades lexicais. Conceituar é o processo de construção de um modelo mental que corresponde a um recorte cultural e, em seguida, de escolha/engendramento da estrutura léxica que pode manifestá-lo de maneira mais eficaz.

Segundo a autora (2004, p.56-57), o percurso gerativo da enunciação passa inicialmente pela percepção dos fatos naturais, em seguida, pela conceptualização de tais fatos e, depois, pela conclusão deste último estágio, ou seja, a produção dos modelos mentais – *conceptus*. Após essas etapas, surge a fase da *lexemização*.

Percorrendo esse caminho, um neologismo pode ser criado, no entanto convém assinalar que o percurso gerativo não é só utilizado para formar uma palavra, mas também para reempregar unidades lexicais já disponíveis no sistema em qualquer situação de enunciação. Para Barbosa (2004, p.59), “a cada ato de fala, há uma reorganização do sistema linguístico e do metassistema conceptual”.

O percurso feito para denominar um conceito ou para produzir um enunciado, como se sabe, é onomasiológico, visto que aquele que cria uma palavra ou um enunciado deve escolher entre diferentes meios de expressão. Para se criar uma unidade lexical, esse trajeto pode ser feito por duas vezes: o falante procura, primeiramente,

encontrar uma unidade lexical que expresse o que deseja transmitir, mas, não a encontrando no léxico, recorre, então, à formação de palavras.

O processo cognitivo termina com a lexemização, e o da neologia começa a partir daí. Nos estudos lexicais, compreende-se que a neologia é um processo dinâmico que vai da criação da palavra até a sua desneologização. Segundo Barbosa (1981, p.134), os neologismos passam por várias fases importantes:

Há vários momentos importantes na criação do neologismo:

- a) O que diz respeito ao instante mesmo de sua criação;
- b) O momento pós-criação, que se refere à recepção, ou ao julgamento de sua aceitabilidade por parte dos destinatários, bem como a sua inserção no vocabulário e léxico de um grupo linguístico-cultural;
- c) O momento em que começa a dar-se a sua desneologização.

Sendo assim, o neologismo, depois de criado, precisa ser aceito pela comunidade linguística, bem como ter uma frequência de uso regular em diversos contextos enunciativos, para, então, tornar-se norma e passar a fazer parte do acervo lexical da língua. Com o passar do tempo, o neologismo deixa de ser sentido como uma novidade, começando, portanto, seu processo de desneologização. Segundo Correia (1998, p.62), “a entrada no sistema linguístico, oficializada pelo registro em dicionário de língua, é, ao mesmo tempo, o momento em que a formação deixa de ser um neologismo”, o que significa que, quando atinge a condição de norma, a palavra não é mais percebida como uma novidade.

A neologia, normalmente, é impulsionada por fatores relativos a transformações sociais e os neologismos resultantes de nossa necessidade de comunicar novas experiências possuem um caráter, sobretudo, denominativo. De acordo com Guilbert (1975, p.15), dentro do seu aspecto referencial, a mudança linguística responde à necessidade fundamental do conhecimento que casa os ritmos da evolução do mundo com a necessidade de comunicar toda experiência nova. Essas criações, via de regra, são atualizadas em contextos enunciativos vários, rompendo a barreira da aceitabilidade e, em grande parte, chegando a compor o léxico da língua. Aparentemente, o falante só é movido a criar a partir de uma necessidade de comunicar uma experiência nova, entretanto não se pode esquecer uma outra face da criatividade lexical: a expressividade.

Guilbert (1975, p.41) alerta-nos para o fato de que existem duas necessidades que estimulam a formação de novas palavras: denominar algo ou buscar efeitos estilísticos. No primeiro caso, a criação ocorre em virtude da carência de uma unidade lexical para nomear novos conceitos, objetos e experiências e, no segundo, ela,

normalmente, surge para traduzir de modo inédito uma ideia já conhecida, surpreendendo o interlocutor pela sua expressividade. Tal afirmação leva à conclusão de que, quando há uma necessidade denominativa, comunicativa, trabalha-se com uma nova forma para um novo conceito (excetuando-se os casos de neologismos semânticos), e, quando há um desejo expressivo envolvido, com uma nova forma para uma ideia conhecida, sendo evidente, pois, nesse caso, a remotivação do modo de expressão. Os neologismos denominativos, em geral, são necessários para o sistema e, por sua vez, os estilísticos, para a satisfação momentânea de uma busca pela expressividade discursiva.

Pelo fato de grande parte dos neologismos denominativos ser necessária para o sistema e para a comunicação, eles têm mais chances de serem atualizados em diferentes contextos e de se tornarem norma, sendo, então, registrados em um dicionário, fazendo parte, portanto, do conjunto das lexias memorizadas pelos falantes da língua. Já os neologismos estilísticos, em sua maioria, têm vida efêmera, permanecendo seu uso limitado a um discurso. É evidente que o falante, ao fazer uso de uma criação estilística, não pretende que seja dicionarizada, mas quer obter, com ela, um efeito expressivo em sua fala. Segundo Câmara Júnior (1977, p. 63), os neologismos estilísticos “valem pelo seu efeito de momento (...) não visam a radicar-se na língua, senão a executar uma tarefa expressiva no discurso”. Cardoso (2004, p.147), corroborando a ideia do autor, assinala que “há em qualquer língua viva, criações lexicais que surgem com um objetivo específico, são válidas para aquele determinado momento e dificilmente chegarão a fazer parte do dicionário de língua. São as criações literárias com objetivo estilístico”.

Pensando um pouco nesse trajeto da maioria das criações estilísticas, alguns podem preferir não as denominar neologismos, pois, para assim serem chamadas, deveriam percorrer o mesmo caminho dos neologismos de língua: que vai da neologização até a desneologização. Aqueles que têm um uso restrito a um único ato enunciativo ou aos discursos de um determinado locutor têm seu uso restrito, não registrado pelo interlocutor ou não aceito pela comunidade linguística. Barbosa (1981, p.143) esclarece que “se o emissor cria e perde o neologismo, e o receptor o ouve e o esquece, essa unidade não passou de um ato de fala e não entrou, pois, para o inventário do conjunto vocabulário. Era virtualidade do sistema, ocorre num ato de fala e volta a ser virtualidade do sistema”. Levando em consideração o percurso que deve ser feito por um neologismo, percebe-se que as criações de vida efêmera distinguem-se das outras,

mas não deixam de ser fruto da criatividade linguística. Sendo assim, não existe a necessidade de criar um novo termo para elas, basta determiná-las, seja como faz Barbosa chamando-as de neologismos de fala, seja como Correia, que utiliza o termo neologismos de discurso. Não se poderia, entretanto, diferenciar as criações de vida efêmera, chamando-as de neologismos estilísticos, visto que não é impossível que alguns destes entrem para o sistema e se tornem norma, assim como é possível que alguns denominativos não se radiquem nele, tendo vida passageira. Destaca-se, ainda, que é bem pertinente chamá-las, assim como as que se radicam na língua, de criações lexicais.

Portanto, a criação lexical, por um lado, acompanha as transformações vividas por uma dada sociedade e, por outro, supre um desejo expressivo de um locutor específico. Guilbert (1975, p.31-32), pensando em termos de criação, afirma:

La néologie lexicale se définit par la possibilité de création de nouvelles unités lexicales, en vertu des règles de production incluses dans le système lexical. On pourrait donc concevoir cette étude comme la définition de ces virtualités. Cette sorte de grammaire lexicale ne serait pas étroitement subordonnée à la délimitation d'un état de langue précis. Mais le lexique ne consiste pas seulement dans le système de création lexicale, il débouche sur des unités de langage liées à l'univers des choses, aux modalités de la pensée, à tout le mouvement du monde et de la société. L'étude de la neologie lexicale consiste donc aussi à rassembler un ensemble de néologismes apparus dans une période précise de la vie de la communauté linguistique. Les événements linguistiques ponctuels que sont les créations lexicales nouvelles doivent être datés d'une part en vertu de leur appartenance à l'histoire du lexique, liée à l'histoire de la société, d'autre part, en vertu de l'individualisation des créations par des locuteurs identifiés dans la communauté linguistique. La création lexicale, en effet, s'oppose à la transformation phonétique et à la mutation du système grammatical dont l'origine se situe indistinctement dans la collectivité.²⁶

Todas as criações lexicais seguem as mesmas regras de formação permitidas pela língua, entretanto, quando se trata do assunto de enriquecimento lexical, deve-se reforçar que as que mais contribuem para a ampliação do universo léxico são as

²⁶ A neologia lexical se define pela possibilidade de criação de novas unidades lexicais, em virtude das regras de produção inclusas no sistema lexical. Poder-se-ia conceber esse estudo como a definição de suas virtualidades. Esse tipo de gramática lexical não estaria intimamente ligada à delimitação de estado de língua precisa. Mas, o léxico não é apenas o sistema de criação lexical, ele resulta das unidades de linguagem ligadas ao universo das coisas, às modalidades de pensamento, a todo movimento do mundo e da sociedade. O estudo da neologia lexical consiste, então também, em aproximar um conjunto de neologismos surgidos em um determinado período de vida da comunidade linguística. Os eventos linguísticos pontuais que são as novas criações lexicais devem ser datados, por um lado, em virtude de sua participação na história do léxico, ligada à história da sociedade, por outro lado, em virtude da individualização das criações feitas pelos locutores identificados na comunidade linguística. A criação lexical, na verdade, se opõe à transformação fonética e à mutação do sistema gramatical cuja origem reside indistintamente na coletividade.

formações de natureza denominativa²⁷. Cabe mencionar que não deve existir aqui um cotejo valorativo no que diz respeito a neologismos que chegam a compor o léxico ou não, mas uma distinção baseada na função que desempenham em seus universos discursivos.

Como os propósitos daquele que emprega as criações são distintos, as formações denominativas e as estilísticas têm aplicabilidades diferentes. Nos discursos de especialidades, é comum prezar pela eficácia na comunicação, sendo assim são predominantes os neologismos denominativos, mas, nos discursos literário, publicitário, humorístico, por exemplo, faz-se largo uso de criações estilísticas, a fim de que o enunciado possa com elas atingir expressividade. Verifica-se, pois, que os universos discursivos podem ter mais ou menos “aptidão” para o emprego de neologismos denominativos ou de criações estilísticas.

Até agora, enfatizou-se o momento pós-criação dos dois tipos de neologismos, entretanto vale a pena mencionar algumas questões relativas à conceptualização e à lexemização.

Pensando, agora, um pouco sobre a gênese desses dois tipos de formação, pode-se dizer que o percurso feito por aquele que cria uma palavra, seja ela denominativa ou estilística, é onomasiológico, entretanto, como foi visto, se a criação for denominativa, fica evidente a busca de um significante para representar um novo conceito ou objeto (excetuando-se, como mencionado, casos de neologismos semânticos), mas, se for estilística, normalmente, haverá uma busca de um novo significante para um conceito já conhecido, lexemizado ou expresso por mais de uma palavra.

Quando uma denominação nova é dada para um novo conceito, havendo, então, um conceito para uma única denominação, existe uma relação bi-unívoca entre o conjunto conceptual e o conjunto linguístico. Entretanto, nos casos em que, existe mais de uma denominação para um conceito, a relação é de injeção, e, naqueles em que há mais de um conceito para a mesma denominação, a relação é de sobrejeção (CARDOSO, 2000, p.14).

²⁷ A título de exemplificação, podem ser tomadas as palavras de Correia (1998, p.61) sobre o discurso da língua corrente em específico. A autora revela que, nesse tipo de discurso, tanto os neologismos denominativos quanto as criações estilísticas estão presentes, sendo que estas até podem superar numericamente aquelas, entretanto faz uma ressalva, dizendo que, no discurso cotidiano, muitos neologismos assumem a condição de neologismos de discurso, mas somente alguns se tornam norma e, dentre estes, aparecem, sobretudo, os denominativos.

O primeiro tipo de relação pode ser representado por vários termos técnicos que servem para denominar novos conceitos e objetos em áreas de especialidades. Já os outros dois aparecem bastante na literatura.

Restringindo-se ao universo literário, este trabalho se preocupa com questões que envolvem a busca de efeitos estilísticos. Autores também formam palavras para mostrar experiências diferentes, dando nome ao novo, mas é importante notar que não perdem de vista a expressividade. No entanto, verifica-se também que, por várias vezes, para um conceito já estruturado criam uma palavra expressiva, surpreendendo o interlocutor e deixando transparecer um modo particular de perceber o mundo, ou utilizam uma denominação já existente para determinado conceito, mas fazendo com que se refira a um conceito novo. Constata-se, então, que, quando existe uma denominação para algo, mas o autor prefere criar outra, ele faz inicialmente um percurso onomasiológico para buscar, no léxico, uma palavra que represente o que deseja transmitir, mas, percebendo que a alternativa disponível não supre sua necessidade expressiva, faz uso da sua criatividade (percorrendo mais uma vez uma trilha onomasiológica). Quando usa uma denominação já existente, mas se referindo a outro conceito, também opera uma escolha entre modos de expressão.

Barbosa, em seus estudos sobre conceptualização, mostra que cada denominação corresponde a um conceito, que é estruturado por meio de um modelo mental – *conceptus*. Este é constituído por um feixe de traços semântico-conceptuais, que pode ser estruturado da seguinte maneira:

Um *conceito*, em sentido amplo, constitui um “modelo mental”, *conceptus*, dialeticamente articulado a um recorte cultural ou *designatum*. É um conjunto de traços semânticos conceptuais que, em nossa concepção, apresenta grande complexidade estrutural: um subconjunto de noemas (Pottier, 1992: 61-69), biofísicos ou “universais”, *conceito stricto sensu*; um subconjunto de traços semânticos conceptuais ideológicos, culturais, *metaconceito*; um subconjunto de traços semânticos conceptuais ideológicos, intencionais, modalizadores, *metametaconceito*. Neste último, o noema [intenção] é o mais importante, por oposição ao [ideológico] do subconjunto anterior, não marcado como o [intencional]. Esses três subconjuntos formam o *conceito lato sensu*. (BARBOSA, 2001, p.154-155)

No caso do subconjunto *stricto sensu*, existe a neutralização das diferenças conceptuais entre grupos socioculturais distintos, prevalecendo, portanto, noemas²⁸

²⁸ Os noemas são considerados traços semânticos conceptuais. Segundo Barbosa (2004), o leitor ou ouvinte podem partir de um discurso dado para a reconstrução do conceito, verificando, no próprio discurso, os traços semânticos que são enfatizados ou não. Pode-se pensar que os noemas são “traduzíveis ou observáveis” também por um conjunto de unidades lexicais que pertencem ao campo semântico da palavra (denominação) e que acaba “traduzindo-a” e definindo seu significado. Elas, às vezes, exercem

universais, consensuais. No segundo grupo, prevalecem os noemas culturais, próprios de uma determinada cultura, e, no terceiro, surgem traços semântico-conceptuais modalizadores, que marcam posições distintas dentro de uma mesma cultura.

No discurso concretizado, as lexias podem ser empregadas tendo-se em vista a ênfase de determinados noemas, o que faz com que elas assumam um sentido específico para aquele ato. Barbosa (2004, p.81-82) esclarece que, quanto aos subconjuntos conceptuais suscetíveis de ênfase nos diferentes discursos, é possível dizer que o discurso técnico-científico privilegia o conceito *stricto sensu*; o literário, o *metaconceptus* e o político ou o jornalístico, o *metametaconceptus*. Para a autora, no caso da literatura, dá-se ênfase ao conjunto de traços culturais, mas simultaneamente é produzida uma modificação do recorte cultural, “própria de uma reconstrução particular do mundo semioticamente construído”. No entanto, também se sabe que o discurso literário pode deixar ecoar vozes que assumem determinadas posturas dentro de uma mesma sociedade, portanto é possível, em algumas obras, dar-se destaque ao *metametaconceptus*.

Nos discursos de especialidades, os noemas universais e consensuais são predominantes pelo fato de os especialistas tentarem evitar a ambiguidade e a subjetividade em suas falas. Mas, a literatura trabalha com o duplo sentido e com os aspectos afetivos das palavras, sendo assim os noemas culturais ou ideológicos são destacados nesse universo discursivo, na medida em que podem favorecer a exploração de aspectos conotativos e afetivos das unidades lexicais. A criação de palavras exerce função importante nesse sentido, pois, criando mais uma denominação para um conceito, o autor pode deixar transparecer uma visão singular da realidade, que não se afasta totalmente de sua vivência cultural, mas que surpreende o interlocutor pelo fato de, como diz Barbosa, realizar “uma reconstrução do mundo semioticamente construído”. Tal reconstrução reorganiza também a visão do leitor, que é atingido pelo fato de estar diante de uma novidade *sígnica*, que carrega um conceito já conhecido, apresentado sob um recorte cultural diferente.

Ao criar uma palavra para um conceito já estruturado ou lexemizado, o autor de um texto literário pode ter duas intenções: a) revelar, com a formação, um modo particular de ver a realidade, não ignorando, porém, sua bagagem cultural; b) trabalhar com efeitos estilísticos variados (como a sátira) para marcar uma determinada postura

uma função metalinguística, como os *semas* que mostram o significado de determinada palavra no dicionário.

ideológica no discurso. Em ambos os casos, os noemas destacados e a forma de expressão causam impacto no receptor, que percebe que a originalidade da criação está ligada tanto a fatores formais quanto aos semântico-cognitivos. Prouvost e Sablayrolles (2003, p.42) afirmam que a criação lexical, na literatura, faz parte do estilo de um escritor, criador de uma linguagem que serve para expressar o que deseja em suas obras.

Pelo exposto, é possível perceber que os subconjuntos conceptuais – que fazem parte de um estágio pré-linguístico – podem interferir no uso das lexias em diferentes discursos, fazendo com que o emprego suscite ideias objetivas ou afetivas. No caso do neologismo estilístico na literatura, é comum observar que as criações se manifestam no discurso com um forte teor de carga cultural, ideológica e expressiva.

É evidente que um autor pode criar palavras, explorando no contexto essas cargas, mas pode também ser auxiliado pelos elementos constituintes das unidades lexicais, que também possuem uma bagagem de significado e, em alguns casos, de afetividade. A expressividade da lexia, no discurso literário, surge, na maioria das vezes, do sentido da palavra somado a aspectos da sua formação.

As formações denominativas e estilísticas são criadas com diferentes propósitos, portanto, assumem diferentes funções no discurso, sendo explorados, por um lado o caráter comunicativo e objetivo da lexia, e, por outro, seus potenciais estilísticos – relacionados à sua carga semântico-cognitiva e à sua estrutura.

Por meio do que foi apresentado, pode-se fazer o seguinte resumo:

- a) Os neologismos denominativos e os estilísticos são ambos criados por meio de um processo onomasiológico.
- b) Os neologismos denominativos surgem de uma necessidade natural de nomear, enquanto os estilísticos, de um desejo expressivo.
- c) Pelo fato de geralmente serem necessários ao sistema, os neologismos denominativos são mais facilmente incorporados ao léxico, ao passo que os neologismos estilísticos, por satisfazerem uma necessidade expressiva para um determinado discurso e, normalmente, ficarem presos a ele, não deixam, na maioria dos casos, de assumir a condição de neologismos de fala.
- d) Os diferentes universos discursivos são marcados pela predominância de um ou de outro tipo de neologismo, em virtude das funções que exercem no discurso.
- e) No que diz respeito à ênfase dada aos subconjuntos conceptuais, pode-se dizer que os discursos de especialidade, por exemplo, têm predileção pelos traços

semântico-cognitivos universais, ao passo que o literário privilegia os culturais e ideológicos.

Em se tratando dos processos de formação, é comum observar que os neologismos literários podem ser criados por meio de formações sintagmáticas e de outros processos. Este trabalho enfoca as formações sintagmáticas, processo largamente utilizado em *Galáxias*.

3.2. As criações sintagmáticas

As criações sintagmáticas são aquelas que têm valor de um sintagma, de uma frase. Elas, ao contrário do que ocorre com as criações fonológicas propriamente ditas, têm sua formação realizada por meio de elementos mórficos preexistentes no sistema linguístico. Para Guilbert (1975, p.101), existem duas perspectivas teóricas referentes à unidade lexical que podem interferir na descrição desse tipo de processo:

Le principe de la néologie syntagmatique réside dans la combinaison plusieurs segments reconnus comme signes différents, c'est-à-dire comme union d'un signifiant et d'un signifié. La définition de ce mode de production néologique consiste à distinguer et à caractériser les différents types de la syntagmatique lexicale. La procédure de description peut varier en fonction de la perspective théorique adaptée au sujet de l'unité lexicale. Si l'on considère comme seule unité opératoire le niveau élémentaire du signe minimum, appelé morphème ou monème, on devra rendre compte de la formation, à partir de ces éléments simples, de combinaisons lexicales stables et autonomes en vertu d'une combinaison lexicale spécifique opposée à la combinatoire d'unités autonomes dans la phrase. Si on adopte, par contre, comme unité fondamentale d'analyse, le segment linguistique de la phrase, la définition consistera à rendre compte de la réduction par transformation du segment d'énoncé organisé en phrase à l'état de segment lexical stable, c'est à dire l'état de mot.²⁹

²⁹ O princípio da neologia sintagmática reside na combinação de vários segmentos reconhecidos como signos diferentes, isto é, como a união de um significante e de um significado. A definição desse modo de produção neológica consiste em distinguir e em caracterizar os diferentes tipos de sintagma lexical. O procedimento de descrição pode variar dependendo da perspectiva teórica adotada em relação ao sujeito da unidade lexical. Se considerarmos como única unidade operatória o nível elementar do signo mínimo, chamado morfema ou monema, devemos levar em conta a formação, a partir desses elementos simples, de combinações lexicais estáveis e autônomas em virtude de uma combinação lexical específica oposta à combinatória de unidades autônomas na frase. Se adotarmos, contrariamente, como unidade fundamental de análise, o segmento linguístico da frase, a definição consistirá em dar conta da redução pela transformação do segmento de enunciado organizado na frase ao estado de segmento lexical estável, isto é, estado de palavra.

Compreende-se aqui que as combinatórias dos elementos existentes na língua – afixos e radicais – possuem um caráter econômico, na medida em que podem substituir a construção de um sintagma, de uma frase.

Alves (2002, p.14) denomina essas formações neologismos sintáticos, visto que a combinação de seus membros constituintes extrapola o âmbito lexical (junção de um afixo a uma base ou de uma base a outra), penetrando também no nível frásico: “o acréscimo de sufixos pode alterar a classe gramatical da palavra-base; a composição tem caráter coordenativo e subordinativo; os integrantes da composição sintagmática e acronímica constituem componentes frásicos com valor de uma unidade lexical”.

Observa-se, contudo, que, em se tratando dos casos em que um segmento frasal torna-se uma lexia, existe aí um processo de fixação de uma forma, isto é, ela surge como elemento sintagmático estável.

Barbosa (1981, p.270) assinala que são criações sintagmáticas aquelas que, por meio de elementos constituintes já existentes na língua, sintetizam uma frase que lhes corresponde, “isto é, em estrutura profunda, têm um sistema lógico-conceptual, um esquema de entendimento, que na estrutura de superfície, se resolveria (enquanto frase) em sintagmas e syntaxias”. A autora prossegue dizendo que são todas derivadas, na medida em que se fundamentam em conceitos já existentes, a fim de formar o novo conceito, e partem sempre de uma base lexical existente, à qual são incorporados afixos ou outras palavras que permitem sintetizar a referida expressão.

Podem integrar o grupo de formações sintagmáticas: a prefixação, a sufixação, a parassíntese, a aglutinação, a justaposição e o cruzamento vocabular, pois são processos que formam unidades lexicais com valor sintagmático por meio de elementos já existentes na língua.

3.2.1 Considerações sobre composição e derivação

O ponto que mais levanta discussão acerca das criações sintagmáticas gira em torno da distinção dos elementos constituintes dos compostos e derivados: afixos e radicais.

A derivação e a composição são os dois processos mais produtivos de criação de palavras. A distinção entre eles é feita da seguinte maneira: são derivadas as palavras formadas por uma base a que se integram afixos (prefixos e sufixos) e são compostas as

palavras formadas por duas ou mais bases³⁰. Os afixos são vistos em muitos estudos como morfemas dependentes e com propriedades semânticas gramaticais; os radicais, por sua vez, são tratados como morfemas autônomos e com propriedades semânticas lexicais. No entanto, é possível observar, principalmente em gramáticas, que existe uma parte dedicada aos radicais greco-latinos que não funcionam autonomamente e, por outro lado, um rol de prefixos – chamados muitas vezes de prefixóides ou pseudoprefixos – que parecem ter um valor nocional mais acentuado e que são empregados de maneira autônoma na frase. Sendo assim, as concepções apresentadas levam a alguns questionamentos: seria conveniente considerar todos os prefixos – como faz a tradição gramatical - elementos de composição? E considerar todas as bases presas afixos?

Alves (2000) assinala que, pelo fato de os prefixos serem formados a partir de preposições e advérbios greco-latinos, são entendidos como elementos de composição pela tradição gramatical, a qual também leva em consideração o relativo uso autônomo de alguns desses elementos na frase. Entretanto, observa-se que, no português, muitos dos formantes prefixais não possuem autonomia, não sendo, portanto, possível tomar uma posição extremista de encaixar todos no grupo da composição.

Pensar também em recategorizar os formantes que no latim e no grego atuavam como radicais e passaram ao português como formas presas sob o nome de prefixos ou sufixos somente em virtude de sua dependência também não seria aconselhável, visto que algumas dessas bases passam sim por um processo de gramaticalização³¹, porém outras possuem sua carga semântica inalterada.

Tomar tais posições meramente em virtude da autonomia ou não de alguns formantes fere questões relacionadas ao grau de gramaticalização dos elementos, bem como aquelas relacionadas à sua produtividade³² no que tange à criação palavras.

A autonomia dos elementos é um assunto que perturba estudiosos da Morfologia. Alguns deles, inclusive contemporâneos, associam a autonomia ao caráter semântico dos formantes. Desse modo, os que compactuam dessa ideia, pensando na

³⁰ A base é constituída por radical e, às vezes, corresponde a ele. *Mar*, por exemplo, pode ser considerado um radical e também uma base.

³¹ Como assinala Alves (2000, p.88) sobre gramaticalização, citando Lehmann (1991, vol. 2, p. 493), “um elemento passa de um estágio menos gramatical, inicialmente lexical, para um mais gramatical; perde substância tanto de caráter fonológico quanto semântico e suas restrições de seleção são afrouxadas; diminui suas condições de uso: integra-se em um paradigma, torna-se obrigatório em certas construções e ainda ocupa uma posição fixa, ou seja, passa ao âmbito da morfologia”.

³² Os afixos são responsáveis pela produção em série de palavras; os radicais, por sua vez, são menos produtivos em relação aos primeiros.

distinção entre prefixos e radicais – discussão de maior polêmica -, preferem considerar somente os prefixos que também funcionam como advérbios e preposições em frases como radicais ou bases, pois dizem que neles percebem um valor nocional mais acentuado.

Monteiro (2002, p.140) assume essa posição:

Raciocinamos também que certos prefixos não podem produzir vocábulos compostos, por serem em essência formas presas. Considerar **ingrato** ou **adnominal** como palavras compostas dificulta bastante a demarcação dos limites entre os processos de derivação e de composição. Por outro lado, costumam ser incluídos no rol dos prefixos morfes que hoje são verdadeiras raízes. A nosso ver, na sincronia atual do português, elementos como **extra** e **contra**, usados frequentemente como formas livres, foram promovidos à condição de raiz e por isso entram na produção dos compostos. (...)

Observa-se que, para o autor, as formas presas em posição fixa antecedente à base são prefixos, ao passo que as formas livres *extra* e *contra* podem ser consideradas radicais ou bases. O autor assevera que essas bases são verdadeiros núcleos significativos.

Prosseguindo (2002, p.141), afirma:

Além disso, outros critérios como a produtividade e a autonomia morfológica deveriam ser levados em conta para se distinguir a raiz de um simples prefixo. Se o morfe tiver significado sozinho num contexto frasal ou situação comunicativa, não constituirá forma presa.

Analisando os formantes *contra* e *extra*, observa-se que, em frases, são utilizados de forma independente, porém, em se tratando de criação lexical, formam palavras em série, atuando na primeira posição, isto é, antecedendo a base. Dessa maneira, o critério de produtividade, nesses casos, aponta que esses elementos funcionam como prefixos, e não o contrário. Pensando também no caráter semântico desses formantes, que ora aparecem autonomamente, ora formando palavras por meio da prefixação, é possível entender que podem ter um grau de gramaticalização menor que o de outros, porém ainda não têm plena autonomia semântica no enunciado. Sendo assim, conclui-se que tanto o critério semântico quanto o da produtividade propostos por Monteiro levam-nos a considerar esses elementos como sendo prefixos.

É válido mencionar, entretanto, que existem casos especiais em que prefixos (mesmo os de natureza presa) são substantivados em um enunciado, sofrendo a palavra uma espécie de abreviação e podendo ter no contexto um valor lexical: *o vice*, *o ex*. Contudo, assinala-se que os seus significados são imprecisos fora de uma circunstância de enunciação (pode-se falar do vice-presidente, do ex-marido etc), sendo os

significados totalmente apreendidos somente por meio dela. Dessa forma, percebe-se que esses usos nos fazem ainda buscar uma referência. Enfatiza-se, porém, que se forem utilizados, ao longo do tempo, para se referir a um só referente (vice-presidente, ex-marido, por exemplo) terão um significado mais preciso. São poucos os casos desse tipo, tem-se como exemplo *extra* em *as extras*, significando horas extraordinárias³³. Nesse caso, o formante esteja talvez tendendo à lexicalização. Por outro lado, como dito, em muitos contextos, *extra* está agregado a uma base, determinando-a e atuando como um prefixo.

Como se observa, o caráter autônomo de alguns prefixos não permite dizer que possuem plena autonomia semântica em enunciados, excetuando-se, evidentemente, os casos em que ocorre a lexicalização do elemento prefixal.

Quanto aos sufixos, em grande parte dos casos, não são utilizados de maneira independente, não suscitando, portanto, discussões, entretanto não se deve esquecer de que podem apresentar mobilidade em alguns contextos discursivos específicos em prol da expressividade. Tome-se o exemplo mencionado por Sandmann (1992, p.36-37): “Papai só se contentava se fosse um érrimo em tudo”.

Para Sandmann (1992, p. 36-37), a mobilidade dos elementos não tem sido suficiente para se fazer a distinção entre afixos e radicais:

O ser elemento livre ou preso não tem sido suficiente para distinguir a prefixação da composição, embora a maioria dos prefixos sejam elementos presos. As gramáticas tradicionais incluem, por exemplo, *contra* e *além*, elementos que também ocorrem livremente na frase, entre os prefixos. Modernamente é muito fecunda a formação de palavras complexas com *não* (*não-tradicional*, *não-lançamento*), considerado em geral prefixo (v. Alves, 15). Há, por outro lado, muitos compostos formados de duas bases ou ao menos com uma base presa: *quadrissemana*, *tarólogo* (de *tarô* + *logo*). Excluir do rol dos prefixos os “formativos que apresentam qualquer grau de mobilidade” (Basílio, 1990, 6) parece envolver aspectos problemáticos, pois formativos cujo caráter de sufixos ninguém discute também podem apresentar mobilidade. (...) Distinguir por esse critério o que é prefixo de radical ou base também apresenta problemas. Não se discute que há prefixos mais fácil ou comumente móveis que os outros.

Para o autor, o problema pode ser resolvido basicamente por meio de dois critérios: o da produtividade e o semântico.

³³ Na forma feminina, *a extra* significa hora extraordinária, entretanto *o extra*, muitas vezes, é utilizado como dinheiro. Nesses casos, é possível observar uma transferência de sentido para o prefixo. Como assinala Alves (2002, p.26): “Comportamento interessante manifestam alguns prefixos. Antepostos a uma base, atribuem-lhe um significado; algum tempo depois passam a concorrer com tal elemento ao serem empregados isoladamente em função substantiva e com o valor semântico do item léxico ao qual se prefixaram”.

Monteiro, apesar de falar em critério semântico, somente deixa claro que os radicais, na sua concepção, têm plena autonomia semântica dentro de um enunciado. Sandmann, entretanto, tenta apresentar de maneira mais clara as distinções semânticas entre afixos e radicais, começando pelas diferenças nocionais entre os últimos e os prefixos, já que representam a discussão de maior polêmica.

De acordo com o autor, os prefixos apresentam ideias gerais, expressas por preposições (*sem-vergonha*), advérbios (*reconsiderar*, *não-envolvidos*) e adjetivos (*supercandidato*, *não-tecidos*³⁴), e os radicais, por sua vez, transmitem ideias mais particulares, expressas por substantivos, verbos e adjetivos, tendo-se como exemplos *logomania*, *psicologia*. Tal posição pode levantar dúvidas em relação às noções adjetivais, porém o autor explica:

Observe-se que há adjetivos que expressam ideias gerais (*grande/pequeno* ou *macro-/micro-*, *maxi-/mini-*) e ideias relativizáveis (*grande/pequeno em relação a*) e adjetivos que expressam ideias particulares, menos gerais ou mais específicas e não-relativizáveis: *paroquial* (avisos paroquiais), *natalino*, *vacum*. Pois são justamente os que expressam ideias gerais os que são considerados prefixos: *super-*, *mega-*, *pseudo-*, *anti-*, (*anti-herói*), *maxi-*, *mini-*, *micro-*, *macro-*, etc).

Quanto à distinção entre radicais e sufixos, o autor diz ser mais fácil (1992, p.38), pois, segundo ele, embora os sufixos não sejam vazios de significado e agreguem um sentido acessório à base (1988, p.30-31); excetuando os usos estilísticos, eles sempre aparecem como um elemento preso que tem seu sentido totalmente definido por meio da formação. Eles são usados como partículas portadoras de significado, mas que não alcançam a posição de radical ou lexia.

Dizer, p. ex., que *marmeleiro* é uma “árvore que dá marmelo” é perfeito, mas não se dirá que *marmeleiro* é um “eiro que dá marmelo”, nem que *moreirada* (*Folha*, 5/12/90, p. A-3) é uma “ada (esteticamente discutível) de Moreira (Franco)”.

Em alguns casos, o significado do sufixo só pode mesmo ser apreendido em uma formação, pois existem sufixos polissêmicos, como *-eiro (a)*, que pode significar ocupação (pedreiro), lugar (galinheiro), árvore (macieira), ideia de aumento (poeira), objeto de uso (pulseira).

O fato de os sufixos serem presos e sinsemânticos pode realmente separá-los de radicais. Entretanto, adotando esse ponto de vista para defini-los, é possível dizer, de uma perspectiva sincrônica, que algumas bases presas que passaram por um processo de gramaticalização, hoje, funcionam como verdadeiros sufixos. Observe-se o caso do

³⁴ O autor esclarece: “(*Folha*, 4/12/90, p. B-2 “Não-tecidos são aqueles tecidos que ninguém vê”)”.

sufixo *-eiro* e do formante *-teca*. Ambos só possuem significado claro em conjunto com as bases: *formigueiro*, *galinheiro*, *biblioteca*, *glossoteca*.

Pelo exposto, é possível compreender que a noção de radical proposta por Sandmann não se afasta da concepção comum - de que esse elemento possui um significado lexical -, entretanto a sua ideia de prefixo é um pouco mais ampla, pois defende que alguns desses elementos também possuem caráter adjetivo. No caso dos sufixos, o autor afirma que não são desprovidos de significado, contradizendo muitos estudos, mas faz uma ressalva, assinalando que os seus significados só podem ser completamente entendidos por meio das formações.

Além dos aspectos semânticos apontados, o autor também enfatiza que os afixos se prestam a formações em série numa posição fixa.

A partir dessas ideias, pode-se afirmar que algumas bases funcionam como sufixos, em virtude tanto da sua produtividade em formações na posição posposta a uma base quanto de seu enfraquecimento semântico, resultante, provavelmente, do desgaste gerado pelo uso frequente. De modo análogo, entende-se que outras bases presas podem funcionar como prefixos pelo fato de formarem em série palavras na posição fixa anteposta à base e possuírem ideias mais gerais.

Tanto a citação do trabalho de Monteiro quanto a do de Sandmann são relevantes para a discussão, pois nos fazem refletir sobre as questões que levam um estudioso da Morfologia a adotar uma posição ou outra em relação à distinção entre afixos e radicais. No caso de Monteiro, observa-se que o critério da autonomia do elemento formador acaba possuindo um grande peso, e, no caso de Sandmann, verifica-se que tanto o critério da produtividade quanto o semântico são levados em consideração para se tentar estabelecer as fronteiras entre afixos e radicais³⁵.

Pensando mais uma vez no ponto que mais gera discussão, pode-se dizer que os aspectos semânticos referentes aos prefixos apontados por Sandmann são bem pertinentes, pois mostram como esses elementos realmente funcionam dentro de uma formação. Entretanto, é possível constatar que os aspectos semânticos atribuídos aos radicais ou bases apresentados por esse autor são suficientes apenas para explicar as características das bases presas greco-latinas e de algumas livres.

Refletindo um pouco mais sobre os radicais e as bases livres, ainda existem algumas questões que precisam ser discutidas.

³⁵ Existem elementos, como visto, que residem em zona fronteira, pois estão tendendo à lexicalização ou estão passando por um processo de gramaticalização.

Os radicais, sob um ponto de vista semântico, são vistos como elementos que apresentam um valor lexical. Todavia, essa definição faz com que restem ainda algumas dúvidas, pois obras de Morfologia incluem na lista de elementos de composição os pronomes, os numerais, alguns advérbios e algumas preposições - formantes que possuem mobilidade em frases, porém não possuem uma carga semântica lexical em suas bases ou radicais se atribuirmos a esta uma noção de substantivo, de adjetivo específico ou de verbo.

Para Basílio (1974 *apud* MONTEIRO, 2002, p.141), enquanto não houver uma delimitação nítida entre conceito de significado gramatical, em oposição ao significado lexical, será inoperante uma definição de radical que se fundamente em tal critério. No entanto, entende-se aqui que não existe a necessidade de se rever essa delimitação, mas ampliar o conceito de radical, mostrando que são elementos autônomos ou não, possuindo as formas presas greco-latinas um caráter lexical (como aponta Sandmann) e as outras, uma carga semântica lexical ou gramatical. Enfatiza-se, entretanto, que não são todos os elementos livres com valor gramatical que atuarão como radicais ou bases em formações; alguns funcionarão como prefixos. Então, onde reside a diferença nesses casos?

Analisando casos apresentados por algumas obras de morfologia, bem como alguns dados do TermNeo³⁶, é possível fazer algumas reflexões. Os pronomes, os numerais são considerados bases ou radicais pelo fato de não possuírem uma tradição em formação em série numa posição fixa: anterior ou posterior a uma base. No caso das preposições, são consideradas elementos de composição aquelas que não formam palavras em série, servindo para ligar dois elementos em um composto (a mais mencionada é a *de*).³⁷ Em se tratando dos advérbios, é possível interpretar que, em alguns casos, são entendidos como base aqueles que não formam palavras em série numa posição fixa (*agora, nunca, lá, acolá* etc). Dentre estes, estão também os advérbios que possuem o mesmo radical de um substantivo ou um adjetivo, os quais apresentam um valor nocional muito mais próximo do lexical. Essa postura em relação

³⁶ TermNeo é um projeto coordenado pela Profa. Dra. Ieda Maria Alves cuja finalidade é coletar, analisar e difundir aspectos da neologia geral e da neologia científica e técnica do português contemporâneo do Brasil.

³⁷ Embora apareçam nos exemplos somente as preposições que não se prestam a formações em série, entende-se aqui que aquelas que exercem função de prefixo em formações derivacionais podem vir a ter uma dupla função: prefixal, nos casos mencionados, e de base – ligando dois elementos – dentro de uma formação composta ou dentro uma lexicalização de expressão ou de frase. Poder-se-ia criar um movimento chamado *Movimento contra o desmatamento das florestas brasileiras*. Observa-se, então, que, dentro desse composto, *contra* funcionaria enquanto elemento de frase.

aos advérbios parece ser observável, por exemplo, nos casos apresentados no Termneo. Entretanto, verifica-se, por meio de exemplos, que ainda há um outro critério para considerar alguns advérbios bases ou radicais. Alguns autores classificam advérbios que possuem recorrência em formações na posição de um prefixo como base pelo fato de não serem um prefixo de origem grega ou latina. Nesse caso, adotam uma postura histórica (na esteira da gramática tradicional) e não sincrônica.

Por meio da análise, é plausível afirmar que, excetuando-se o caso em que há uma postura histórica, o critério da recorrência explica o fato de os pronomes, os numerais, algumas preposições e alguns advérbios serem entendidos como radicais ou bases.

Adotando, portanto, esse critério para se definir radical, teremos uma definição mais ampla que a corrente: radicais são elementos autônomos ou não que não se prestam a formações em série. Os radicais eruditos provenientes do grego e do latim são portadores de uma carga semântica lexical e outros podem ter tanto uma carga semântica lexical quanto gramatical.

Essa ampliação não anula o caráter semântico dos prefixos, pois estes realmente exercem uma função adjetiva, prepositiva e adverbial sobre a base.

Percebe-se, portanto, a importância do critério baseado na recorrência dos elementos para se definir afixos e radicais.

Alves (2000) é quem vai explorar a recorrência dos elementos em formações numa posição fixa. Para a autora, bases que formam palavras em série sempre em uma mesma posição funcionam como afixos e, geralmente, apresentam um desgaste semântico resultante de seu uso frequente. Em seu trabalho (2000, p.88), mostra que a frequência de alguns dos chamados “pseudo-prefixos” e de alguns radicais (*arqui-*, *hiper-*, *macro-*, *mega-*, *micro-*, *auto-*, *neo-*, *pseudo-* e *tele-*) é alta em formações, na posição que antecede a base, sendo possível, portanto, entendê-los como prefixos. Basílio (1991, p. 35), assim como Alves, percebe que algumas bases presas são tão comuns em criações lexicais que se transformaram em sufixos. Consultando-se a base de neologismos do Projeto Termneo, observa-se que são consideradas sufixos as seguintes bases presas: *-cida*, *-cracia*, *-dromo*, *-logo*, *-metro*, *-teca*.

Segundo Alves (2000), esses formantes passaram a ser frequentemente utilizados na língua geral, ultrapassando os limites das línguas de especialidades e tendo um significado mais conhecido pela comunidade de falantes. Desse modo, conclui-se que as bases presas eruditas cujo uso é restrito a formações de palavras concernentes a

áreas técnicas ainda não fazem parte das formações em série, portanto, não manifestam indícios de gramaticalização, podendo ser consideradas radicais.

Por meio de suas afirmações, Alves (2000, p.131-132) diz:

Nossa classificação dos formantes prefixais não é restritiva; ao contrário, inclui elementos de diferente natureza.

Podem ser tônicos (*pós-*, *pré-*) ou átonos (*a-*, *in-*) e, quanto ao número de sílabas, são monossílabos (*des-*) ou dissílabos (*anti-*, *super-*). Podem atuar apenas como formas presas (*anti-*, *des-*) ou, pelo fato de terem sido preposições (*in-*, *sub-*), advérbios (*bem-*, *não-*) ou ainda radicais (*mega-*, *micro-*) nas línguas latina e grega, podem funcionar também, ou eventualmente, como formas livres. Desse modo, integram nossa lista de formantes prefixais os elementos que as gramáticas, os dicionários e os estudos filológicos do português incluem entre os de cunho prefixal, mesmo que alguns, como *intra-*, apresentem apenas uma ou duas ocorrências. Incluímos ainda alguns formantes que são diferentemente classificados (elementos de composição, compostos ou radicais gregos e latinos, pseudoprefixos, prefixóides) e que em geral se referem a uma língua de especialidade. Assim, formantes latinos ou gregos que ultrapassaram os limites de uma língua de especialidade, em geral científica, e são contemporaneamente empregados na língua geral foram por nós classificados como prefixais. (...)

De acordo com a autora, os formantes considerados prefixos são aqueles que se antepõem a um radical que constitui uma base livre e com ele formam uma nova unidade lexical à qual imprimem um significado.

Constituem uma lista de elementos com semântica fixa, disponíveis para a formação de novas unidades lexicais e, assim, são ou foram relativamente produtivos, fato que determina a criação em série de novas unidades lexicais. (...) Adotando a perspectiva de Peytard (1975, p. 86), acreditamos que um formante prefixal terá mais chances de ser utilizado à medida que sua individualidade morfossemântica for mais facilmente percebida pelo falante, o que está intimamente ligado à motivação. Como decorrência de os formantes analisados constituírem várias formações, ou criação em série, e serem motivados, consideramos que a prefixação deve ser estudada no âmbito da derivação (cf. I. 2. 4. 3.).

Pensando em suas características morfológicas, segundo Alves, o prefixo, unido a uma base, forma uma nova unidade lexical de natureza nominal (substantivo ou adjetivo) ou verbal. Esse elemento exerce, sintaticamente, um papel determinante sobre a base. Tendo uma origem adverbial ou preposicional, o prefixo, como elemento determinante, exerce sobre a base um papel característico dessas classes. Observa-se que, algumas vezes, chega também a cumprir um papel atributivo, como menciona Sandmann.

Alves também nos mostra que, apesar de a maior parte dos prefixos não alterar a classe gramatical da base, alguns apresentam um potencial recategorizador.

Embora a maior parte dos formantes não altere a classe gramatical da base, a capacidade recategorizadora do prefixo, no interior de um sintagma, também

pode ser observada (cf. *anti-*, *extra-*, *inter-*). No âmbito frasal, é possível também, em alguns casos, que a junção de um prefixo a uma base provoque alteração na estrutura argumental da sentença (cf. *des-*). Do ponto de vista semântico, o significado da nova unidade lexical resulta de uma integração do formante à base.

Entende-se que a definição de prefixo proposta por Alves é a mais completa, pois contempla todos os aspectos desse tipo de formante. Por essa razão, será adotada para a pesquisa.

Como mencionado, Alves trabalha bastante a questão da recorrência, que, como visto, sob um ponto de vista sincrônico, é um dos critérios indispensáveis para se delimitar o que é um afixo ou o que é um radical.

Adotou-se, portanto, a definição de prefixo dada pela autora e, analogamente, serão considerados, aqui, sufixos os elementos que se prestam a formações em série na posição posposta ao radical a que se integram, atribuindo-lhe um significado acessório. Tais elementos podem ser os já considerados sufixos, bem como as bases presas e as unidades lexicais que passam por um processo de gramaticalização. Esses formantes podem ou não alterar a classe gramatical da base e são responsáveis pela formação de adjetivos, substantivos, advérbios e verbos. Sintaticamente, excetuando os casos dos sufixos de grau, que exercem uma função determinante sobre a base, são formantes que se apresentam sob a forma de determinados³⁸.

Em se tratando dos radicais, tomar-se-á a posição já apresentada: são elementos autônomos ou não, tendo as bases presas greco-latinas significado lexical e as outras significado lexical ou gramatical. Eles não possuem o perfil de formadores em série numa posição fixa. Entretanto, ressalva-se que bases presas eruditas podem aparecer em uma só posição, contudo seus aspectos semânticos diferenciam-se dos dos prefixos.

³⁸ Alguns autores estabelecem algumas diferenças entre os afixos. Em primeiro lugar, apontam o caráter distribucional, que é bastante válido. Outros mencionam que os prefixos contribuem para a mudança semântica da base, mas não alterando sua classe gramatical, ao passo que os sufixos se prestam à mudança de classes gramaticais. Por meio do conteúdo exposto neste capítulo, é possível observar que os prefixos também podem alterar a classe gramatical de uma base. Alves (2002, p.23) destaca o uso do prefixo *anti-* antecedendo bases substantivais: ““o candidato anti-Jânio”, “a luta antipetróleo””. Por sua vez, Sandmann (1989, p.30-31) diz que os sufixos não são vazios semanticamente e que, nas formações, correspondem a lexemas: “**violeiro**, uma derivação sufixal, corresponde semanticamente ao grupo sintático **tocador de viola**.” A ideia de que o sufixo seja desprovido de significado talvez se deva ao fato de ele ter um caráter dependente, mas é necessário observar que, nas criações, seu sentido é claro. Quanto aos prefixos, verifica-se que, no estágio atual da língua, contribuem sim para a mudança de classe gramatical da base, em menor número que os sufixos é claro, mas deve-se descartar a ideia de que não exercem essa função.

3.2.2 A Composição

A palavra composta, resultante da combinação de bases, possui um sentido autônomo, que se distancia do sentido veiculado por seus componentes, chegando, em alguns casos, a se distanciar totalmente. Os compostos, segundo Alves (2002, p. 41), funcionam morfológica e semanticamente como um único elemento. Lapa (1998, p. 82) também afirma que as partes que compõem as palavras compostas “perdem seu próprio valor em benefício do conjunto”.

Sandmann (1988, p.127-128) assevera que os compostos – grupos sintáticos fixos – diferenciam-se dos grupos sintáticos eventuais, das frases pelo fato destes terem uma função declarativa e afirmativa, enquanto os primeiros têm função designativa. Basílio (1991, p.30) também afirma que a composição vale-se de estruturas sintáticas para fins lexicais. Segundo a autora, mecanismos ou estruturas que geralmente são empregados na elaboração de enunciados passam a ser usados com um papel denominativo. Benveniste (2006, p. 147) afirma que a composição nominal é uma microsyntaxe. Para ele, cada tipo de composto deve ser avaliado como a transformação de um tipo de enunciado livre em lexia.

Basílio também assinala que (1991, p.27) existe uma diferença básica entre composição e derivação: esta, segundo a autora, “obedece às necessidades de expressão de categorias nocionais, com contraparte sintática ou não, mas de caráter fixo e, via de regra, de teor geral. Já o processo de composição obedece à necessidade de expressão de combinações particulares”.

Benveniste (2006, p.149) ainda aponta a relação entre os elementos constituintes dos compostos. Existem aqueles cuja relação entre as bases é equipotencial, havendo entre elas uma relação de coordenação e uma mesma distribuição. Segundo suas ideias, eles não formariam juntos uma construção sintática, no sentido estrito, mas são unidos por uma relação de coordenação que só poderia ser analisada no quadro de uma teoria geral da coordenação assindética. Acrescentamos aqui que também verificamos, nesses casos, um valor coordenativo aditivo ou alternativo, algumas vezes suprimido, outras vezes evidenciado. Há também casos em que uma base exerce a função de determinante e a outra de determinado. De acordo com Benveniste (2006, p. 149), a diferença entre esse tipo de composto e o outro é que o de caráter subordinativo designa um só objeto natural e o de caráter coordenativo, dois. Existe, no caso em que há uma relação de subordinação entre as bases, a necessidade de “se reconhecer o vínculo entre os dois

membros, e em seguida a construção sintática da qual deriva a nova unidade” (BENVENISTE, 2006, p.149).

Há ainda compostos que correspondem à lexicalização de uma expressão ou de uma frase.

Correia e Lemos (2005, p.42) preferem diferenciar tipos de composição; chamam de composição morfológica aquela em que existe a formação de palavras por meio de bases presas ou por temas, ou seja, por meio de unidades não-autônomas. Segundo as autoras, na construção de compostos morfológicos, normalmente, são utilizadas vogais de ligação *-o* ou *-i*. Além disso, o segundo elemento do composto pode ser ou não uma palavra autônoma. Enfatiza-se, aqui, que, em relação ao sentido, os elementos da formação podem também sintetizar a ideia de um sintagma ou de uma frase. São denominados pelas autoras compostos sintagmáticos aqueles que resultam da lexicalização de determinados sintagmas da língua e compostos formados pela lexicalização de unidades discursivas aqueles que representam a lexicalização de frases, parte de frases e expressões. Como todas as formas podem representar um sintagma ou resumir a ideia de um ou de uma frase, serão denominados sintagmáticos neste trabalho.

De modo distinto do que ocorre com os compostos utilizados frequentemente na língua, os compostos empregados no discurso literário, geralmente, não têm seu uso cristalizado e perpetuado pelos falantes. A atualização frequente de uma criação composta pelos usuários de uma língua em diversos contextos de enunciação pode fazer com que seja perdida a consciência da motivação que gerou o neologismo. Entretanto, como os neologismos literários, no geral, têm seu uso restrito a uma obra, têm motivação transparente para o leitor, gerando surpresa e expressividade.

No universo literário, tanto a justaposição como a aglutinação aparecem como uma ferramenta estilística. Martins (2000, p. 122-3), sobre a expressividade dos compostos, afirma que a formação dessas palavras é mais motivada que a dos derivados e que tal motivação, muitas vezes, está fundada na formulação de uma metáfora ou de uma metonímia.

De acordo com Sandmann (1992, p.42-44), na esteira dos estudos de Benveniste (2006, p.147-180), os compostos metafóricos podem ser divididos em endocêntricos – que apresentam uma base com sentido literal e outra com sentido metafórico – e exocêntricos – que representam uma metáfora pura. Para o autor, é mais fácil compreender os primeiros. Entretanto, na literatura, os exocêntricos possuem grande relevância, na medida em que instigam o leitor a interpretar o sentido da criação.

Ressalta-se, ainda, que, na língua comum, as criações de fundo metafórico e metonímico, geralmente, são empregadas com recorrência, o que provoca o desgaste de seu uso e a opacidade de sua motivação, mas, na literatura, as criações são inéditas, provocando ainda efeitos expressivos.

Cardoso (2006, p. 160) também enfatiza que os compostos podem sintetizar uma frase, uma locução, um sintagma, dando ao texto mais agilidade e expressividade. Cressot (1980, p. 25), por sua vez, assevera que, não raro, os escritores de textos literários tentam adaptar o volume da palavra à sua ideia. De acordo com o autor (1980, p. 25),

(...) admite-se, no entanto, que os investigadores, preocupados em anotar não só os factos como a sua visão pessoal sobre eles, tenham visto, na redução ou no aumento do volume da palavra, um meio de tradução mais fiel do *quid proprii* da sua sensação.

3.2.3 A prefixação

A derivação prefixal é caracterizada pelo acréscimo de um prefixo a uma base. Nesse tipo de formação, o prefixo, como assinala Alves (2002, p.15), pode dar à base uma ideia de grandeza, exagero, oposição, pequenez, repetição etc.

Segundo Kehdi (1997, p.08), “os prefixos, ao contrário dos sufixos, só se agregam a verbos e adjetivos, que são uma espécie de vocábulo associado ao verbo”, porém é possível observar, como assinala Alves, que também podem se agregar a substantivos (*despreparo, antipetróleo*).

Quando se associam a uma base substantiva, podem fazer com que ela passe a ter uma função adjetiva ou adverbial.

Costumam afirmar as gramáticas que os elementos prefixais, ao contrário dos sufixais, caracterizam-se pela não-alteração da classe gramatical das bases a que se associam. Entretanto, vários exemplos atestam que um prefixo, unido a uma base substantiva, pode atribuir-lhe função adjetiva e mesmo adverbial. (ALVES, 2002, p.23)

Dentre os casos em que os prefixos exercem uma função adjetiva sobre a base substantiva, a autora cita o exemplo do prefixo *anti-* (“*operações antidrogas*”) e, dentre aqueles em que exercem função adverbial, exemplos com *pós-* e *pré-* (“*O New York Times, de ontem, pré-atentado, contava outra história, [...] (F, 03-04-86: 25,c. 6)*” e “*A canção de protesto brasileiro, pós-anos 60, passa necessariamente pelas favelas cariocas e pela voz do sambista Bezerra da Silva*” (IE, 01-06-88: 5, c. 3))).

A prefixação, como afirma a autora (2000), é um dos processos de formação de palavras mais produtivos na língua. Como tem um caráter sintagmático, o neologismo derivado desse processo pode representar um desejo de economia discursiva. Nas palavras de Alves (2000, p.28-29):

A produtividade da derivação prefixal no português contemporâneo parece-nos revelar, em muitos casos, um desejo de economia discursiva por parte do falante. Uma frase negativa, expressa por um prefixo, torna-se mais econômica do que uma construção sintática negativa. Assim, a negação lexical permite frases como “policiais não-violentos” e “entidades ligadas aos sem-terra”, ao invés de frases sintaticamente mais complexas do tipo “policiais que não são violentos” e “entidades ligadas a aqueles que não possuem terras”.

É também a procura da economia discursiva que explica, ao que nos parece, o emprego de prefixos seguidos de substantivos e empregados em função adjetiva ou adverbial. (...) Em termos da gramática gerativa, pode-se dizer que, na estrutura profunda, as frases desprovidas de prefixo são mais complexas e mais longas; na estrutura de superfície o prefixo torna-as mais econômicas.

Como se observa, os prefixos, agregando um sentido à base, têm um caráter sintético. O aspecto econômico dos neologismos prefixais pode ser utilizado como um recurso estilístico.

Além da exploração desse aspecto, é possível trabalhar com os sentidos dos prefixos nas formações. Segundo Martins (2000, p.120), “os escritores criativos conseguem com eles [prefixos] formações originais e sugestivas”. Entende-se, portanto, que esse tipo de criação também pode contribuir para a expressividade de um texto.

3.2.4 A sufixação

Como aponta Alves (2000, p.70), o termo *sufixo* é polissêmico, pois existe na Morfologia mais de uma acepção para ele.

A terminologia relativa aos elementos caracterizadores desses processos reflete também uma situação que não está bem-definida. Muitos autores ainda denominam os elementos flexionais de *sufixo*, designados *desinência* pela maior parte dos autores contemporâneos.

Tanto os sufixos quanto os elementos flexionais agregam-se a um radical numa posição posposta a ele, entretanto esses elementos apresentam algumas diferenças.

Câmara Júnior (1975, p.71-72) utiliza os termos *sufixos flexionais* ou *desinência* e *sufixos derivacionais*, o primeiro emprega para as desinências, e o segundo, para os sufixos como aqui se entende. Embora o autor trate ambos como sufixos, estabelece diferenças entre eles, mostrando que estes servem para a formação de novas palavras, e

aqueles, para suprir necessidades coesivas dentro de um paradigma. No caso, a criação de palavras é opcional e o uso da flexão, obrigatório. Sobre as derivações afirma:

Já na flexão há obrigatoriedade e sistematização coerente. Ela é imposta pela própria natureza da frase, e é *naturalis* no termo de Varrão. É a natureza da frase que nos faz adotar um substantivo no plural ou um verbo na 1ª. pessoa do pretérito imperfeito. Os morfemas flexionais estão concatenados em paradigmas coesos e com pequena margem de variação. Na língua portuguesa há ainda outro traço característico para eles. É a “concordância”, decorrente na sua repetição, ainda que por alomorfes, nos vocábulos encadeados. Há concordância de número singular e plural e de gênero masculino e feminino entre um substantivo e seu adjetivo, como há concordância de pessoa gramatical entre o sujeito e o verbo, e depende da espécie de frase a escolha da forma temporal e modal do verbo. (CÂMARA JÚNIOR, 1975, p.72)

Kedhi (1996, p.28-29), já fazendo a distinção terminológica entre sufixos e desinências, aponta que aqueles são formadores de novas palavras ao passo que estas, por meio da concordância a elas associada, colocam a palavra na frase, penetrando também no universo sintático.

Cabré (1994, p.98-99, *apud* ALVES, 2000, p.77) aponta mais diferenças entre os dois tipos de morfemas. Além de mencionar o caráter opcional das regras de derivação, assinala que os sufixos dão um novo sentido à base a que se unem, podendo ou não mudar a sua classe. Eles são utilizados antes das regras flexionais e, como assinala a autora, à mesma base pode ser aplicada mais de uma regra (de natureza prefixal ou sufixal). Por sua vez, sublinha que as regras de flexão são obrigatórias e que as desinências indicam uma variante gramatical de uma unidade lexical, não alterando sua classe gramatical nem o seu significado. Como mostra Cabré, as regras de flexão são aplicadas após as regras derivacionais e uma mesma regra (de gênero ou número) é aplicada uma só vez a uma base.

É possível verificar que as funções entre os dois morfemas são distintas, sendo aconselhável apontar que as desinências não se comportam como os afixos, os quais formam palavras. Desse modo, interpreta-se que é válida a distinção terminológica entre os dois morfemas.

Entretanto, é preciso assinalar que existem alguns casos em que morfemas flexionais tornam-se morfemas derivacionais, ou melhor, assumem uma dupla função.

Esse é o caso da forma do particípio que pode tanto ser analisada sob o ponto de vista flexional quanto derivacional. Em alguns casos, o morfema *-(a)do* é utilizado como forma da unidade lexical em circunstâncias gramaticais (Ele tem *acompanhado* o caso.), entretanto, em outros momentos, a mesma forma pode ser utilizada como um

adjetivo, modificando um substantivo (mulher *casada*, homem *acompanhado*). Sendo assim, ela também poderia ser utilizada para formações adjetivais. Alves sobre o assunto ainda assinala:

Exemplos de formações participiais são também apresentados por Mira Mateus et al (1989, p. 382), que observam que, no português, as formas do particípio podem ser igualmente analisadas tanto sob o âmbito da derivação como da flexão. Assim, as formas *avisado* em *ele foi avisado a tempo* e em *ele tem avisado toda a gente* exercem diferentes funções. No primeiro exemplo, o particípio constitui “uma forma derivada, obtida a partir de uma forma derivante {-N, +V} pela perda do traço categorial {-N}, o que permitiria explicar a concordância, semelhante à dos adjectivos”. Já no segundo exemplo, ao contrário, *avisado* “é uma forma flexionada, pelo que a categoria sintáctica da forma flexionante ({-N, +V}) é mantida, impedindo o aparecimento da flexão nominal de gênero e de número”. (ALVES, 2000, p.78)

O mesmo se aplica a *-ar*. Em situações em que o enunciado pede o uso do infinitivo, verbos como *cantar*, *respirar* apresentam “a” como sua vogal temática e “-r” como marca de infinitivo. No âmbito da criação lexical, observa-se, entretanto, que o conjunto “-ar” é muito produtivo para a formação de verbos: de *gripe* surge *gripar*, de *risonho*, *risonhar* (verbo utilizado em *Galáxias*), por exemplo. Constata-se, portanto, que, no universo de novas formações, essa terminação funciona como um sufixo, alterando a classe gramatical de uma base e dando-lhe um novo sentido.

No entanto, alguns autores interpretam, que, nesse tipo de formação, não há o uso de um sufixo, mas apenas acréscimo da vogal temática verbal e da marca do infinitivo - elementos que, entram na criação, para substituir a vogal temática nominal, dando à base um sentido verbal. Outros veem o uso de um sufixo zero acrescido de morfemas flexionais.

Outra modalidade altamente produtiva dentro do mecanismo da derivação verbal é a suposição do sufixo zero. A terminação [ar], constituída de vogal temática e desinência, se aplica a bases nominais ou a radicais. Em relação a **coroar**, existe a forma primitiva **coroa**. (...) Entretanto, há pares do tipo **tarde/tardar**, que nos indiciam que um verbo pode ser derivado de uma base nominal mediante a suposição de um sufixo zero. (MONTEIRO, 2002, p.153)

Entende-se aqui, porém, que a terminação “-ar” é sentida pelos falantes como o próprio afixo dessas criações, pois, é, por meio dela, que alguns verbos são criados. A produtividade de criações verbais em *-ar* fez com que a terminação passasse a ser percebida como sufixo, aliás, um dos mais produtivos em português.

Há também uma vertente que afirma que os exemplos apresentados representam um tipo de conversão. Nesse caso, interpretar-se-ia que, no léxico, haveria uma base

potencial que poderia se realizar como verbo ou como nome. Sendo assim, o nome converter-se-ia em verbo nesse caso. Segundo Basílio (1993, p.297, *apud* COELHO, 2003, P.16), tomar tal posição seria entender que “tais formas resultam do acréscimo de uma VT que adapta morfologicamente o substantivo da base a uma conjugação verbal. Neste caso, teríamos um processo de conversão com adaptação temática flexional”.

Interpretar, de qualquer forma, que esses sejam casos de conversão parece-nos problemático, pois precisaria ser revista a aceção desse processo. Geralmente, entende-se que, na conversão, uma unidade lexical passa de uma classe gramatical a outra, sem que haja alteração de significante, mas, evidentemente, uma mudança de significado. Observamos, então, que os exemplos dados, sob esse ponto de vista, não podem ser tomados como formações resultantes da conversão, pois neles existe uma mudança formal em relação à base de que derivam.

Mesmo que a mudança seja apenas de classificação de vogal temática, pensar também que existe uma conversão pelo fato de algumas bases serem aptas a se realizar como verbos ou como nomes também nos parece inviável. Sendo assim, ter-se-ia a conversão por meio de radicais. No caso de *gripe* e *gripar*, *dever-se-ia*, de acordo com essa teoria, entender que temos uma base presa *grip-*, à qual, em frases, agregaríamos uma vogal temática nominal para o substantivo e uma vogal temática verbal para os verbos. Entretanto, percebe-se que isso não acontece. Sabe-se que a palavra *gripe* é considerada um vocábulo primitivo. A partir dele, criou-se *gripar*, cujo sentido é *provocar gripe ou ficar gripado*. Semanticamente, a ideia do verbo deriva da do substantivo. Sendo assim, observa-se que *-ar* cria uma nova palavra por meio de uma base livre primitiva, modificando-lhe a classe gramatical, comportando-se, nesse caso, como um afixo e não como um morfema flexional. Pensamos que os adeptos da ideia de que *gripar* é um exemplo de conversão acreditam que esse processo não é propriamente um processo de formação de palavras, considerando *gripe* e *gripar* variantes gramaticais. Entretanto, considerar essas unidades dessa maneira seria um equívoco, pois são unidades autônomas disponíveis no sistema. Observa-se, porém, que alguns autores consideram *gripar* uma espécie de derivação, porém baseada na conversão, sendo assim não deixam de ver nesse processo a formação de uma nova palavra, sendo evidente, portanto, que veem em alguns morfemas flexionais potência de criação lexical, o que, nesse caso, os aproximaria dos sufixos, porém tentam ainda negar esse fato. De acordo com esse último ponto de vista, a conversão seria um processo em que novos significantes são formados.

Como se pode notar, as duas posições apresentam problemas: de um lado, não se consideraria propriamente a conversão um processo de formação de palavras e, de outro, ela seria responsável por uma mudança de significante. Entretanto, entende-se aqui que a conversão é um processo de neologia semântica, em que um vocábulo, sem sofrer alteração de significante, opera como elemento de outra classe gramatical, sofrendo, portanto, alteração de significado. Sendo assim, nesta pesquisa, não se percebe a formação de verbos em *-ar* como conversão. Como visto, esses verbos não podem ser compreendidos como variantes gramaticais de um nome. Além disso, pensar neles como derivados baseados numa conversão, seria crer que existe a criação de um novo significante com um novo significando, tornando-se, evidente a função afixal de *-ar*, justificando-se, portanto, o fato de considerarmos esse elemento simplesmente um sufixo quando utilizado para formar verbos.

Dessa maneira, compreende-se que a terminação “*-ar*” pode funcionar como elemento de flexão verbal dentro de um paradigma e, quando usada para formar palavras, como sufixo, acumulando, portanto, funções (BECHARA, 2002, p.343).

Tendo-se em vista que a recorrência de elementos flexionais na formação de palavras pode torná-los elementos derivativos, é preciso discutir a questão da derivação regressiva, especificamente, a dos neologismos deverbais dela resultantes.

A derivação regressiva é tomada como a supressão de uma sequência fônica tida como afixo, que resulta na formação de uma palavra cujo significado é distinto do da base de que derivou.

A palavra *sarampo*, por exemplo, derivou de *sarampão*. No caso, via-se na sequência fônica *-ão* um sufixo. Suprimida essa sequência, formou-se *sarampo*, unidade lexical que possui significado distinto do de *sarampão*. Hoje, *sarampo* refere-se à doença e *sarampão*, à sua manifestação mais forte. Em *Galáxias*, por exemplo, *zarco* parece derivar de *zarcão*, representando um tom alaranjado menos forte.

Além da formação de um substantivo por meio de outro, existem substantivos derivados de verbos resultantes desse tipo de processo, os quais aparecem em número muito expressivo.

Formações desse tipo constituem, sem dúvida, o grupo mais importante das derivações regressivas em português, não apenas porque esse é o caso mais frequente de formações regressivas, mas também porque é um dos processos mais comuns na formação de substantivos a partir de verbos em português. (BASÍLIO, 1991, p.39)

Nesses casos, suprime-se o sufixo verbal e em seu lugar acrescenta-se as vogais *-a*, *-e* ou *-o*. Sendo assim, de *lutar*, tem-se *luta*, de *empatar*, *empate* e de *agitar*, *agito*. Em *Galáxias*, de *ressumar*, cria-se *ressumo*, de *distinguir*; *distinguo*.

Não consideramos também viável considerar esses casos exemplos de conversão, em que uma vogal temática nominal substitui um tema verbal acrescido de marca do infinitivo, sendo a palavra resultante uma variante gramatical da primeira. Não entendemos também que exista uma conversão feita a partir de um radical preso. Vemos nesses casos a criação de um substantivo a partir de um verbo, tratando-se, portanto, de um caso de derivação.

Monteiro (2002, p.144) considera que haja uma derivação nesses casos por meio de um sufixo zero. Nas palavras do autor:

Nos deverbais, como sabemos, a forma derivada apresenta um encurtamento em relação à primitiva. Este, o motivo por que se qualifica a derivação de *regressiva*. O encurtamento da forma primitiva não consiste na subtração de algum sufixo, mas na adaptação de uma terminação verbal a um tema nominal. Assim:

abater → abate

pescar → pesca (...)

Como a marca derivacional é sempre um sufixo, não há razão para deixar de se postular entre o radical e o índice temático do deverbal a existência de um sufixo zero:

abater → abat + Ø + e

pescar → pesc + Ø + a (...)

Discorda-se aqui de Monteiro, pois se entende que não há um sufixo zero nesses casos, mas vogais que exercem, na criação, função de morfema derivacional.

Seguindo o critério da formação em série, pode-se dizer que essas vogais são sentidas dentro desse processo como verdadeiros sufixos, pois formam um novo significante com um novo significado, alterando a classe gramatical da base primitiva³⁹.

³⁹ A abreviação é um tipo de redução. Ela deve ser diferenciada do processo de derivação em que são utilizadas as vogais “-o”, “-e” e “-a” (com função sufixal), pois como visto, neste tipo de formação, ocorre a supressão de um elemento considerado afixo e no seu lugar são utilizados as vogais “-a”, “-e” e “-o”. Nesses casos, as vogais modificam, na maioria das vezes, a classe gramatical da base, entretanto existem casos em que a classe é mantida (*zarcão*– *zarco*). Mas, é importante notar que a vogal agrega novo sentido à base. No caso das abreviações, a classe da base coincide com a classe do produto reduzido: *botequim* – *boteco*, *fotografia* – *foto*, *São Paulo* – *Sampa*. Nesses casos, deve-se observar que o neologismo possui o mesmo sentido da palavra com extensão maior. Basílio (1991, p.37) assinala que, na abreviação, “a palavra sinônima da derivante é utilizada com um estilo mais coloquial. “Tal é o caso de formas como *boteco*, por *botequim*, *Sampa*, por *São Paulo*, *granfa*, por *grã-fino*, *delega*, por *delegado*”. Fazem parte desse processo também casos em que existe a transferência de sentido para um prefixo (*micro*, utilizado como *microcomputador*) ou para um dos elementos de composição (*foto*, em vez de *fotografia*). Sendo assim, essas abreviações servem para tornar o uso mais econômico e, algumas vezes, mais coloquial. Segundo Cardoso (2000, p.181), utilizando esse recurso, o escritor pode dar uma carga de dinamismo e agilidade ao seu texto, tendo em vista o uso de uma “linguagem essencial, desprovida de exageros”. Em *Galáxias*, Haroldo faz uso de *frustra* por *frustração*.

Basílio (1991, p.40) também vê a possibilidade de essas vogais serem interpretadas como sufixos, em virtude de serem potenciais formadoras de substantivos a partir de verbos. Sandmann (1992, p.45) discorre sobre essa característica das vogais utilizadas nos deverbais:

O leitor talvez ou provavelmente esteja perguntando o que é o *-o* final de *agito*. Será que não pode ser considerado um sufixo, como seriam o *-a* de *engorda* ou o *-e* de *desmame*? Será que o corpo diminuto, apenas uma vogal, desaconselha atribuir-lhe o *status* de sufixo? Parece não ser esse o caso, eis que temos também prefixos de uma vogal só: *imoderado*, *acomodado*, *emigrar*. Comparando com outras línguas, temos o caso do alemão em que se formam substantivos deverbais com o acréscimo de um *-e* ao radical do verbo (...) Que não é um simples fonema paragógico que se acrescenta para completar a sílaba é o fato de essa vogal paragógica ser sempre *-e*, como se vê na adaptação de empréstimos (*snob* – *esnobe*, *sputnik* – *esputinique*, *lunch* – *lanche*, *shoot* – *chute*). Por outro lado, essa vogal é acrescentada quando a estrutura silábica a dispensaria: *degolar* – *degola*, *deslizar* – *deslize*, *amparar* – *amparo*. Outro fato a ponderar é que, se se atribui a essa vogal *status* de sufixo, não temos mais derivação regressiva e sim uma derivação sufixal aditiva como as demais.

Neste trabalho, acredita-se que a derivação regressiva seja um caso de sufixação em virtude da forma como as vogais se comportam nessas criações⁴⁰.

Existem ainda alguns apontamentos importantes a serem feitos sobre esse tipo de formação de nomes.

Sandmann (1992, p.45-46) assevera que não é possível prever qual das três vogais será utilizada em uma formação, entretanto assinala que os substantivos deverbais terminados em *-o* e em *-e* são masculinos e os terminados em *-a*, femininos.

Além disso, é importante notar que essas vogais competem com outros sufixos formadores de substantivos a partir de verbos, como: *-mento*, *-ção*, *-agem*, *-dura*.

A partir do exposto, conclui-se que, em geral, as desinências e os sufixos possuem papéis distintos, entretanto, como apresentando, em alguns casos, elementos

⁴⁰ Basílio (1991, p.40) diz ser importante saber a direcionalidade do processo de algumas formações. No caso de *perfumar*, por exemplo, nota-se que o verbo derivou do substantivo *perfume*, visto que este não possui uma ideia verbal, mas, no caso de *lutar*, verificamos que essa é a base de que deriva *luta*, na medida em que esse substantivo possui uma ideia de ação. Em alguns casos, porém, surge a dúvida dessa direcionalidade. Basílio (1991, p.42), então, afirma que podemos dizer que uma formação é deverbal quando esta puder ser usada com sentido verbal. A autora cita como exemplo o seguinte enunciado *A demora de Maria está aborrecendo Pedro*, que pode ser traduzido como *Pedro está ficando aborrecido porque Maria está demorando*, o que revela que *demora* deve ser considerada como uma formação deverbal. Já no exemplo *O enfeite de Maria não durou muito*, não podemos ter a interpretação *Maria não demorou muito sendo enfeitada*; desse modo, *enfeite* deve ser considerado como um substantivo básico. No caso de *pescar*, é preciso esclarecer que, significando o ato de pescar, é um deverbal, entretanto, quando indica aquilo que é pescado, deixa de ter um sentido de ação.

flexionais passam a compreendidos como morfemas derivacionais em formações de palavras.

Em *Galáxias*, há formações sufixais que representam os tipos expostos. Entretanto, as sufixações da obra também se utilizam outros sufixos. No texto, são explorados os aspectos expressivos dessas formações.

Pensando nos traços estilísticos dos sufixos em geral, pode-se dizer que geralmente são explorados seus aspectos conotativos:

É a sufixação o processo de maior vitalidade, quer pelo grande número de sufixos da língua (mais de uma centelha), quer pela variedade de conotações que muitos deles permitem sugerir. (MARTINS, 2000, p.114)

Tanto Lapa quanto Câmara Júnior apontam que a expressividade dos sufixos também está relacionada com questões afetivas decorrentes de suas conotações:

É nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e na aversão que manifestamos de ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns sufixos. (LAPA, 1998, p.93)

Assim se destacam em nosso espírito certos sufixos como poderosos centros de carga afetiva. (CÂMARA JÚNIOR, 1977, p.61)

Observa-se, evidentemente, que *chefetes* e *chefões* apresentam conotações e traços afetivos distintos. No primeiro caso, o sufixo agrega um valor depreciativo à unidade lexical e, no segundo, o sufixo aumentativo sugere a ideia de poder.

Cressot (1980, p.79) também diz que, pelo menos na escrita artística, pretende-se, às vezes, “por substituição do sufixo, uma adequação do volume ou da ressonância da palavra à idéia. Substituem-se sufixos insuficientemente expressivos, reduzem-se ideias e alongam-se massas”.

3.2.5 A parassíntese

A derivação parassintética ou parassíntese é conhecida como o processo em que ocorre junção simultânea de um prefixo e de um sufixo a uma base, de modo que a exclusão de um dos afixos resulte em uma forma inexistente na língua. O verbo *ensafirar* empregado em *Galáxias* é um exemplo de formação resultante desse processo.

O critério para se reconhecer uma formação do tipo baseado no teste da supressão é válido, entretanto, como se sabe, existem momentos em que ele não é

suficiente para determinar se uma palavra é resultante de parassíntese ou não, sendo, portanto, necessário recorrer ao critério semântico.

Basílio (1991, p.46) elenca algumas formações com o prefixo “*des-*” a fim de mostrar a necessidade de se aplicar o critério semântico. Dentre elas, cita *desdentado*, mostrando que “*des-*”, nesse caso, dá a ideia de *sem dente*, devendo ser considerada essa palavra o resultado de uma parassíntese. Entretanto, a autora aponta que a palavra pode ser considerada por alguns a forma de particípio passado de *desdentar*. Ela, porém, demonstra que, *desdentado* não indica a ideia de *paciente do ato de*. Mesmo que se referisse ao paciente de uma ação (*João tem desdentado Pedro.*), assegura ela (1991, p.47) que deveríamos dar conta das duas interpretações em virtude das questões semânticas apresentadas: admitiríamos que seria uma palavra formada por parassíntese (com a ideia de *sem*) e que, em alguns casos, referir-se-ia ao particípio passado do verbo mencionado. Segundo a autora, podemos, portanto, ter parassíntese mesmo em casos em que a supressão de um afixo resulte em uma palavra da língua.

Também se sabe que há casos de verbos que apresentam duas formas, uma com prefixo comum na formação parassintética e outra sem o dado prefixo: *alargar* e *largar*, por exemplo. Nesse caso, se o prefixo fosse retirado, ter-se-ia como resultado uma palavra já existente na língua. Entretanto, os membros do par só apresentam relação formal, não apresentando, porém, uma relação semântica. Sendo assim, aquele que possui prefixo não deve ser considerado derivado do outro, mas produto de uma derivação parassintética.

Entende-se, portanto, que, para se reconhecer uma parassíntese, em alguns casos, basta o teste da supressão, entretanto, em outros, é preciso valer-se do critério semântico.

Pensando um pouco sobre os morfemas comuns nessas formações, pode-se elencar alguns sufixos: “*ecer*”, “*-izar*”, “*-ear*”, “*-alhar*”, “*-ejar*”. Como se entende nesta pesquisa que a terminação “*-ar*” pode ter função sufixal, aceita-se aqui que exista parassíntese com esse elemento formador.

Não há necessidade de distinguir formas como *esclarecer* e *aclarar*, com o argumento de que, na segunda, não figura um sufixo. Na realidade, as únicas flexões possíveis para o adjetivo *claro*, radical de *aclarar*, são:

claro / clara / claros / claras

A terminação *-ar*, de valor verbal, está contribuindo para que a palavra para que a palavra *claro* mude da classe dos adjetivos para a dos verbos, ou seja, está desempenhando um papel sufixal; como observamos no capítulo 1, uma das funções do sufixo é contribuir para a mudança de classe gramatical do

radical. Assim, tanto *esclarecer* como *aclarar* são exemplos de verbos parassintéticos. (KEHDI, 1997, p.17-18)

Dentre os prefixos, são comuns: *a-*, *en-*, *es-*, *des-*, *re-*. Muito se questiona sobre o significado dos três primeiros prefixos, que, em muitas formações parassintéticas, parece ser impreciso e dispensável.

Segundo Sandmann (1988, p.98-100), existem casos em que o significado dos prefixos é claro, como em *des-* e *re-*, entretanto existem prefixos que “têm a função de, juntamente com sufixos, formar um verbo, aos quais não se pode, no entanto atribuir um significado definido: *avermelhar*, *esverdear*, *amanhecer*, *anoitecer* etc”.

O autor faz uma ressalva, dizendo que, em alguns exemplos, o prefixo *-en* mantém o seu significado advindo do latim: *enraizar*. Mas, em pares sinônimos como *casalar* – *acasalar*, *vermelhar* – *avermelhar*, o autor assevera que é preciso deixar claro que o membro sem prefixo teve origem por meio da sufixação e o outro é resultante de uma derivação parassintética. Para ele (1988, p.100), “tendo em vista que o prefixo da derivação parassintética é vazio de significado os elementos desses pares são sinônimos”. Recorrendo ao dicionário, é possível verificar que a datação das formações sufixais desses pares é posterior à das formações parassintéticas. Pode-se pensar, portanto, que foram formadas tendo-se em vista o enfraquecimento semântico dos prefixos mencionados.

Pereira (2004, p.101), por sua vez, assevera que *a-*, *en-* e *es-*, dependendo da base a que se unem, podem ter uma função locativa (“pôr em X” – *aprisionar* -, tirar de X” – *esventrar*), ornativa (“prover com X” – *encerar* -, “tirar X de” – *espulgar*), instrumental (“ferir/afetar com X” – *esfaquear*, *apunhalar*) e resultativa (“transformar em X” – *aveludar*, “tornar X” – *alisar*, *esfriar*). Observa-se, no entanto, que, em muitos casos, o sentido atribuído ao prefixo parece depender mais da base do que propriamente dele, como o próprio autor assevera:

Se por vezes não se nota a relevância do prefixo para a construção do produto derivacional, tal fato deve-se (i) ao seu desenvolvimento semântico no sentido de uma maior abstracção, e/ou (ii) à conformação semântica entre prefixo e base, da qual resulta, por vezes, uma menor contribuição daquele. (PEREIRA, 2004, p.107-108)

Além disso, é verificável que o sufixo verbal possui a noção de ação, a qual é especificada pela base, o que faz com que, muitas vezes, o prefixo pareça ser dispensável. Justificam-se, dessa forma, formações como *canivetar*, *metralhar* e *fuzilar*, com função instrumental; *clausurar*, com função locativa; *maquilar*, com função

ornativa e *carpetar* e *quentar*, com função resultativa⁴¹. Verifica-se, portanto, que, em alguns casos, opta-se por não se usar o prefixo, vendo-se na base e no sufixo verbal elementos suficientes para o sentido que se pretende obter com a formação. Essa opção revela que os falantes, algumas vezes, não percebem claramente sentido em alguns prefixos utilizados nas formações parassintéticas: *en-*, *a-* e *es-*⁴².

Entende-se aqui que os prefixos *des-* e *re-* alteram o sentido da base em construções parassintéticas e que os prefixos *en-*, *a-* e *es-* podem em alguns casos manter o sentido que tinham no latim, deixando evidenciar suas propriedades semânticas, porém verifica-se que esses três últimos prefixos apresentam em algumas construções opacidade semântica, o que gera a impressão de que são dispensáveis. Entretanto, nota-se que ainda são utilizados, embora pouco, em algumas formações parassintéticas, principalmente no discurso literário: *encisnar* e *ensafirar* (neologismos utilizados por Haroldo de Campos). Por que razão ainda são utilizados? Na maioria dos casos, os três prefixos mencionados perderam a ideia que traziam do latim, mas observa-se que podem ser sentidos como reforçadores da ideia de processo, de transformação. Desse modo, parecem ser utilizados sincronicamente na parassíntese com essa função. Assinala-se, porém, que a recuperação das funções e do sentido desses elementos pode ocorrer dependendo da necessidade linguística⁴³.

Martins (2000, p.122) fala sobre a expressividade das formações verbais resultantes desse processo e assinala que:

Esta formação, em que se juntam, simultaneamente, a um radical, um prefixo e um sufixo, é muito importante na produção de verbos. O valor expressivo dos verbos assim formados está mais no próprio lexema ou no seu sentido conotativo, mas a transferência da categoria nominal para a verbal acrescenta as potencialidades significativas da flexão verbal.

Assinala-se também que algumas criações podem ter efeito poético.

⁴¹ Notar que *clausurar*, *carpetar* e *quentar* são sinônimos respectivamente de *enclausurar*, *encarpetar* e *esquentar*.

⁴² O prefixo *es-* com função locativa em formações parassintéticas, no entanto, parece ter um sentido mais claro (de movimento para fora).

⁴³ Pesquisando na base de dados do TermNeo, é possível observar que a derivação parassintética na língua não é produtiva atualmente. Foram encontrados três casos: *afascistado*, *emburrecer* e *enluado*. Nos dois primeiros casos, os prefixos parecem reforçar a ideia de processo e transformação, mas no terceiro, o prefixo “*en-*” sugere a ideia de *em* “Enterrada? Não. <Enluada> (tít.) A funerária Celestis do Texas (EUA) está vendendo vagas para quem quiser ser sepultado na Lua. Para isso criou uma parceria com empresas que financiam viagens espaciais. A primeira “cliente” é a geóloga Mareta West (falecida há dois anos), cujo último pedido foi o de ser sepultada no local do pouso da Apollo 11. Seus restos mortais vão para a Lua no segundo semestre. A um custo de US\$ 12,5 mil.” (TermNeo, acesso em jun. 2011)

3.2.6 O cruzamento vocabular

Quando o assunto é formação de palavras, logo são mencionados os processos derivativos e composicionais, talvez pela grande produtividade que têm. Por sua vez, alguns processos são esquecidos e considerados improdutivos, bem como marginais e anômalos, como no caso do cruzamento vocabular. Entretanto, como se tem observado, o emprego desse tipo de formação tem se tornado cada vez mais produtivo em discursos como o humorístico, o publicitário e o literário, em virtude de seu resultado semântico inusitado.

Esse processo consiste na redução das bases envolvidas no processo de criação, ou na redução de pelo menos uma delas, gerando, assim, uma alteração morfofonológica. Alguns o consideram um tipo de composição, mas, no processo composicional, ou bases são justapostas, ou fundem-se em um único acento tônico. No caso do cruzamento vocabular, a união das bases se dá de maneira diferente. Observa-se que, nesse caso, não existe a obrigatoriedade de os radicais envolvidos serem mantidos. É comum encontrar autores que dizem que a união das bases, no caso do cruzamento vocabular, é desprovida de uma sistematicidade. Contudo, por meio da observação das criações, é possível buscar uma tipologia para elas. Cardoso (2009, p.43-44) assim as divide:

Difícilmente os cruzamentos são estudados como um processo de formação de palavras e, algumas vezes, são confundidos e analisados como se fossem um caso de composição por aglutinação.

Trata-se, entretanto, de um processo diferente em que unidades lexicais se mesclam formando outra unidade, sem, entretanto, manterem, obrigatoriamente, seus radicais. Há casos em que se mantém a parte inicial de uma unidade e a parte final de outra (*portunhol*), há casos em que uma unidade mantém sua integridade morfofonológica e a outra sofre uma ruptura (*showmício*), e há casos em que uma unidade adentra-se na outra (*chafé, lixeratura, namorido*), havendo entre elas uma interseção lexical.

Nesse processo ocorre mais do que uma aglutinação, mas uma união morfofonológica impulsionada e motivada pelo resultado semântico.

Por meio das palavras da autora, é possível perceber que, de certo modo, as criações seguem um modelo. Além disso, verifica-se que, em alguns casos, os constituintes de alguns cruzamentos têm um segmento fonético comum, sendo, pois, as criações consideradas homófonas, e há também aqueles cruzamentos cujos constituintes não possuem um segmento fonético comum, sendo considerados, por sua vez, não-homófonos.

A união das bases envolvidas no cruzamento vocabular é sempre impulsionada, como diz Cardoso, pelo seu resultado semântico, que, normalmente, pende para o humor, a sátira, surpreendendo o interlocutor.

Segundo Sandmann (1992, p.59), essas formações têm um caráter emocional e depreciativo: “traço que caracteriza muitos cruzamentos vocabulares é sua especificidade semântica, isto é, eles vêm muitas vezes carregados de emocionalidade, sendo que esta é depreciativa, às mais das vezes, e com pitadas de ironia.” É preciso dizer que a expressividade dessas criações está fundada no inusitado da aproximação das bases e, principalmente, no seu sentido. Barbosa (1981, p. 192) assinala que “aquilo que parecia ser um mero arranjo de significante, revela-se como um neologismo semântico e fonológico dos mais eficazes.” Entende-se semântico, neste caso, como aquele que carrega uma carga de informação grande e inesperada.

Existem alguns cruzamentos que entram para a língua (*showmício*) e que, com o tempo, vão perdendo o seu caráter neológico e sua carga de informação. Mas, em muitos outros casos, os cruzamentos ficarão presos a um contexto enunciativo específico, tornando seu uso restrito, portanto.

O significado da nova formação está associado a várias questões culturais e comportamentais. Voláteis ou nem tanto, na grande maioria das vezes os cruzamentos refletem a visão crítica e o humor gerado por um momento específico. Alguns entram na língua e deixam de ser percebidos como uma espécie de brincadeira linguística (...), outras se resumem-se a um momento associado a um fato político (...), a uma personagem de novela ou programa de televisão (...), a um acontecimento explorado pela mídia (...). (CARDOSO, 2009, p.44)

Como no discurso literário é bastante difícil o desgaste do uso de uma nova lexia, a sua carga de informação é muito forte e a motivação semântica que levou à criação é transparente.

Martins (2000, p.123–124) ressalta aspectos estilísticos desse tipo de formação: “revela criatividade, espírito, e sua força expressiva resulta da síntese de significados e do inesperado da combinação. Prestam-se sobretudo à linguagem do humor, da brincadeira, mas em alguns casos podem ter um tom lírico até refinadamente estético”.

No discurso literário, podemos perceber essas duas faces dos cruzamentos vocabulares.

3.3 A criatividade lexical de Haroldo de Campos em *Galáxias*

A criatividade lexical de Haroldo de Campos em *Galáxias* torna-se uma marca de estilo. Verifica-se que o emprego de neologismos na obra, muitas vezes, reforça ideias que permeiam todo o livro, sendo explorados, para tanto, os aspectos semânticos e expressivos das novas lexias. Outras vezes, verifica-se que a forma da palavra criada ligada ao seu conteúdo também gera expressividade e acaba satisfazendo um desejo concretista de presentificação do objeto. Além disso, todos os casos, sem exceção, exercem uma função expressiva no microtexto em que se inserem, isto é, nos fragmentos em que são empregados, e, fazendo parte do todo discursivo, acabam contribuindo, com seu “brilho estelar”, para o brilho total das *Galáxias*.

O autor utiliza os seguintes processos para formar palavras: composição por justaposição e por aglutinação, cruzamento vocabular, derivação prefixal, derivação sufixal, derivação parassintética e desagregação vocabular. Ele também faz uso de estrangeirismos e da neologia semântica. Haroldo de Campos gosta de explorar e, muitas vezes, extrapolar as várias possibilidades de formação de palavras que o sistema oferece, com vistas a fazer com que seu texto obtenha expressividade.

Temos a intenção de mostrar a criatividade lexical do poeta por meio de exemplos, contemplando não só os neologismos que corroboram ideias difundidas por toda a obra, mas também os que possuem expressividade em seus microtextos e que acabam contribuindo para o estilo geral de *Galáxias*. Nesse breve panorama, serão expostos os processos de formação utilizados pelo poeta.

Pensando na neologia semântica, é possível dizer que existem inúmeras metáforas utilizadas no texto, mas com maior recorrência e mais expressividade são aquelas que indicam que livro é uma viagem, metáfora considerada pelo autor como *metáfora-vértebra* da obra. Tais usos metafóricos estão relacionados, portanto, à ideia de movimento constante e de deslocamento. A sugestão de deslocamento pode indicar uma viagem e, além disso, está alinhada com a noção que se tem de uma obra aberta, em que se pode fazer várias “viagens-leitura”, por vários caminhos, redesenhando as trilhas, as redes feitas durante o trajeto.

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem pois
um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias (...)
(CAMPOS, 2004, 8^ap.)

Em alguns momentos, o discurso baseia-se na metáfora de que o livro é o mar, por onde o leitor pode viajar. Além disso, a metáfora sugere que as águas cíclicas do mar podem ser comparadas à estrutura de uma obra aberta, que promove circularidade de leitura.

(...) mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de mar se trata de mar que bate sua nata de espuma se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser que ele fala você dirá que ele cala (...) esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e vários (...) (CAMPOS, 2004, 3ªp.)

Ainda pensando na obra como mar, o enunciador diz que ele é multitudinário e que deixa ecoar as vozes de artistas do passado, o que faz o leitor interpretar que seja uma obra interdiscursiva, uma das características prezadas pelo gênero poema em prosa, bem como pelo Concretismo e Neobarroco.

flutisssoante esse mar esse mar esse mar esse mar texto por quem os signos dobram marujando num estuário de papel (...) você converte esses signos-sinos num dobre numa dobra de finados (...) sololetreando a sóbrio (...) tua barrouca mortopopéia ibericaña (...) (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Na obra, afirma-se que o discurso é uma rede tecida, o que sugere que estabelece, além de redes interdiscursivas, relações entre as partes do próprio livro.

o estelário estepário de palavras costurando ávidas suturando texturando urdilando ardilário vários laços de letras lábeis tela têxtil telame aranzol aranzol de arames (...) para se ler bastaria que se perdesse um dia nesta taranteia labirintela (...) (CAMPOS, 2004, 14ªp.)

Nesse excerto, observa-se também que as palavras são entendidas como estrelas, que, ávidas, costuram as partes do texto, que representa uma tela têxtil. As redes, depois de tecidas pelas palavras, podem ser percorridas pelos leitores, que se perdem nessa obra circular, que mais parece um labirinto.

De acordo com o enunciador, a sua obra é uma *álealenda* por onde todos podem viajar. Nela, o leitor pode fazer releituras, “reviagens”. A cada leitura, a obra se modifica parecendo um *caleidocamaleoscópio* ou um *camaleoplástico*.

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar (...) giroler em giroscópio em caleidocamaleoscópio (...) e estar a ponto e voltar ao ponto e apontar e despontar e repontar e impontuar camaleoplástico cabaleulístico rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem (...) (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

As metáforas nesse excerto aparecem sob a forma de compostos e de cruzamentos vocabulares. Por meio delas, é possível entender que o enunciador compreende que sua obra é “modificável” dependendo da leitura, tal qual uma obra

aberta. Ela oferece ao leitor vários caminhos, várias rotas, estando aberta a várias possibilidades de leitura.

A obra também traz a ideia de livro como mosaico, noção que se tem também de uma obra aberta. Além disso, sugere que as palavras são música.

o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um livro que se ilumina e decora em fina escritura legível numa língua flamíssona (...) (CAMPOS, 2004, 33ªp.)

A noção de modificação de aspecto, de desenho da obra também é mencionada em:

livro me salva me
alegra me alaga o livro é mensagem de aragem é plumapaisagem é
viagemviragem (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

Como se pode verificar, nesses excertos, as metáforas aparecem quando se dá uma nova significação a uma lexia já existente na língua ou concretizam-se sob a forma de compostos, cruzamentos e derivados com valor metafórico.

Além das metáforas referentes à obra, existem muitas outras relativas a outros temas que são expressivas nas passagens em que se inserem.

Pensando nas apresentadas, realmente, pode-se dizer que valorizam a ideia de movimento constante e a de deslocamento. O próprio título da obra é metafórico, pois sugere que o livro são as galáxias de palavras, de discursos, de pensamentos etc. O título pode sugerir, desde o início, que o leitor envereda por uma viagem proporcionada pela obra.

Além das metáforas, que não serão analisadas neste trabalho, o autor constrói neologismos utilizando outros processos, podendo-se dizer que as palavras deles resultantes também representam estrelas que brilham na obra, fazendo parte das galáxias discursivas. Algumas corroboram ideias que perpassam toda a obra, bem como reforçam tendências estilísticas do gênero poema em prosa, das escolas concretista e neobarroca, assim como de uma obra aberta. Enfatiza-se, aqui, que todas contribuem com seu brilho para o estilo geral da obra. Além disso, o exagero de criações também satisfaz o anseio concretista de empregar neologismos e explorar suas potencialidades expressivas no discurso.

Quanto aos compostos existentes no livro, é possível afirmar que representam o tipo de processo que mais manifesta a criatividade de Haroldo de Campos como poeta criador. Encontraram-se na obra mais de cinco centenas de neologismos formados por composição. Os justapostos superam numericamente os que representam uma

aglutinação; são cerca de cinco centenas de justaposições e aproximadamente quatro dezenas de aglutinações.

Os elementos utilizados nos compostos podem se fundir ou não em um único acento tônico, entretanto ambos podem surgir das mesmas combinações entre as bases (*gingo-de-quadris* – S+P+S – e *bocadouro* – S+P+S).

Entre as composições, predomina a formação de substantivos. Além dela, são recorrentes as criações de adjetivos e verbos. Dentre os substantivos formados, observa-se a recorrência de combinações entre duas ou mais bases substantivas (*sexo-chaga*, *raivarreza*, *pintor-sapateiro*, *livro-areia*, *homem-pena* - fazendo referência à palavra utilizada por Flaubert para se autodenominar -, *jornaljornada*, *lâmpadas-remela*, *horáriodiário**semanário**mensário**anuário*). Entre as bases, existe ou uma relação de subordinação (*áleaviagem*, *martexto*, *signos-sinos*, *cabelos-serpentes*, *olhar-espera*) ou uma relação de coordenação (*maroceano*, *padrefrade*, *solchuva*, *chuvasol*, *vidamorte*, *anosdias*). Há exemplos em que há uma preposição entre as bases substantivas (*pôr-de-tarde*, *livro-de-viagem*, *fim-de-livro*, *bocadouro*) e outros em que há uma conjunção entre elas (*dobraedesdaobra*, *branco-e-vermelho*). No primeiro caso, a segunda base, antecédida por uma preposição, forma uma espécie de locução adjetiva que determina a primeira base, sintetizando um sintagma nominal e, no segundo, a justaposição *e* revela coordenação entre os elementos da formação.

Comuns também são outras formações de substantivos que representam o apagamento do espaço em branco entre elementos de um sintagma: *margarida-gigante* (S+A), *fecalporto* (A+S), *milumanoites* (N+S), *inventa-línguas* (V+S).

Além dessas combinações não raras também na língua, são originais e expressivas, pela sua visualidade e sentido, as expansões dos modelos S+S e S+A (*sonobomsono*; *fomessonobom*; *mementomomentomonumental*, *milmultosmortos*), bem como a expansão do modelo S+P+S, em que ocorre a junção de elementos de um sintagma maior - *umbigodolivromundo* e *umbigodomundolivro* {S+P+(S+S)}.

Haroldo de Campos também experimenta a junção entre uma base substantiva e uma que representa uma palavra gramatical. Muitas dessas formações representam a junção de partes de um sintagma do contexto, ou como diz o autor, uma “justaposição sintática” - *friomesmo* (S+ADV); *meuminino* (PRON+S), *lamorte* (ART+S) -; outras parecem ganhar um sentido bem específico na obra. *Para-choque*, por exemplo, não se trata de uma alteração gráfica de *pára-choque* (na antiga ortografia), mas da junção da preposição *para* mais o substantivo *choque*, indicando que existe uma parte do

caminhão que é própria para colisão. Observa-se uma espécie de subversão do sentido da lexia evocada nesse caso.

Há também um caso de formação de substantivo em que o autor une uma locução adverbial mais um substantivo – *aoléuviagem* – e alguns em que justapõe uma base verbal e uma adverbial (*poder-pouco*).

Na formação de adjetivos, há junções entre uma base substantiva e uma adjetiva: olhos *jaguarfúlgueros*, *fogotriste*, *babelbêbado*, *riscoblíquas*. Em alguns casos, percebe-se o apagamento do espaço em branco entre os elementos de um sintagma, mas, outros como *jaguarfúlgaros* e *balbelbêbado* podem ser traduzidos por uma estrutura mais complexa: *olhos fúlgueros como os de um jaguar* e *babel produzida por um bêbado*. São utilizadas também combinações entre bases adjetivas que indicam duas características de um objeto: *róseolisa*, *louro-risonha*. Dentre estas, existem casos em que um mesmo radical é utilizado para reafirmar uma ideia: *velhosrevelhos*, *velhasrevelhas*. Além disso, verifica-se a união de uma base adverbial a uma base substantiva ou adjetiva, funcionando como um adjetivo composto: *todocoberto*, *toda-ouro*.

São extremamente recorrentes os casos de adjetivos e também de substantivos compostos que indicam mesclas de cores ou tons específicos: *verdebrunovioláceo*, *cinzadourado*, *verdegato*, *azul-suave* etc. Com essas formações, o autor parece tentar exprimir detalhes de uma cor não muito definida, o que nos faz pensar nas descrições minuciosas do Neobarroco.

Dentre os neologismos verbais existentes, percebe-se um uso maior de combinações entre duas bases verbais. Na maior parte dos casos do tipo, observa-se um jogo entre palavras opostas (*ocupardesocupar*, *entrarsair*, *sentardessentar*), que corrobora o desenho estilístico de um poema em prosa e de obras neobarrocas. Ainda há a presença de um exemplo em que existe a ideia de reiteração de uma ação: *contecontear*. Os outros jogos lexicais em que são formados verbos compostos são originais e surpreendem o leitor. Existem combinações entre uma base substantiva e outra verbal; dentre elas há uma que reforça a ideia de que o leitor deve ler a obra aberta em várias ordens:

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes **giroler**
(CAMPOS, 2004, 13^ap.)

Unindo bases com sentido gramatical a bases verbais, o autor também nos lembra da leitura em completude de uma obra:

não ler e lernada e nunca ler
como **tudoler tudoler** (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

Poéticos também são os casos em que une uma base adjetiva a uma base verbal.
Dentre eles, destaca-se:

o primeiro sol depois
da última neve quem poderia supor o vidrilhado branco espanado em
plúmulas **miúdoiridescendo** em palhas em faíscas em migalhas brancas
penujando pubescendo e depois empoçando em lama engrossando em
lodogordo
mist a merda branca brancarana onde os pés empastam emplastram
emparcam (CAMPOS, 2004, 10.p.)

Haroldo de Campos também une uma conjunção a uma base verbal, a fim de
brincar com a expressão *porque quis*:

ninguém o conseguira deter do brasil para a alemanha e fôra para o
fronte russo porque quisera sombras na majólica sim **porquequisera** e a
carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra **porquequisera** a carta
que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de
campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas
dele gangrenadas assistira a tudo (...). (CAMPOS, 2004, 19ªp.)

O autor não se satisfaz em criar apenas palavras com valor lexical, vai além
fazendo jogos com palavras gramaticais, o que é raro na língua e expressivo no
discurso.

Especificando a ideia temporal, cria:

aqui alcalá
barriada de ventas onde agora já hoje enfim plaza de toros la última de
la feria três velhos três sombreros três isidros da província em jornada
forastera e você também sim você **agorasim hojeagora enfimsim** domingo
seis
tarde un novillo-toro de don alfonso sánchez fabrés de salamanca para el
rejoneador don salvador guardiola seis toros de la misma ganadería para
rafael ortega joaquín bernardo luis segura **enfimagorahoje** você (CAMPOS,
2004, 20ªp.)

Ainda trabalhando o tempo, brinca com a visualidade do texto:

uma fada conta um
conto que é seu canto de finada mas ninguém **nemnunca** umzinho pode saber
de tal fada (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Nemnunca pode indicar temporalmente nem mesmo nunca. Além disso, pela
visualidade textual, pode-se ver desmembrada a palavra *nenhumzinho* no discurso:
nemnunca umzinho.

Brincando com noção de espacialidade textual, o poeta usa *láacolá*.

e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em

*nenhuma parte ou mais além ou menos alguém ou mais adiante ou menos atrás
ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
rés começo raso começo (...) (CAMPOS, 2004, 1ªp.)*

O autor também faz uso de composições que dão a ideia de abrangência:

esta é a minha esta é a tua **vossanossa** mim
te **tuavossa** minha cidade (CAMPOS, 2004, 28ª.p.)

Parece-nos que, pelo fato de os elementos de uma expressão ou de uma locução cristalizadas terem um significado específico e de “andarem” sempre juntos, o autor percebe nelas potenciais lexias compostas, portanto lexicaliza-as; adquirindo estas valor de substantivo, adjetivo ou advérbio. Algumas delas continuam a manter o valor de uma expressão. *Tododia*, por exemplo, ganha um valor substantivo, *velhas-da-velha*, adjetivo e *já já*, adverbial. *Comovai* e *passebem* são algumas criações que mantêm o valor de uma expressão no contexto.

Haroldo de Campos também gosta de subverter o sentido e a forma de algumas expressões. Quando o enunciador conta uma fábula, em vez de utilizar *era uma vez*, utiliza:

um cisne de **outravez** lhe aparece no sonho e pro cisnepaís o leva num revoo
(CAMPOS, 2004, 47ª.p.)

O emprego de *outravez* sugere que esse cisne já apareceu em outros discursos, o que pode indicar que sua obra promove um trabalho interdiscursivo. O leitor também pode pensar em uma intertextualidade com o *cysne d'autrefois*, de Mallarmé. No caso, a formação feita subverte a expressão *era uma vez* e também pode ser considerada um decalque do uso feito pelo poeta francês.

Brincando com expressões, o poeta emprega, por exemplo, *ao deus dará*, mas, em seguida, já cria *aodemodará*, jogando com os opostos. O enunciador chega a denominar sua obra *aodemodarálivro*.

Também são comuns composições de elementos que fazem parte de uma frase, representando, uma “justaposição sintagmática”.

dona sol **no-que-espera** sua chuva de ouro deslumbra
meuminino fechada em sua torre dânae princesa íncuba coroada de garoa
me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira
irrigou teu tesouro (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

A visualidade, como se observa, é bastante importante para o poeta com heranças concretas. Muitas vezes, o composto que reúne elementos de um sintagma ou

de uma frase prontos só é percebido graficamente, pois, caso o texto seja lido em voz alta, o ouvinte não será capaz de percebê-lo.

Existem, na obra, exemplos visualmente e semanticamente expressivos como o já analisado *acabarcomeçar*, no qual se pode ler a palavra *barco* entre as bases. Encontram-se também mais alguns casos do tipo: *entreflorlábios*, em que se pode ver a *flor* entre as duas bases, que poderiam visualmente representar os lábios; *plumapaisagem*, em que se visualiza a palavra *mapa* dentro da *lexia*, o que é bastante sugestivo para uma obra que propõe aos leitores uma viagem. Além disso, em muitos momentos, os compostos, pela sua forma, sugerem extensão temporal: *anosdias*, *milumanoites*, *entresemprementeenfrente*. Outros indicam grande quantidade: *nomessobrenomessobrenomessobsobre*, *milumapáginas*.

Como se percebe, o autor explora todas as potencialidades expressivas das palavras criadas, seja pelo sentido inusitado das junções, pela sonoridade ou pela visualidade.

Em *Galáxias*, analisando os exemplos de compostos, fica evidente também a presença de neologismos endocêntricos e exocêntricos. Entre os endocêntricos, há *estojoapartamento* (apartamento que é um estojo), *textoviagem* (o texto é uma viagem), *signos-sinos* (os signos são sinos que tocam por alguém) e, entre os exocêntricos, *áleviagem* (o texto é uma *áleviagem*), *viagemviragem* (o texto é *viagemviragem*).

O autor não desperdiça a chance de explorar as potencialidades expressivas dos elementos do grego e do latim. No contexto da obra, eles parecem dar um tom de erudição aos compostos, o que nos faz pensar no rebuscamento linguístico do Neobarroco. Eis um exemplo:

dona sol no-que-espera sua chuva de ouro deslumbra
meuminino fechada em sua torre dânae princesa íncuba coroada de garoa
me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira
irrigou teu tesouro mas a de ouro princesa fechou-se **auriconfusa**
e o menino seguiu no empós do contoconto (...) (CAMPOS, 2004, 47^ap.)

Ganha certo eruditismo outro tipo de construção que também revela a criatividade lexical de Haroldo de Campos em *Galáxias*: *cavernocálido*, *vagino-aberta*, *lombrigocego*, *platino-loura*. O autor parece flexionar a primeira base substantiva dos compostos como se fosse uma forma erudita de adjetivo ou de adjetivo reduzido.

entrar agora por este fosso e sair pelo outro **lombrigocego** por estes
intestinos de cimento iluminado ouvindo o ruído de fundo dos trens
que cruzam e o surdo compasso de passos que se afastam como para nada
(CAMPOS, 2004, 39^ap.)

O enunciador, depois de apreciar *As Ninfeias*, de Monet, parece sair dos corredores do museu em que se encontram os painéis, isto é, sair do museu, para pegar um trem. A criação *lombrigocego* parece ser uma metáfora para os caminhos subterrâneos e escuros do metrô. Ela funciona como um substantivo ou um adjetivo substantivado. O interessante é que a segunda base do composto parece determinar a primeira, que parece manter um valor substantivo, apesar de sua forma lembrar um adjetivo.

mr. assamoi ou mr. anoma retintos no terno
grafite dançavam o twist com uma **platinoloura** da costa do marfim
(CAMPOS, 2004, 24ªp.)

No caso de *platino-loura*, pode-se pensar em *platina-loira* ou simplesmente na cor *louro-platina*. Nesse caso, a primeira base parece especificar a segunda para indicar a cor do cabelo da mulher. Observa-se que o uso parece ser de um adjetivo composto substantivado no contexto.

Comparando a boca de uma mulher a uma vagina aberta, o enunciador diz:

boca **vagino-aberta** baton cintilante nos grão-lábios vegetarianos (CAMPOS, 2004, 34ªp.)

Falando sobre o ambiente cavernoso de um edifício em Nova Iorque:

nesse **cavernocálido** umidoscuro rés do chão do
edifício leproso da rua 23 (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

Essas combinações são extremamente originais e marcam a escrita do autor na obra.

Aspecto globalizante têm algumas formações híbridas (*luftsôpro* – alemão/português -, *lunavoz* – latim/português), assim como os compostos que possuem uma relação interdiscursiva com outros discursos. Eis alguns casos deste tipo:

Milumanoites lembra o leitor de *As mil e uma noites*.

por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço (...) em **milumanoites** miluma-páginas ou uma página em uma
noite que é o mesmo (...) (CAMPOS, 2004, 1ªp.)

Belabela, na obra, estabelece uma relação intertextual com *A Bela Adormecida*.

passatemplos e matatemplos eu pervago por este minuscoleante instante de
minutos instando alguém e instado além para contecontear uma estória
scherezada minha fada quantos fados há em cada nuga meada noves fora fada
scherezada scherezada uma estória então o miniminino adentrou a noitrévia
forresta (...) meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque deu com a

bela endormida **belabela** me diga uma estória de vida mas a bela endormida de silêncio endormia (...) (CAMPOS, 2004, 47^a.p.)

Em uma passagem há *nãomaisnãomais*:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa **nãomaisnãomais** (CAMPOS, 2004, 50^a.p.)

O uso retoma *Os Lusíadas*:

Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida;
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

Esses casos mostram que a obra possui uma rede discursiva.

Como se pode perceber, muitos compostos fazem-nos lembrar de algumas tendências de um poema em prosa escrito sobre uma influência neobarroca e concretista. Assinala-se que muitos outros casos também são expressivos pelo fato de explorarem o inusitado da composição, surpreendendo o leitor pelo resultado semântico que obtêm no micro e macrotexto.

Nas formações prefixais, é possível observar que o autor se vale do valor semântico dos prefixos para produzir palavras com significado de sintagmas, trabalhando, assim, a economia discursiva propiciada pelas criações, que coexiste com o discurso prolixo neobarroco.

Além disso, os prefixos corroboram ideias que perpassam todo o texto. A noção de oposição, de extremos trazida pela herança barroca é retomada pelos prefixos de negação e oposição (*desaqui, dispostos, não-estória, impontuar, invulgo, aliteratura, pseudoapsara*).

Os de intensidade reforçativa e decrescente podem destacar a ideia de que as *Galáxias* são compostas por pequenas e grandes coisas (*ultra-negro, ultra-branco, sobrescravo, microviagem, miniminino, malencontrada*). Mesmo efeito possuem os prefixos de quantidade e de dimensão, que trabalham com “cálculos” e dimensões galácticos (*miliavo, monolhar, bi-serpe, pentacrânios, multiabre, polipalavra, meiovelhas, semiengelhadas, quase (sorriso)*). Podemos pensar que o livro reforça a relação micro/macro, ou seja, os micros associam-se para formar o todo.

Os elementos de intensidade repetitiva estão relacionados com a ideia de circularidade e podem reforçar a noção de trabalho circular tanto do poeta quanto do leitor explorada por toda a obra (*reviagem*). Além disso, o prefixo *re-* também assume em algumas criações a função de intensificador de uma qualidade (*renegro*).

O prefixo *auto-* indica reflexibilidade (*autossugante*) e, no contexto da obra, pode ser relacionado com a ideia de metalinguagem, que é o trabalho principal do poeta.

Os de temporalidade e espacialidade mostram que o tempo e o espaço não são fixos, mas relativos, fragmentados. Essa função serve para corroborar o trabalho do enunciador, que não se prende a espaços e tempos permanentes para produzir a sua obra (*pós-meio-dia, pré-ontem, paraontem, anteamanhã, trasanteamanhã, retroler, subentrechos, entrenuvens, devadear*).

As criações, portanto, trabalham em consonância com o propósito de um poema em prosa, de uma obra aberta, abrangente, fragmentária e baseada em ideais concretos e neobarrocos.

Pensando um pouco mais sobre os prefixos utilizados pelo poeta, pode-se observar que, na obra, alguns parecem ter um valor semântico muito próximo, tais quais alguns casos de *dis-* e *des-* e os de *poli-* e *multi-*. Outros têm nuances diferentes (*mini-* e *micro-*, por exemplo) e outros ainda, sentidos bem específicos, tais quais os prefixos de espacialidade e temporalidade.

São variadas também as formações sufixais. Por meio da recolha, pôde-se observar que as criações de verbos terminados em *-ar* representam pouco mais de um terço das criações formadas por sufixação (*ovelhar, luademelar, celofanar, velhar, negrar, psitar*). Elas, tanto quanto as formações em que foram utilizados outros sufixos verbais, dão uma aparente dinamicidade ao discurso (*forestear, plumiscar, celofanizar, purpurecer*).

Dentre as funções semânticas observadas nas criações verbais, pode-se citar a incoativa (*leopardar*), a similitiva (*tartarugar*) e a ornativa (*espermar*).

As que possuem um papel incoativo parecem também estar em consonância com o contexto maior da obra, sugerindo a ideia de transformação, que é bastante presente numa obra aberta.

Os neologismos nominais são formados por por mais de uma dezena de sufixos, os quais formam tanto substantivos quanto adjetivos (*ovelhadas, velhagem, necrosário, cirandejo, quintessentes, oniroteca, diamantinado, crocodilar, piscapiscante* etc).

Fica evidente a criatividade do autor quando utiliza o sufixo nominal diminutivo *-inho* com bases pronominais (*nenhumzinho* e *umzinho*), obtendo como resultado dois pronomes.

Pensando um pouco mais na criatividade poética, ela também se manifesta em outros momentos quando o poeta foge do comum: o sufixo *-agem* forma substantivo a

partir de outro substantivo, entretanto o autor se utiliza de uma base adjetiva para formar o substantivo *velhagem*. O poeta também é criativo ao formar o verbo *psitar*, que deriva de uma interjeição, o que não é comum na língua.

O sufixo *-mente* também marca o uso do único sufixo adverbial no livro. O autor surpreende por agregá-lo em um caso a uma base adverbial (*sempremente*), e, no outro, a uma base substantiva (*miríademente*), fugindo da regra.

Nos casos em que estão envolvidos os sufixos nominais, o autor explora mais aspectos semânticos relacionados à noção de: a) abundância ou coleção - obtida pelos sufixos *-ada*, *-agem*, *ume*, *oso* e *teca*; b) agente, ação – obtida pelos sufixos *-ente*, *-ante*; c) lugar – obtida pelo sufixo *-ário*; d) diminutivo – obtida pelos sufixos *-ula*, *-inho*, *-usco*; e) semelhança, relação – obtida pelos sufixos *-ugem*, *-eo*, *-ea*, *áceo* e *-ar*.

Na sufixação, os aspectos semânticos que parecem ter relação, além do microcontexto, com o todo são aqueles que exploram dimensão, abundância, espacialidade e transformação. Algumas vezes, o uso da derivação decorre mais em virtude de finalidades sonoras.

Em relação às formações parassintéticas, pode-se dizer que se distribuem entre aquelas iniciadas pelo prefixo *en-* e pelo prefixo *es-*. Todas terminam com o sufixo *-ar*. São elas: *encisnar*, *encompassar*, *enluar*, *ensafirar*, *envelhar*, *esmigalar*, *esbrancar* e *espernar*.

Os casos da obra nos fazem pensar que o prefixo *en-* assim como o *-es* servem para enfatizar a ideia de transformação. Encontramos, porém, um caso em que se pode verificar que o prefixo mantém uma ideia clara: *enluar*. Nesse exemplo, o morfema sugere a ideia de posição interior.

contra um sol
de purpurina ou seria uma lua **enluada** em parasselenes de prata a um revôo
de garças de qualquer jeito a lua-sol no céu de seda creme mira o longo
súplice olhar-espera da bela de rajasthan (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

É bom lembrar que a ideia de transformação corresponde aos anseios de uma obra aberta. Além disso, é bom ressaltar que essas criações também parecem ter um tom poético.

A respeito dos cruzamentos vocabulares existentes na obra, pode-se dividi-los em quatro grupos, tendo em vista a parte formal das novas lexias: a) cruzamentos em que uma base mantém a sua integridade morfo-fonológica e a outra sofre uma ruptura (*aranzol* = aranha + anzol); cruzamentos em que há a parte inicial de uma base e a final de outra (*macarroníada* = macarronada + *Ilíada*); cruzamentos em que há uma base

dentro da outra (*sonesgas* = *sonegar* + *nesgas*); cruzamentos em que uma palavra ou parte dela se encaixa no meio da outra (*caleidocamaleoscópio* = *caleidoscópio* + *camaleão*).

Quanto à homofonia existente ou não entre as bases dos cruzamentos recolhidos para análise, verificou-se que a maioria dos casos possui um segmento fonético comum: *labirintela*, *telame*, *taranteia*, *aranzol*, *tautodisséia*, *minuscoleate*, *ouver*, *noitrévia*, *hemorrosa*, *abdomerdário*, *hebdomesmário*, *lourofote*, *anarcopédia*, *eldorido*, *nombigo*, *labirintestina*, *cantilendas*, *equivalendas*, *feldorado*, *nihilíada*, *fecalvário*, *snobishomem*, *diurnoturno*, *noutubro*, *solitudinário*, *tautofágica*.

Uma pequena parte representa os casos de cruzamentos não-homófonos: *mortopopéia*, *apfelstúrdia*, *paquilentos*, *coguvilhas*, *umbilifio* e *hieroflor*. No caso de *expérimento*, pela ausência da vogal *i*, pode-se dizer que não ocorre homofonia entre as bases.

Fica mais fácil falar em homofonia quando as bases são ligadas uma a outra pelo segmento fonético comum entre elas, havendo a alteração morfo-fonológica de ambas ou de apenas uma. Entretanto, quando se trata de uma base que adentra em outra, observa-se que não se trata propriamente de uma ligação pelo segmento fonético comum, mas de um aparente aproveitamento sonoro de uma base, havendo nela uma pequena corrupção que lhe altera totalmente o sentido, remetendo-nos pela sonoridade e pela grafia à outra base com que mantém um cruzamento. Nesses casos, a “corrupção”, “subversão” de sentido é feita pelo acréscimo de uma letra ou pela substituição de uma letra ou mais: *dromerdário*, *nãovembro*, *postrêmio*, *pesardelo*, *lixúria* ou *lixúria*, *barrouca*, *sarrapapel*, *sonesgar*, *crisantempo*, *oudisséia*, *deslembro*, *contempustânea*, *contraversor*, *testremento*, *escribilho*, *literordura* e *merengar*.

Nesses exemplos, como se observa, o acréscimo de fonemas ou a substituição de fazem com que automaticamente o leitor reconheça um segmento morfo-fonológico de uma base dentro da base principal, sendo evidente a criatividade linguística do autor. Os arranjos são inusitados e os efeitos semânticos também.

Em se tratando do último grupo, a que pertencem *caleidocamaleoscópio* e *cabaléulístico*, é possível pensar que há um cruzamento entre bases, e que a primeira, desagregada, mantém, de certa forma, a sua integridade morfo-fonológica. Esses casos são raros na língua, portanto deixam evidente também a criatividade poética.

Analizando um pouco questões semânticas, é possível observar que muitas criações podem se agrupar em determinados temas. Verifica-se, por exemplo, que

algumas retomam a ideia de que a obra é uma rede, uma teia, que prende o leitor e o faz se perder no labirinto da escrita: *labirintela*, *telame*, *taranteia*, *aranzol*, *labirintestina*. Algumas revelam o caráter enigmático da obra do enunciador (*cabaléulístico* e *hieroflor*), outras falam de sua natureza anárquica (*anarcopédia* e *apfelstúrdia*), alguns casos reforçam a ideia de que o enunciador realiza um trabalho metalinguístico (*tautodisséia*, *tautofágica* e *nombigo*), um outro ainda destaca que a obra retrata os grandes feitos de artistas do passado (*mortopopéia*).

Alguns exemplos isolados também têm função de retomar algumas ideias disseminadas pela obra: *barrouca* é um adjetivo que mostra que canto barroco do poeta é rouco em sua terra; tal criação é de cunho crítico; *contempustânea*, ironicamente, diz que a obra do enunciador é marcada pela contemporaneidade e pela influência (contaminação) de tendências, de autores; *caleidocamaleoscópio* indica a plasticidade de seu discurso. Há também as formações *escrevivente* e *escreviver*, que podem sugerir que o poeta vive do escrever.

Quando o enunciador passa a atacar a escrita alheia, utiliza: *macarroníada*, indicando que obra é uma verdadeira confusão e mistura de coisas. É interessante observar que quando mostra a “confusão”, a “anarquia” em sua obra, o enunciador a considera um ponto positivo, pois essa anarquia representa uma reação contra modelos estanques da tradição. No caso, *a macarroníada* do *cadavrescrito* parece ser ruim pelo fato de não ter outro objetivo a não ser reunir “tudo de bom” da tradição. A criação *ortocentista* também critica o caráter reacionário dos oitocentistas em relação aos modelos tradicionais.

O enunciador também censura a tentativa de se tentar rotular as obras, ou fazer obras equivalentes a algum gênero. Nesse grupo de equivalências, estão: *novelema*, *fabulema*, *cantilendas*, *equivalendas*.

Existem duas palavras que descrevem a América Latina e a do Sul: *eldorado* e *feldorado*. Ambas registram o sofrimento presente nessas terras.

Em relação ao tempo, o enunciador brinca com as possibilidades de formação, mostrando um tempo não determinado (*noutubro*, *deslembro*, *nãovembro*), um tempo mágico (*minuscoleante instante*), um tempo de ouro (*crisantempo*), que trespasa várias épocas, reunindo-as no papel.

As outras criações que não se encaixam necessariamente em um tema não perdem a sua expressividade, pois trabalham com o inusitado das combinações, bem como o dos efeitos de sentido.

Acrescenta-se também que não há somente cruzamentos com aspectos críticos e humorísticos, mas também casos em que os neologismos apresentam aspectos poéticos. Haroldo de Campos explora ao máximo as potencialidades expressivas dos cruzamentos e obtém efeitos de sentido variados para sua obra.

O poeta também explora as potencialidades expressivas das desagregações vocabulares, como um bom herdeiro concretista.

O processo de desagregação vocabular caracteriza-se pela separação dos elementos da palavra. Pode haver a desagregação entre o prefixo e a base ou a base e o sufixo, podendo também haver outros tipos de desmontagem. Dentre os efeitos produzidos pelas criações desse tipo, pode-se citar a valorização do sentido do sufixo ou do prefixo e o aproveitamento da sonoridade (*companh*, *coti diano*, *mini-saia*, *pique-nique*, *re começo* e *stória*).

intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi
celo vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem
solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de
fezes vermicego verminíquo augúrios uma labirintestina
oudisséia perderás todos os **companh** (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

Tirésias faz seus presságios a Odisseu e diz a ele que perderá seus companheiros. A perda de parte da palavra *companheiros* sugere formalmente a perda dos amigos do guerreiro.

Palavras estrangeiras são bastante recorrentes na obra.

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos em conciliábulo
chuchando chá **tee mit zitronensaft** a água se avinhando nas taças
vermelhando saquinhos de chá moídos pendendo de fios à beira das chávenas
tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas velhas gordas
velhíssimas (...) gustando tortas de maçã **apfelkuchen** (...) (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

No contexto apresentado, os estrangeirismos *tee mit zitronensaft* e *apfelkuchen* reforçam o que é dito em português, bem como dão um ar estrangeiro ao texto, revelando que a cena ocorre na Alemanha.

Em muitos momentos, os estrangeirismos são utilizados para reforçar uma ideia já expressa em português, em outros, aparecem como citação da fala alheia.

polonês gagobêbado emborcando bocks no **drei mohren friedrichstrasse**
ponimáitie li vui po ruski babelbêbado bebemorando (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Nesse caso, o enunciador vê um polonês bêbado *bebemorando* na Alemanha. Segundo sua visão, ele é um *gagobêbado* e um *babelbêbado*. Sua fala é enrolada e

confusa. Seu discurso parece misturar as línguas (*ponimáitie li vui po ruski*) e enrolar a língua. Pelo fato de misturar idiomas, enunciador diz que o polonês é *babelbêbado*.

O primeiro emprego de estrangeirismo no excerto (*drei mohren friedrichstrasse*) serve para fazer referência a um lugar estrangeiro, localizando-nos em outras terras.

Galáxias é uma obra influenciada pelo contexto da globalização, portanto os usos de palavras estrangeiras podem, de certa maneira, indicar também a aproximação de culturas, a influência do discurso alheio sobre o do enunciador.

Os neologismos em *Galáxias* obtêm uma explosão de expressividade em seus contextos específicos e acabam atingindo a obra como um todo. Seriam as estrelas brilhantes das *Galáxias*, como propõe o seu autor.

No capítulo seguinte, analisaremos as criações sintagmáticas do autor, levando em consideração o contexto em que elas aparecem.

4. As criações sintagmáticas em *Galáxias*

este livro-agora travessia
de significantes que cintilam como asas migratórias
(Haroldo de Campos)

4.1 A composição

A composição representa o tipo de formação mais utilizado pelo autor em *Galáxias* e observa-se que é por meio dela que se revela mais a criatividade do poeta.

Dentre as criações lexicais formadas por esse processo, pode-se dizer que as criações por justaposição superam numericamente as formadas por aglutinação. Sabe-se que, nos compostos, pode ocorrer ou não a fusão dos elementos em um único acento tônico. Neste trabalho, serão analisados os casos de justaposição e de aglutinação juntamente.

Tentaremos, por uma questão de organização, formar grupos de criações por meio das classes gramaticais envolvidas no processo de formação das lexias, entretanto assinala-se que o valor sintagmático e o sentido das unidades lexicais são mais importantes que a mera classificação⁴⁴.

4.1.1 Substantivos compostos

- Substantivos do tipo S+S

Na obra, há a predominância de compostos formados por duas bases substantivas, existindo entre elas ou uma relação de subordinação ou de coordenação. Esses compostos, no *corpus*, formam substantivos.

Dentre os que formam substantivos e apresentam uma relação de subordinação entre as bases, comuns são aqueles que trabalham a noção de que o livro é uma viagem, um caminho a ser percorrido.

O enunciador apresenta essa ideia com a criação *áleaviagem*.

(...) um livro pode ser uma fahrkarte

⁴⁴ Neste trabalho, serão utilizadas algumas formas de abreviação: S (substantivo); A (adjetivo); ADV (advérbio); P (preposição); ART (artigo); C (conjunção); V (verbo); I (interjeição); PRON (pronome); N (numeral).

bilhete de viagem para uma aoléuviagem **áleaviagem** (...) (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Segundo suas ideias, o leitor, iniciando sua leitura, pode comprar um bilhete para viajar pelo mundo produzido pela escrita. Essa viagem pode ter um rumo incerto e pode fazer com que o leitor viaje a esmo, realizando, portanto, uma *aoléuviagem*. Tal viagem pode ocorrer em virtude de a obra oferecer-lhe mais de um percurso, mais de uma leitura (viagem) possível. Sendo assim, esse passeio textual pode ser considerado uma *áleaviagem*, pelo fato de o livro ser uma viagem cheia de trilhas, que apresenta ao leitor várias paisagens textuais.

Em outro momento, o enunciador reforça a ideia de que a escritura proporciona ao leitor diversos cenários.

(...) o livro é viagem é mensagem de aragem é **plumapaisagem**
é **viagemviragem** (...) (CAMPOS, 2004, 4ª.p.)

A composição *plumapaisagem* pode indicar que o poeta produz paisagens por meio da pena, isto é, da pluma. As viagens feitas pelo leitor, portanto, podem ser realizadas por intermédio da palavra, que cria na sua mente novos cenários.

A base *pluma* contida na formação recupera também a ideia de leveza contida em *mensagem de aragem*. Pelo contexto, é possível entender que a pena do poeta, por ser leve, é conduzida pelo bom vento, que a faz tomar diferentes rumos, apresentando ao leitor diferentes paisagens.

Além dessa interpretação metafórica, poder-se-ia pensar no voo do pássaro, que percorre longas distâncias ao vento. No caso, seria possível também interpretar que a pena do escritor faz o “pássaro-leitor” visualizar novas paisagens.

Como diz o enunciador, a viagem textual não traz paisagens repetitivas, que provocam monotonia, tédio. Pelo contrário; ela é capaz de metamorfosear-se, representando, assim, uma *viagemviragem*, que se caracteriza pela mudança, pela novidade. O composto, que representa a ideia de transformação, está em consonância com a estrutura de uma obra aberta, que pode ser lida em diferentes ordens, oferecendo ao leitor diferentes trilhas.

Viragem significa mudança de rumo ou, no campo da fotografia, operação que altera as cores das chapas por meio de banhos químicos. Sendo assim, mais uma vez, percebemos nitidamente a ideia de inconstância e de relatividade.

Retomando um pouco a justaposição das bases *pluma* e *paisagem*, observa-se que pode provocar um outro efeito. O contexto apresentado, que entende o livro como

viagem, favorece a leitura da palavra *mapa* dentro do composto formado (*plumapaisagem*), o que pode sugerir que a obra oferece ao leitor um mapa para que ele possa voar pelos seus caminhos.

O enunciador também usa o composto *textoviagem* para mostrar as várias faces de um texto.

(...) o México te
paralisa com seu soco de pulque e plumas a você também com esse
textoviagem (...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

Nesse excerto, o enunciador fala sobre um casal judeu americano que, com seus filhos, faz uma excursão a Toluca, no México. No caso, pode-se entender que o texto é um *textoviagem* pelo fato de tratar da viagem do casal. Entende-se que a pluma nos prende pelo fato de nos inserir nessa viagem, que está escrita. O texto seria, então, a própria viagem, proporcionando nossa inserção em mundos e viagens retratados.

Recorrentes também são os compostos com base metafórica que indicam que o livro é o mar, por onde o leitor pode navegar.

mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro polúphloisbos
polyfizzyboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar esse mar
esse mar esse **martexto** por quem os signos dobram marujando num estuário
de papel num mortuário num monstruário de papel múrmur-rumor-
remurmunhante
escribalbuciendo você converte estes **signos-sinos** num dobre numa dobra
de finados (...) (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

A composição *martexto*, cuja primeira base é metafórica, indica que o discurso produzido pelo enunciador é abrangente e rumoroso. Nele, diferentes vozes ecoam por meio de *signos-sinos*, que soam evocando mortos.

No composto *martexto*, pode-se pensar, pelo ritmo do enunciado, que a base denotativa determina e metafórica. Entretanto, pelo sentido do texto, o inverso também pode ocorrer.

Assim como o mar, o texto é soante. No caso, é plausível dizer que é *polifluxbórboro* e *polivozbárbaro*⁴⁵. *Polifluxbórboro* sugere que o texto, tal qual o mar, possui vários fluxos, com sons e vozes que ecoam como o falar de um borbóro. Acredita-se que o acento tônico da base fora alterado na formação (*bórboro*) para que soasse mais erudita. Com *polivozbárbaro*, o enunciador sugere que esse *martexto* traz várias vozes. O fato de ser compreendido como bárbaro, pode indicar que esse mar, barbaramente, toma as vozes de outrem. Nesse pequeno excerto, por exemplo,

⁴⁵ Entendem-se essas duas formações como composições, pois os prefixos parecem inicialmente se associar à primeira base (substantiva), e a última (adjetiva) parece se justapor ao conjunto.

encontram-se a voz de John Donne (*por quem os sinos dobram*) e a de Homero (*polúphloisbos*) sopradas. Nesse *martexto*, as águas, as vozes de diferentes lugares se encontram.⁴⁶

O *martexto* poderia, nesse fragmento, ser entendido como um todo formado por gotas, representadas pelas palavras “sonoras”, chamadas pelo enunciador de *signos-sinos*, os quais soam pelos mortos, convertendo-se em dobre de finados. A formação *signos-sinos* (S+S) mostra uma semelhança formal entre as bases utilizadas, sugerindo, talvez, um som repetitivo, que pode lembrar o soar dos sinos, bem como o eco do mar ou o choro pelos mortos. A segunda base – metafórica – determina a primeira, indicando que as palavras podem suscitar – assim como sinos que tocam – ideias na mente do leitor. O uso intertextual de palavras no texto também faz soar sinos em nossas mentes, trazendo a lembrança de alguns mortos, como Homero e John Donne⁴⁷. O poeta, portanto, *escribalbucia* palavras em seu texto, convertendo-as em verdadeiros artifícios evocativos. O leitor, então, viaja pelo *martexto* vendo novas paisagens, mas também relembando alguns mortos.

Adiante, o enunciador diz:

os signos dobram por este texto que subsume os contextos
e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o
rumor do mar uma **palavra-búzio** que homero soprou e que se deixa
transoprar
através do sucessivo escarcéu de traduções (...) (CAMPOS, 2004, 45^ap.)

⁴⁶ Os estrangeirismos *polúphloisbos*, *polyfizyboisterous* e *weitaufrauschend* revelam também o caráter “poliglota” desse mar. Além disso, reforçam, pelo seu conteúdo, a ideia de que o mar produz sons e não se cala. *Polúphloisbos* é uma palavra utilizada por Homero para se referir ao som do mar e a frase *por quem os sinos dobram*, por John Donne em um de seus poemas mais famosos *Meditation VII*. Esse ecoar de vozes de finados mostra que esse *martexto* galáctico representa um fluxo e refluxo de discursos. O enunciador produz um *estuário de papel*, onde desembocam as falas alheias. Seu texto é comparado a um mortuário, pois “ressuscita” mortos. A criação *monstruário* – formada por derivação sufixal – mostra que seu discurso traz monstros e mortos de outras épocas. O texto murmura, gagueja, chora, sendo, portanto, considerado um texto *múrmur-rumor-remurmunhante*. O resultado desse composto preza também pela sonoridade e visualidade. Existem várias letras *m* e duas ocorrências de *n* na justaposição, que acabam reforçando a ideia de mar, isto é, sugerindo a noção de um *martexto*. Além disso, a repetição da letra *u* reforça um som mais sombrio das águas, que evoca os mortos. O *r*, nesse contexto, pode dar a ideia de repetição, mas também sugere um som mais agressivo, talvez fúnebre, do mar. A nasalização, por sua vez, retoma de forma onomatopáica o murmúrio das águas.

⁴⁷ Observamos como palavras e discursos podem se cruzar, pois Hemingway se apropria das palavras de John Donne para intitular um romance em que um jovem americano luta na guerra civil espanhola (*Por quem os sinos dobram*). O grupo Metallica e o cantor brasileiro Raul Seixas também se apropriam desse discurso para falar sobre a luta. No caso, Raul Seixas fala que ninguém luta sozinho, o que nos lembra o poema de Donne, que diz que nenhum homem é uma ilha. Em cada discurso, as palavras de Donne, além de recuperadas, ganham significações específicas.

A justaposição *palavra-búzio* traz um substantivo com valor denotativo (*palavra*) e outro com valor metafórico (*búzio*). No caso, a segunda base determina a primeira. Entende-se que a *palavra-búzio* utilizada por Homero (*polúphloibos*), por ser búzio, pode ser soprada, ecoando por todo o mar. Observa-se também que é *transoprada* em outras águas, traduções e discursos. Por meio da prefixação (*transoprar*), entende-se que a *palavra-búzio* deixa-se levar para além do discurso homérico. Existe aí uma ideia de leveza que revela que a palavra pode adaptar-se a vários discursos. Ouvimos Homero no discurso galáctico, que *subsume os contextos e os produz como figuras de escrita*. Vários discursos podem coexistir e reaparecer no *martexto* cíclico galáctico. *Transoprando* palavras, o enunciador evoca os mortos⁴⁸.

Em outro momento, o enunciador compara uma mulher oriental a um livro.

esta **mulher-livro** este **quimono-borboleta** que envelopa de vermelho um gesto de escritura e doura suas páginas dela a **mulher-livro** em **papel-japão** cada página que se compagina num **fólio-casulo** deixa ver o corpo escrito de vermelho e filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema como uma borboleta sugando mel por trombas minúsculas (...) (CAMPOS, 2004, 46^ap.)

Nesse trecho, verifica-se o uso de quatro composições formadas por S+S: *mulher-livro*, *quimono-borboleta*, *papel-japão* e *fólio-casulo*.

A criação *mulher-livro* (determinado + determinante) mostra uma relação direta entre a figura feminina e a escritura. Assim como uma obra aberta, a mulher é capaz de metamorfosear-se. Com seu quimono, está adornada. Despindo-se, revela-se. Assim acontece com a escritura, que, desnudando-se, apresenta sua estrutura textual.

Seu quimono é visto como uma borboleta, pois é responsável por sua transformação. Além disso, representa as asas dessa mulher que ora está adornada, ora nua. Podemos entender que sua pele é um *papel-japão*, isto é, trata-se de uma pele sedosa. O autor poderia ter optado por usar *papel-do-Japão* (unidade lexical já existente) para designar o papel velino, mas talvez tenha optado por não utilizar a preposição para não enfatizar a ideia de origem, mas para suscitar outras interpretações, como a relação entre o papel utilizado para a escrita e a pele da mulher oriental; mulher que, de acordo com o enunciador, é o próprio livro, sendo também o seu objeto

⁴⁸ Observemos, ainda, que o enunciador denomina a palavra homérica como *polipalavra*. Tal criação, formada por prefixação, revela, por meio do prefixo, que a palavra utilizada por Homero possui múltiplas funções, ou seja, é complexa. *Polúphloibos* tanto pelo seu sentido quanto por sua sonoridade remete à ideia de som produzido pelas águas, contendo, portanto, *todo o rumor do mar*. Ela pode também ser, no contexto, um *signo-sino*, que evoca as obras homéricas.

temático. O vermelho do quimono é comparado à tinta utilizada para escrever, para preencher o papel. As páginas compaginadas deixam ver e retratam o corpo da mulher. Elas estão reunidas num *fólio-casulo*, isto é, em pares de fólios “transparentes” como os casulos das larvas que se transformam em borboletas. A própria escrita retrata a *mulher-livro*. Por essa razão, o enunciador diz que *esta mulher está pousada em seu poema como uma borboleta sugando mel por trombas minúsculas*. Ela se transforma, portanto, no objeto do texto, pousando nele⁴⁹.

A *mulher-livro* é uma “mulher-borboleta”, que passa por metamorfoses assim como a obra aberta. Nesse tipo de obra, a escrita fala da escrita assim como a mulher-livro torna-se objeto textual.

No decorrer do texto, essa *mulher-livro* transforma-se em Galateia, que é observada por Polifemo, o que retoma a história da mitologia grega.

(...) polifemo de corpos cavernosos
monolhando a ninfa escrita galatéia o sol pára sol roncolho cioso
de sua gleba o escrito o lido a ninfa de palavras **mulher-livro**
marcada e coxiaberta (...) (CAMPOS, 2004, 46^ap.)

A criação formada por prefixação *monolhar* nos faz lembrar que Polifemo era um ciclope, que possuía apenas um olho. Sua “monovisão” o permitiu um dia avistar Galateia, por quem se apaixonou. É possível entender que, como os leitores observam a ninfa ou *mulher-livro* escrita, podem ser comparados a Polifemo. O fragmento transcrito mostra que agora a *mulher-livro* está marcada e deixa revelar-se abrindo suas coxas ao leitor, entregando-se a ele, estando, pois, *coxiaberta*. Essa composição por aglutinação sugere que a mulher deixa que seus leitores penetrem em seu interior, conhecendo-a. Inicialmente, ela está vestida; depois, despida e, em seguida, entregue ao leitor.

Além dessas associações realizadas nas criações expostas, o enunciador trabalha com outras.

Em uma passagem que retrata uma tourada em Madri, faz-se largo uso de neologismos formados por S+S.

uma garrafa gigante andou na arena pois era um
homem-botelha anunciando cerveja e viu-se don salvador a cavalo (...) (CAMPOS, 2004, 20^ap.)

⁴⁹ O composto *quimono-borboleta* apresenta a relação determinado + determinante, sendo a segunda base metafórica. *Papel-japão*, com a corroboração do conteúdo restante da página em que se insere na obra, pode ter um sentido metafórico ou um sentido denotativo no contexto. A descrição da mulher pode ser feita no papel-japão e, sua pele, pode ser comparada à lisura do tipo de papel. Em ambas as leituras, a segunda base do composto determina a primeira. Em *fólio-casulo*, a segunda base é metafórica e determina a primeira.

O enunciador diz que o vendedor de cerveja é uma garrafa gigante que passa pela arena anunciando o seu produto. É evidente que, ao chamar o vendedor de *garrafa gigante*, pensamos que o enunciador estabelece uma associação entre o produto vendido e o vendedor, fundamentando-se numa relação metonímica, entretanto também é possível dizer que faz uma relação entre o corpo do vendedor a forma da botelha, havendo aí uma metáfora. Além disso, podemos imaginar um homem fantasiado de garrafa para chamar a atenção para seu produto. A criação *homem-botelha* deixa que todas essas ideias continuem a ser sugeridas. O caráter sintético desse composto mantém essa tripla possibilidade de leitura. O homem seria uma botelha pelo fato de vender cervejas em garrafa, pelo fato se assemelhar fisicamente com a botelha ou pelo fato estar fantasiado? A dúvida permanece, e o composto torna-se expressivo pela sua plurissignificação. Em todos os casos, a segunda base determina a primeira.

No entremeio dos flashes narrativos, o enunciador compara a arte de torear com a arte da escrita.

(...) o mais difícil do toreo o natural aqui um homem numa faena de papel de pena e papel e precisado de um estilo torero de trapío y peso de gala e garra para este **livro-cartel** tenteado também por alto el natural a un toro peligroso (...) (CAMPOS, 2004, 20ª.p.)

O poeta, assim como o toureiro, tem a tarefa de examinar e dominar o touro bravo. Trata-se de uma tarefa difícil, de um combate, de um desafio. Dessa forma, o enunciador interpreta sua obra como um *livro-cartel*, pois é uma obra que anuncia o desafio, o combate. Por meio desse composto, o leitor percebe que o enunciador vê seu trabalho como uma luta com as palavras, que representam o touro perigoso.

A página desse excerto trabalha com a luta e com a morte ocorridas em uma tourada, entretanto, em meio a tudo isso, o enunciador menciona os afrescos de Goya que retratam anjos.

anjos goyescos no outro extremo da cidade ermita de la florida **anjos-donzelas**
na cúpula balconada mirados por espelhos ovais o céu de pintura debruçado
debruçando-se nos balcões mas isto como disse no outro extremo (...) (CAMPOS, 2004, 20ª.p.)

Na Ermita de San Antonio de la Florida em Madri, é possível encontrar afrescos goyescos. Na cúpula balconada, há um afresco que retrata o milagre de Santo Antônio e, no teto e em paredes da capela, há a pintura de anjos femininos, isto é, anjos com feição e roupas femininas. Por essa razão, o enunciador denomina-os *anjos-donzelas*. O substantivo *donzela* possui um valor afetivo que reforça a ideia de pureza angelical. Os

anjos, seres assexuados, são retratados pelas mãos de Goya como mulheres. A delicadeza angelical é comparada à delicadeza feminina. Desse modo, entende-se que o substantivo *donzela* seja capaz de retratar a doçura, a meiguice e a pureza dos anjos em virtude de sua carga afetiva.

Em outro momento, esses anjos são tidos como *anjos-damas*.

o céu limpa-se de *entrenuvens* turvas lava-se num azúleo dossel goya onde **anjos-damas** podem reclinar-se (CAMPOS, 2004, 20ªp.)

Nessa parte, o enunciador compara o céu de Madri – durante a tourada – ao céu goyesco. O céu limpa-se de *entrenuvens*, lava-se e fica *azúleo* como o céu de Goya, em que há *anjos-donzelas* ou *anjos-damas*. A criação *anjos-damas*, com a segunda base, reforça a ideia de que os anjos do pintor são femininos. Além disso, o substantivo *dama* também sugere delicadeza.

Entende-se, portanto, que a carga afetiva e o registro das bases que determinam *anjo*, além de revelarem o fato de que os anjos de Goya são femininos, reforçam a ideia de pureza e delicadeza angelicais.

Como se percebe o enunciador vai de um extremo a outro: fala sobre tourada e menciona os anjos delicados goyescos.

Em uma passagem que fala sobre Salvador, o enunciador também menciona os anjos femininos de uma igreja barroca da capital baiana.

tudo reverte para um céu de ouro um céu de talha dourada
arcos e rearcos numa florada de florões com atalantes e cariátides e **anjos-
fêmea** de brinco e coifa de cortesã índios e cocares também na selva
poliáurea
onde troncos se desrolam e se desnastram em cachos e mechas de *amarelo-
ovo* (...) (CAMPOS, 2004, 37ªp.)

Enquanto os anjos de Goya são tidos como donzelas e damas, os de Salvador são percebidos como fêmeas. Pelo contexto, parece que o fragmento trata da Igreja e Convento de São Francisco, cujo teto parece representar um céu de ouro e cujo claustro apresenta vários arcos. Nessa igreja, há cariátides e imagens que retratam anjos com corpo de mulher. No caso, esses anjos usam brincos e roupas. Alguns apresentam um adorno na cabeça que lembra os cocares de índios. Para esse contexto, a escolha de *fêmea* não reforça a pureza dos anjos, pelo contrário, suscita a ideia oposta. O sublime, o celestial ficam postos um pouco de lado. *Anjos-fêmeas* dessa igreja barroca têm os seus seios à mostra. Ao ver do enunciador, esses anjos têm características de uma cortesã. Os anjos de *Goya* apresentam vestes longas, muitos apresentam o ombro

coberto, já alguns existentes em Salvador estão seminus. De um lado, temos a pureza angelical e, de outro, uma certa sensualidade e subversão da ideia de pureza. Os substantivos *dama* e *donzela* sugerem o caráter pudico dos anjos e *fêmea* parece retratar a mulher reprodutora, a mulher sensual, entregue aos instintos. Observe-se que os três substantivos que se agregam à base *anjo* indicam que os anjos são femininos, entretanto os dois primeiros têm uma conotação distinta da do último. Esses usos revelam como o enunciador interpreta a arte que vê na capela espanhola e a que vê em Salvador, tendo, portanto, um valor ideológico no discurso. Ao dizer que os anjos baianos estão também na selva *poliáurea* da igreja, o enunciador dá a impressão de que são anjos bárbaros, resultantes de um barroco “mestiço”.

O dourado da igreja, outro aspecto trabalhado nesse excerto, é retomado pelo neologismo formado por prefixação *poliáurea* e pelo composto *amarelo-ovo*. O prefixo “*poli-*”, sugere que a igreja é toda ouro, isto é, tem ouro de todos os lados. O substantivo *amarelo-ovo* parece retratar a cor dos adornos das colunas, que se assemelham a cachos amarelos, sendo especificamente amarelos como a gema do ovo. No caso, a segunda base desse composto especifica a primeira, revelando a interpretação do enunciador e o modo como tenta exprimir suas impressões sobre a “selva barroca em que se encontra”. Nesse uso, parece haver uma tentativa de precisão de detalhes.

O livro também faz alusões a outras pinturas e a esculturas. O enunciador diz que, em Villa Giulia, em Roma, vê uma carranca de górgona. A imagem retratada remonta ao mito de Perseu, herói da mitologia grega, que decapita Medusa, uma das três Górgonas, que transformava quem olhasse para ela em pedra.

(...) carranca de górgona e **cabelos-serpentes** te mostra
a língua de pedra entre caninos de pedra enquanto um guerreiro cavalga
a roída corcova de uma serpe marinha (...) (CAMPOS, 2004, 9^ap.)

Pelo excerto, entende-se que o enunciador retrata ou uma pintura, ou uma escultura, em que são trabalhados tanto a decapitação de Górgona quanto o resgate de Andrômeda realizados por Perseu. A criação do substantivo *cabelos-serpentes* serve para descrever os cabelos da Medusa, que foram, segundo Ovídio, transformados por Atena em serpentes. Seus cabelos destacam-se, pois representam a sua figura cruel e acabam dando mais valor ao heroísmo de Perseu. Tal criação não se baseia em uma metáfora, mas tem um efeito caricatural na medida em que representa um dos traços marcantes dessa figura da mitologia.

Em seguida, o enunciador se refere ao Sarcófago dos esposos (*Sarcofago degli Sposi*), arte etrusca do final do século VI a.C., em exposição no Museu de Villa Giulia – hoje, chamado de Museu Etrusco.

(...) e à parte em destaque gli sposi
paz de ouro detidos no **sarcófagotálamo** para que você os retenha
paz e apaziguando-se na mútua morte na muda morte para que você dourada
os repense (...) (CAMPOS, 2004, 9ªp.)

Nesse sarcófago, há a representação de um casal, por essa razão o enunciador utiliza *sarcófagotálamo* – criação composta que sugere que o leito da morte também representa o leito nupcial eterno dos cônjuges. A morte, apesar de trazer a ideia de tristeza, nesse contexto, mostra que o enlace matrimonial durará para sempre. Além disso, a passagem sugere que os dois, juntos, viverão na eterna paz detidos no sarcófago dourado. Sendo assim, o enunciador interpreta essa paz eterna como uma paz de ouro, representada pelo dourado do tálamo eterno. O neologismo surpreende pela relação que faz entre o leito tumular e o leito nupcial. O fato de o casal estar junto nesse leito sugere que o seu amor perdurará após a morte.

No caso da referência à Górgona em pedra ou imagem e ao sarcófago, existe entre o livro e as obras de arte uma relação de interdiscursividade.

O enunciador descreve, em outra passagem, uma imagem, pintura que retrata uma dama do Rajastão. No excerto, dá-se a entender que a vê em um café com estilo indiano em Boston.

(...) mira o longo
súplice **olhar-espera** da bela de rajasthan só esse fogotriste ôlho ansioso
rasgado no perfil para o amado ausente e na testa uma **pétalapérola** vibra
enquanto a serva mãos juntas vela sobrolhos de mágoa essa dama amarga (...) (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

O olhar da dama retratada é triste e suplica a volta de seu amado. A distância provoca a tristeza da bela. Sendo assim, a criação *olhar-espera*, nesse contexto, sugere o olhar triste e suplicante, mas esperançoso da mulher que aguarda a volta do homem amado. A angústia sofrida por ela é traduzida pelo seu *olhar-espera*. A espera envolve a angústia e a ansiedade.

Seu olhar ainda apresenta o fogo da esperança, contudo esse fogo é triste. A formação *fogotriste* (S+A) sugere que a esperança mistura-se com a tristeza e a mágoa provocadas pela distância e pela demora do amado. Além disso, o uso do acento circunflexo no substantivo *olho*, visualmente retrata os “*sobrolhos de mágoa*” da dama, bem como seu olhar triste, representados pelo encurvamento das sobrancelhas. Sendo

assim, a imagem gráfica retoma o sentido do texto. Pode-se acrescentar que o uso do acento também serve para a palavra se diferenciar de *olho* (verbo).

Ainda nesse fragmento, o enunciador faz uso de um outro substantivo formado pela justaposição de S+S: *pétala-pérola*.

Pode-se pensar, por meio dessa criação, que a dama utilizava em sua testa uma pérola que se assemelhava a uma pétala ou um adorno que se assemelhava a uma pétala da cor de uma pérola. No primeiro caso, a primeira base determinaria a segunda, tendo a primeira um valor metafórico. No segundo, a segunda base determinaria a primeira, cujo valor também seria metafórico. A plurissignificação do composto gera expressividade ao contexto.

O enunciador mostra que esse adorno *vibrila*. O neologismo formado por sufixação (*vibrilar*) talvez tenha como sentido o ato de vibrar, balançar e sua sonoridade lembra também a ideia de brilhar. Enquanto o adorno sugere uma espécie de movimento, de vida, o restante do contexto deixa entender que a dama amarga “morreu” para a vida, isto é, nela não existe alegria. Ela apenas aguarda a vinda de seu amor e o seu *olhar-espera* deixa transparecer seu ar soturno.

Outro neologismo formado por S+S que trabalha com o olhar é: *olhos-rímel*.

(...) gatas de **olhos-rímel** no solário da praça (...) (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

O substantivo *olhos-rímel* retrata os olhos pintados por rímel das garotas que se encontravam em Washington Square. A segunda base do composto determina a primeira. Entende-se que o enunciador faz menção à pintura estilo *gatinho*, na qual o rímel é utilizado para deixar os cílios mais longos e volumosos, como os de alguns gatos. Sendo assim, as garotas são consideradas gatas pelo fato de utilizarem esse tipo de pintura. O composto criado junto com a metáfora feita (*gatas*) consegue fazer com que o leitor associe a pintura das garotas ao estilo *gatinho*.

Os substantivos compostos formados por substantivos opostos também são expressivos.

(...) *um livro ensaia o livro*
*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o **fim-***
***comêço** começa e fina recomêça e refina se afina o fim no funil do*
comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomêça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa (...) (CAMPOS, 2004, 1ªp.)

O livro além de ser um ensaio sobre ele mesmo é um experimento. Esse experimento requer o trabalho incessante do poeta, que escreve, para e volta a escrever.

Esse ciclo laborioso serve para refinar e afinar a escrita. A circularidade do trabalho e a ausência de ruptura entre as etapas do escrever são representadas pelo substantivo *fim-começo*. A hifenização, graficamente, pode sugerir a ligação entre os dois momentos do trabalho poético. Além disso, mostra que o fim tem vistas a um recomeço.

Aparentemente, poder-se-ia pensar que há uma coordenação entre as bases, porém o contexto também favorece a interpretação de que o fim da obra é um tipo especial de fim, que pressupõe um novo começo. Não existe um “fim-fim”, mas um *fim-começo*. Dessa forma, é possível entender que a segunda base determina a primeira.

Esse neologismo também pode nos lembrar da estrutura da obra, na qual existe uma relação entre a última página e a primeira. Uma retoma a outra, mostrando ao leitor que pode recomeçar sua viagem e que o fim espelha o começo.

Abaixo há alguns casos de aglutinação em que também aparecem duas bases substantivas: *livrespelho*, *escribescravo*, *telaranha*. Elas descrevem a obra e o trabalho do poeta.

*livro meu meu **livrespelho** dissei do livro que escrevo no fim do
livro primeiro e se no fim deste um outro é já mensageiro do
novo no derradeiro que já no primo se ultima **escribescravo** (CAMPOS,
2004, 50ªp.)*

O *livrespelho* é aquele livro cujo fim espelha o começo. Como se sabe *Galáxias* possui essa estrutura espelhada, sendo, portanto, um livro desse tipo. Também é possível se ler, ouvir “livre espelho”, o que faz lembrar que a obra deixa o leitor livre para prosseguir sua viagem.

Assim como o livro apresenta uma circularidade, o trabalho do escriba também. Sendo assim, ele é um escravo da escrita, podendo ser chamado de *escribescravo*.

Há também, na obra, outras formações com duas bases substantivas que exploram o inusitado da justaposição.

No composto *telaranha*, observa-se a ideia de rede.

telaranha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas
(CAMPOS, 2004, 31ªp.)

A escrita parece tecer redes com várias partes da obra ou com outros discursos, o que promove surpresa. O composto *telaranha* sugere a relação que o texto estabelece com outras coisas. Dependendo das pausas do leitor, o composto também pode ser considerado um adjetivo de *papel*.

Em uma outra passagem, o enunciador faz uma relação entre Genebra e João Pessoa. Inicialmente, realiza um cotejo entre a Igreja Ortodoxa Russa de Genebra e o

Convento de São Francisco na Paraíba. Em seguida, menciona o assassinato de uma prostituta de luxo suíça – Miss Stromboli – ocorrido em Genebra e o assassinato de uma pobre prostituta paraibana, cujo nome não é mencionado no texto.

Nos flashes descritivos do cenário da morte de Miss Stromboli, aparecem algumas formações com bases substantivas. Dentre elas, há *estojoapartamento*.

(...) a
polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas de
palette the supreme artistry of the attractive presentation mlle.
stromboli no **estojoapartamento** de luxo para ócios noturnos de corado-
gordos paisdapátria pupeta estrangulada sem saber como saber quem saberia
que sua sorte sua morte seu porte minúsculo vulcão de matéria narrada
(CAMPOS, 2004, 8ªp.)

Os policiais procuram pistas no apartamento de Miss Stromboli. A criação *estojoapartamento* evidencia a visão do enunciador sobre a sua residência. Para ele, o apartamento é pequeno tal qual um estojo. A primeira base do composto formado possui caráter metafórico e revela o pequeno espaço em que Stromboli vivia. Apesar de pequeno, o apartamento era de luxo e servia como uma espécie de *garçonnière*.

O *estojoapartamento* de Stromboli⁵⁰ era o local em que os industriais se entregavam ao vulcão em forma de mulher⁵¹.

O enunciador, em uma outra parte da obra, faz uma crítica ao canto de uma mulher:

aquela dona seu suave titil tatibitate
titubeando seu **rolarrulho** arrôlo seu túbio tímido turturinando trêmolo
de murmúrio de marulho de murmulho de gorjeio de trauteios (CAMPOS,
2004, 7ªp.)

A moça parece gorjear timidamente, com uma voz trêmula. Seu *rolarrulho* parece ser arrôlo. O sentido da criação indica o arrulho do pombo, da rola. O canto da moça não parece ser tão apreciado. A repetição do /r/ em “*rolarrulho arrôlo*” também

⁵⁰ Stromboli, nome de guerra da personagem, também é o nome de um vulcão em atividade na Itália. Pelo contexto, entende-se que Stromboli representa um vulcão de sensualidade.

⁵¹ Nesse excerto, expressivas também são as criações *corado-gordos* (A+A) e *paisdapátria* (S+P+S). Esses neologismos referem-se aos industriais com que Stromboli fazia programas. No excerto, *pais-da-pátria* tem um sentido irônico, pois os industriais que se diziam respeitadores de valores morais e protetores da pátria, bem como responsáveis pelo seu desenvolvimento mantinham encontros amorosos com a prostituta de luxo. A primeira base desse composto tem uma conotação positiva, que sugere a ideia de proteção, seja ela da família ou, no caso exposto, da pátria. Além da ideia de proteção, a palavra *pai* sugere a ideia que esse homem é responsável pelo bem-estar e pelo desenvolvimento do país. Entretanto, no contexto, ela assume, como dito, um caráter irônico. São percebidas aí as vozes dos próprios industriais, que se autodenominavam *pais-da-pátria*. O enunciador, então, satiriza essa autodenominação. Por sua vez, o composto de duas bases adjetivas *corado-gordos* recupera a ideia de que pessoas gordas, geralmente, são coradas.

pode sugerir o som da rola. A formação pode ser interpretada como um substantivo adjetivado por *arrôlo* ou como um adjetivo de *arrôlo*.

Críticas também são criações que se referem às notícias semelhantes ou iguais publicadas em periódicos.

(...) **ânusanuário**
mênstruomensário setimesmário moscas no aquário onde suo o salário (...) (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

A justaposição de *ânus* e *anuário* sugere que, para o enunciador, as publicações anuais são uma “merda”, não trazem coisas novas.

A publicação mensal assim como as notícias semelhantes são esperadas todo mês. Sendo assim, na visão do enunciador, correspondem a uma regra, ao *mênstruo* esperado pelas mulheres mensalmente.

Os dois compostos passam a ter no discurso um valor depreciativo. No primeiro, a base *ânus* acaba contribuindo para seu sentido negativo. No segundo caso, a base *mênstruo* sugere uma regularidade, a qual não é bem-vista pelo enunciador, o que faz que essa base passe a ter um valor pejorativo no contexto.

A composição *setimesmário* corrobora a ideia de que os dias das semanas são iguais, sem novidades, o que provoca uma regularidade nas notícias dos periódicos.

Nesse excerto, o olhar de reprovação do enunciador sobre as publicações fica evidente, bem como seu tédio resultante da falta de notícias novas. Os dois neologismos formados por bases substantivais servem para reforçar a ideia de reprovação e de monotonia.

Para corroborar a ideia de que os dias parecem se repetir nos periódicos, há o uso das criações *antesdepois*, *depoisantes* e *hojeamanhãontem*, nas quais observa-se a substantivação de advérbios.

(...) manadas de mesmo em resmas paradas
em pardas maremas e raspas borracham e dátilos⁵² tralham grafam resvalam
o depois e o antes o **antesdepois** depois do antes o **depoisantes** do
depois o **hojeamanhãontem**⁵³ (...) que é hoje ou foi ontem ou depois será pois aqui é zero
cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito
foscas iguais e fetos feito fatos iguais (...) (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

A mesmice e a rotina continuam presentes nas resmas, que retratam fatos e dias iguais. Os *dátilos* (dedos) grafam o repetitivo. O antes e o depois parecem ser a mesma coisa. O *antesdepois*, segundo o texto, vem em seguida do antes sendo uma espécie de

⁵² Observar que a base presa (datil(o)) torna-se base livre, manifestando-se como substantivo.

⁵³ Entende-se aqui que *hojeamanhãontem* é um composto formado por três bases substantivais.

depois, e o *depoisantes* parece anteceder o *depois*, sendo, por sua vez, um tipo de *antes*. Os dois parecem estar entre o *antes* e o *depois*. A disposição das bases nos compostos é inversa, o que também pode sugerir que o *antes* e o *depois* alternam-se. O que é *antes* pode vir a ser um *depois* e o que é *depois* pode vir a ser um *antes*.

O ritmo da leitura em voz alta também permite que se ouça “o *antes* *depois*, *depois* do *antes* o *depois* *antes* do *depois*”. Sendo assim, o *antes* se repete assim como o *depois*. As coisas reaparecem nos *diasiguais*.

Esse trecho promove uma confusão na mente do leitor e pode fazer com que ele conclua que o *antes* e o *depois* são a mesma coisa.

Como as coisas se repetem, o hoje, o amanhã e o ontem são uma única coisa, são o *hojeamanhãontem*. Tudo é hoje, pois o hoje se repete ao longo do tempo, como se tudo fosse igual.

As repetições de signos no enunciado também sugerem a repetição de fatos, de acontecimentos no dia-a-dia.

Observa-se que as duas primeiras criações apresentam uma relação de subordinação entre as bases, entretanto a última parece manter uma relação de coordenação entre os seus elementos. Considera-se, aqui, que todas as bases dos compostos *antesdepois* e *depoisantes* são substantivas, pois, no contexto, já estão substantivados os advérbios *antes* e *depois*.

São utilizados em formações do tipo S+S elementos de composição do latim e do grego com valor substantivo: *finíssono*, *dáctiloletras* e *necrorrosas*.

O poeta pensa no branco do papel e no “silêncio” das ideias, ou seja, na falta de inspiração. Na ausência de uma história, de uma fábula para escrever, acaba discursando sobre o silêncio.

escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos
as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o
finíssono da que em vazio transvasa (...) (CAMPOS, 2004, 31^ap.)

A fábula fina e o que resta no texto é som do fim, da fábula que não é dita. O composto *finíssono* poderia sugerir o silêncio, mas o silêncio nesse discurso parece transvasar e soar, pois se torna a temática discursiva.

Pensando ainda no branco do papel, o enunciador diz:

o que mais vejo aqui neste papel é o calado
branco a córnea branca do nada que é o tudo estagnado e a fábrica de
letras **dactiloletras** como um lodo assomado mas por baixo é o calado

do branco não tocado que as letras dactilonegam⁵⁴ negram sonegam
e por que escrever por que render o branco como turnos de negro e o negro
com turnos de branco esse diurnoturno rodízio de vazio (...) (CAMPOS,
2004, 31^ap.)

O branco, o calado tornam-se a fábrica de *dactiloletras*, isto é, de letras, palavras que acabam falando da própria falta de inspiração. As letras datilografadas tentam negar o branco, o silêncio, por isso *dactilonegam*. Escrevendo, mesmo sobre o silêncio, as letras *negram* o papel, tentando negar o branco.

Em outra passagem, que mostra o tríptico de Marilyn, resta a mulher que se suicida. As rosas que aparecem nesse excerto servem para reforçar a ideia de morte, pois são *necrorrosas*. São rosas que servem para “homenagear” os mortos.

porém
de tudo e mais de tudo um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria
de cuspo frustrado e saliva ensarilhada aqui no livro o tríptico
e o triunfo de vênus se desventra escarlate cereja e **necrorrosas** (...) (CAMPOS, 2004, 32^a.p.)

Também há um caso em que se utiliza a vogal de ligação *i* para fazer com que uma base pareça um elemento de composição erudito, sugerindo um certo eruditismo com a formação da nova lexia: *crinipubis*.

o livro pára câmbio
tríptico agora a cena aclara marilyn marilinda amarilis de marilyn
em vermelho e preto e louro e rodomele e **crinipúbis** agora abrebraços
morcegopomba de alas vampíreas numa coifa de ouro tão louro que o
v dos seios enforca uma taça de escuro e meias nylon mãosjuntas depois
sobre um joelho que encompassa outro joelho e o vermelho arredonda (CAMPOS, 2004, 32^a.p.)

O enunciador, no tríptico feito com Marilyn, mostra que as três Marilyns são desejadas pela beleza corporal. A primeira está vestida lindamente, mas o que se valoriza nela é a sua crina pubinana, isto é, sua *crinipúbis*, “objeto” de desejo dos homens.

Pode-se perceber que os substantivos compostos formados por S+S na obra apresentados resultam de uma síntese, subversão sintagmática, frasal e oracional. Bases determinantes funcionam de forma adjetiva. Se transformássemos os compostos em frases ou sintagmas, observaríamos que a maioria poderia se tornar uma oração

⁵⁴ Essa é uma aglutinação com radical erudito e forma um verbo.

subordinada adjetiva, em, outros casos, bastaria o uso das preposições *com*, *por* para a formação de um sintagma nominal.

Dentre os que podem ser traduzidos por orações subordinadas adjetivas do tipo “*que é/são, que parece/parecem*”, estão: *textoviagem*, *martexto*, *signos-sinos*, *palavrabúzio*, *mulher-livro*, *quimono-borboleta*, *fólio-casulo*, *anjos-donzelas*, *anjos-damas*, *anjos-fêmea*, *cabelos-serpentes*, *sarcófagotálamo*, *fim-comêço*, *estojoapartamento*, *ânusanuário*, *mênstruomensário*, *antesdepois*, *depoisantes*, *hojeamanhãontem*, *livrespelho* (como um tipo de livro) e *escribescravo*.

Pelo fato de, em *estojoapartamento*, *ânusanuário* e *menstruomensário*, a base determinante anteceder a determinada, teríamos de inverter a ordem no momento da tradução: *apartamento que é um estojo*, *anuário que é ânus* e *mensário que é como um menstuo mensal*.

Homem-botelha, pela sua plurissignificação, pode ser expresso das seguintes formas: *homem que parece uma botelha*, *homem que vende botelha*, *homem que está fantasiado de botelha* ou, simplesmente, *homem com botelha*. Pelo mesmo motivo, *pétala-pérola* poderia estender-se como *pétala que é/ parece pérola*, *pérola que parece pétala* ou *pétala que tem a cor da pérola*.

Outros compostos podem ser expressos por meio de um sintagma com a preposição *com*: *áleviagem* (viagem com álea), *viagemviragem* (viagem com viragem), *olhos-rímel* (olhos com rímel). Em *plumapaisagem*, pode-se pensar em *paisagem por pluma* ou *paisagem feita com plumas*.

Com *rodoviagem*, pode-se pensar em viagem em roda; em *finíssono*, som do fim; em *necrorrosas*, pode-se interpretar rosas para/de morte e, em *crinipubis*, crina da púbis. Em *olhar-espera*, pode-se pensar em *olhar de espera*, sendo, nesse caso, o sintagma formado também pela preposição *de*.

O composto *papel-japão* também indica origem, podendo ser traduzido por *papel-do-japão* (unidade lexical já existente) ou *papel japonês*. Devemos lembrar que o contexto também permite que o papel seja comparado à pele da *mulher-livro*, exercendo um valor metafórico.

De acordo com as interpretações, observa-se a presença de compostos metafóricos e não metafóricos.

Os metafóricos dividem-se em endocêntricos e exocêntricos.

Pensando sobre os endocêntricos, há aqueles cuja base metafórica antepõe-se à de sentido denotativo e outros em que ocorre o inverso.

Há quatro compostos em que a base metafórica antecede a denotativa - *papel-japão*, *estojoapartamento*, *ânusanuário*, *mênstruomensário* -, e nove em que ocorre o inverso: *texto-viagem*, *martexto*, *signos-sinos*, *palavra-búzio*, *mulher-livro*, *quimono-boboleta*, *fólio-casulo*, *livrespelho* (como tipo de livro) e *sarcófagotálamo*.

Observou-se a presença de duas criações exocêntricas: *áleaviagem* e *viagemviragem*.

Em *anjos-donzelas*, *anjos-damas*, *anjos-fêmea* e *cabelos-serpentes* não se pode dizer que as formações tenham sido fundadas propriamente em uma metáfora, pois os anjos de Goya e os da igreja de Salvador realmente têm feições e vestimentas femininas e Górgona é retratada com os cabelos em forma de serpentes.

Citam-se também dentre aqueles que não são metafóricos, mas que possuem efeitos poéticos e expressivos: *olhos-rímel*, *olhar-espera*, *antesdepois*, *depoisantes*, *hojeamanhãontem* e *fim-comêço*.

Sendo metafóricos ou não todos são expressivos em seus usos. Observa-se que da “subversão”, supressão, síntese sintáticas resultam essas formações.

Na obra, são vários também os substantivos formados por duas bases substantivas que mantêm entre elas uma relação de coordenação.

Uma passagem apresenta uma composição por coordenação do tipo S+S que reforça a ideia de que o livro é o mar.

(...) o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde
ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra
e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliestentóreo
também oceano **maroceano** soprando espondeus homéreos (...) (CAMPOS,
2004, 3^ap.)

Na página desse excerto, o enunciador retoma o mar multitudinário de Shakespeare. Nesse contexto, o adjetivo shakespeariano utilizado para o mar (*multitudinous seas*) explica o fato de o *martexto* galáctico ser “povoado” por várias vozes; ideia que, nesse fragmento, é retomada pelo neologismo formado por prefixação *poliestentóreo*. Como dito, o conteúdo da página menciona palavras de Shakespeare, mas também retoma Homero. Assim sendo, a obra continua seu trabalho intertextual.

Esse livro que se desdobra sobre ele mesmo não se contenta em representar apenas o mar, quer ir além, representando também o oceano – águas mais distantes e profundas. Existe no uso de *maroceano* uma ideia de abrangência ainda maior. As vozes que se encontram nessa vastidão de águas galácticas são múltiplas, várias. A metáfora

contida nesse composto também trabalha com a ideia de circularidade das águas, o que permite que se pense que o soprar de outros autores ressurgem, reaparecem nas águas cíclicas de *Galáxias*.

Os compostos formados por duas bases substantivas com relação coordenativa entre elas também se caracterizam na obra pelo fato de trabalharem ideias opostas.

Em um trecho que pode representar uma fábula, um menino encontra várias personagens conhecidas que não lhe dão uma resposta para o que deseja saber. Em determinado momento, o enunciador – que nessa passagem se denomina *Mentoscuro* – parece tomar as dores do menino e evocar uma outra personagem:

(...) me busque este verossímil que faz o vero da fala e em fado transforma a fada este símil sibilino bicho-azougue serpilino **machofêmea** do destino (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Uma interpretação possível é de que esse *bicho-azougue*⁵⁵, que trabalha com a verossimilhança e com o sibilismo (pensando aqui na questão do enigmático), seja comparável à própria linguagem do livro. A linguagem utilizada pelo enunciador procura promover imagens na mente do leitor por meio da verossimilhança. Os meios utilizados para tanto e, muitas vezes, a própria linguagem são obscuros. O livro pode ser um *bicho-azougue*, pois trabalha astutamente a linguagem, tornando-a, algumas vezes, um enigma a ser descoberto pelo leitor.

Esse bicho possui dois sexos, tornando-se diferente. Ele é *machofêmea*. A junção dos substantivos opostos recupera a ideia de que a obra do enunciador possui dois gêneros, trabalhando com o hibridismo e com a aproximação de opostos. Pelo fato de possuir os dois sexos, para alguns, pode parecer um bicho indeterminável.

O neologismo *vidamorte* também trabalha com a coexistência de opostos.

cheiro de urina de fécula de urina adocicada e casca de banana de manga rosa quando esmagada no chão o calçamento desliza nos pés como se você estivesse
entrando por uma região viscosa um aberto de vagina em mucosa pedrenta tudo cheirando vida ou morte ou **vidamorte** um cheiro podre de orgasmo rançoso e peixe e postas de carne ao sol (...) (CAMPOS, 2004, 37ª.p.)

A passagem sobre Salvador retrata também o odor da cidade, que mistura cheiro de urina, frutas maduras, carnes e orgasmo. A cidade e suas ruas se abrem como uma vagina, por onde o visitante pode percorrer. O início da página trabalha com aspectos

⁵⁵ *Bicho-azougue* é uma composição em que a segunda base determina a primeira. Ela também compõe o rol de substantivos formados por duas bases substantivas.

sensuais, que terminam na descrição da mulata baiana. Em seguida, o enunciador fala sobre igrejas barrocas da cidade, sobre um mercado e a festa de Iansã.

Tudo se mescla em Salvador. Há igrejas feitas com ouro, que representam riqueza, e lugares, como as ruas cheirando à urina, que mostram o lado pobre da cidade. A festa representa a vida, e a pobreza, a fome, os peixes, as frutas maduras, podres sugerem a ideia de morte.

Tudo cheira à vida ou à morte na capital baiana, ou ainda, à *vidamorte*. A noção de coexistência de opostos percorre toda a página e o composto serve também para reforçá-la.

O enunciador também mostra um jogo entre claro de escuro com a criação *claroescuro*.

(...) um arco de outro
arco de outro arco de outro arco engendra plumas de sombras e rejas de
claroescuro (...) (CAMPOS, 2004, 5ªp.)

O enunciador está falando sobre as centenas de arcos existentes na Mesquita de Córdoba. Sua impressão é que os arcos formam sombras e espécie de rejas. As sombras coexistem com os espaços iluminados, havendo no local a simultaneidade de espaços claros e escuros, o que é representado pela formação *claroescuro*. O uso desse neologismo mais uma vez trabalha a noção de coexistência de opostos.

No excerto em que existe um paralelo entre Genebra e João Pessoa, são utilizados os compostos *chuvasol* e *solchuva*.

(...) o zimbório ouro
da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a
igreja barroca de João Pessoa estacava no seu lago de lágeas flanqueada
de dragões chineses na **chuvasol** do verão nada de novo no mundo sob o
solchuva (...) (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

Nesse fragmento, o enunciador indica que as cúpulas douradas da Igreja Ortodoxa Russa de Genebra – que se assemelham a bolas de ouro – brilhavam contra o sol, e a igreja barroca de João Pessoa encontrava-se sob a chuva de verão. Os neologismos criados por duas bases substantivais – *chuvasol* e *solchuva* – retratam o verão chuvoso da cidade paraibana. A chuva é acompanhada do sol, sendo, portanto, chamada de *chuvasol*. Ou seria o sol acompanhado de chuva, podendo ser chamado de *solchuva*? As criações mostram que sol e chuva coexistem no verão de João Pessoa.

Pode-se pensar que as criações estão baseadas em uma coordenação, já que no verão chuvoso paraibano há chuva e sol. Entretanto, também é possível pensar que a

segunda base de cada composto determina a primeira, mostrando a singularidade da chuva e do sol de verão do município paraibano.

Como se pode observar, os neologismos que trazem opostos nessa obra sugerem uma noção de abrangência, de coexistência dos diferentes.

Na mesma página do último excerto transcrito, existe mais uma criação do tipo S+S em que há uma relação de coordenação entre as bases, entretanto não são utilizados elementos com cargas semânticas opostas.

(...) os leões
chineses que alguém que **padrefrade** viajor de volta de que viagem
peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada
do convento de são francisco paraíba do norte na entrada empedrada
refluindo de oito bocas de portasportais⁵⁶ (...) (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

No contexto, o composto *padrefrade* sugere que padres e frades *viajores* trouxeram de suas viagens ao oriente uma influência artística, que repassaram aos brasileiros para a construção do Convento de São Francisco em João Pessoa. Dentre as influências visíveis, está o uso de leões chineses no adro do convento.

Em outro excerto da mesma página, que trabalha a morte de Stromboli (uma prostituta de luxo), há mais alguns neologismos com duas bases substantivas.

(...) quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais
de zurique porque nada acontece nada nos **anosdias** dos dias de **semanas-
anos** mas fräulein stromboli como entre os gordosglabros industriais de
vidafamília⁵⁷ e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão
de cheques os chefetes de indústria os chefes de indústria os chefões de
indústria (...) (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

Zurique, para o enunciador, não apresenta novidades. Então, quando um cisne lá morre, vira notícia. A monotonia existente nesse local é representada pelas criações *anosdias* e *semanas-anos*. Ambas são formadas por duas bases substantivas. No primeiro caso, entende-se que os anos e os dias não são preenchidos por novidades. No segundo, também se entende que os anos e as semanas são monótonos. Quando o

⁵⁶ Vale comentar a segunda composição do excerto *portas-portais* ainda que haja entre suas bases uma relação de subordinação. O convento mencionado possui oito portas em sua entrada, sendo cinco localizadas no piso inferior e três, no superior. Essas portas, segundo o enunciador, são *portasportais*. A segunda base do composto dá a entender que são *portais*, pois pertencem à fachada do convento. Essa base também sugere que são grandes. Somente o uso do substantivo *porta* não daria a ideia de grandeza contida na base *portais*.

⁵⁷ *Vidafamília* é um composto do tipo S+S em que há uma relação de subordinação entre as bases. A segunda determina a primeira. Nesse trecho, o enunciador lembra que Stromboli era a loira alugada pelos industriais *gordosglabros*, fossem eles *chefes*, *chefetes* ou *chefões* das indústrias. Eles se diziam *pais-da-pátria*. Por um lado, mantinham uma vida familiar perante a sociedade, entretanto mantinham às escondidas seus encontros com a meretriz de luxo. A justaposição *vidafamília* indica o fato de os industriais terem também uma vida familiar, parecendo seguir as normas morais da sociedade.

enunciador produz a seguinte construção “nada acontece nada nos anosdias dos dias de semanas-anos”, sugere que os dias contados se arrastam por semanas e anos iguais. O arrastar do tempo e seu prolongamento também podem ser sugeridos pelo volume dos compostos, bem como pelo sentido que possuem.

De um lado, há a morte de cisnes noticiada e, de outro, o assassinato de Miss Stromboli. O enunciador parece constatar que essas notícias não são tão importantes para os locais, parecem fazer parte de acontecimentos corriqueiros, cotidianos. Entretanto, o enunciador escolhe Stromboli como um dos objetos de sua escrita, dando, de certa forma, destaque a ela.

Pensando um pouco sobre a extensão do tempo e sobre a monotonia, é possível dizer que o enunciador cria outras palavras com esse sentido.

no jornalário no **horáriodiário** **semanáriomensário** **anuário** jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais (...) (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

A criação por sufixação *jornalário* parece, no contexto, referir-se ao local de trabalho do enunciador. Nesse local, existe monotonia, não há novidades. As moscas que lá pousam parecem ser iguais todos os dias. Para retratar a ideia de tédio, o enunciador cria *horáriodiário* *semanáriomensário* *anuário*. Tal criação justapõe cinco bases. Tanto *horário*, quanto *diário* e *semanário* podem ser bases adjetivas ou substantivas. É evidente que o sentido se altera dependendo do uso.

O contexto, por tratar de jornal, parece favorecer a interpretação de que todas as bases são substantivas. Sendo assim, as moscas, as notícias iguais percorrem os horários, as publicações diárias, semanais, mensais e anuais. Entretanto, como as três primeiras bases possuem a mesma forma significante de adjetivos, somos levados por esse composto a pensar também na prolongação entediante do tempo. Além disso, as bases *mensário*, *anuário* possuem o mesmo radical de *mês* e *ano* e também nos fazem recuperar uma ideia temporal.

Desse modo, o composto sugere que notícias parecidas ou iguais aparecem em todas as publicações ao longo dos anos. Temos, ao mesmo tempo, a ideia de periódicos e a de tempo.

O volume do composto parece sugerir também o prolongamento temporal.

Pejorativos também são dois casos de S+S em que ocorre aglutinação: *grotantro* e *esgotescroto*.

então o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago

dragoneou-lhe a turgimano com setifauces furnávidas e **grotantro** cavernoso
(...) só dragão
dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta (...) (CAMPOS,
2004, 47ªp.)

O dragão conta ao *meuminino* que somente o dragão *dragoneante* sabe o segredo que ele deseja desvendar. Quando do dragão *dragoneia-lhe*, isto é, fala com ele, é possível ver as suas *setifauces* ávidas para devorá-lo. Elas são uma grota, um antro escuro, cavernoso. O composto *grotantro* sugere a ideia de lugar sombrio, que amedronta. A alteração gráfica *cavernoso*, com o uso da vogal *u* também sugere escuridão. Com esse neologismo, pode-se pensar em coordenação (*grota e antro*) ou em subordinação (*grota que parece antro*).

Em uma passagem, o enunciador diz que a escrita volta-se para ela mesma, isto é, para seu intestino escritural.

o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo muco **esgotescroto**
quem move a mola do narrar (...) intestino escritural (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

A escrita, portanto, é um *bicho-tênia*, que se instala no intestino escritural. O composto *esgotescroto* sugere que esse intestino é esgoto e, ao mesmo tempo, escroto, pois também pode fazer surgir o narrar. Nesse caso, também se pode pensar em coordenação ou em subordinação (*esgoto que é escroto*).

Existem também, na obra, dois substantivos compostos em que há uma conjunção explícita entre as bases substantivas: *dobraedesdobra* e *branco-e-vermelho*.

(...) as ruínas de fraturas expostas colunas truncadas peristilos
rotos sócos como ossos no fórum romano largado pelos deuses e na via
di ripetta la signora andrea pele oliva e ouro oro velino no
tramonto romano ar apurado em filtros ar aéreo coado em filtros
um livro ou quase uma scultura **dobraedesdobra** da viaggio (CAMPOS,
2004, 9ªp.)

Roma é o cenário desse excerto. O narrador menciona as ruínas do fórum romano “abandonado pelos deuses”. Na Via di Ripetta, o enunciador parece ver uma senhora, cuja pele, de acordo com as metáforas no texto, parece ser lisa e macia. Além disso, o pôr-do-sol (tramonto) parece tornar sua pele ouro, isto é, dourada. Ela representa uma escultura portátil, um móbile, um livro. Ela, segundo o enunciador, é uma *dobraedesdobra* dessa viagem. A dama parece representar uma dobra barroca, símbolo que indica que uma dobra de papel mantém relação com outra, por meio do cruzamento entre elas. Essa relação deixa-se mostrar com a *desdobra*. Nesse caso, a figura da mulher é associada a uma escultura. Nesse pensamento, parece haver uma dobra cuja relação com as artes parece ser explicada ou “desdobrada” pelo enunciador.

Anunciando que falará sobre a Festa de Iansã, no Mercado das Sete Portas em Salvador, o enunciador menciona a cor das bandeirolas lá utilizadas.

logo mais estarei falando da festa de iansã e de como no mercado das sete portas **branco-e-vermelho** de bandeirolas (...) (CAMPOS, 2004, 37ªp.)

Com o composto, ele mostra o branco e o vermelho das bandeirolas utilizadas para a festa.

A coordenação dos elementos dos compostos apresentados parece não se dar de maneira aleatória.

O composto *maroceano* sugere uma noção de abrangência, o livro não é só mar, mas ousa ser também oceano, trabalhando interdiscursivamente com discursos mais longínquos. Das águas mais próximas vai para as mais distantes.

O enunciador, quando emprega *machofêmea*, está falando de um *bicho-azougue* (o livro), que é macho e fêmea ao mesmo tempo. Talvez, seja pelo emprego de *bicho* que a base *macho* anteceda a outra. O conjunto também sugere abrangência e hibridismo além de trabalhar com a oposição.

Há, como fora mencionado, mais quatro compostos que trabalham com a antonímia: *vidamorte*, *claroescuro*, *chuvasol* e *solchuva*. Em *vidamorte* e *claroescuro*, o leitor pode pensar que existe um movimento que vai do positivo para o negativo, entretanto também é possível pensar na noção de ciclo, até mesmo de tempo. Quem nasce morre, e o dia escurece. *Chuvasol* e *solchuva* parecem sugerir uma alternância.

Em *padrefrade*, haja talvez uma noção de hierarquia. Nem todo frade se ordena padre.

As criações que trabalham com o tempo, também sugerem uma sequência temporal, o arrastar do tempo: *anosdias* e *semanas-anos*. Em *horáriodiário* *semanário* *mensário* *anuario*, temos a noção dos periódicos que saem todos os dias, todas as semanas etc. O composto revela essa ordem e, além disso, pelos seus radicais também nos remete à noção de passar do tempo.

Na maioria dos casos de neologismos em que há duas bases substantivas com função coordenativa entre elas analisados, suprimem-se as conjunções *e* ou *ou*, entretanto em *dobraedesdobra* e *branco-e-vermelho* são explicitadas.

Em *dobraedesdobra*, é possível interpretar que o neologismo seja exocêntrico. A ordem *dobraedesdobra* deixa entender que as marcas, efeitos das dobras somente são visíveis quando as coisas são desdobradas, explicitadas. Em *branco-e-vermelho*, a

sequência das bases pode mostrar a ordem que o enunciador estabelece entre as cores das bandeiras.

- Substantivos do tipo S+P+S

Além dos casos de S+S, há aqueles em que existe uma preposição entre as bases substantivas. Eles aparecem em pouco mais de uma dezena de formações e apresentam uma relação de subordinação entre as bases.

(...) por aqui você acompanha a doença do azul
a afasia do azul que caminha de contíguo em contíguo até aquele outro
oval aquele outro recinto madrepérola onde o aquário se ajusta em
acorde de sol e se abre e se deixa fenestrar de vermelho e ruivo e
dói de topázio e irrompe em **pôr-de-tarde** como um sangue ocaso e
coagulando
por roxos (...) (CAMPOS, 2004, 39ªp.)

Na página de que se extraiu esse excerto, os painéis das Ninféias de Monet são descritos. O enunciador fala das duas salas ovais do Museu L'Orangerie que abrigam a obra do pintor. Uma traz painéis que se caracterizam mais pela exploração do violeta e do azul, sendo vista pelo enunciador como um aquário. A outra traz um painel que trabalha com cores quentes, como o amarelo e o vermelho. Desse modo, o enunciador entende que esse painel se ajusta em *acorde de sol*, deixando-se fenestrar pelo vermelho e ruivo, irrompendo em *pôr-de-tarde*, o que faz parecer que as águas pintadas refletem as cores quentes do poente no horizonte.

(...) viagem microviagem
num **livro-de-viagens** (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Nesse excerto, o enunciador fala da *palavra-búzio* soprada por Homero, que viaja e enfrenta o mar encapelado. Os contextos e discursos reunidos no “mar” da obra parecem fazer uma espécie viagem, a qual é retratada no *livro-de-viagens* galáctico.

O enunciador, na última página da obra, tenta falar sobre seu fim:

*tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro
que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não
se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a revigem que
se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de
aniagem de téssil tecelagem monstrogaio boquirroto emborcando o
teu solo mais gárrulo colapsas aqui neste **fim-de-livro** (...) (CAMPOS,
2004, 50ªp.)*

Ele diz que a página representa um *fim-de-livro*. Ela realmente é a última, mas também representa, como o próprio enunciador afirma, a *foz* da obra, cujas águas

desembocarão em outro lugar, promovendo uma nova viagem, uma *reviagem*. A noção de circularidade e a de recomeço estão presentes nesse *fim-de-livro*. Tem-se o *fim-de-livro* (material), que pode representar uma paragem, mas isso não significa que haverá um “fim-de-viagem”.

Em Paris, o enunciador vê uma mulata subindo uma ladeira.

(...) a mulata subia **gingo-de-quadris** a ladeira (...) (CAMPOS, 2004, 21^ap.)

No entremeio de sua fala, surge o *gingo-de-quadris*, que nos faz entender o andar da mulata, que, no caso, requebra.

Num excerto que mais parece ser uma fábula, o enunciador diz que um menino procura explicação para vários fatos, mas ninguém lhe dá respostas. De repente, é posto a uma prova, bastante estranha: atravessar águas (*devadeear*) no bosque e *forestear* (andar pela floresta) pelo rio em busca de uma outra personagem.

meuminino é soposto a uma
prova de fogo devadeear pelo bosque forestear pelo rio trás da **testa-de-osso**
que há no fundo do poço no fundo catafundo catafalco desse poço uma **testa-de-morto** meuminino transfunda adeus no calabouço mas a testa não conta
a estória do seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço
(CAMPOS, 2004, 47^ap.)

Os compostos *testa-de-osso* e *testa-de-morto* não parecem ser o nome da personagem, mas representam-na. Eles fundamentam-se em uma metonímia: a testa pode representar uma cabeça ou um corpo inteiro. Com as bases *osso* e *morto*, subentendemos que se trata ou de uma caveira, ou de um esqueleto, pois ambas evocam a ideia de morte. Além disso, essas bases determinantes mostram-nos que essa figura pode ser assustadora para o menino. O fato de a testa não lhe relatar nada pode indicar também que está morta.

Em um café de Boston em estilo indiano, o enunciador fala sob uma falsa apsara (dançarina), uma norte-americana vestida ao estilo indiano que trabalha no local.

apsara move coxas **pó-de-ouro** milibrilhando sob o véu violeta uma falsa
apsara no doubt num falso templo hindu de paredes rendadas e dossel
(CAMPOS, 2004, 26^ap.)

No decorrer do excerto, o enunciador mostra que ela é louca. Sendo assim, é possível entender que os pelos louros de sua coxa *milibrilham* sob o véu violeta. Sua impressão é de que são *pó-de-ouro*. Se a leitura do excerto ocorrer da seguinte forma “apsara move coxas, *pó-de-ouro* milibrilhando sob o véu violeta, uma falsa apsara (...)”, o composto será considerado um substantivo. Entretanto, se a leitura for feita com

as seguintes pausas “*apsara move coxas pó-de-ouro milibrilhando sob o véu violeta, uma falsa apsara (...)*”, o composto pode ser compreendido como um adjetivo. Nesse caso, o excerto deixaria entender que as coxas douradas *milibrilham*, dando uma ideia de visão mais globalizante. Tomando, entretanto, o composto como um substantivo entende-se que os pelos *milibrilham*. O contexto oferece as duas possibilidades de leitura.

Existe também um caso de aglutinação do tipo S+P+S: *bocadouro*.

Para o enunciador, uma personagem do livro pode ver a escrita como uma joia.

(...) tendo o livro por menagem se compraz em
crisoprásio atende pelo vulgo de **bocadouro** e pelo invulgo de crisóstomo
enquanto excreta crispando-se seus crisólitos crisográficos (...) (CAMPOS,
2004, 41^ap.)

Ele não percebe que a escrita pode misturar belas-letras com coisas vulgares e toma o livro como uma escrita de ouro, pela qual são transmitidas coisas de forma preciosa. *Bocadouro*, então, indica que da boca do livro ou da personagem saem preciosidades.

Existem também duas formações que expandem o modelo de S+P+S: *umbigodolivromundo* e *umbigodomundolivro* (S+P +(S+S))

(...) *um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um **umbigodomundolivro**
um **umbigodolivromundo** um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem (...)* (CAMPOS, 2004, 1^ap.)

Tudo representado nesse livro idealizado pelo enunciador deve ser presentificado, deve ser o umbigo em torno do qual o *mundolivro* gira e deve ser também o umbigo do *livromundo*. Tudo deve girar em torno do objeto textual, que ora pode ser a viagem, ora a escritura etc. O conjunto *mundolivro* parece referir-se a um mundo construído pela pena, que existe dentro da obra e que se abre ao leitor. Já *livromundo* pode indicar um livro de mundos e viagens.

Os substantivos compostos desse tipo apresentam-se da seguinte forma: base substantiva determinada pela base preposicional e pela outra base substantiva. As duas últimas bases formam uma espécie de locução adjetiva que qualifica a primeira base.

Em *testa-de-osso*, *testa-de-morto* e *bocadouro*, observa-se que os compostos foram baseados em metonímias. *Pó-de-ouro* é uma metáfora exocêntrica e *livro-de-*

viagens, dependendo da interpretação, tem como metafórica a segunda base substantiva. Os outros compostos do tipo não se fundamentam em metáforas nem metonímias.

Por sua vez, em *mundolivro* e *livromundo* as segundas bases determinam as primeiras. Depois, cada conjunto determinará a base *umbigo*.

- Substantivos do tipo S+A

Existem recorrentes casos de formações de substantivos compostos com a estrutura substantivo + adjetivo. Nesses casos, a base adjetiva determina a substantiva.

(...) lepra rói uma quina do edifício na rua
23 e vê-se um sol murchado **margarida-gigante** despetalar restos de
plástico num vidro violentado como um olho em celofane (...) (CAMPOS,
2004, 48^ap.)

Nesse excerto, que antecede uma analogia feita com uma passagem da Odisseia, o enunciador fala do sol murchado que vê em Nova York. Esse sol, na sua visão, parece ser uma *margarida-gigante* despetalando restos de plásticos num vidro. Esse vidro é violentado pelo sol que o transpassa. A imagem metafórica da margarida é interessante, pois retrata a cor do sol; assim como suas pétalas, os raios solares.

Em Pompeia, o enunciador vê a imagem de Priapo na Casa dos Vettii.

no vestibulo pudicas protestantes pundonoram
(...)
quem quis ver viu o priapo priápico **falotúrgido** contro
il malocchio alguém poderia botar olho gordo na riqueza dos vettii
mas esses são costumes vetustos **penistenso** contra o mau olhado (CAMPOS,
2004, 11^ap.)

As pudicas protestantes passavam com pudor (*pundonorando*) pela imagem de Priapo. À vista, na imagem, fica o pênis tenso do deus grego, que é o deus da virilidade e da fertilidade. Pelo fato de o pênis ereto ficar à mostra, o deus é visto como priápico. Geralmente, sua imagem ou um amuleto em forma de pênis eram utilizados para afastar o mau-olhado. Percebe-se que existe nos amuletos uma relação metonímica com Priapo – o protetor.

Para retratar a imagem do pênis ereto, o enunciador cria *falotúrgido* e *pênistenso*. A primeira criação, pela escolha das bases, sugere um certo eruditismo, já a segunda aproxima-se de um registro mais comum.

O enunciador, em outra passagem, descreve flashes da viagem de um casal judeu a Toluca, no México e cria dois neologismos formados por substantivo mais adjetivo.

se chamava harry sim e a mulher sara
judia de olhos amêndoa para o méxico (...)
guiando às tontas **baratatonta** fuck it pela trama das calles quase duas
horas para chegar a churubusco (...)
garotos assobiavam para as pernas de sara (...)
o méxico te
paralisa com seu soco de pulque e plumas a você também com esse
textoviagem
entrebebido em amatl agora em papel de árvore ou amatl papel cor cortiça
este **textoviário** batido e rebatido (...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

Harry dirige mal e guia às tontas, parecendo, para o enunciador, uma *baratatonta*, que não tem orientação. A lexicalização da expressão cabe bem nesse contexto em que o condutor não sabe muito bem por onde anda.

A viagem do casal é retratada pelo *textoviário*, cheio de caminhos a serem percorridos. Essa composição reforça a já mencionada *textoviagem*. Com ela, entende-se que o livro apresenta caminhos que se cruzam, que viram verdadeiros labirintos para o leitor, que percorre por eles. Esse cruzamento de trilhas pode ser comparado à trama de ruas percorridas pelo casal durante a viagem. O leitor, assim como Harry, pode perder-se, desorientar-se pelo fato de a obra lhe apresentar múltiplas escolhas de percursos. Sendo assim, se se desorientar, pode ser comparado também a uma *baratatonta*.

Em outro flash da viagem, o pneu rompe.

maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a
mule teimoso feito mula (...) íamos para toluca como se estivesse numa
rodovia de new england
corações também no colar de mãos e escamas de serpente xadrezando a pedra
crianças brincavam com caveiras de açúcar na feria de los muertos máscaras
de caveira em papel-cartão mas o pneu rompido forçou o giro à esquerda
não sentia mais os freios verônicas de cartão y calaveras de azúcar
um looping em **câmaralenta** o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado
(...)(CAMPOS, 2004, 25ªp.)

O rasgo no pneu faz com que o carro capote na pista, isto é, faça um *looping*. O giro é lento e permite que os viajantes vejam o que acontece na Festa dos Mortos, como se tudo fosse um filme. O giro, assim como todo o acontecimento ao redor do carro, parece ocorrer em *câmaralenta*. Esse composto, além de sugerir a ideia de vagarosidade, também sugere que os olhos de quem está dentro do carro “filmam”, como uma câmera, os acontecimentos do entorno.

Nesse caso, observa-se também a junção de elementos de uma expressão (*câmara lenta*), apagando-se o espaço em branco entre eles.

Em outra passagem, o enunciador fala do movimento Black Power.

calças cor de abóbora e jaqueta lilás negros de chocolate um matiz
 carregado de cacau e esgaluecéleres num passo de zulus guerreiros
 ou então uma gravata dourada fosforesce na camisa anil e lapelas amarelas
 esquadram um tórax dobradiço de boxeur a massa branca passa a
massamédia
 vil e taciturna num mesmo coalho cinzaneutro de trajes turvos truncos
 e soul brother temple girl soul soul brother soul sister old black (CAMPOS,
 2004, 34ªp.)

O físico atlético dos negros contrasta com o físico da massa branca. As cores vibrantes usadas pelos *zulus guerreiros* também se destacam em relação aos trajes *cinzaneutros* dos brancos. Estes são vistos pelo enunciador como taciturnos, interpretação que pode ser decorrente da visão sombria, nebulosa que deixam transparecer com seus trajes. Como todas as suas roupas tendem para um tom cinza, os brancos parecem formar uma massa, uma *massamédia*, que, com sua medianidade, não se destaca em relação à grandeza da força dos guerreiros negros, cujas roupas têm cores que deixam transparecer vivacidade. O composto *massamédia*, com a contribuição de suas bases, ganha um tom depreciativo no contexto.

A ideia de monotonia e de tempo prolongado também surge em substantivos compostos do tipo S+A.

movido xadrez dos **diasiguais** percebe move-se o movimento mas
 se move o tráfego encanuda no túnel oliva (...) (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

O enunciador percebe o movimento repetitivo do tráfego em Nova Iorque, que se encanuda no túnel. A cidade é tida como um xadrez, metáfora que parece mostrar que sua disposição urbana quadricular faz com que as ruas pareçam iguais, escaques iguais.

A composição *diasiguais* mostra as impressões do enunciador sobre a cidade nova-iorquina. Segundo ele, ela apresenta fluxo e cenários repetitivos, o que o entedia, fazendo com que ache um dia igual ao outro.

Na página sobre o *jornalário*, há um substantivo composto do tipo A+S que também sugere monotonia: *mamutemesmo*.

(...) o mesmo se repete o **mamutemesmo** pastando ervas verdoengas
 xadrez dos dias iguais de escaques iguais onde o um é o outro jornalário
 (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

Aqui se tem a ideia de monotonia com a vista do mesmo mamute – *mamutemesmo* - pastando. A imagem do animal se alimentando dá uma ideia de tédio.

Observemos também que o enunciador menciona que *o mesmo se repete*. Isso é representado pelo sentido do composto, bem como pelo uso da base *mesmo* da criação

que, formalmente, repete o primeiro *mesmo* do enunciado. O excesso de letras *m* na formação também sugere repetição.⁵⁸

Um composto com a estrutura S+A trabalha com a descrição de pessoas.

não tiravam o chapéu da cabeça o feltro cor de fumo sobre o rosto chupado
passado como uvapassa pelepregas (...) eram três velhos de cara
escanhoad e jaqueta alpaca três **velhograves** em turra casmurra para a
feria de san isidro vindos a madrid para (CAMPOS, 2004, 20^ap.)

Na passagem, o enunciador fala de três velhos que foram a Madri especialmente para a Festa de São Isidoro com a finalidade de ver uma tourada. Como diz o enunciador, seus rostos eram chupados tal qual *uvapassa* e a pele enrugada (*pelepregas*). Além dessas características, o enunciador menciona que tinham um ar sisudo, sério. Tal menção é feita por meio do substantivo *velhosgraves*. A base *graves* forma um par coerente com o adjetivo *casmurra*, pois ambos mostram o ar taciturno dos homens retratados.

Também é possível verificar que na obra existe um caso de substantivo composto do tipo formado por aglutinação: *mentoscuro*.

Mentoscuro é aquele que conta a estória de *meuminino*.

passatemplos e matatemplos eu **mentoscuro** pervago por este minuscoleante
instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma
estória (...) (CAMPOS, 2004, 47^ap.)

Ele parece ser uma pessoa sombria. A composição parece aglutinar *mento* e *escuro*, sugerindo que *Mentoscuro* é aquele que fala soturnamente.

Há também um caso em que o autor se vale da vogal de ligação *i*: *almicândidas*.

O enunciador assevera que o seu livro não é um *livro-rosa* para *demidonzelas*.

não se trata
aqui de um **livro-rosa** para **almicândidas** e demidonzelas ohfélias nem de
um best-seller fimfeliz para amadores d'amordorflor mas sim de um
nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia
para vagamundos e gatopingados (...) (CAMPOS, 2004, 45^ap.)

Nesse excerto, existem várias criações por justaposição, aglutinação e cruzamento vocabular.

O enunciador, ao dizer que sua obra não é um *livro-rosa*, já deixa entender que não produz um livro que tenha um *fimfeliz*, que seja um best-seller próprio para

⁵⁸ No fim, o enunciador recupera a metáfora do xadrez, mas dessa vez a aplica ao *jornalário*, que, segundo ele, apresenta dias iguais como escaques iguais. Um dia pode ser o outro em virtude da falta de novidade.

donzelas cândidas, ou melhor, *almicândidas*. Isso significa que ele não produz um romance para amadores de *amordorflor*, elementos básicos para livros que eram destinados às moças.

Sua obra destina-se, portanto, a vagamundos e *gatopingados*, que gostam de um *nigrolivro*, que evoca “mortos” e promove dialogismo, “dificultando a vida dos leitores”. Muitas vezes, para alguns, ele pode se tornar um *pesteseller*, *horrídeodigesto*.

O composto *nigrolivro* possui como uma de suas bases *nigro-*, que vem a ser uma corruptela de *necr(o)-*. Essa base determina a segunda, havendo entre elas, portanto, uma relação de subordinação.

Almicândidas é uma aglutinação. A criação indica almas pudicas. É válido notar que o poeta faz o leitor associar *almi* a um elemento de composição do latim em virtude de alguns desses elementos utilizados na obra terem a vogal *i* final.

Nos casos de substantivos compostos formados por duas bases substantivas em que uma determina a outra apresentados, percebe-se que a adjetivação/determinação de uma das bases pode ser traduzida por sintagmas nominais, pela síntese de orações subordinadas adjetivas. Da síntese, da supressão sintática ou oracional surge um neologismo que proporciona economia linguística e que surpreende pela junção das bases, que, muitas vezes, resulta em neologismos calcados em metáforas. Já nos casos dos substantivos compostos formados por S+A, nota-se que existe a junção lexicalizada de elementos de um sintagma nominal “pronto” dentro de um enunciado. Não existe a necessidade de supressões.

Dos casos expostos, existem dois que se fundamentam em metáforas: *margarida-gigante* e *barata-tonta*. *Mentoscuro* parece basear-se em uma metonímia. Em *pênistenso* e *falotúrgido*, as bases adjetivas parecem ter um valor discursivo mais objetivo, ao passo que nas outras criações parecem demonstrar um olhar – algumas vezes críticos – do enunciador.

- Substantivos do tipo A+S

Os três substantivos compostos com essa estrutura na obra são: *fecalporto*, *lentacâmara* e *belasletras*.

(oudisséia) tautofágica retornará marmorto
fecalporto (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

Essa *Oudisséia*, tautofágica, que devora a si própria, é chamada de *marmorto*, pois traz em suas águas cíclicas o discurso de “mortos”. A formação *tautofágica* mostra que a obra está voltada para si, para a própria escritura. A escrita, no caso, está no próprio intestino escritural. Depois, de trabalhada, digerida, será “fezesescritural”. Por isso, o texto, segundo o enunciador, é um *fecalporto*, pois, nele, a escrita – produto da *tautofagia* escritural – para, desemboca.

O composto é uma metáfora pura e a base adjetiva contida nessa formação revela o ponto de vista daquele que enuncia, tendo valor ideológico no discurso.

O composto *lentacâmara*, assim como *câmaralenta*, pertence ao trecho que trata da viagem do casal judeu americano ao México.

em *lentacâmara* o
looping e o carro virado sobre si mesmo a carretera também virada sobre
si mesma nem sangue nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata
amassada entre vidros puídos e você e harry e sara e crianças arrelhando
com voz de pato donald e sara e harry e você para toluca e crianças
para toluca vivos viva-a-vida vida para o mercado cor tortilla de toluca
(CAMPOS, 2004, 25ªp.)

O composto, em virtude de trazer primeiro o adjetivo, enfatiza-o, mostrando que a capotagem ocorre lentamente, como em *câmara lenta*. Além disso, a base *câmara* também sugere que todos no automóvel estão dentro de uma espécie de *câmara* (carro), filmando, com os olhos, tudo o que acontece durante o acidente. O desfecho é feliz, pois todos ficam bem. Sendo assim, o enunciador forma também o composto *viva-a-vida* para exaltar a vida. Essa formação, no contexto, tem um valor de locução interjetiva.

Pensando ainda em *lentacâmara*, observa-se que é uma inversão de *câmaralenta*, o que pode sugerir o looping do carro, que se encontra virado. Sendo assim, a inversão nesse contexto tem valor bastante expressivo, trabalhando tanto a questão semântica quanto a visual.

uma melancólica
de **belasletras** deletreadas em tritos detritos (CAMPOS, 2004, 41ªp.)

Muitas vezes, as obras podem representar uma tentativa de recuperar as *belasletras*. No caso, o enunciador fala de uma obra que mescla *belasletras* com detritos. Desse modo, há, no mesmo discurso, uma espécie de rebuscamento formal misturado a coisas que lembram um uso não privilegiado da língua. Tudo parece conviver nessa obra.

Nesses exemplos, como a base adjetiva antecede a substantiva, ganha destaque no contexto, revelando, em primeiro lugar, as impressões do enunciador.

- Expansões dos modelos S+S e S+A

Na obra, há um substantivo composto formado por uma base substantiva, uma adjetiva e outra substantiva.

o chofer lituano fizera a guerra fugira depois e os alemães não
conhecem o frio o friofrio pravalder friomesmo não tem na terra deles
se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas
orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos
joelhos precisa mover sempre o corpo comer coisas grossas
gordurosas chouriços de carne gorda senão o sono o **sonobomsono**
torporestupor de fomessonobom tudobom calmocálido tudoquente como
um ninho um nicho bom de braço roliço um ventre macio de sonobom
ohquessoônoboom nesse colo fofo e quando acorda se-é-que não tem mais
dedos não tem mais pernas não tem mais cara por isso tanta gente
sem orelha sem nariz lepra glácea de inverno e guerra é isso (CAMPOS,
2004, 19ªp.)

Nesse fragmento, existem várias criações. Dentre elas, uma forma um substantivo composto com a seguinte estrutura: S+A+S (*sonobomsono*).

Esse trecho menciona a presença de alemães na Lituânia durante a Segunda Guerra.

O frio lituano é insuportável aos alemães, pois, segundo o chofer lituano, na Alemanha, não se faz *friofrio*⁵⁹, *friomesmo*. Os soldados precisam dar tapas e beliscões em seus próprios corpos para aquecê-los. Caso não o façam, podem congelar, morrer. Eles precisam, com comidas gordurosas e com o movimento constante, evitar o *sonobomsono*, pois, caso durmam, poderão, de acordo com o enunciador, ficar sem dedos, pernas etc. Os conjuntos *bomsono* ou *sonobom* podem determinar o tipo de sono a que o enunciador se refere. Ter-se-ia, no primeiro caso S+(A+S) e no segundo (S+A)+S. Em ambos os casos, entra-se no domínio do sono que se torna agradável. A segunda opção parece ser a mais provável em virtude da composição *sonobom* aparecer isolada no excerto, bem como na formação *fomessonobom*. Além disso, “boceja-se” na página *ohquessoônoboom*. Tanto em uma interpretação quanto na outra, os elementos

⁵⁹ *Friofrio* inicialmente pode ser considerado um redobro, havendo a justaposição de dois substantivos. A segunda base, nesse caso, reforça o sentido da primeira, tornando a ideia de frio ainda mais evidente. Entretanto, também se pode pensar que a segunda base é adjetiva e que determina a primeira, mostrando que o frio lituano é realmente frio, isto é, intenso.

de um sintagma nominal são justapostos e, em seguida, justapõe-se a eles uma outra base.

Enquanto se dorme bem, parece que está *tudobom*, *calmocálido*, *tudoquente*⁶⁰. Entretanto, se o soldado se deixa levar pelo *sonobomsono*, quando acorda, *se-é-que*, já não tem pernas, cara etc.

O composto *fomessonobom* é a formação do tipo S+(S+A) encontrada na obra.

o chofer lituano fizera a guerra fugira depois e os alemães não
conhecem o frio o friofrio pravalder friomesmo não tem na terra deles
se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas
orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos
joelhos precisa mover sempre o corpo comer coisas grossas
gordurosas chouriços de carne gorda senão o sono o sonobomsono
torporestupor de **fomessonobom** tudobom calmocálido tudoquente como
um ninho um nicho bom de braço roliço um ventre macio de sonobom
ohquessoônoboom nesse colo fofo e quando acorda se-é-que não tem mais
dedos não tem mais pernas não tem mais cara por isso tanta gente
sem orelha sem nariz lepra glácea de inverno e guerra é isso (CAMPOS,
2004, 19ªp.)

O *sonobomsono* é *torporestupor*, fazendo com que o soldado não perceba tanto a fome quanto o *sonobom*.

O composto *fomessonobom* reúne, de maneira coordenada, *fome* e o conjunto *sonobom*. Em primeiro lugar, considerando o conjunto *sonobom*, vê-se uma justaposição das bases baseada na subordinação. Depois, este conjunto parece justapor-se de modo coordenado à base *fome*. O composto, portanto, pode sugerir aquilo que fica insensível ou imperceptível pelo soldado quando entra no domínio do sono agradável. Pela ordem dos elementos, pode-se pensar que a fome gera fraqueza e pode provocar o sono.

Tanto em *sonobomsono* quanto em *fomesonobom*, pode-se pensar na formação de um substantivo composto mais um substantivo simples - (sono+bom)+sono ou sono+(bom+sono) e fome+(sono+bom).

Há também substantivos formados por (S+S)+A. A formação do tipo existente na obra é *mementomomentomonumental*.

(...) uma torção do tempo famosus ille fabulator que se faz memória
mementomomentomonumental matéria evêntica desventrada do tempo
da marsúpia vide espaço do tempo (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

⁶⁰ As formações *tudobom* e *tudoquente* sintetizam frases. O enunciador poderia ter optado por dizer “Tudo está bom. e Tudo está quente”, entretanto a justaposição confere mais expressividade ao texto, justamente por sintetizar ideias. O composto *calmocálido* trabalha com a coordenação entre as bases.

Esse excerto é retirado da página em que o enunciador compara uma passagem da Odisseia ao ato da escrita, bem como a uma cena em Nova Iorque.

A obra do enunciador, pelo fato de recuperar discursos de outras épocas e atualizá-los, promove uma torção do tempo, *que se faz memória*. Sua matéria é *evêntica*, única, singular, surpreendente. Ela não está presa a um único espaço e tempo. Ela, para o enunciador, é um *mementomomentomonumental*.

A obra é um memento, pois parece ser uma liturgia que evoca os mortos e os traz para a mente do leitor. A base *momento*, por sua vez, parece sugerir que a obra representa instantes de uma escrita sem espaço e tempo determinados ou de espaço e tempos cruzados. Todo esse discurso fúnebre com espaços e tempos interligados é monumental, pois trabalha com dimensões galácticas.

Aparentemente, existe uma coordenação entre as duas primeiras bases do composto, e a terceira parece justapor-se a elas para determiná-las. Ter-se-ia, então, a seguinte estrutura: (S+S)+A.

Observa-se também a criação de um substantivo do tipo N+A+S.

Em Praga, o enunciador vê uma sinagoga em que há nomes de judeus mortos durante o Holocausto inscritos nas paredes. Parece se tratar de Pinkas Sinagoge.

aqueles brutos
blondos bárbaros massacraram todos os juden de praga agora uma sinagoga
uma parede rendada labirintorrendada nomessobrenomessobrenomessobre
nomes e são todos os mortos todos os **milmultosmortos** como um arabesco
(CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Na parede da sinagoga, ele parece ver um labirinto formado pelos nomes inscritos. A tinta parece formar uma renda. Dessa forma, diz que a parede é *labirintorrendada*. Nela, ele encontra *nomessobrenomessobrenomessobre*⁶¹. Esse composto, tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo, tenta representar os milhares de nomes inscritos lá. Em seguida, ele esclarece ao leitor que aquele grande número de nomes pertence aos *milmultosmortos* do Holocausto. Essa formação também explora a noção de quantidade tanto pelo seu volume quanto pelo seu conteúdo semântico. O leitor, com a extensão do neologismo, percebe que há inúmeros nomes de judeus na sinagoga.

⁶¹ Essa formação é bastante expressiva, pois permite várias interpretações: a) nomes + sobrenomes + sobrenomes + sob + sobre; b) nomes + sobrenomes + sobre + nomes + sob + sobre; c) nomes + sobre + nomes + sobrenomes + sob + sobre ou d) nomes + sobre + nomes + sobre + nomes + sob + sobre. Ela confunde o leitor, entretanto deixa, de qualquer forma, evidente que há milhares de nomes inscritos nas paredes.

Pensando na formação (*milmultismortos*), pode-se dizer que as duas primeiras bases determinam a terceira.

- Substantivos do tipo N+S

Existem algumas formações do tipo: *milfolha*, *milumapáginas* e *milumanoites*.

este livro não tem mais de uma página mas esta **milfolha** em centifólios
(CAMPOS, 2004, 24ªp.)

Esse excerto nos faz pensar que a página do livro pode ter o conteúdo de *milfolha(s)*. O composto sugere o desdobramento da página.

A *milfolha*, como diz o enunciador, organiza-se em centifólios, o que nos leva a entender que o conteúdo dessa página pode estar presente e repetir-se em centenas de outras. Talvez, seja por isso que o enunciador afirme que o livro não tem mais de uma página.

Por sua vez, os neologismos *milumapáginas*, *miluma-páginas* e *milumanoites* parecem fazer a forma retomar o conteúdo, trabalhando a ideia de extensão de tempo ou de volume.

Há na obra duas ocorrências de *milumapáginas*. Uma delas já foi analisada no primeiro capítulo assim como os outros dois compostos, e a outra aparece no excerto:

(cadavrescrito) em **milumapáginas** não haverá ninguém algum
nenhum de nenhúrias que (...)
finisterre em teu porto por isso não parta por isso não porte
reparta reporte destrince esta macarroniada (...) (CAMPOS, 2004, 44ªp.)

O enunciador diz ao *cadavrescrito* que, se não destrinçar sua *macarroniada*, não haverá ninguém que, em *milumapáginas* escritas, aporte em seu porto. Em *milumapáginas*, mais uma vez, verifica-se a exploração do volume da unidade lexical, de modo que forma e conteúdo se casem. A extensão do composto sugere o grande volume de páginas escritas.

Além disso, é possível ler a palavra *mapa* dentro do composto. Tal leitura é favorecida pelo contexto da obra que compara o livro a uma viagem. Fazendo essa leitura, o leitor acaba percebendo nela um reforço da ideia de que a obra lhe oferece mapas para que ele escolha seu roteiro.

Verifica-se que em todos os casos as duas primeiras bases determinam a terceira.

Na obra existem também dois casos de numeral + substantivo formados por aglutinação: *setestrelas* e *milumestória*.

*monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui
desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres e **setestrelas**
cada uma das setechaves sigilando à tua beira à beira-ti beira-
-nada (...) (CAMPOS, 2004, 50ª.p.)*

As *setestrelas* parecem nos lembrar das sete estrelas apocalípticas. Ou o monstro gaio encerra no fim do livro, ou abre suas lendas, salvando-se.

*há **milumestórias** na mínima unha de estória (CAMPOS, 2004, 1ªp.)*

O composto *milumestória* pode sugerir a intertextualidade existente em cada unha de estória contada pelo enunciador. Em cada página, pode haver dialogismo com outros discursos. Além disso, a formação nos remete à obra “As mil e uma noites”.

O autor também se serve da vogal de ligação *i* na base numeral *sete* em dois compostos: *setifauces* e *setimesmário*.

A palavra *setifauces* mostra que um dragão com quem fala o *meuminino* em sua aventura pela floresta tem sete gargantas.

*o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago
dragoneou-lhe a turgimano com **setifauces** furnávidas (...)
só dragão
dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta (CAMPOS, 2004,
47ªp.)*

O dragão revela para o garoto que somente o *dragão dragoneante* pode dar respostas ao que deseja saber. Suas *setifauces* parecem dar medo, pois são *furnávidas*, isto é, profundas e famintas.

Para retratar a rotina, o enunciador usa *setimesmário*.

*jornaljornada ânusanuário
mênstruomensário **setimesmário** moscas no aquário onde suo o salário
mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem
(CAMPOS, 2004, 4ªp.)*

Aparentemente, na formação, a segunda base é substantiva, e a criação forma um substantivo, isto é, ela indica um lugar que por sete dias da semana é marcado pela mesmice. Entretanto, também é possível perceber a base *mesmário* como um adjetivo, fazendo com que a formação não indique um lugar onde tudo se repete durante os dias, mas que sirva de qualificação (adjetivo) para o local de trabalho do enunciador (o *jornalário*).

- Substantivos do tipo V+S

Dentre as formações desse tipo, há *papaformiga* e *tornaviagem*, que continuam a manter o sentido de *papa-formiga* e *torna-viagem* respectivamente. Entretanto, existem ainda outras quatro que revelam originalidade em relação às junções: *giramundo*, *inventalínguas*, *miramundo* e *matatemplos*.

no tablado da union square cadavezsím mais depressa o mundo gira
o **giralivro** mundo gira (...) (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

Em São Francisco, o enunciador, vê pessoas na Union Square. O passa-passa parece revelar a ele que, *cadavezsím mais depressa*, o mundo gira. As coisas modificam-se. Assim, gira também o *giralivro mundo*.

A composição *giralivro* pode ser considerada um substantivo adjetivado por *mundo* ou um adjetivo que qualifica *mundo*.

Se consideramos a formação um substantivo, podemos entender que o livro gira, mostrando novos mundos, novos cenários aos leitores. A base *gira* recupera a ideia de movimento de uma obra aberta. Nesse caso, enfatiza-se a função circular do próprio livro, que representa mundos.

No entanto, se a considerarmos um adjetivo, será enfatizado tanto o movimento giratório do livro quanto do mundo. Assinala-se, entretanto, que o sujeito do verbo *gira*, nesse caso, é *mundo*. Dependendo da leitura, o sujeito do verbo, portanto, pode ser alterado.

mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila
o povo é o **inventalínguas** na malícia da mestria no matreiro da maravilha
no visgo do improviso (...) metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice
no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável (...) (CAMPOS, 2004, 15ªp.)

O improviso popular é impressionante para o enunciador. Para ele, o povo é capaz de subverter o sentido das palavras e de inventar novas formas de expressão. O povo, portanto, é um *inventalínguas*. Segundo o enunciador, a criatividade manifesta-se também na fala cotidiana dos artífices da língua.

Num outro momento de sua fala, o enunciador diz que não pode, não consegue guiar aqueles que se dedicam ao canto. Entretanto, aponta um de seus mestres.

o mestre que me ensinou já não dá ensinamento bagagem de
miramundo (CAMPOS, 2004, 15ªp.)

Com a criação *miramundo*, o discurso permite que o leitor lembre-se Miramar, apelido pelo qual Oswald de Andrade também era conhecido. No caso, o enunciador vê o mestre como aquele que vê além-mar, que vê além-mundo. A base *mundo* mostra que aquele que enuncia interpreta que seu mestre tinha uma visão ampla das coisas.

Em outra passagem, há *matatemplos*.

passatemplos e **matatemplos** eu mentoscuro pervago por este minuscoleante instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma estória (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Mentoscuro conta aos leitores uma estória que representa um *passatempo* ou um *matatempo*. Esta composição acaba lexicalizando a expressão *matar o tempo*. O substantivo sintetiza a ideia de algo que serve para distração. Ele segue a mesma estrutura de *passatempo*, composto com o qual estabelece uma relação sinonímica.

Em todos os casos apresentados, parece haver uma síntese de verbo e objeto, exceto em *giralivro*, pois, o livro é que possui movimento giratório.

Em todos os casos os verbos estão na terceira pessoa do singular, seguindo o modelo de *para-quedas*, *quebra-queixo* etc.

- Jogos lexicais haroldianos na formação de substantivos

Os modelos apresentados até agora (S+A; A+S; S+P+S; S+C+S; N+S e V+S) são relativamente comuns na língua. Na obra, eles são expressivos pela junção inesperada de elementos, pelo sentido que adquirem e, algumas vezes, pela sua visualidade. O poeta brinca com o surpreendente, com as “fórmulas químicas” das formações de palavras.

Percebemos, pela análise, que ele brinca com as expansões desses modelos - (S+A)+S; S+(S+A); (S+S)+A; N+A+S -, ampliando as possibilidades de formações. As expansões analisadas também são expressivas pelo sentido e pela forma inesperada que têm.

Além dessas combinações de elementos, existem outras: S+ADV; S+PRON; P+S; PRON+S; ART+S; V+ADV. Elas nos surpreendem pela sua forma, mas, especialmente, pela singularidade de sentido que adquirem. Nesses casos, também é observável a síntese de um sintagma, de uma oração adjetiva ou a união de elementos que fariam parte de um sintagma, havendo, neste caso, o apagamento do espaço em branco entre as palavras.

Na passagem em que o enunciador fala sobre os alemães na Lituânia, existe um caso de substantivo composto do tipo S+ADV : *friomesmo*.

os alemães não
conhecem o frio o friofrio praver **friomesmo** não tem na terra deles
(CAMPOS, 2004, 19ªp.)

Dependendo da leitura, *friomesmo* pode ser um substantivo. Fazendo essa interpretação, entende-se que não há um frio rigoroso na Alemanha. Entretanto, também é possível considerar a formação como um adjetivo para *friofrio*. Ter-se-ia, então, *friofrio friomesmo* (A+ADV). Em ambos os casos, o advérbio determina a primeira base. Tendo-se a composição como um substantivo, entende-se que o enunciador está falando de um frio real, friíssimo. Caso seja considerada um adjetivo, entende-se, com ela, que o *friofrio* está realmente frio. O uso do advérbio, em ambos os casos, parece garantir a autenticidade do frio lituano, possuindo também um caráter reforçador.

Se a primeira base for considerada substantiva, o composto será um substantivo, se considerada adjetiva, será um adjetivo. Observa-se que, mesmo acompanhando uma suposta base substantiva, a base *mesmo* exerce uma função adverbial, surpreendendo o leitor.

É válido observar que a base *frio* do composto serve também, no contexto, para a repetição de mesmo significante, tornando a ideia de *frio* ainda maior. O lexicalização de expressão *praver* também reforça a ideia de um frio rigoroso.

A outra criação do tipo é *livro-agora*.

nometora nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descordo
nesse **livro-agora** de horas desoras de vígeis vigílias nometora
morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha
que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista
aterra nesse museu de cera da memória kz konzentrations lager
recolhido em colônia para o memento para o lamento (CAMPOS, 2004,
22ªp.)

O enunciador, no início da página desse excerto, menciona um escrito judeu de uma lápide que diz que ali jaz em paz Nometora, virgem, 18 anos. A jovem judia se torna objeto da escrita do livro, o qual “vela” os mortos e, segundo o enunciador, é um museu de cera da memória. Esse livro trabalha tempos e espaços, recuperando o discurso e a memória alheios. O enunciador o considera um *livro-agora*, pois, sempre que for aberto, trabalhará os fatos, os discursos trazendo-os para o momento presente da leitura. Tudo no livro se torna *agora*. Tudo está “congelado para o leitor”, tornando-se algo do presente a cada leitura. O *livro-agora* tira Nometora de seu casulo e a traz para

o texto, onde se eterniza, num eterno *agora*. A segunda base desse composto determina a primeira, revelando o tipo de livro a que o enunciador se refere.

este teu
cantomenos este teu conto a menos sem somenos nem comenos este canto
mesmo que já agora é teima e não se faz por menos (CAMPOS, 2004, 44ªp.)

A criação *cantomenos* tenta definir a obra do enunciador. Ela não é totalmente canto, poesia, pois também é prosa. Por isso, para ele, é um *cantomenos*.

Pelo fato de também não ser só conto, isto é, só prosa, pode ser um *conto a menos*. De acordo com suas palavras, devemos ignorar a ideia de *somenos*, pois não existe inferioridade de sua obra em relação a outras. Ela *não se faz por menos*, mas pela junção entre prosa e poesia.

Sendo assim, a escolha da base *menos*, que determina a primeira, não apresenta a ideia de inferioridade, mas lembra que o enunciador coloca uma pitada a menos de canto em seu discurso, para não torná-lo só poesia. Acrescenta também à sua receita uma pitada de conto, para torná-lo um poema em prosa.

O valor da base *menos* não parece ter função adverbial no contexto, mas pronominal. Com o valor de pronome, indica menor quantidade de canto em seu discurso.

No caso a seguir, o autor subverte um vocábulo e transforma-o em outro, com sentido distinto.

poeta sem lira ó deslirado tua fórminx de fórmica vibra em ganidos
metálicos desta vida ninguém sai vivo companheiro no **parachoque** do
caminhão não as linhas mas o branco entrenegro das linhas filosofia do
irmão da estrada alguém disse trilhas brancas correndo (...) (CAMPOS, 2004,
29ªp.)

O poeta *deslirado* acidenta-se entre as trilhas de seu próprio texto, durante a viagem da escrita. Ele se choca contra o *parachoque* de um caminhão. Não se trata de um *pára-choque*, que amortece a colisão. Nesse caminhão, há algo próprio para o choque (*para-choque*), como se este fosse inevitável. No caso, ninguém sai incólume dessa batida.

Nesse excerto, é possível dizer que a escrita é uma aventura na qual o poeta pode encontrar vários obstáculos, “acidentando-se”, ficando *deslirado*.

No caso, o composto não representa uma alteração gráfica de *pára-choque* (pensando na antiga grafia da palavra). Nele, há a junção da preposição *para* + um substantivo.

Observa-se também a presença de três neologismos em que se apaga o espaço em branco entre pronome e substantivo, sendo unidos, portanto, elementos de um sintagma: *meuminino*, *nenhumnome* e *nenhumaparte*.

Em uma página é contada uma história cuja personagem principal é *meuminino*. Essa “personagem” adentra uma floresta e faz várias perguntas a conhecidas personagens de clássicos, mas ninguém lhe dá respostas.

meuminino é soposto a uma
prova de fogo (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O pronome *meu* confere um tom de afetividade ao composto. No caso, aquele que enuncia – que se denomina na página *Mentoscuro* - parece sentir compaixão pelo menino, que passará por aventuras que causam medo. Ele parece se sentir responsável pelo seu destino, pelo seu bem-estar. Sua postura parece ser paternal. O pronome sugere a proximidade entre os dois e revela o envolvimento do enunciador com a história do garoto.

A alteração gráfica de *menino* também trabalha com afetividade do uso. *Minino* talvez revele uma ideia de proximidade.

Existe também a criação *nenhumnome*, que serve para recuperar a história de Odisseu.

edifício leproso da rua 23 entra-se por uma porta em coração estames
de purpurina pistilos ou da rua 48 enjoy the ultimate in massage
new york grooviest men’s club the gemini porta partida em coração
lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata
oudisseu **nenhumnome** parou aqui este livro uma tautodisséia dizendo-se
parou aqui e passou além (...) (CAMPOS, 2004 48ªp.)

Esse trecho faz uma relação entre a obra feita pelo enunciador e a Odisseia. Uma massagista de Nova Iorque é comparada a Circe, a deusa benecomata. Odisseu torna-se Odisseu, que é outro, mas faz reviver o homérico nesse discurso. O composto *nenhumnome* também faz referência ao herói da Odisseia. Ele retoma a passagem em que Odisseu oferece vinho a Polifemo para salvar seus homens. Assim que o ciclope pergunta quem lhe faz a oferta, o herói diz que é ninguém. Quando Polifemo adormece, Odisseu o cega e foge com seus companheiros. Dando-se conta do ocorrido, o ciclope comunica aos outros ciclopes que Ninguém o cegara. Fica evidente a relação intertextual desse composto com a obra homérica.

Em uma passagem, o enunciador fala que existe um entra-e-sai do Campo de Concentração de Colônia, na Alemanha. Segundo sua impressão, as pessoas parecem ter

um ar indiferente, como se o Holocausto não tivesse ocorrido em *nenhumaparte* do mundo.

gente entrando saindo sentando
saindo entrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca
nenhumaparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está memória
(CAMPOS, 2004, 22ªp.)

Os jovens parecem ignorar que aquele lugar teve uma história terrível. Lá, morreram inúmeros judeus. Somente Nometora, a virgem judia, parece velar os mortos.

A composição *nenhumaparte* une pronome e substantivo, revelando de modo sintetizado uma ideia.

Nesses casos, também se observa a junção de elementos que participam de um sintagma nominal dentro de um enunciado, formando lexias com valores afetivos ou intertextuais.

Existe também um caso de apagamento do espaço em branco entre artigo e substantivo: *lamorte*. Nessa criação, trabalha-se com o hibridismo. O artigo é espanhol e a base substantiva vem do português.

ela passou e te olhou nos olhos entressorriu apenas físsil nos
lábios frau ou fräulein morte olhos de goya ou de edvard munch um aceno
um meneio um veneno um coleio de madame **lamorte** (...) (CAMPOS, 2004, 16ªp.)

O enunciador fala sobre senhores bêbados em uma estação de Colônia, na Alemanha. Eles têm um ar cansado, sombrio e, para o enunciador, parecem zumbis.

Em virtude do ar sombrio desses homens que passam, o enunciador diz que a figura da morte parece passar por nós. Seja ela donzela ou uma dama, parece ter os olhos pintados por Goya ou por Edvard Munch, olhos que se destacam e parecem encarar-nos. A dama parece acenar para nós. O composto *lamorte* torna-se uma espécie de nome próprio para a madame indesejada.

O poeta também une uma locução adverbial a um substantivo: *aoléuviagem*.

(...) um livro pode ser uma fahrkarte
bilhete de viagem para uma **aoléuviagem** áleaviagem (...) (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

O rumo incerto da viagem textual pode fazer com que o leitor enverede por uma *aoléuviagem*, percorrendo a esmo essa galáxia discursiva. A escolha dessa locução, em vez de “aesmoviagem”, por exemplo, parece explorar a similaridade sonora com *áleaviagem*.

Há dois substantivos compostos com a estrutura (V+ADV): *poder-pouco* e *estar-aqui*.

O enunciador conta que um homem vendo a Casa Branca frustra-se pelo fato de não poder combater o governo, representado por Lyndon Johnson, o Colonel Cornpone.

a casa branca
parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra⁶² bôrra
do não-poder impoder **poder-pouco** contra o carão de milho do colonel
cornpone este remorso remordido do não-poder nos olhos azul-criança por
cima da barba grisalha (CAMPOS, 2004, 27^ap.)

O composto *poder-pouco* está em consonância com os neologismos formados por derivação prefixal *não-poder* e *impoder*. Todos revelam que o homem de olhos *azul-criança* não pode contra o governo. As duas prefixações mostram a impossibilidade do ato de poder. Já em *poder-pouco*, parece existir uma pequena força contra o governo, mas que não é suficiente para vencê-lo.

O composto *azul-criança* que serve para adjetivar *olhos* sugere que o homem mostra certa ingenuidade em seu olhar. Ingenuidade essa que o faz pensar na possibilidade de mudar a situação do país sozinho. Logo, entretanto, ele se frustra, percebendo que não tem força suficiente para lutar só. O remorso ou a frustração do *não-poder* ficam evidentes em seus olhos.

A base adverbial do composto *poder-pouco* revela que possibilidade de poder é ínfima. Ela trabalha em concordância, como dito, com os prefixos de negação das duas outras criações mencionadas.

como quem está num navio e persegue as ondas jade jadeante a calota polar
fechada em seu prepúcio noturno poderia também conter esta solidão de
avesso de espelho e coluna de mercúrio o **estar-aqui** não-estando-aqui
barometrizo o centro da terra para onde acorrem centopéias centrípetas
(CAMPOS, 2004, 40^ap.)

A escrita é uma viagem. Lendo, embarcamos em um navio que nos apresenta novos mundos. Realizando a leitura, somos inseridos em um mundo, estamos nele, mas ao mesmo não estamos. Participamos, portanto, de um *estar-aqui* não estando.

O composto também pode sugerir que o *estar-aqui* se refere às coisas presentificadas no texto. O texto as torna vivas, presentes, obtendo-se uma presentificação por meio da linguagem. Os cenários, os objetos também fazem parte de um *estar-aqui* não estando.

⁶² Redução de *frustração*.

Os dois casos de composição apresentados, inicialmente, parecem fazer parte de um sintagma verbal que se lexicaliza sob a forma de um substantivo composto. Alguns leitores também podem interpretar que o verbo já esteja substantivado no momento da formação, representando, portanto, a união de um substantivo e um advérbio.

Pensando nas formações dos substantivos compostos apresentadas, é possível resumi-las assim: as criações formadas por S+S em que existe uma relação de subordinação entre as bases podem ser originadas, como foi mencionado, por meio de uma supressão sintagmática, frasal, oracional. Nos compostos com bases substantivas com função coordenativa entre elas, faz-se importante notar a ordem e a combinação dos elementos, que podem suscitar a ideia de abrangência, hibridismo, antonímia, ciclo, hierarquia, sequência temporal e alternância da percepção dos fatos pelo enunciador. Vale também notar a ordem e combinação das bases dos compostos formados por S+C+S, pois podem revelar também a impressão do enunciador, bem como em *dobra-e-desdobra*, que deixa transparecer uma noção de causa e consequência, além de indicar uma metáfora. As composições de S+P+S mostram que o conjunto (P+S) funciona como “locução adjetiva” da primeira base do composto. Tanto nesse caso como no anterior (em que existe uma conjunção), não existe a supressão de elementos de um sintagma nominal, o qual, na obra, surge lexicalizado, em alguns casos, trabalhando com metáforas e metonímias.

Nos exemplos em que existe um substantivo composto formado por uma base substantiva e outra adjetiva ou pronominal, ou numeral ou que represente um artigo, estas determinarão aquela com valor substantivo. Não se observa nesses casos, a supressão de elementos sintagmáticos, mas a justaposição destes, que forma muitas lexias com valor conotativo, afetivo ou ideológico.

Existe um caso em que um modificador (locução adverbial) une-se à base substantiva determinando-a, gerando um substantivo metafórico (*aoléuviagem*).

Em neologismos como *sonobomsono*, *fomesonobom* e *mementomomentomonumental*, observa-se que, no contexto, um bloco (*sonobom* ou *bomsono* e *mementomomento*) funciona já como um composto ao qual é justaposta outra base de maneira coordenada ou subordinada.

Nos compostos em que há V+S, percebe-se que resultam da supressão de uma oração, restando verbo e objeto ou sujeito mais verbo. Já nos casos em que há verbo e

advérbio, observa-se que o composto parece resultar de um sintagma verbal, que, no contexto, lexicaliza-se sob a forma de um substantivo.

4.1.2 Adjetivos compostos

- Adjetivos compostos do tipo S+A

A maioria dos casos é representada pelas justaposições e a minoria – dois casos –, por aglutinação. Existe também um caso de justaposição em que os elementos possuem a conjunção *e* entre eles.

verdes verdoendo verdegrunos e sabendo dizer
apenas naturellement saindo da catedral o mosaico de diônisos
pantera verde pantera fêmea com um colar azul (...)
a jovem pantera fêmea resbuna
ronrona rebufa suas graçasnegaças a tramp olhos verdegato **jaguarfúlguros**
(CAMPOS, 2004, 12ªp.)

Um dos poderes de sedução da *pantera verde*, da *pantera fêmea*, como visto, são seus olhos *verdegato*, que brilham como os olhos de um jaguar, sendo possível, como faz o enunciador, chamá-los de *jaguarfúlguros*. Os dois compostos têm uma base que representa um felino e, com a palavra *pantera*, sugerem que a sensualidade dessa mulher é um pouco agressiva, “feroz”.

No caso, pode-se pensar que o composto *jaguarfúlguro* pode sintetizar a comparação *fúlguros como os olhos de um jaguar*. O leitor, entretanto, também pode pensar na possibilidade de a segunda base se referir diretamente a *olhos* e ver, portanto, na formação uma coordenação entre as bases. Observando ambas possibilidades, é possível interpretar que a base adjetiva *fúlguro* acaba tendo dupla função. Entretanto, pelo contexto, que explora olhares e os olhos felinos, a primeira interpretação parece sobrepor-se à segunda, mas não a apagar totalmente.

Além disso, as escolhas lexicais *resbusnar* e *ronronar* sugerem que a moça emite sons de uma felina, e, com *rebufar*, as duas, pela sonoridade, sugerem o som da pantera, da gata.

Podemos também observar a presença de outro neologismo com a estrutura S+A que descreve um olhar.

(...) mira o longo
súplice olhar-espera da bela de rajasthan só esse **fogotriste** ôlho ansioso
rasgado no perfil para o amado ausente e na testa uma pétalapérola vibrila

enquanto a serva mãos juntas vela sobrolhos de mágoa essa dama amarga
(CAMPOS, 2004, 26ªp.)

Descrevendo a imagem da dama de Rajastão, o enunciador utiliza *fogotriste*. Essa composição, dependendo das pausas do leitor, pode ser interpretada como um adjetivo para *ôlho* ou simplesmente um substantivo. O leitor pode ler: a) mira o longo súplice olhar-espera da bela de rajasthan/ só esse fogotriste/ olho ansioso, rasgado no perfil para o amado ausente (...) ou b) mira o longo súplice olhar-espera da bela de rajasthan/ só esse fogotriste ôlho ansioso, rasgado no perfil para o amado ausente (...). Em “a”, o neologismo é interpretado como um substantivo, que pode denotar o brilho fraco do olhar. Em “b”, torna-se uma característica do *ôlho* da dama, que possui um olhar triste, quase sem brilho, bem como *sobrolhos de mágoa*.

Tomada a formação como um adjetivo, pode-se verificar que o *fogotriste ôlho* da mulher retratada tem um brilho ínfimo perto, por exemplo, dos olhos *jaguarfúlgueros* da mulher retratada anteriormente. A base adjetiva *triste* confere a ideia de tristeza e de pouco “fogo” ao olhar da dama.

No bar de Boston em que o enunciador vê a imagem a dama de Rajastão, ele observa algumas pessoas, as quais descreve.

olhos **borracha-parda** do rufião pedindo mais cerveja e rindo grosso
naso de boxeur piadas para a madame que funga ao seu lado em chilreios
de cio boca **batomberrante** no rosto de reboco velha senhora sorrimiando
a seu beau (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

Como se pode observar, a descrição de olhos é comum na obra. No caso, os olhos do rufião parecem ter uma cor fosca, parda, como diz o próprio enunciador, cor de *borracha-parda* (determinado + determinante). Nesses olhos, parece predominar a opacidade.

Esse valentão ri e conta piadas para uma mulher, que funga ao seu lado e chilrea como se estivesse dando sinais de cio. Os desejos sexuais da mulher, nesse contexto também, são vistos como animais. Ela parece ser uma gata no cio, que mia e até chilreia sem parar para chamar a atenção do macho. O sorrir dessa senhora corrobora essa ideia, pois ela *sorrimia*, neologismo que indica que, ao mesmo tempo em que sorri, solta miados de cio.

O composto *batomberrante* qualifica o substantivo *boca*. Essa formação é bastante sugestiva. A base adjetiva do composto tem plurissignificação. O adjetivo *berrante* pode indicar que a boca da mulher, que chilreia, isto é, fala animadamente, é berrante. Sendo assim, interpreta-se que ela fala alto para chamar atenção. Também é

possível pensar que a cor do batom é berrante, o que também corrobora a ideia de que o modo com a mulher age e o modo como ela se veste e se produz têm como objetivo chamar a atenção dos homens. A base adjetiva utilizada não possui uma conotação positiva no contexto, ela sugere a ideia de exagero, de algo extravagante.

Dentre as formações de adjetivos compostos com a estrutura S+A, encontram-se duas com a base *babel*.

polonês gagobêbado emborcando bocks no drei mohren friedrichstrasse
ponimáitie li vui po ruski **babelbêbado** bebemorando (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Nesse caso, o enunciador vê um polonês bêbado *bebemorando*⁶³ na Alemanha. Segundo sua visão, ele é um *gagobêbado* e um *babelbêbado*. A primeira formação, composta por duas bases adjetivas, sugere que o polonês gagueja como um bêbado. Sua fala é enrolada, confusa. Seu discurso parece misturar as línguas (*ponimáitie li vui po ruski*) e enrolar a língua. Em virtude de sua fala ser confusa e misturar idiomas, enunciador diz que o polonês é *babelbêbado*. O fato de estar bêbado contribui para a *babel* discursiva.

Em outra passagem, o enunciador sobre Paris diz:

esta cidade é **babelbarroca** por isto
esta cidade é uma opera aberta e você é você e é anônimo é sinônimo
e é antônimo é não e é milhão a tour eiffel está plantada sobre
sapatas no terreno móvel (...) (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

O enunciador vê pela cidade pessoas de várias nacionalidades. Todos, segundo ele, no universo parisiense, são antônimos, pois apresentam diferenças, mas também são sinônimos, pois apresentam algumas semelhanças e fazem parte daquele universo. A cidade é uma *opera aberta*, que se modifica ao longo do tempo e que reúne os diferentes, fazendo com que tudo coexista com tudo. Paris, portanto, é *babelbarroca*, formada, habitada e visitada por pessoas de todo o mundo. Pode-se entender que é *babelbarroca* pelo fato de apresentar as vozes dos diferentes e fazer, assim como numa obra barroca, que elas convivam, fundam-se.

Na obra, existem também duas ocorrências do tipo (S+A) formadas por aglutinação: *furnávidas* e *riscoblíquo*.

então o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago
dragoneou-lhe a turgimano com setifauces **furnávidas** e grotantro cavurnoso
(...) só dragão (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

⁶³ Em *bebemorar*, existe uma formação por analogia, em que se substitui um segmento a que se atribui um suposto significado e em seu lugar utiliza-se outro com significado distinto. (CARDOSO, 2009, p.47)

dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta (...)
Nesse composto existe a aglutinação de *furna* e *ávidas*, que indica que as fauces do dragão pareciam grutas ávidas por devorar o *meuminino*.

a pequena prostituta xochiquetzal
ao colar de jade cabelos colhidos pela mão sinistra e tigrídea a floramor
nessa mão a direita descobre a coxa tatuada jarreteira ouro à altura
do joelho e celhas **riscoblíquas** sobre os olhos amêndoa (...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

A pequena prostituta mexicana é comparada à deusa asteca Xochiquetzal. Suas celhas parecem ter um risco oblíquo, que pode demonstrar sua malícia.

Nesses dois casos, a base adjetiva determina a substantiva.

Eis o caso em que há uma conjunção entre os elementos: *lavanda-e-amarelo*.

na porta da city lights também acompanhavam gorgolhando bongós não nada do claro ar **lavanda-e-amarelo** da casa do doctor williams a casa branca parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra bôrra do não-poder impoder poder-pouco contra o carão de milho do coronel cornpone este remorso remordido do não-poder nos olhos azul-criança por cima da barba grisalha azul-faiança enevoando em céu de marijuana (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

O enunciador está falando sobre o homem de olhos azuis que se frustra por não conseguir lutar contra o governo de seu país. O ar *lavanda-e-amarelo da casa do doctor williams*, nessa cena, já não existe mais. O composto formado por *lavanda* e *amarelo* tem um efeito sinestésico: tanto o cheiro do ar quanto sua cor são suaves.

Pelo fragmento, entende-se que toda a serenidade é posta de lado, pois entra em cena a raiva, a frustração do homem que pouco pode contra o governo. O céu, no caso, passa a ficar enevado pela marijuana, que dopa algumas pessoas no contexto.

Constata-se que, nesse caso, as bases mantêm uma relação de coordenação, pois ambas adjetivam o *ar*. Isso se dá pelo fato de ser utilizada a conjunção *e* e pelo fato de o substantivo *lavanda* ter um valor adjetivo no contexto.

Há também casos em que é utilizado um elemento de composição do latim.

a dama está reclinada ressupina na alfombra lilás atmosphere and service beamed ceiling and chandeliers provide an authentic hungarian setting borboleta **alidourada** a asa do véu cristal-ouro celofana o lilás da alcatifa (...) (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A imagem da dama é comparada à de uma borboleta que tem as asas (véu) *cristal-ouro*. Como o véu é comparado à asa da borboleta, o enunciador diz que a dama é *alidourada*, composto que revela a cor do manto.

Em outra passagem na qual se fala sobre Dânae, com quem o *meuminino* tenta conversar, é utilizado o composto *auriconfusa*.

dona sol no-que-espera sua chuva de ouro deslumbra
meuminino fechada em sua torre dânae princesa íncuba coroada de garoa
me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira
irrigou teu tesouro mas a de ouro princesa fechou-se **auriconfusa**
e o menino seguiu no empós do contoconto (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Não querendo conversa, a princesa se fecha. O composto *auriconfusa* revela que está perturbada. Além disso, a base *auri-* retoma a história da mitologia que conta que Zeus adentrou – como uma chuva de ouro - por um orifício na torre em que Dânae estava presa e a engravidou.

Em outros casos, na base substantiva, é utilizada a vogal de ligação *i* para que essa base se assemelhe a um elemento de composição erudito, dando certo ar de erudição às lexias formadas.

Falando sobre a morte de Che Guevara, o enunciador utiliza duas formações do tipo estudado: *olhiaberto* e *barbirralo*.

na coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos
quebrados e polira sua vontade como um diamante que-sim apesar dos
pulmões cansados velhos foles abrasados de asma ou rustidas esponjas
cor de carne mas polira e os camponeses de olhos suspeitosos
impenetráveis ídolos oliva até que em las higueras a velha com suas
cabras mensageira do averno a uma légua de higueras e duas de pucara
caminhos entrecaminhos descaminhos a vontade polida é um diamante e
cintila com sua crista viril **olhiaberto barbirralo** e o farrapo de
sorriso entre-exposto nos lábios (...) (CAMPOS, 2004, 32ªp.)

Os compostos *olhiaberto* e *barbirralo* descrevem a imagem do guerreiro quando morreu. Nas fotos de seu corpo nos jornais, via-se que morreu com os olhos abertos e que estava com a barba rala. As duas formações são adjetivas e concordam com o substantivo a que se refere no enunciado.

No *corpus*, existe também a criação *olhibovina*.

gavilán gavilán
gavilán cantavam na rue budé a patronne **olhibovina** escoltada por
uma navalha corsa (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

Nesse excerto, a figura feminina tem o olhar de uma vaca, o qual é visto como *olhibovino*.

polifemo de corpos cavernosos
monolhando a ninfa escrita galatéia o sol pára sol roncolho cioso
de sua gleba o escrito o lido a ninfa de palavras mulher-livro
marcada e **coxiaberta** (...) (CAMPOS, 2004, 46ªp.)

Galateia, que é também uma *mulher-livro*, apresenta-se inicialmente vestida, depois despida e, por último, *coxiaberta*, isto é, entregue ao leitor.

Na passagem em que o enunciador compara seu texto a uma *Oudisséia* ou a uma *tautodisséia*, cria vários neologismos por aglutinação.

intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi
celo vermiculum **celilúbrico** mudez o papel-carcaça fedor-branco quem
solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de
fezes **vermicego verminíquo** augúrios uma labirintestina
oudisséia perderás todos os companh (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

O intestino escritural solta seus textos, suas “fezes” com facilidade, podendo ser chamado de *celilúbrico*. Nesse intestino, quem ausculta um Tirésias fazendo os seus presságios é Odisseu. O profeta, nesse contexto, é considerado *vermicego* e *verminíquo*. A base *vermi-* retoma a ideia de que está nas profundezas de um intestino da escrita. Já a base *cego* lembra-nos de que o profeta fora cegado por Hera. O elemento de composição *iníquo* revela um Tirésias perverso, que prevê que Odisseu perderá todos os seus *companh*.

A composição *vermicolear*, ainda que não seja formada por uma base substantiva mais uma adjetiva, faz parte desse contexto “vermicular”, formando um verbo. Essa criação nos lembra que Tirésias, em virtude de ter matado uma cobra fêmea, fora transformado por sete anos em mulher. A composição, nesse contexto, nos faz pensar que ele, como verme, rasteja-se pelo intestino escritural como uma serpente que traz maus presságios.

Em outra passagem, o enunciador cria um tríptico com a figura de Marilyn Monroe. A primeira é a *marilinda*, a segunda já é vampiresca e começa a ser “vendida” como um objeto e a terceira, como diz o autor, é uma “suicida por náusea, reagindo à “objetificação” a que fora submetida”.

ela
sentada se respalda num coto de antebraço os seios são glândulas
mamárias e pesam como laranjas de cera no outro braço uma alça
despenca a mortalha do vestido poderia estar assim a cavalo de um
bidê fúnebre coxas em garfo e o brasonado ventre **crinifulvo** porém
de tudo e mais de tudo um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria
de cuspo frustrado e saliva ensarilhada (CAMPOS, 2004, 32ªp.)

Aqui a terceira Marilyn está morrendo. Seu corpo está à mostra, à exposição. Ela está cansada de ter sua imagem vendida. O composto *crinifulvo* mostra a cor de seus pelos pubianos. Nesse contexto, a base “*crini*” pode sugerir uma certa ideia de animalidade, talvez em virtude da venda de uma imagem de mulher que se presta ao sexo. O adjetivo brasonado, entretanto, mostra que esse ventre *crinifulvo* tem um brasão, um valor.

No final da página desse excerto, retrata-se a morte da terceira Marilyn.

a primeira e
a segunda a vampiresca e a pudiesquiva a tigrante e a rôlapomba
mas prevalece a tércia olinfante **sexifulva** fúria e está morta (CAMPOS,
2004, 32ªp.)

Resta, portanto, a tércia, que se suicida pela sua exposição e pela exploração de sua beleza e de seu corpo. O composto *sexifulva* expõe que seu sexo era louro e deixa, no contexto, evidente a exposição de Marilyn, que era um símbolo sexual.

Existe também um caso em que a base *rosi* funciona como o nome da cor.

No café de Cluny, o enunciador diz ver uma albina – que descreve como sensual – a qual acaba preenchendo o branco do papel que serve para retratá-la, isto é, ela se torna o objeto da escrita.

Para descrevê-la, diz:

os cílios da albina parecem doer à luz e coam sua mirada
rosiclara que também está aqui por força dessa fímbria nacarada de palavras
que une os interstícios do papel com runas móveis suturadas pelo fio da
leitura (...) (CAMPOS, 2004, 40ªp.)

O adjetivo composto *rosiclara* mostra o descoramento da mirada da mulher. A base clara ressalta a ideia de uma pele branca.

Pode-se pensar que nesses casos, como há a união de um substantivo a um adjetivo, os adjetivos compostos são resultantes da junção de elementos de um sintagma nominal que funcionará como adjetivo. Entretanto, há casos em que isso parece não ocorrer de maneira tão clara: *jaguarfúlgaros* e *babelbêbado*. Os exemplos *jaguarfúlgueros* e *babelbêbado* parecem não resumir simplesmente um sintagma. Aquele, dependendo da interpretação, pode ser traduzido por uma comparação *olhos fúlgueros como os de um jaguar*. Dentro dele, haveria, portanto, a ideia de uma comparação e, no enunciado, o composto funcionaria como um adjetivo metafórico. O segundo exemplo talvez resumisse algo como *uma babel produzida por um bêbado*. Sendo assim, essas duas formações extrapolariam o limite da síntese de sintagmas nominais.

Os outros casos, porém, resumem claramente um sintagma.

Em *fogotriste*, a segunda base exprime um brilho triste, apagado no olhar, podendo o composto ser considerado uma metáfora pura. Nesse caso, a ideia de cor é

contida no primeiro elemento da formação, mas há casos em que a noção de cor está na segunda base e a primeira representa um objeto: *borracha-parda* e *batom-berrante*.

Observando esses dois casos também percebemos que com eles o enunciador procura com as formações promover comparação e metonímia: os olhos do rufião são como / parecem *borracha-parda*. No último caso, como fora mencionado, a segunda base possui dupla função. Uma delas é mostrar que a mulher ou sua boca são berrantes, mas utiliza no lugar desses substantivos *batom*, que pode exercer um papel metonímico.

- Adjetivos do tipo A+S

O uso de *azul-criança* é bastante poético no excerto que segue.

a casa branca
parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra bôrra
do não-poder impoder poder-pouco contra o carão de milho do colonel
cornpone este remorso remordido do não-poder nos olhos **azul-criança** por
cima da barba grisalha (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

O composto *azul-criança* não parece sugerir que *criança* determina *azul*. No caso, pode-se pensar em uma coordenação em que a segunda base do neologismo também qualifica *olhos*. Os olhos do rapaz são azuis e mostram a ingenuidade de uma criança, pois ele quer lutar sozinho contra o governo e trazer melhorias para o seu país. Essa parece ser a interpretação para a formação que mais se encaixa no contexto.

Adjetivos compostos do tipo A+A

Na obra há aproximadamente trinta casos de adjetivos compostos formados por duas bases adjetivas. Seguem alguns exemplos para análise.

Descrevendo a imagem de Lucrécia, o enunciador diz:

a fina cintura o
torso magro os seios apenas esboçados em botões rosa o umbigo marcado
pequena concha a linha evasiva da coxa direita sobrelevada pela esquerda
róseolisa pequena concha de penumbra o umbigo (...) (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Entende-se, com a composição, que a pele de Lucrécia é rósea e lisa.

Existem também outras criações que fazem justaposições interessantes.

Dentre seus comentários sobre estrangeiros em Paris, o enunciador fala sobre um texano e sua *cow-girl*, os quais pretendiam ganhar dinheiro na cidade tocando e cantando músicas, embora fossem desafinados.

sobre um guai de guitarras
no boul-mich' tom-mix texano e sua cow-girl **lourolambida** desafinam por
moedas (...) (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

O enunciador chama a *cow-girl* de *louro-lambida*. O adjetivo *lambida* pode sugerir que é sem-graça, sendo assim, coordenadamente, as duas bases adjetivas do composto referem-se ao substantivo *cow-girl*. Entretanto, a segunda base da criação pode sugerir também que o cabelo da moça é lambido. A presença da palavra *cow* (vaca), no contexto, pode levar o enunciador a pensar na expressão *vaca lambida*, muitas vezes, utilizada para retratar um cabelo sem graça, sem vida. Nesse caso, a segunda base do composto determinaria a primeira, cujo valor seria metonímico. As duas leituras são possíveis.

Para descrever a falsa apsara do café de Boston de estilo indiano, o enunciador diz:

pseudoapsara **louro-risonha** fazendo dólares nas férias de verão (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A funcionária do café é loura, o que realmente faz com que sua imagem se distancie da de uma apsara indiana. Ela representa a figura de uma norte-americana típica. O louro de seus cabelos acaba revelando que ela é uma *pseudoapsara*.

Para agradar os fregueses, está sempre risonha. Observando, então, as duas características da moça, o enunciador cria *louro-risonha*.

Descrevendo a imagem da dama de Rajastão que vê no café de Boston, o enunciador pontua:

sobre almofadas lilases a dama de rajasthan
suspira por seu amado a espira do narguilé termina em sua **lânguidocaída**
mão direita (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A tristeza causada pela ausência do amado faz com que a dama perca suas forças, sua vivacidade. O composto *lânguidocaída* corrobora essa ideia, na medida em que mostra que a mão da dama, assim como ela, está fraca. Tão fraca, que está caída.

O composto pode deixar entender que há uma coordenação entre as bases, porém pode-se também perceber na primeira base um valor adverbial (*languidamente*).

não se espante se a velha senhora hausfrau ou kammerfrau te mostrar
uma **velhabaça** fotografia gasta verão na praia nudez domesticada
de nudistas largateando lagartixando na areia (...) (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Esse excerto pede para que os enunciatários não se espantem com o fato de uma velha senhora alemã ter sido uma nudista.

O neologismo *velhabaça* indica que a fotografia da senhora é velha e embaçada. A segunda característica da imagem é decorrente também da ação do tempo. Os dois formantes têm uma relação coordenativa.

Na passagem que fala sobre Roma, o enunciador cita as construções do local.

velhasrevelhas paredes imperiais
e **velhosrevelhos** palazzi barrocos (CAMPOS, 2004, 9ªp.)

As bases *velhas* e *velhos* já mostram que as construções são antigas, e as bases *revelhas* e *revelhos*, por sua vez, intensificam essa ideia. Elas garantem a autenticidade do caráter velho das paredes imperiais e dos *palazzi* barrocos. O fato de o significante *velho* e *velha* serem repetidos na formação dá a impressão de que as construções são “velhas ao dobro”.

Na Mesquita de Córdoba, os turistas, segundo o enunciador, pedem que um guia oriente suas visitas.

o mihrab penetrado até
sua última gruta de mármore e poalha de ouro enquanto turistas pagam
pesetas ao guia **solícitoesguio** que você recusou mas a luz alugada também
te pertence também a fachada de arabescos e miliarcos miniaturados até
sua última gruta **inclusoreclusa** de poeira rosa e mármore raso até onde a
vista avista (...) (CAMPOS, 2004, 5ªp.)

O composto *solícitoesguio* revela duas características do rapaz que, provavelmente, chamam a atenção do enunciador.

O mihrab da mesquita parece ser visto entre os arcos lá existentes, parecendo ser uma gruta. Essa “gruta” está dentro da mesquita. Esse fato pode esclarecer o uso do adjetivo *incluso* no composto *inclusoreclusa*. Pode-se também pensar que é uma gruta reservada, reclusa para orações, o que pode justificar, por sua vez, o uso do adjetivo *reclusa* na formação.

Falando sobre a paisagem de uma cidade da Espanha, o enunciador diz:

ovelhas ovelham
no verderrelva o passario mergulha no monte ovelhas reais com cincerros
reais balibadalandobimbalindo dólmens em meio círculo aresta cinza
da rocha rompendo o verde cômoros em concha como joelhos aflorados
a relva **suavemacia** feito um púbis verde dourando ao sol (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

O composto *suavemacia* revela a suavidade e a maciez da relva descrita. Ela, segundo o enunciador, é macia e suave como um púbis verde que doura ao sol.

Dentre os casos de aglutinação, existem: *grandabertas* e *umidescuro*.

o texto
outorga seu diamante legível por um momento só e queima no ultra-branco

mas esse momento são jardins como disse em quincúncio que abrem
para outros jardins e parques resolvidos em patamares de parques
num rodopio amarelo a mulher se transforma em raposa e seu cio é longo
como um regougo o ar polinizado engendra escarabídeos cor de mel
que caem sobre corolas **grandabertas** de topázios putrefactos e queimam
na coxa lisa de gôngula de olhos velados por um rocio de volúpia violeta
(CAMPOS, 2004, 42ªp.)

As corolas dos topázios são grandes e abertas, prontas para receber os
escarabídeos. A repetição da vogal *a* na formação *grandabertas* pode sugerir pela
sonoridade a ideia de grandeza e abertura.

Descrevendo um edifício em Nova Iorque onde uma massagista que, segundo o
enunciador, parece Circe, o enunciador diz:

miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo
manilúvio newyorquino nesse cavernocáldo **umidoscuro** rés do chão do
edifício leproso da rua 23 (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

O edifício parece ser uma caverna e seu chão é úmido e escuro.

Também ocorrem casos em que é utilizada a vogal de ligação *i* na primeira base
para que esta se assemelhe a um elemento de composição erudito.

Nos rodopios do texto, uma raposa transforma-se em uma mulher.

raposa agora se transforma em mulher e de seus dentes **alviagudos** corre
um fio de saliva nacarada gôngula já enlanguesce como uma zibelina
em transe de prata gozosa quando um ícor de aroma afrodisíaco orvalha
a gruta coralina vultúreos a pino no céu ultra-negro alardeando bicos
de rapina despenham-se na carcassa arroxeadada da raposa morfose rodopio
a palavra lhe dá seu leite o que é o leite da palavra e ele ficará
provido de nutrimento (...) (CAMPOS, 2004, 42ªp.)

Como se percebe, a palavra é o alimento divino, que pode vir a dar forças à
mulher cansada. O composto *alviagudos* assemelha os dentes da mulher aos dentes da
raposa. A criação pode sugerir que a mulher está ávida por um alimento que a faça
retomar as suas energias.

Fazendo uma referência à obra *Barbarela*, o enunciador diz que

barbarela guincha tumultulúbrica neste paradiso psicodélico
que confina com um inferno de moscas murchas e borboletas empaladas
borborigmam cores magmárcidas nesta viscosa placenta do nada
medida por um compasso de coxas **branquilonas** muslos dançarinos
mordidos por bonecas de dentes-de-sabre vampirogulosas (CAMPOS, 2004,
36ªp.)

Como a passagem se dá em Nova Iorque, pode-se interpretar que o autor se
refira ou à obra em si, ou ao filme protagonizado por Jane Fonda. O excerto mescla
conteúdos não eróticos e eróticos. As coxas *branquilonas* podem ser as da atriz do

filme ou as da protagonista das histórias em quadrinhos. Essa criação trabalha com a noção de sensualidade.

Sobre uma mulher albina, o enunciador afirma:

o anis verdáceo de outro copo que o lábio **rosipálido** de
uma albina de cílios parafinados e íris sanguínea de coelho branco começa
a sorver e o estar é simplesmente a terraça envidraçada do café de cluny
(CAMPOS, 2004, 40ªp.)

A criação *rosipálido* revela a palescência de seus lábios. Nesse caso, parece haver uma coordenação entre as bases adjetivas, entretanto alguns podem pensar na cor *rosa-pálido*, o que promoveria uma subordinação entre as bases.

O rosa da mirada e o dos lábios também podem dar uma ideia de delicadeza e de beleza feminina.

Em todos esses casos de junção de adjetivo e adjetivo, percebemos uma relação de coordenação entre as bases, entretanto *lourolambida* e *lânguidocaída* podem gerar dúvida, pois, no primeiro caso, pode-se entender que haja a justaposição de duas bases adjetivas que qualificam *cow-girl*, mas também é possível compreender que a base *louro* tenha uma função substantiva e que *lambida* a qualifique. Já em *lânguidocaída*, além da leitura que indica a justaposição de duas bases adjetivas, pode-se interpretar que a primeira base determine a segunda por aparentar ter um valor adverbial.

Há casos em que há duas características de uma pessoa em que a cor parece ganhar destaque pela sua posição na formação: *louro-lambida*, *louro-risonha*, *róseolisa*, *alviagudos*, *branquilonas*, *rosipálido*. Em *umidoscuro*, a utilização da vogal *u* e da vogal *o* na formação podem sugerir a ideia de escuridão.

Em outros exemplos, a primeira base também pode indicar a qualidade que mais chama a atenção do enunciador: *solícitoesguio*, *inclusoreclusa*, *suavemacia*, *grandaberta*.

Em *lânguido-caída*, talvez haja uma ideia de causa e consequência. Pelo fato de a moça apresentar fraqueza, seu braço está caído. Já em *velhasrevelhas* e *velhosrevelhos*, parece haver uma reafirmação da velhice ou uma reconsideração do enunciador: não são só velhos, mas supervelhos.

- Adjetivos do tipo ADV+A ou ADV+S

Existem quatro adjetivos compostos que são formados por ADV+A na obra (*todocoberto*, *tododiário*, *todoocos*, *plusmarino*) e um formado por ADV+S (*todaouro*). Em todos os casos, a primeira base determina a segunda.

Segundo Bechara (2002, p.198), a palavra *todo* pode ser utilizada como pronome ou como advérbio. Com a função adverbial, *todo* trabalha com o valor de *inteiramente*, *em todas as suas partes*. Além disso, o autor assevera que, pelo fato, de o advérbio mencionado ter suas origens pronominais, “facultam-lhe a possibilidade de poder, por atração, concordar com a palavra a que se refere”, atuando, nesse caso, como uma palavra variável.

Nos exemplos com o advérbio *todo* na obra, tem-se a ideia de totalidade.

viagem microviagem
num livro-de-viagens na segunda posição ela está boca-à-terra e um
fauno varicoso e senil a empala **todocoberto** de racimos de uva e revoado
por vespas raivecidas (...) (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

O fauno que tortura a viagem do livro está *todocoberto* de racimos de uva. A criação *todocoberto* indica a cobertura total de seu corpo.

Durante a viagem do casal judeu americano ao México, bem como de sua família e do narrador, parece que a morte é iminente em virtude da falta de habilidade de Harry – o marido - para dirigir. Os comentários sobre a viagem estão entremeados por comparações com a viagem do livro.

a estória se esfinge com figuras cabeças de serpente cabeças aztecas
e de serpente coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas
um crânio ocos de um crânio **todoocos** num colar de mãos madredeusa
também
da terra que a morte te está mirando desde os ocos de toluca aquele
maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a
mula teimoso feito mula (...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

Nesse ponto, a estória parece se tornar enigmática, se *esfingir*. Dá-se a entender que texto vai nos devorar caso não o decifremos. Como a estória ocorre em Toluca, no México, a esfinge se torna Coatlicue, a deusa azteca (*deusa-morte*, *deusa bi-serpe*).

Ela, assim como deseja nos devorar com seus enigmas textuais, também deseja a morte dos viajantes da estória (Harry, sua família e o narrador).

Como na imagem de Coatlicue há a presença de duas serpentes, o enunciador a chama de deusa *bi-serpe*. O crânio que Coatlicue carrega em sua imagem tem ocos que

estão inteiramente vazios, *todoocos*. O composto *todoocos* utilizado no texto sugere o vazio total do vazio.

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia **tododiário**
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero
mênstruo mensário do jornalário (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

Dependendo da leitura do excerto acima, o leitor até pode interpretar *tododiário* como um substantivo, entretanto o contexto favorece a interpretação de que o neologismo seja um adjetivo de *tododia*.

Essa leitura é favorecida pela ausência do artigo *o* antes da formação. Desse modo, entende-se que o *tododia* é repleto de coisas do cotidiano, do dia-a-dia. O *tododia* é inteiramente *diário*. Seria o dia-a-dia dentro do *tododia*, assim como a ostra dentro da ostra e o ovo dentro do ovo. Essas comparações feitas pelo enunciador também privilegiam a interpretação de que *tododiário* adjetiva *tododia*, revelando que os dias do *jornalário* são repletos de coisas cotidianas, rotineiras.

Como se percebe, as três formações com *todo* dão a ideia de completude, de inteireza.

Além delas, há um caso em que a base adverbial está flexionada: *toda-ouro*.

O sol, para o enunciador, tem uma criatura inteiramente dourada que nele habita.

a criatura de ouro que há no sol barba de ouro e cabelos de ouro **toda-ouro**
até a ponta das unhas (CAMPOS, 2004, 42ªp.)

O composto *toda-ouro* qualifica a criatura que torna a imagem do sol dourada. A sua inteireza dourada é representada pela criação lexical.

No exemplo apresentado, o modificador está ligado a um substantivo, entretanto este possui uma função adjetiva no contexto. A formação segue exemplos como *toda prosa*.

Além dos exemplos com *todo*, há um que constitui um hibridismo: *plusmarino*.

aqui
monet deu o seu lance de dados jogou tudo e pagou para ver e toda a
pintura coube num precinto violáceo constelado de ninféias esgárceas
que nem submersos setestrelas o septeto da urso maior vira assim um
registro **plusmarino** de medusas de actínias e por isso você parece o
peixe desse aquário que te fecha em plâncton e fezes de safira denso
húmus oceânico que se aduba dele mesmo (...) (CAMPOS, 2004, 39ªp.)

Os painéis de Monet, para o enunciador, parecem, em princípio, uma galáxia, um céu em que as ninfeias fazem o papel de estrelas, como as estrelas dos setestrelas. Depois, esses painéis tornam-se, para o enunciador, um verdadeiro aquário, em virtude de o pintor neles explorar a cor violeta e a azul. Tornam-se, portanto, um *registro plusmarino de medusas de actínias*. A base adverbial *plus* – que em francês significa mais – mostra que esse “aquário” tem características exacerbadas do mar, no caso da cor do mar.

Vale mencionar que, nesse trecho, existe uma interdiscursividade entre os painéis de Monet e o discurso de Mallarmé. Aqui, o pintor “deu o seu lance de dados”, bem como Mallarmé, em sua poesia, afirma que “um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

No caso desses neologismos analisados, observa-se a união de elementos de um sintagma, havendo o apagamento do espaço em branco entre eles.

4.1.3 Verbos compostos

O poeta também explora diferentes formas de criação verbal. Dentre os verbos compostos encontram-se aqueles formados por S+V; A+V; V+V; ADV+V; PRON+V e C+V.

- O jogo com opostos nas formações do tipo V+V

Nos casos que seguem, observa-se uma relação de coordenação entre os elementos da formação (V+V). Em todos os exemplos, há a aproximação de opostos.

Começemos com *acabarcomeçar*, formação que já foi mencionada neste trabalho.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para **acabarcomeçar** com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço (...) (CAMPOS, 2004, 1ªp.)*

Essa formação, no contexto, reforça a ideia de trabalho circular do poeta. Os estágios entre o fim e o começo parecem não ter uma ruptura, mas uma continuidade

cíclica. Essa ideia pode ser sugerida por meio da justaposição, que nem mesmo apresenta hifenização entre as bases. Dessa forma, pode-se pensar que o poeta, assim que termina o seu trabalho, recomeça outro.

Como comentado, dentro desse neologismo, é possível ler a palavra *barco*. No final da página desse excerto, o enunciador compara a obra ao mar. Desse modo, podemos interpretar que o poeta assim que acaba o seu trabalho embarca em direção a um novo começo.

Em uma passagem que retrata Washington, nos Estados Unidos, o enunciador diz que vê um professor citando Galdós.

o se tiene la chispa o no se tiene citava galdós e parecia saído de um disparate de goya **abrefechava** aspas com dedos-cornos à altura da testa (CAMPOS, 2004, 35ªp.)

A formação *abrefechava* mostra o movimento dos dedos que indica abrir e fechar aspas para citar alguém. Esse movimento faz com que os dedos pareçam cornos, isto é, *dedos-cornos*. Pelo fato de, no caso, o movimento ser feito à altura da testa do professor, além de seus dedos, sua testa parece ser corna.

Em outra passagem, o sonho de Tchuang-tse em que ele vira uma borboleta é mencionado pelo enunciador. No excerto, a imagem da borboleta e a imagem de Tchuang-tse parecem confundir-se.

ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhado que era uma ou o entressonho sonhando de uma tchuang-tse sonhadassonhante borboleta **abrefecham** alas topázio (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

Esse fragmento serve para introduzir as reflexões, descrições feitas pelo enunciador sobre a cidade de Nova Iorque, a qual considera uma cidade de *diasiguais*. No final do excerto, dá-se a ideia de que a borboleta pode ser como o texto, que se metamorfoseia. Essa imagem se opõe à mesmice da cidade nova-iorquina.

Prendendo-nos ao excerto verifica-se que Tchuang-tse torna-se uma borboleta em sonho, isto é, uma borboleta *sonhada*. Como sonha, ele também é *sonhante*.

O composto *abrefecham* podem indicar o movimento de vôo da borboleta, que, no caso, dá asas à imaginação do poeta para cantar. A imagem da borboleta voa, *abrindofechando alas* do texto. O sonho de Tchuang é mencionado no início e no final da página o que realmente nos faz pensar que essa borboleta abre-alas para o discurso e o encerra também.

No decorrer dessa página, o enunciador fala sobre coisas que acontecem repetidamente na cidade de Nova Iorque.

caramujos quentam
sob a pedra homens sobre requentam sol de holofote na cara e
ocupamdesocupam pontos **entramsaem** portas **sentamdessentam** bancos
movidos
nas raias dos dias ruas iguais (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

Ele observa que existe movimento na cidade, mas que tal movimento se repete durante os dias. As pessoas ocupam e depois desocupam pontos, entram e saem pelas portas, sentam e *desssentam* de bancos.

Um movimento acaba levando ao outro. Existe movimento contínuo na cidade, mas repetitivo. As formações mostram uma espécie de inquietação, de agitação, que caracteriza a vida nova-iorquina e os seus *diasiguais*.

No caso da formação, *sentamdesssentam*, observa-se que, antes da justaposição, ocorre a criação por prefixação de *dessentar*, que indica a ação contrária à de sentar.

A respeito da formação *entrarsair*, pode-se dizer que existe dicionarizada a formação *entra-e-sai*, entretanto essa unidade lexical é um substantivo. Sendo assim, a criação feita para a obra não representa uma alteração morfo-fonológica da palavra dicionarizada.

No Campo de Concentração em Colônia, o enunciador vê no local um entra-e-sai de jovens que parecem ignorar a história, bem como a morte de milhares de judeus.

gente **entrandosaindo** sentando
saindoentrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca
nenhumaparte (...) (CAMPOS, 2004, 22ªp.)

Os compostos mostram a entrada e a saída das pessoas. A inversão das bases revela a mudança de perspectiva do enunciador. Primeiro, vê pessoas entrando e saindo (*entrandosaindo*), depois, saindo e entrando (*saindoentrando*). Os compostos mostram o fluxo de visitantes no local. Alguns entram, outros saem e vice-versa.

Existe também na obra a formação *subirdescer*, que não é uma alteração morfo-fonológica do substantivo *sobe-e-desce*.

ninguém sabe dizer onde fica o
museo di villa giulia estando-se em villa giulia e **subindodescendo**
jardinadas escadas (...) (CAMPOS, 2004, 9ªp.)

A composição mostra o subir e o descer de escadas realizados pelo enunciador com a finalidade de encontrar o Museu de Villa Giulia.

O excerto a seguir fala de restaurantes em Paris. Subentende-se que alguém optou por ficar no restaurante grego aguardando o seu prato enquanto um gregoinaque preferiu pedir um beaf-steak num gasthaus ioguslavo para ganhar tempo.

no restaurante grego o garçon chamava todomundo de mon fils e
a comida parecia comida síria e pão à vontade para ser comido
mastigado manducado pão com gosto de pão mas o gregoinaque preferiu
pedir um beaf-steak no gasthaus iugoslavo pois assim ganhava tempo
enquanto o outro o perdia ou **perdeganhava** pois afinal o tempo (CAMPOS,
2004, 13ªp.)

Como se percebe, o excerto trabalha com a noção de que Paris é uma cidade que abriga pessoas de diferentes nacionalidades. Algumas lá moram, outras a visitam.

O *gregoinaque* mencionado pensa que será atendido rapidamente no gasthaus e que com isso sairá em vantagem, isto é, ganhará tempo. Para ele, a outra pessoa que ficou no restaurante grego estava perdendo tempo. Entretanto, enunciador mostra que tudo é relativo, pois, por um lado, essa pessoa pode perder tempo esperando, mas, por outro, sai ganhando, pois consumirá uma comida mais saborosa. Sendo assim, ela ganhou ou perdeu tempo esperando? A ideia de relatividade é expressa pelo composto *perdeganhava*.

Essas criações verbais trabalham com noções opostas, o que faz com que atendam também às tendências de um poema em prosa e às de uma obra neobarroca.

- Ideia de reiteração de ação nas formações do tipo V+V

Além das formações apresentadas, há uma do tipo V+V em que se mostra uma ação reiterada.

passatempos e matatempos eu mentoscuru pervago por este minuscoleante
instante de minutos instando alguém e instado além para **contecontear** uma
estória (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Mentoscuru deseja contar a estória de *meuminino* pela floresta. O verbo *contecontear* parece indicar a ação repetida de contar. *Mentoscuru* irá, portanto, contar e recontar as aventuras do garoto.

Nas criações de verbos compostos constituídas por duas bases verbais, trabalha-se predominantemente com a antonímia. Ela se dá pela junção de palavras com sentidos opostos.

No caso de *contecontear*, o mesmo radical propõe a ideia de repetição da história.

- Outros jogos lexicais na formação de verbos

Nas criações da obra em que se observa a união de uma base substantiva a uma base verbal, pode-se dizer que os neologismos sintetizam sintagmas ou orações.

O enunciador vê um homem tocando numa festa com um instrumento feito de um arame tenso, um cabo e uma lata velha. Ele fala que esse homem é extremamente pobre e parece uma tripa, uma *tripa da miséria*.

o povo é o melhor artífice
no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável
no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol
mas aquele fio aquele fio aquele gumefio azucrinado **dentedoendo** como
um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo
esfaima circuladô de fulô circuladô de fulô circuladô de fulôôô (CAMPOS, 2004, 15ªp)

Nesse excerto, percebe-se que o povo, apesar das adversidades, consegue inventar, enfrentar os desafios e produzir arte.

Alguns podem pensar que o fio do instrumento tocado azucrina e plange, como se *dentedoesse*, entretanto o contexto também permite interpretar que esse fio pode ser a tripa do artífice que vive na miséria, cuja imagem dói no enunciador e causa-lhe o incômodo de um dente doendo.

Andando por San Marco, em Veneza, o enunciador diz:

andar andar **labirintoandar** (CAMPOS, 2004, 33ªp.)

San Marco parece ser um labirinto pelo qual os viajantes andam, se perdem. *Labirintoandar* pode sugerir o ato de andar em labirinto, passando pelos mesmos locais, pelos cruzamentos da cidade, perdendo-se nela.

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes **giroler**
(CAMPOS, 2004, 13ªp.)

Nessa *álealenda* que nos oferece várias possibilidades de leitura, é preciso que a leitura seja feita em várias ordens. É preciso ler e reler, lê-la por setenta e sete vezes. É necessário girar e girar para vê-la em sua completude. A formação *giroler* indica esse movimento giratório pelo mundo galáctico. Além disso, a formação nos lembra da estrutura circular da obra, que não tem fim nem começo.

Os três compostos que seguem trabalham com o campo semântico de *mar*.

o mar é-se como o
aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte
e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata de
escuma (...)
esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e
vário murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e
mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e
ademais mareando marujando **marlunando marlevando marsoando**
polúphloisbos (CAMPOS, 2004, 3ªp.)

O mar para o enunciador é como um livro aberto, que promove a circularidade da leitura, de suas “águas” e que abrange as vozes alheias, caracterizando-se, portanto, por ser um mar *multitudinoso*, como diria Shakespeare. O livro trata do mar e reverte a ele, agindo como ele: *mareando, marujando, marlunando, marlevando, marsoando*. O livro promove o marear e o marujar, isto é, promove o passeio marítimo aos seus leitores. Ele reflete a imagem da lua no mar (*marluna*), isto é, no texto; leva os seus leitores pelas suas águas (*marleva*) e é sonoro como o mar (*marsoa*). Todo o passeio, toda imagem criada são obtidos por meio do texto. O leitor pode “observar” a lua no discurso, pode ser levado a outras terras, a outras falas por meio dele.

O composto *marlunar* é formado pela base *mar* + *lunar*. O verbo *lunar* não existe, portanto entende-se que primeiro ocorre a sufixação (*luna* + “-ar”) para depois haver a composição.

Em outra passagem, o enunciador compara uma massagista em Nova Iorque com Circe.

de novo circe la masseuse
entre cortinas de mercúrio fluorescente e a cara glabra de um eunuco
ressupino **metade-convertendo-se** em focinho porcino (...) (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

O homem que recebe a massagem parece ter a metade de seu rosto convertida em focinho de porco. O composto *metade-convertendo-se* mostra uma conversão pela metade, isto é, incompleta. Ela parece ser um primeiro estágio de transformação. Nesse caso, sugere-se que essa transformação é feita pela massagista, que é comparada à Circe, que seduz os homens e os transforma em animais. No contexto, talvez, essa “transformação” facial, essa careta também seja decorrente das sensações provocadas pela massagem.

Pensando nos casos de verbos compostos do tipo S+V da obra, é possível verificar que no primeiro caso (*dentedoer*) existe a junção de um sujeito e de um predicado. *Labirintoandar* teria uma estrutura como *andar em labirinto* e *giroler*, uma

estrutura como *ler em giros*. Em *marlunar*, poder-se-ia pensar em uma estrutura como *lunar no mar*. *Marlevar* sintetizaria *levar para o mar* e *marsoar*, *soar o mar* ou *soar como o mar*. Já em *metade-convertendo-se*, poder-se-ia também pensar em uma síntese como *convertendo-se pela metade*. As formações sintetizam possíveis orações ou sintagmas.

Há casos em que são envolvidas uma base adjetiva e outra verbal: *miúdoiridescer* e *sololetrear*.

Em Stuttgart, o enunciador diz que vê *o primeiro sol depois da última neve*. Os flocos, as “penugens” de neve, que brilham, transformam-se, com a ação do sol, em lama, em *lodogordo*, em *merda branca onde os pés afundam*.

o primeiro sol depois
da última neve quem poderia supor o vidrilhado branco espanado em
plúmulas **miúdoiridescendo** em palhas em faíscas em migalhas brancas
penujando pubescendo e depois empoçando em lama engrossando em
lodogordo
mist a merda branca brancarana onde os pés empastam emplastram
emparcam (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

O composto *miúdoiridescendo* é composto por *miúdo* + *iridescer*. O verbo *iridescer* não existe, portanto ocorre primeiro a sufixação (*iridescência* + “-escer”) e, depois, a composição. A criação mostra que os flocos, as faíscas, as migalhas de neve são iridescente. Os reflexos são miúdos como os flocos. A formação, portanto, mostra a proporção da ação de *iridescer*. Além disso, talvez alguns percebam na primeira base um valor adverbial (*iridescer miudamente*).

Em outro momento, o enunciador diz que sozinho balbucia, letreia a obra.

you convertes estes signos-sinos num dobre numa dobra
de finados enfim nada de papel estes signos you os ergue contra tuas
ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente **sololetreando** a
sóbrio (...)
tua barrouca mortopopéia
ibericaña (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Os *signos-sinos* do *martexto* podem ser considerados um dobre de finados, pois evocam discursos alheios do passado. Nós, *balbucilentes*, sozinhos letreamos essa *barrouca mortopopéia ibéricaña*, que roucamente, de modo ibero-americano, deixa ecoar os feitos dos mortos, dos antepassados, fazendo-os reviver e conviver no mesmo “mar”.

O composto *sololetrear* pode sugerir várias coisas. A base *solo* pode nos remeter à locução *a solo*, que indica sozinho ou pode nos remeter ao adjetivo espanhol *solo*, que também tem o sentido de *só, sem companhia*. A segunda interpretação é possível pelo

fato de o enunciador fazer outros usos em espanhol no discurso e afirmar que essa é uma obra *ibericaña*.

A base *letrrear* também pode ter mais de uma interpretação. Podemos interpretar que tenha o sentido de ler com dificuldade, já que balbuciamos, mas também é possível entender que tenha o sentido de desvendar, visto que precisamos decifrar os mistérios dessa obra *barrouca*. De qualquer forma, enfrentamos sozinhos as dificuldades, os obstáculos que o texto nos apresenta. Sendo assim, *sololetrear*, indica que cada um por si enfrenta, decifra o livro.

Existem também exemplos de bases adverbiais e pronominais unidas a uma base verbal. Nesses casos, fica evidente o valor sintagmático das criações, parecendo haver o apagamento entre os elementos do sintagma.

Há duas formações de verbos compostos cuja estrutura é ADV+V (*todoler* e *aquiacabar*) e outra cuja estrutura é PRON+V (*tudoler*).

O enunciador diz que, para ler essa obra, que mais parece um caleidoscópio, é preciso ler em giroscópio, girar e girar em torno do texto.

não ler e lernada⁶⁴ e nunca ler
como **tudoler tudoler** (CAMPOS, 2004, 13^ap.)

Nesses giros, às vezes, o leitor pode acabar não lendo, lendo nada, entretanto também pode *tudoler*, *todoler*, tornando sua leitura completa. Esses dois compostos dão a ideia de completude da leitura, que contrasta com a ideia transmitida por *lernada*.⁶⁵

Existe também o composto *aquiacabar*, em que há a junção de uma base adverbial e uma verbal. O contexto mostra que o *monstrogaio* tenta fechar suas lendas, e o enunciador, então, lhe alerta que isso pode ocasionar o seu fim. Bem no final, o livro se *multiabre* e salva a alma do contador de lérias lendas.

velhorrevelho
mastigador de palavras malgastas malagaxas laxas acaba **aquiacabas**
(CAMPOS, 2004, 50^ap.)

O excerto mostra o momento que antecede sua salvação. Esse monstro parece estar enfraquecendo, acabando naquele ponto da história. O composto sugere o fim em determinado ponto. Alguns podem ver nele uma formação verbal, entretanto, ressalva-se que, como a base *aqui* é constituída por um dêitico, alguns leitores talvez percebam

⁶⁴ No caso de *lernada*, a lexicalização, como não termina com um sufixo formador de verbo, não forma um verbo composto, mas sintetiza verbo e objeto.

também nessa formação a lexicalização de uma oração. O *aqui* acabaria, segundo essa interpretação, pontuando o momento da enunciação.

Em outro caso, existe o apagamento do espaço em branco entre uma conjunção e um verbo: *porquequerer*.

Ela brinca com a expressão *porque quis*, a qual revela que algo só é feito em virtude da vontade daquele que executa a ação. O verbo *porquequerer* também tem esse sentido.

ninguém o conseguira deter do brasil para a alemanha e fôra para o fronte russo porque quisera sombras na majólica sim **porquequisera** e a carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra **porquequisera** a carta que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas dele gangrenadas assistira a tudo (...) (CAMPOS, 2004, 19ªp.)

Nessa passagem, o enunciador conta que uma enfermeira russa, branca, da cor do esmalte da majólica, escreve uma carta aos parentes de um soldado alemão de origem brasileira para informar-lhes que o rapaz tinha tido as duas pernas amputadas, entretanto, por um descuido, a carta cai nas mãos do soldado, que se suicida com um tiro.

O composto *porquequisera* serve para mostrar que o soldado serviu no fronte russo porque era de sua vontade. A segunda ocorrência da criação parece ser um eco, que martela no pensamento do enunciador ou no da enfermeira, os quais se mesclam no discurso. Essa segunda ocorrência não nos parece indicar, no contexto, que a carta foi parar nas mãos do rapaz porque a enfermeira quis. Como dito, o verbo parece ecoar. Talvez, esse eco suscite a ideia de que pensam que se o soldado não tivesse querido lutar, não teria tido aquele fim.

4.1.4 Algumas considerações sobre compostos que indicam mescla de cores

O trabalho com cores é evidente e expressivo na obra *Galáxias*. Por essa razão, pensou-se em fazer uma seção para mostrar alguns “arranjos” feitos pelo poeta.⁶⁶

⁶⁶ Neste trabalho, compreende-se que a cor tem uma função adjetiva em inúmeros sintagmas (*camisa branca*), no entanto o nome da cor pode ser substantivado em alguns contextos (o amarelo). Pensando nos compostos que indicam cor, é possível dizer que, em muitos casos, observa-se que a primeira base traz o nome da cor substantivada e a segunda serve como determinante da primeira: *verde-escuro*. Nesse caso, observa-se uma relação de subordinação entre as bases, no entanto existem casos em que se observa uma relação de coordenação (branco-e-preto), sendo possível verificar o uso de uma conjunção entre as bases

Nos primeiros casos que seguem, o enunciador forma substantivos compostos.

Descrevendo a Estátua da Liberdade, o enunciador diz:

a liberdade tem uma cor verde **verdeverdoso** um ectoplasma verde fluoresce do cobre iluminado pois falo da estátua olhos de cobre esbugalhado da estátua que assoma agora quase para dentro do barco (CAMPOS, 2004, 24ªp.)

O verde da estátua não é um verde comum é um verde esverdeado, que não parece ser um verde muito forte. É, portanto, um *verdeverdoso*, que se assemelha a um ectoplasma verde. Esse verde fluoresce do cobre iluminado, chamando a atenção do enunciador, que acaba asseverando que a liberdade é *verdeverdosa*. Caso o enunciador optasse por *esverdeado*, utilizando essa parassíntese, daria uma ideia de processo de transformação e não de característica própria do verde da estátua.

Ao falar sobre Roma, o enunciador também trabalha cores.

aqui é roma as cores romanas bandeirando o azul
finíssimo friíssimo da rarefeita manhã de janeiro o inverno brando
aquele ano quase primaverando nos primeiros verdes e vermelhos e
ourofulvo
e zarcoamarelo e **ovojalde** e carmesim (CAMPOS, 2004, 9ªp.)

A paisagem dos jardins parece *bandeirar* o horizonte azul de Roma, que quase está entrando na primavera (*primaverando*). Já é possível, segundo o enunciador, ver os primeiros verdes, misturados com cores quentes, que lembram as da bandeira romana. Há flores que tendem para o laranja, o amarelo, o vermelho. O enunciador fala, então, em *ourofulvo* e *ovojalde*. *Ourofulvo* representa uma mescla do amarelo com o laranja, sendo, portanto, uma cor que tende para o amarelo alaranjado. *Ovojalde* parece meclar o *amarelo-ovo* com o amarelo-ouro. Não existe uma tonalidade bem definida nessas cores, por isso a tentativa do enunciador de retratá-las por meio de neologismos que exprimem uma mescla.

Em *zarcoamarelo*, sugere-se a mescla do laranja com o amarelo. A base *zarco* parece derivar de *zarcão*.

Como se percebe, os compostos trabalham cores quentes que sugerem as duas existentes na bandeira romana. O cenário, ainda que pouco florido, parece, portanto, *bandeirar* o azul.

ou não. Assinala-se também que o composto pode funcionar como adjetivo ou substantivo dependendo do contexto.

Em Stuttgart, o enunciador visualiza a praça Scholossplatz e sua relva.

é tão bela a relva violeta tão belo o **verdebrunovioláceo**
da relva vista do kunstverein kunstgebäude am scholossplatz que
alguém poderia olhá-la para sempre celofanizada por trás desse vidro
(CAMPOS, 2004, 10ªp.)

A relva está *celofanizada* pelo vidro do edifício de Kunstverein Kunstgebäude. Por meio dele, é possível perceber que o verde bruno da relva mescla-se com o violeta das flores. Dessa impressão, surge a composição *verdebrunovioláceo*. A justaposição pode mostrar o fusionismo e a mistura das cores. Não existe uma visão que as segrega, mas que as mescla, que as vê como um todo.

Alguns podem interpretar que essa criação que forma um substantivo é composta por uma base substantiva (a primeira) e por duas adjetivas (segunda e terceira). Neste caso, pensa-se que o verde destaca-se em relação ao violeta, tratando-se, pois, de um verde escuro violáceo. Porém, pode-se pensar que o verde bruno está mesclado com o violáceo; tendo-se, por sua vez, duas bases substantivas (a primeira e a última) e uma adjetiva. Nesse caso, *bruno* determinaria *verde* e esse conjunto se relacionaria de forma coordenada com *violáceo*.

São criados também inúmeros adjetivos com cores.

A obra apresenta pouco mais de cinco adjetivos formados por substantivo mais substantivo. Entre suas bases, há uma relação de coordenação ou subordinação.

No trecho em que o enunciador parece retratar uma pintura de uma dama de Rajastão vista em um café em Boston, faz uso de um adjetivo formado por duas bases substantivais: *crystal-ouro*.

(...) a dama está reclinada ressupina na alfombra lilás atmosphere and service
beamed ceiling and chandeliers provide an authentic hungarian setting
borboleta alidourada a asa do véu **crystal-ouro** celofana o lilás da
alcatifa o torso nu soerguido a linha fugidia do ventre pernas trançadas (...)
(CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A composição por aglutinação *alidourada* tem a primeira base com sentido metafórico. A dama parece ter asas pelo fato de utilizar um véu, no caso, dourado. Esse véu é transparente como revela a criação *crystal-ouro*. A transparência do véu é representada pelo substantivo *crystal* e os seus tons dourados pelo substantivo ouro. Ambos funcionam como adjetivo no contexto. Nesse caso, há coordenação entre as bases. A ordem dos elementos sugere que o manto era transparente com detalhes dourados. Suprime-se do sintagma a conjunção *e*.

verdes verdoendo verdegrunos e sabendo dizer
apenas naturellement saindo da catedral o mosaico de diônisos
pantera verde pantera fêmea com um colar azul (...)
a jovem pantera fêmea resbuna
ronrona rebufa suas graçasnegaças a tramp olhos **verdegato** jaguarfúlguros
(...) (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

A mulher descrita caracteriza-se pelos seus olhos, que são verdes como os de um gato. A segunda base do composto *verdegato* determina a primeira. Podemos, nesse caso, considerar a formação adjetiva uma junção de duas bases substantivas, sendo a primeira o nome da cor e a segunda um substantivo que qualifica e especifica o verde. Além disso, a segunda base está em consonância com o pensamento do enunciador, que percebe a mulher como uma pantera, um felino.

Descrevendo um homem em uma estação em Colônia (Alemanha) que resiste à ação de policiais que tentam retirá-lo do local, o enunciador diz:

aquele ainda moço ainda **ruivofogo** no topete brilho recalitra (...)
(CAMPOS, 2004, 16ªp.)

O composto *ruivofogo* serve como adjetivo no contexto. No caso, há a composição de duas bases substantivas, sendo que a segunda determina a primeira, mostrando qual é a tonalidade do ruivo do cabelo do rapaz.

Nos últimos dois casos apresentados – *verdegato* e *ruivofogo* –, é possível entender que o enunciador trabalhe com a comparação: *verde como os olhos de um gato* e *ruivo como fogo*.

Verificam-se também casos de adjetivos formados por uma base substantiva e outra adjetiva, sendo esta a determinante e a outra, a determinada.

Para falar a respeito de uma pintura de Lucas Cranach sobre a morte de Lucrecia, o enunciador utiliza vários neologismos, dentre eles há dois adjetivos compostos que se referem a cor: *ourobronze* e *ruivofulvo*.

(...) um punhal se enterrando
prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart (...)
sob o véu vislumbre a gaze gázea o luftsôpro
do manto em tênues vibrissas de ar apenas aflorando a nudez total a cabeça
inclinada a coifa medieval benecomata treliça de pérolas contendo os
crespos ruivos um corado nas maçãs do rosto um dourado nos anéis
desprendidos
da coifa poucos o marfim da fronte olhos semicerrados na morte no gozo-
raiva⁶⁷

⁶⁷ Pensando no uso do substantivo composto *gozo-raiva*, é possível interpretar que a dama, enraivecida e desconsolada em virtude do ocorrido (estupro), percebe na morte uma solução. Seu olhar semicerrado fixa-se na morte, no *gozo-raiva* da morte. Entende-se que ela goza a morte, pois sabe que deixará para trás a violência sofrida por ela, entretanto a raiva é o motivo que a leva ao suicídio, à violência contra si. Nesse momento, *gozo* e *raiva* aproximam-se. A aproximação dos opostos sugere o conflito de

da morte vingável nunca vi punhal tão elaborado lâmina tão lâmina sulcada e se afilando a partir do cabo lavrado engastes **ourobronze** mais fulvos para o ruivo geral e o nimbo **ruivofulvo** contra o fundo negro (...) (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Lucrécia é uma figura lendária romana. Ela, segundo Tito Lívio, foi violentada. Após relatar esse fato a seu marido e a seu pai, pede vingança e suicida-se.

Esse excerto “mostra-nos” por meio de palavras uma das pinturas de Lucas Cranach sobre o tema. Lucrécia está nua sob um manto transparente segurando um punhal. Sua gaze é leve e esvoaçante. O hibribismo *luftsopro* reforça a leveza do manto tanto pelo seu sentido quanto pela sua sonoridade. A combinação das consoantes “l” (lateral dental-alveolar sonora), “f” (*fricativa labiodental*), e “s” (sibilante) sugere o sopro. Esse manto revela a nudez total da dama.

Os engastes do punhal utilizado por ela também chamam a atenção do enunciador. Eles apresentam uma cor que tende para o dourado ou alaranjado. Dessa forma, o enunciador cria para caracterizá-los o adjetivo *ourobronze*, que revela a incerteza ao descrever uma cor. Amarelo e laranja parecem mesclar-se. No caso, pode-se interpretar que *ouro* é uma base substantiva e *bronze*, uma base adjetiva. Sendo assim, haveria um tom ouro diferenciado. Ressalva-se, entretanto, que também é possível interpretar que ambas tenham valor adjetivo no contexto, havendo entre elas uma relação de coordenação. Numa leitura, percebe-se a fusão das cores e na outra a existência de duas.

Os engastes compõem o cenário fulvo junto com os cabelos *ruivofulvos* de Lucrécia e com suas joias douradas. Nesse composto, existe a possibilidade de se entender que a base *fulvos* determina a primeira base. No caso, *ruivo* teria um valor substantivo (nome da cor) e seria caracterizado pelo adjetivo *fulvo*. Ter-se-ia, portanto, uma tonalidade diferente de ruivo, que tende para o dourado, para o amarelo queimado. No entanto, existe a possibilidade de se interpretar que seus cabelos, que parecem um nimbo, são ruivos e fulvos. No caso, *fulvo* representaria o dourado da treliça de pérolas que prende o cabelo da dama. Sendo assim, haveria a coordenação de duas bases adjetivas. Tal interpretação é possível, entretanto parece menos possível em virtude de haver, na própria obra, outras formações com *ruivo* em que a segunda base parece determinar a primeira: *ruivofogo* (já analisada) e *ruivo-claro*.

sentimentos sofrido por Lucrécia no momento que antecede sua morte. A criação é um composto formado por coordenação.

A fala do enunciador descreve a pintura e, pelo texto, entende-se que ele, assim como o pintor, retrata o momento que antecede a morte de Lucrécia com toques de sensualidade.

As escolhas lexicais parecem ser apoiadas num jogo sonoro: tanto *ourob Bronze* como *ruivofulvo* deixam soar bastante o tom sombrio do “u”, pois, apesar de Lucrécia ser retratada com sensualidade, o tema é a sua morte.

A seguir, tem-se o excerto em que aparece o adjetivo composto *ruivo-claro*.

outoniça beleza ainda segura de si nos cílios **ruivo-claros** quase sem mover o rosto (CAMPOS, 2004, 19ªp.)

Nesse exemplo, o enunciador descreve a cor dos cílios de uma enfermeira russa. Aqui, a formação tem uma base substantiva (nome da cor) e uma base adjetiva.

Descrevendo um retrato de Diane de Poitiers, o enunciador usa *louro-verde* para mencionar a cor do cabelo da dama:

diane de poitiers refletida em seu espelho um rubi no toucado uma pérola no vinco dos cabelos perolando a fronte também marfim altos cabelos puxados **louroverdes** o rosto afilando para o queixo em ponta suave o risco verde das sobranceiras o reto refilo do nariz (...)
a nudez a
verdeouro sorvedouro nudez rosa madura e maturada os copos dos seios os bicos em ponta um fio de pérolas escorrendo entresseios dois dedos dedilhando uma pérola outros dois um anel o espelho dobrando a imagem (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Os cabelos de Diane não são louros e verdes, mas possuem um tom louro esverdeado. Já suas sobranceiras deixam evidente que o enunciador percebe um verde nelas. O adjetivo composto *louroverdes*, pela interpretação exposta, é formado por um substantivo (nome da cor) mais um adjetivo. A segunda base determina a primeira.

Após destacar o verde das sobranceiras, o enunciador destaca essa cor em outro composto de tipo distinto: *verdeouro* (S+S). A segunda base dessa criação é substantiva, porém tem uma função adjetiva, isto é, determinante sobre a primeira base. O verde agora parece se destacar sobre o louro, não seria, então, um louro esverdeado, mas um verde amarelado. Mudam-se o olhar e a interpretação do enunciador. Ele parece transmitir uma incerteza com as criações.

Destaca-se que em *louroverde*, o enunciador poderia ter optado por *louroesverdeado*, mas, nesse caso, a segunda base, formada por parassíntese, poderia talvez sugerir uma ideia de transformação e não de especificação de tom.

Em Ligúria, o enunciador vê uma praia e mulheres.

agora
na outra costa **azul-ligúrio** o prédio na via mameli tuesday 4 p.m.
ore sedici calipígeas de maiô brevíssimo passeando pelo lido (CAMPOS,
2004, 33ªp.)

As mulheres de maiô, especificamente suas nádegas, chamam a atenção do enunciador. Elas passeiam pela praia (*lido*) na costa da Ligúria. O azul do mar parece ser especial e diferente, típico do Mar Lígure. A base *ligúrio* sugere que o azul da água é *ligúrio* tanto pelo fato de pertencer ao mar mencionado quanto pelo fato de pertencer à costa da Ligúria.

cíntia tem cabelos **preto-turquesa** (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

Nesse caso, observa-se que o cabelo da dama é preto azulado.

O turquesa também serve para determinar o *moreno* da pele de uma mulher.

uma loura feiúscas sem nenhum chapéu fusca loura amuada
não era sua pequena a pequena era a outra **moreno-turquesa** (CAMPOS,
2004, 27ªp.)

Para enunciador, a pele da mulher tem um tom moreno azulado. Como dito anteriormente, parece existir nesses usos que envolvem cores uma tentativa de precisão descritiva, apesar de o enunciador descrever uma cor não muito determinada.

Lendo a passagem que descreve duas *stripteasers* em Washington, é possível observar o uso de três neologismos formados por S+A que resultam em adjetivos compostos.

Na página do excerto, o enunciador compara Minnie, a *stripper* branca, que tem seios enormes e flácidos, com Jessie, a pantera negra. O trecho a seguir mostra parte da descrição sobre esta *stripteaser*.

mas a outra jessie a negra tinha malquebros de pantera na pele
tabaco-escuro e os dentes de sabre mordiam um guincho sensual no rebôlo
da eletrola vê-la empinar agressiva seu número e riscar o hálito
suspense dos machos onanizados com saltos de verniz agudo maquiada
de luz a cútis **fogo-fátua** incandescia **carbúnculo-negra** negríssima
nigérrima e o biquini topázio saltava em close-up (...) (CAMPOS, 2004,
34ªp.)

Jessie, para o enunciador, é muito mais sensual que Minnie. Seus requebros, ou melhor, *malquebros*, chamavam a atenção dos *machos onanizados*. Também eram evidentes seus dentes compridos e afiados, como dentes de sabre. As escolhas de *pantera* e *dentes-de-sabre* mostram que Jessie era agressiva em seu número. Ela era uma verdadeira pantera-negra. Sua pele *negríssima*, *nigérrima* é descrita como *tabaco-escuro* e *carbúnculo-negra*. Sua cútis, sob as luzes, parecia ser *fogo-fátua*, composto

que sugere vivacidade e efemeridade. O fogo de seu rosto era incandescente, isto é, brilhava. *Fátuo* pode ser considerado *efêmero*, sugerindo que o fogo era passageiro em virtude dos reflexos de luz que ora refletiam no rosto da dançarina, ora não. Existe, no composto, uma relação de subordinação entre as bases.

O composto *tabaco-escuro* (determinado + determinante) mostra que sua pele era negra, bem escura, como o próprio enunciador reforça, *negríssima* e a formação *carbúnculo-negra* reforça essa ideia. No caso, o carbúnculo parece ter a cor preta. O mineral pode ser verde, amarelo, incolor, vermelho, marrom ou preto, mas, no contexto, o adjetivo *negra*, que forma o composto especifica a sua cor. A base *negra* qualifica a base *carbúnculo* e logo nos faz pensar na cor da pele de Jessie.

Os dois compostos, junto com *negríssima* e *nigérrima*, mostram como o enunciador percebe a cor da sensual pantera negra.

Como visto, em alguns contextos, observa-se que o nome da cor acaba sendo determinado, entretanto, outros contextos permitem observar que alguns compostos formados por “cor (A) + cor (A)” parecem, coordenadamente, adjetivar um substantivo, revelando a coexistência de duas cores em um mesmo objeto, em uma mesma paisagem etc.

O enunciador, descrevendo o quadro de Diane de Poitier, fala sobre seu manto.

o manto gaze mais
pesada esta vez **cinzadourada** semivelando ombros e braços (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

No retrato, a gaze de Diane tem um tom cinza, com detalhes dourados. Podemos, portanto, pensar que é cinza e dourada. Ela é transparente e vela parcialmente os ombros e braços da dama. Acredita-se ser bastante remota a possibilidade de se interpretar que o enunciador veja um cinza dourado.

o perfil vermelho do generalife e a alhambra
a plazuela branca contendo-se contendo-se como um grito de cal e o
generalife e a alhambra vermelhos entre ciprestes negros (...)
a vista da alhambra e do
generalife vermelho recortado de negro escarlata cambiando em ouro
o sol mouro os muros mauros de granada mas o silêncio na plazuela ou
plazeta san nicolás rompido para sempre um minuto para sempre nunca
mais a calma cal a calma cal calada do primeiro momento do primeiro
branco assomado e assomando nos lançando catapulta de alvura alba-
candidíssima mola de brancura nos jogando branquíssima elástico de
candura nos alvíssimo atirando contra o horizonte **rojonegro** patamar de
outro horizonte o semprenancido **esfumadonevado** da sierra nevada
(CAMPOS, 2004, 2ªp.)

Nesse excerto, o enunciador fala sobre sua passagem por Granada. Da Plazuela de San Nicolás, ele tem a vista de Alhambra e do Generalife, em que há a predominância do vermelho das construções entremeado pelo negro dos ciprestes.

A praça, assim como várias casas da cidade, é predominantemente branca, *branquíssima, de alvura alba-candíssima* e o lança a outro horizonte, com outras cores. O horizonte de Alhambra e do Generalife, para ele, é *rojonegro*. A primeira base desse composto é de origem espanhola e significa *vermelho*. Ela dá ares estrangeiros ao discurso. Pelo contexto, entende-se que existe uma coordenação entre as bases da criação.

Nesse mesmo excerto, há outra formação do mesmo tipo: *esfumadonevado*.

Atrás da vista de Alhambra, pode-se contemplar o horizonte sempre branco, isto é, *sempre canecido* da Sierra Nevada. O enunciador, de onde o aprecia, o vê *esfumadonevado*, como se houvesse uma fumaça ou uma névoa no horizonte branco.

O jogo de *claroescuro* existente na Mesquita de Córdoba também é representado pelo branco e pelo negro.

floresta **branconegra** de arcarias árabes onde um arco de outro
arco de outro arco de outro arco engendra plumas de sombras e rejas de
claroescuro (CAMPOS, 2004, 5ªp.)

Os arcos permitem que coexistam espaços iluminados e outros escuros na mesquita. Ela se assemelha, segundo o enunciador, a uma *floresta branconegra*. O composto corrobora a ideia de *claroescuro*, evidenciando também a coexistência de opostos num mesmo ambiente.

As reações químicas ocorridas com o cobre da Estátua da Liberdade parecem dar-lhe uma cor pouco definida.

a liberdade tem uma cor verde verdeverdoso um ectoplasma verde fluoresce
do cobre iluminado pois falo da estátua olhos de cobre esbugalhado
da estátua que assoma agora quase para dentro do barco gigante de coroa
estelar lampadifária ai páthenos éssomai ficarei para sempre virgem
cantou safo a de tranças violeta mas esta robusta amazona de cobre
parece para sempre gelada numa precoce menopausa de pátina **cinzaverde**
puritana de olheiras cavadas (CAMPOS, 2004, 24ªp.)

Como analisado, o verde da estátua (decorrente das reações químicas ocorridas com o cobre) não parece ser forte, mas apenas esverdeado.

Entretanto, essas reações também permitem que, em determinados momentos (dependendo da luz, do ângulo), aquele que vê a imagem também possa observar um tom cinza nela. Portanto, sua pátina, sua oxidação é *cinzaverde*. Nesse composto, é

possível pensar em um tom cinza e/ou verde. A mudança de opinião do enunciador sobre a cor pode ocorrer em decorrência do movimento do barco. Dependendo da perspectiva, a pátina é verde e/ou cinza.

Descrevendo a pintura de Lucas Cranach sobre a morte de Lucrecia, o enunciador também descreve a paisagem de fundo do quadro.

o nimbo ruivofulvo contra o fundo negro e uma paisagem
à esquelha sumida sumindo-se **azulróseoverdenegra** com pontos vermelhos
e a
nudez total sob a caprichada coifa (...) (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

A imagem de Lucrecia está em primeiro plano. No fundo negro, há a pintura de uma janela pela qual se pode ver uma paisagem. Nessa paisagem, há elementos azuis, róseos, verdes e negros, com pontos vermelhos. Sendo assim, pode-se entender que exista uma coordenação entre as quatro bases do composto. Nesse caso, assim como nos dois anteriores, o enunciador elenca as cores existentes num mesmo cenário ou objeto.

Refletindo sobre a ordem desses compostos, é possível perceber que aqueles que só trabalham com cor (*cinzadourada*, *rojonegro*, *esfumadonevado* - neste, as bases não são propriamente cores, mas as indicam-, *branconegra*, *azulróseoverdenegra*) parecem dar destaque à primeira, mas não deixam de revelar a existência de duas ou mais. Talvez, a primeira chame mais a atenção do enunciador.

As análises dos compostos, ao longo da seção, têm mostrado que, muitas vezes, o contexto nos faz perceber uma relação de coordenação entre as bases da formação e, outras vezes, nos faz pensar em uma relação de subordinação. Às vezes, dependendo do contexto, ainda se conclui que as duas interpretações sejam possíveis. Nesses casos de dupla interpretação, percebe-se criatividade discursiva. Vale, portanto, ver mais alguns exemplos.

Falando sobre a Praça de São Marcos e sobre a Basílica de São Marcos, em Veneza, o enunciador diz:

quando san marco se suspende poeira **ocre-rosa** no pires azul que é mar laguna remanso chapa de metal vibrado azul-encandecido sob o ferro do sol em brasa san marco sobe poalha **rosa-ouro** puntiúnculos de irisado mosaico (CAMPOS, 2004, 33ªp.)

Esse trecho parece se referir à imagem de São Marco o topo da basílica. Sob ela, há uma espécie de *metal vibrado*, que fica *azul-encandecido* sob o sol. Como é a cor azul que fica encandecida, entende-se que a segunda base do composto determina a primeira.

Do alto, São Marco parece estar numa ou ser uma poalha *ocre-rosa* ou *rosa-ouro*, em virtude de sua cor e da cor da própria igreja.

Existem duas interpretações para os dois casos de compostos mencionados. Haveria em *ocre-rosa* e em *rosa-ouro* uma relação de coordenação ou subordinação entre as bases?

Ocre-rosa pode representar a justaposição de duas bases adjetivas, havendo entre elas uma relação de coordenação. Entretanto, também é possível pensar que a base *rosa* determina a primeira. Nesse caso, haveria a justaposição de uma base substantiva (*ocre* – nome da cor) e de uma base adjetiva, o que mostra uma subordinação. Em ambos os casos, haveria a formação de um adjetivo composto.

Rosa-ouro pode ser uma justaposição de uma base adjetiva e de uma base substantiva (com valor adjetivo) em que há uma relação de coordenação entre os elementos do composto. Por outro lado, também pode ser a justaposição de duas bases substantivas, sendo que a segunda determina a primeira, havendo entre elas, portanto, uma relação de subordinação.

O contexto permite que façamos todas essas leituras. O enunciador pode perceber um tom “ocre-e-rosa” ou “rosa-e-ouro” ou um tom “ocre rosado” ou “rosa dourado”. Em todos os casos, podemos pensar em mescla de cores.

Se pensarmos que uma base determina a outra nos compostos, é possível interpretar que, dependendo dos reflexos do sol, ora o tom ocre ou ouro parece sobrepor-se, ora o rosa. Essa oscilação parece ser refletida, nesse caso, com a inversão dos tons nos compostos.

Em Roma, descrevendo algumas fachadas, o enunciador diz:

na tarde romana na rarefeita raríssima tarde **azulsuave**
bandeirada de fachadas vinhovermelhas amarelodouradas em cada canto
uma piazza em cada piazza uma fonte (CAMPOS, 2004, 9ªp.)

O composto *azul-suave*, nesse contexto, leva-nos a crer que a sua segunda base tenha dupla função. Pode-se pensar em coordenação entre as bases, se *azul* e *suave* se referirem à *tarde*, entretanto é também possível pensar que *suave* se referira ao *azul*. Nesse caso, haveria subordinação entre os elementos do composto. Observa-se que as duas leituras são possíveis no contexto. O discurso brinca com as possibilidades de interpretação.

Já em *vinhovermelhas* e *amarelodourado*, uma interpretação parece impor-se. Como o enunciador fala em *bandeirada* de fachadas, logo pensamos na bandeira de

Roma, que apresenta duas cores não muito definidas. Com *vinhovermelhas*, pode-se pensar em uma cor vinho que tende mais para o vermelho e, com *amarelodouradas*, em um amarelo que puxa para o dourado. Nesses casos, a segunda base determinaria a primeira dos dois compostos. Se o leitor, entretanto, pensar em coordenação entre as bases de ambas as formações, a associação entre as cores existentes nas fachadas e as cores da bandeira local parece torna-se mais fraca.

O enunciador fala dos olhos do homem que pensa em lutar contra as injustiças ocorridas em seu país – Estados Unidos da América.

sob o chapéu de palha **vermelho-rustido** deveria ter sido azul a barba
grisalhava um ar dopado (...) (CAMPOS, 2004, 27^ap.)

Os olhos desse homem parecem estar vermelhos, talvez em virtude de sua dopagem. Eles estão escondidos, rustidos sob o chapéu. Interpreta-se que a base adjetiva *rustidos* esteja trabalhando de forma coordenada com a outra base. Sendo assim, seus olhos estão vermelhos e estão escondidos. O contexto também sugere que o rapaz pretende esconder o ar dopado dos olhos, o seu vermelho, sendo assim, de alguma forma, entende-se que o vermelho também está rustido. É evidente, porém, que a primeira leitura parece sobrepor-se.

Existe um caso em que uma base adjetiva parece adjetivar outra base adjetiva: *brunobronzeas*.

Nas praias de Ligúria, o enunciador observa o bronzeado das banhistas.

calípeas de maiô brevíssimo passeando pelo lido as
coxas **bronzebrunas** (...) a banhista se dobra no carro metal-chispante a rede de látex modela
nádegas elásticas aqui o albergue grande italia & lido **brunobronzeas**
direttamente al mare dal vostro balcone pescate nel mediterrâneo (CAMPOS,
2004, 33^ap.)

No primeiro composto, a segunda base determina a primeira, indicando que a cor bronze das pernas é escura. Essa parece ser a interpretação cabível para o contexto. Entretanto, com *brunobronzeas*, o leitor fica confuso. As nádegas da banhista que se dobra sobre o carro não parece ser escura e bronzeada, mas apresentar um bronzeado escuro. O leitor acaba se perguntando se seria um caso extremamente especial em que um adjetivo qualifica outro adjetivo. A construção é bastante interessante, pois parece ter o mesmo sentido de *bronzebrunas*, mas este composto pode ter *bronze* como nome da cor e *bruno* como a base adjetiva, que determina a substantiva. No caso de *brunobronzeas*, as duas bases são adjetivas, não podendo ser interpretadas como

substantivas. Pelo sentido do composto, seria um caso em que adjetivo qualifica adjetivo.

Nesses últimos casos, o enunciador brinca com as possibilidades de leitura. As segundas bases de *ocre-rosa*, *rosa-ouro*, *azul-suave*, *vermelho-rustido*, *bronze-brunas* confundem o leitor, que pode perceber nelas uma função determinante da segunda base ou um trabalho coordenativo com a primeira. *Brunobrônzeas* é a formação que, sem dúvida, deixa manifestar toda a originalidade criativa, pois seria um caso de um adjetivo que determina outro.

Na obra, observa-se também que são utilizados adjetivos compostos que se referem a cor estruturados da seguinte forma: S+P+S e S+P+(S+A)

Falando sobre velhos que estavam em Roma, o enunciador vai trabalhando as “cores da velhice”.

Tudo parece, para ele, ser desbotado, inclusive as roupas usadas pelos idosos.

chinelos velhos cheirando a barata (...)
voz velhaca
arrastando chinelos usados **cor-de-barata cor-de-biscoito-mofado** (...)
(CAMPOS, 2004, 18ªp.)

Os chinelos, assim como as pessoas que os usam no excerto, são velhos. Um senhor velhaco, esperto arrasta seus chinelos *cor-de-barata* e *cor-de-biscoito-mofado*. A primeira composição pode sugerir a ideia de algo fosco. Sua segunda base substantiva também dá a ideia de algo repugnante. No segundo composto, em que há a estrutura S+P+(S+A), podemos observar que os chinelos têm uma cor esverdeada, desbotada, como a cor de algo mofado. As duas últimas bases da formação – que representam um sintagma - determinam a primeira.

Os dois adjetivos formados parecem se referir aos chinelos, entretanto, dependendo das pausas realizadas pelo leitor, ele também pode pensar que os dois adjetivos se referem à *voz velhaca*, que, por um uso metonímico, representa um senhor. Sendo assim, pensaríamos que o senhor também tem a *cor-de-biscoito-mofado*. Como se observa, a construção sintática e a falta de pontuação, muitas vezes, permitem mais de uma leitura e fazem com que alguns neologismos possam ter dupla função no contexto.

Há, além de *cor-de-barata*, mais alguns neologismos do tipo no mesmo contexto.

velhos corpos nos maiôs flácidos coxas
varicosas nódoas nós violáceos no branco ceroso e velhos cachos sem

cor **cor-de-rato cor-de-iodo** descorado em água **cor-de-palha** depois de usada e se estiram e se estendem e se estojam na areia solta (CAMPOS, 2004, 18ªp.)

As coxas varicosas apresentam a cor violeta sobre o branco ceroso da pele. Os velhos cachos podem se referir ao agrupamento de velhos, que têm a *cor-de-rato*, a *cor-de-iodo descorado* ou *cor-de-palha depois de usada*. Todas as cores parecem desbotadas. Podemos pensar em um rato acinzentado, desbotado, o que dá uma sensação de repugnância também. O iodo, como o próprio enunciador diz, é descorado em água e a palha a que se refere é usada. Todas essas cores parecem revelar as “cores da velhice”.

É interessante notar o uso que o enunciador faz: *cor-de-iodo descorado em água cor-de-palha depois de usada*. Os usos *descorado em água* e *depois de usada* servem para caracterizar a segunda base substantiva das formações. O leitor pode ter a impressão de que os compostos são maiores “cor-de-iodo-descorado em água” e “cor-de-palha-depois de usada”, o que seguiria, em parte, o exemplo de *cor-de-biscoito-mofado*. Entretanto, justamente pelo fato de não justapor todos os elementos, o enunciador consegue formar um enunciado diferente, que surpreende o interlocutor.

Nesses casos, o enunciador não deixa de usar a locução *cor de*, assim como em *cor-de-biscoito-mofado*. No contexto, todos esses exemplos funcionam como adjetivos.

Como mencionado, os compostos poderiam funcionar em outros contextos como substantivos, mas, nesses excertos, adjetivam. As bases pospostas à preposição funcionam como uma espécie de locução adjetiva da base *cor*, determinando-a. No caso de *cor-de-biscoito-mofado*, o composto sintetiza um sintagma nominal completo, entretanto, nos outros casos, parece que falta um elemento do sintagma que fica desligado do composto.

4.1.5 Palavras gramaticais

Observa-se na obra que o autor faz “experimentos” com as palavras gramaticais, surpreendendo os seus leitores justamente pelo fato de as palavras gramaticais pertencerem a um universo fechado.

Na obra, existem algumas formações de advérbios realizadas com palavras gramaticais.

Na página do excerto a seguir, é dito que três homens velhos viajam a Madrid para ver a FERIA de San Isidro, uma festa de touradas. Eles aguardam ansiosamente o momento de ver os toureiros.

aqui alcalá
barriada de ventas onde agora já hoje enfim plaza de toros la última de
la feria três velhos três sombreros três isidros da província em jornada
forastera e você também sim você **agorasim hojeagora enfimsim** domingo
seis
tarde un novillo-toro de don alfonso sánchez fabrés de salamanca para el
rejoneador don salvador guardiola seis toros de la misma ganadería para
rafael ortega joaquín bernardo luis segura **enfimagorahoje** você (CAMPOS,
2004, 20^ap.)

Eles, assim como o leitor incluso nessa viagem, estão em Las Ventas, local em Madrid onde ocorrem as touradas. Todos os advérbios compostos revelam que o dia tão esperado chegou. *Agorasim* indica que o momento da festa é aquele mesmo, caso não fosse poderia ser um “agoranão”. A base *sim* mostra que o agora, o momento do espetáculo, com certeza, era aquele. *Hojeagora* também mostra, por suas bases, que tudo acontecerá naquele dia e naquele instante. O composto *enfimsim* indica que finalmente há a “permissão” para que os homens vindos de longe possam ver a tourada. Enfim, chega um momento de alegria para eles, os quais são vistos pelo enunciador como *velhosgraves em turra casmurra*.

A formação de três bases *enfimagorahoje* sintetiza também que, por fim, o dia e a hora de os homens se divertirem chegaram.

Em outra passagem, o enunciador assevera que o começo discursivo pode ocorrer em qualquer parte da obra.

*e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em
nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos
atrás
ou avante ou paravante⁶⁸ ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo⁶⁹
rés começo raso começo (...) (CAMPOS, 2004, 1^ap.)*

Com *láacolá*, pode-se ter duas interpretações. De um lado, pode-se entender que o enunciador começa ou recomeça *lá* e *acolá*, sendo *acolá* um lugar mais distante que *lá*. Seriam, então, dois pontos em que ocorreria o começo ou o recomeço. Entre as bases da formação, haveria uma relação de coordenação. Entretanto, também se pode falar de um *lá* que fica *acolá*, bem distante. Nesse caso, a segunda base serviria para especificar o *lá* distante, longe, tendo, portanto, um papel reforçador e determinador.

⁶⁸ *Paravante* é uma prefixação. O caso é bastante interessante, pois o prefixo se une a um advérbio, formando outro advérbio, que significa, ao lado de avante.

⁶⁹ A desagregação vocabular *re começo* enfatiza o valor do prefixo, que indica repetição.

No excerto em que se descreve o quadro que retrata a morte de Lucrecia pintado por Lucas Cranach, o enunciador utiliza *quandonunca*.

augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando
prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart quem a poderia
ver de outra forma **quandonunca** sob o véu vislumbre a gaze gázea o
luftsôpro
do manto em tênues vibrissas de ar apenas aflorando a nudez total
(CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Ele dá a entender que as pessoas só pensam em Lucrecia com um punhal na mão, prestes a se suicidar e pergunta se alguém poderia vê-la de outra forma. O suicídio fora um fato marcante em sua história, pois a dama escolhe a morte para punir-se, mesmo sem ter culpa de sua desonra.

O enunciador também deixa claro que *quandonunca* as pessoas pensariam em vê-la nua, visto que Lucrecia representa um símbolo de castidade. Entretanto, a passagem nos mostra que o pintor retrata, além da morte da dama, sua nudez total sob uma gaze esvoaçante e transparente. Esse modo sensual de retratá-la pode parecer inimaginável para alguns.

O composto *quandonunca* justamente dá a ideia de que nunca se pensaria em ver imagem de Lucrecia nua, de forma sensual. Entretanto, tal visão se torna possível por meio da pintura, a qual é descrita pelo enunciador.

Nas aventuras de *meuminino*, uma fada canta um conto de finada e enunciador diz que ninguém deve saber sobre ela.

uma fada conta um
conto que é seu canto de finada mas ninguém **nemnunca** umzinho pode saber
de tal fada (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O composto *nemnunca* pode sugerir que nem mesmo nunca *umzinho* sequer pode saber da existência da fada. Pensando assim, *nemnunca* é um composto que expressa a negação total de tempo ou de alguma circunstância. A base *nem* reforça a ideia de negação e determina a primeira base.

Pensando na visualidade do texto, o leitor também pode ver *nenhumzinho* desmembrado e intercalado pelo *nunca* e perceber nisso uma brincadeira e a possibilidade, nas entrelinhas, de uma dupla negativa. Assinala-se que o texto brinca com a memória linguística do leitor e a embaralha.

Refletindo sobre as formações *hojeagora*, *(enfim)agorahoje* e *láacolá*, observa-se que o segundo e o terceiro exemplos, pela ordem, podem sugerir o movimento do mais restrito para o mais amplo e o primeiro sugere o contrário.

A maioria dos advérbios compostos formados no contexto da obra, como foi visto, trabalha com a noção temporal, exceto *láacolá*, que indica espacialidade.

Existe também um caso em que uma base adverbial se une a uma base pronominal: *maisnada*.

No Campo de Concentração em Colônia, o enunciador diz.

nesse museu de cera da memória kz konzentrations lager
recolhido em colônia para o memento para o lamento para o
escarmento no café campi königstrasse ou perto já **maisnada** tudo
nada era nada tudo dois lances e gente entrandosaindo sentando
saindoentrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca
nenhumaparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está memória
(CAMPOS, 2004, 22ªp.)

Anos depois da guerra, *maisnada*, *tudo* e *nada* parece ser nada e tudo ao mesmo tempo. Como tudo passou, *maisnada* existe. Entretanto, os pequenos *nadas* e *tudo* também importam para que possamos reviver a história e lamentar os fatos. Em *maisnada*, a base *mais* determina a base *nada*.

Há casos também de formações com palavras gramaticais em que se verifica que o neologismo mantém um valor pronominal. Dentre essas formações, há aquelas em que: uma base adverbial se une a uma pronominal, uma base pronominal se une a uma adjetiva, uma base pronominal se une a outra base pronominal.

No excerto a seguir, existe a composição *tudossomado* (PRON+A) e *nemnada* (ADV+PRON). Nessas criações, parece prevalecer um valor pronominal.

nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de raro de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudossomado *todo (...)* (CAMPOS, 2004, 1ªp.)

Ouvindo algumas partes da obra no cd que acompanha o livro, observa-se a seguinte leitura: *nada (...)* (*nenhumzinho de nemnada nunca*) *pode ser tudo (...)*. Nesse caso, pode-se pensar que o conjunto *nemnada nunca* expressa negação total. Fica, entretanto, difícil dizer se *nemnada* qualifica *nunca* ou o inverso. Contudo, se pode dizer que, feita essa leitura, entende-se que de nada em nada ou de nacos de necas em nacos de nesgas tem-se o todo, *tudossomado*, ou melhor, a completude da obra. Os pequenos *nadas* fazem parte do todo.

O composto *tudossomado* continua a dar a ideia de pronome e a sua extensão sugere a soma das partes. A criação *nemnada* sugere, pelo seu sentido, algo menor que o

nada; não existiria, portanto, nesse caso, nem o nada. Seria o nada total, se houvesse essa possibilidade.

A leitura realizada no cd nos surpreende, pois o leitor também pode realizar as seguintes leituras: (*nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada*) *nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo* (...). Alguns interpretariam que os pequenos nadas representam nada. Entretanto, outros ainda podem pensar: (*nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada*) (*nunca pode ser tudo*) (*pode ser todo pode ser total tudossomado todo* (...)). Dessa forma, os nadas, somados, não são tudo, mas podem ser o todo da obra, podem ser o seu total (*tudossomado*).

Como se percebe, esse trecho oferece múltiplas leituras. Aquela em que se pensa que os pequenos detalhes representam nada se anula com o decorrer da leitura da obra.

Há dois casos em que uma base pronominal se une a uma adjetiva, tendo esta um valor reforçador.

Falando sobre a escrita, o enunciador diz que um texto não deve ter perlustrações nem ilustrações sobre aquilo que não o retrate. Sendo assim, as ilustrações devem refletir o próprio texto, ele deve permanecer fechado em si mesmo.

texto sem perlustrações nem ilustrações do que não seja
ele **simesmo** texto (...) (CAMPOS, 2004, 43ªp.)

Sem pontuação, o leitor pode ler de duas formas o fragmento: a) (...) do que não seja ele, **simesmo**, texto (...) ou b) (...) do que não seja ele, **simesmo** texto.

No primeiro caso, a formação seria um pronome, que indicaria o próprio texto, ele mesmo. A base *mesmo* determinaria, nesse caso, a primeira base. No segundo caso, *simesmo* seria uma espécie de texto. Desse modo, a criação adjetivaria o substantivo *texto*, funcionando como um adjetivo.

Já a composição *eumesmo* parece funcionar somente como pronome.

selva de símbolos também
selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro **eumesmo** ninguémheu ou outro
(CAMPOS, 2004, 14ªp.)

A figura do enunciador parece confundir-se no texto. Seria ele mesmo quem está no discurso? Um outro? Um *ninguénheu*? Parece que sua figura não está bem determinada na fala. Seria uma espécie de “enunciador ele mesmo um outro”?

No caso do composto *eumesmo*, a base adjetiva parece garantir a autenticidade do *eu*.

Conta-se, na obra, também com a união de bases pronominais. Os compostos desse tipo têm uma relação de coordenação entre as bases.

Tudonada tem duas ocorrências no *corpus* com o mesmo sentido: *tudo e nada*. Vejamos um dos contextos.

um livro pode ser uma fahrkarte
bilhete de viagem para uma aoléuviagem áleaviagem e tudo que se diz
importa e nada que se diz importa porque **tudonada** importa (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Tudo ou nada que é dito em uma obra literária importa para a sua composição. Os pequenos nada, as omissões, o silêncio, tudo que é escrito importa. Sendo assim, *tudonada* mostra que o todo é importante para o texto.

O enunciador, em uma passagem da obra, mostra que Nova Iorque é uma cidade do mundo, isto é, de todos.

esta é a minha esta é a tua **vossanossa** mim
te **tuavossa** minha cidade (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

O composto *vossanossa* indica que o enunciador considera que a cidade é daqueles com quem fala. Quando ele se inclui dentre aqueles que “possuem” a cidade, ela, então, se torna também *nossa* no discurso. *Vossanossa*, portanto, sugere que Nova Iorque é daqueles com quem o enunciador fala, bem como dele, que se inclui dentro desse grupo.

Tuavossa também mostra que a cidade é de uma pessoa em particular com quem o enunciador fala. Depois, torna-se *vossa* quando o enunciador amplia seu discurso para todos. Ela é, portanto, um bem-comum. Os compostos sugerem uma noção de abrangência.

Em outro fragmento, a visão do enunciador – alumbrada – perde-se com a quantidade de arcos existentes na Mesquita de Córdoba.

este aquele um outro depois outro
aqueleesteoutro arco sucedendo e sucessivo recedendo e recessivo para a
mirada alumbrada (CAMPOS, 2004, 5ªp.)

O composto *aqueleesteoutro* indica pela sua forma e pelo seu conteúdo a grande quantidade de arcos existentes na arcaria da mesquita. Todos os pronomes utilizados indicam os arcos vistos pelo enunciador. Cada arco que vê sucede um e acaba recedendo (com o sentido de anteceder) outro arco. O composto, com as bases *aquele* e

este, indica que há arcos perto e longe do enunciador, o que reforça a ideia de que há muitos arcos no local. A justaposição parece revelar uma visão do todo, ou seja, de todos os arcos e não a de um por vez.

Na última página do livro, há formações que parecem brincar com o uso linguístico.

*velhorrevelho contador
de palavras de patranhas parêmias parlendas rebarbas falsário de
rebates finório de remates useiro de vezos e vezeiro de usos
tuteticomigo conosconvosco*⁷⁰ (...) (CAMPOS, 2004, 50ªp.)

O composto *tuteticomigo* e o cruzamento vocabular *conosconvosco* até parecem fazer parte de rimas de uma parlenda. Elas lembram falas de parlendas em que se escolhe alguém, como num jogo infantil.

Repensando nessas últimas formações, pode-se dizer que *tudonada*, *vossanossa*, *tuavossa*, *aqueleesteoutro* e *tuteticomigo* sugerem a ideia de soma. *Vossanossa* e *tuavossa*, pela organização das bases, vão do mais restrito para o mais amplo, evidenciando ainda mais a noção de amplitude.

4.1.6 Lexicalização e subversão de expressões e locuções

Na obra, há casos que representam a lexicalização e subversão de expressões. Algumas lexicalizações funcionam como adjetivos, substantivos e advérbios, entretanto outras parecem manter o valor da expressão ou da locução de origem no discurso.

Eis alguns casos em que uma locução ou expressão são lexicalizadas formando um substantivo: *tododia*, *prós&contras*, *bomdia*, *quemquer*, *qualquerumdopovo*.

no jornalário o **tododia** entope como um esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o **tododia** tododiário
(CAMPOS, 2004, 4ªp.)

A justaposição *tododia*, pela sua extensão, dá a ideia de grande quantidade de tempo. A expressão de origem indica rotina, cotidiano. Ela é, muitas vezes, utilizada em enunciados para mostrar algo que se repete diariamente.

O volume da justaposição parece indicar a repetição dos dias, que se estendem e entediam o enunciador.

⁷⁰ *Conosconvosco* é um cruzamento vocabular em que a segunda base é mantida.

O arrastar dos *diasiguais* se torna ainda maior quando observamos a utilização de *tododiário*, que parece adjetivar *tododia*. O *tododia* é *tododiário*⁷¹, repleto de coisas do dia-a-dia. Esse adjetivo serve como um reforçador da ideia de que as coisas se repetem ao longo do(s) dia(s).

quarenta cartas [enviadas por Fritz Müller] a darwin
num espaço de 17 anos pesquisando crustáceos não para discutir e
ponderar de novo as teorias de darwin quero dizer os **prós&contras**
mas para indicar alguns fatos o concreto não o abstrato gesammelt
auf demselben boden sudamerika's colhidos no mesmo solo sul-
americano onde darwin wie er uns erzählt como ele mesmo nos conta
por primeiro concebeu a idéia de ocupar-se mit diesem geheimnis der
geheimnisse com esse mistério dos mistérios a origem das espécies
(CAMPOS, 2004, 49ªp.)

Fritz Müller, professor de matemática e ciências sociais, imigrou para o Brasil e morou em Blumenau. Fez aí várias pesquisas envolvendo desde crustáceos até bromélias. Ele mantinha contato com Darwin, mandando-lhe cartas relatando fatos de suas pesquisas. Segundo o enunciador, a pesquisa de Müller não servia para ponderar a teoria de Darwin, isto é, não servia para apontar seus *prós&contras*. A expressão passa a ser um composto e este sugere, assim como a própria expressão, algo que indica pontos a favor ou contra uma ideia. No caso, a teoria de Darwin provocou muita polêmica e a formação por justaposição que aparece nesse excerto ajuda a recuperar essa ideia.

Em Nova Iorque, tudo, inclusive sua população, parece, segundo o enunciador, viver um função da *cidadeformigarainha*⁷². Tudo se repete nessa cidade *xadrez*.

O excerto a seguir retrata as “técnicas” de sedução utilizadas pelos insetos machos. É possível o leitor associar essas técnicas a dos humanos que vivem em Nova Iorque. Tudo começa igual, utilizando um *bomdia* para travar um possível contato.

(...) antenas de **bomdia** acenam das carapaças
comovai passebem
machos basculam bomdia boatarde fendas fêmeas
o mesmo remesma (...) (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

As *antenas de bomdia* dos insetos podem ser comparadas ao levantar das sobrancelhas de uma pessoa quando esta cumprimenta alguém com um certo entusiasmo. Essas “antenas” parecem ser o primeiro contato do dia. A criação é um

⁷¹ Essa é uma das interpretações para *tododiário*. Dependendo da leitura, o contexto também permite que seja visto como um substantivo formado pelo substantivo *todo* e pelo adjetivo *diário*, podendo representar o todo de um dia. Ainda é possível, mas menos provável em função do contexto, entender essa formação como uma derivação sufixal.

⁷² Vale enfatizar que *cidadeformigarainha* é um substantivo composto formado por um substantivo mais um substantivo composto. A segunda base *formiga-rainha* determina a primeira.

substantivo, entretanto, no contexto, com o uso da preposição, o conjunto funciona como locução adjetiva.

As outras justaposições (*comovai, passebem, boatarde*), inclusive a outra ocorrência de *bomdia*, não possuem no contexto uma função substantiva. Elas representam a fala dos insetos, das pessoas. Sendo assim, elas mantêm o valor de cumprimento, de expressão.

Falando sobre o Conde Everardo, o enunciador mostra, assim como o discurso da canção *Preisend mit viel schönen Reden*, que ele era venerado por seus súditos.

o velho conde everardo graf eberhard im bart poderia reclinar-se
no regaço do povo qualquer um do povo nem ouro nem prata nem metais
preciosos mas no colo de **qualquerumdopovo** na mais negra florestanegra
no mais profundo fundo e restar e jazer em confiança o mais rico de
todos (...) (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Esse excerto dialoga com a canção. Nela, é reproduzido um suposto discurso do conde, em que ele diz que sua pátria é um tesouro maior que a prata e que o ouro e que ele se sentia totalmente seguro em deitar sua cabeça no colo de cada um de seus súditos sem temer pela sua vida.

Como se percebe, esse excerto recupera o discurso da canção. O composto *qualquerumdopovo*⁷³ possui um valor substantivo e mostra, no contexto, que qualquer súdito do conde não atentaria contra sua vida, pois o venerava. A extensão do composto também pode sugerir a quantidade de pessoas que tinham consideração por ele. Percebe-se também que a expressão *qualquerum* é estendida nesse contexto.

Com a divisão da Alemanha, em Ocidental e Oriental, havia a tentativa, por diversos motivos, de vários alemães de passar de um lado para o outro, o que era proibido. O trecho a seguir parece retratar a ação de guardas civis e de sacerdotes no sentido de permitir ou não a entrada de pessoas na zona de ocupação americana.

aqui es la zona de ocupación por sobre o ombro
no trem seguindo para toledo à saída de madrid imaginem por sobre o
ombro cinza talabarte e tricórnio o guardia civil dizendo aquilo
zona de ocupación valia dizer los americanos pois um sargento deles
ganhava mais que um general o guardia civil de cara imberbe
imaginem de plomo las calaveras e agora dizendo aquilo um emprego
como qualquer outro curas o guardias civiles cada três pessoas um
padre ou uma farda vejam vocês investigavam a família inteira
pais tios primos para admitir um **quemquer** (...) (CAMPOS, 2004, 22ªp.)

⁷³ Segundo Bechara (2002, p.169) “o pronome indefinido *um* pode ser usado como substantivo, principalmente nas locuções do tipo *cada um, qualquer um*.”

O composto *quemquer* pode se referir a um cidadão qualquer. Ele tem um tom pejorativo no contexto e parece não representar a voz do enunciador, mas a voz daqueles que investigavam pessoas do povo, tratando-as de modo indiferente.

Quanto a essas expressões e locuções lexicalizadas, dá-se a impressão de que o enunciador percebe que as bases que as compõem “andam sempre juntas”, sugerindo uma ideia. Então, por que não justapor seus elementos para que valham por uma só lexia? Uma delas - *qualquerum(dopovo)* - é ampliada, mas possui um efeito estilístico relacionado ao volume do composto.

Há também quatro casos curiosos em que ocorre a subversão de locuções.

[o escritor] não se manca de seu esterco dourado uma sopa de letrias
que baba como **bulha-à-bessa** alhos migalhas bugalhos o argueiro no olho
alheio a trave no olho nosso a carocha o caroço o osso o caruncho tudo
isso e mais chicória alfavaca alperche alquequenje alius aliter fervem
nesse caldo de nostrademo (CAMPOS, 2004, 41ªp.)

O escritor escreve “uma sopa” em que tudo convive com tudo, representando uma confusão total, que, aos olhos do enunciador, poderia se chamar *bulha-à-bessa*. Essa composição além de indicar muita confusão, pela sonoridade, retoma a sopa francesa de frutos do mar, da região da Provença, cujo nome é *bouillabaisse*.

Sendo assim locução *à bessa* revela a grande quantidade de confusão (bulha) existente nesse discurso, bem como, pelo arranjo feito, faz referência à sopa francesa. Existe, portanto, o desejo obter com a formação um aproveitamento sonoro.

monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas (...)
à beira-ti beira-
-nada (CAMPOS, 2004, 50ªp.)

O enunciador alerta ao mostro gaio, que conta *lériaslendas*, que o seu fim pode estar próximo e que ao seu redor já não resta nada. A formação *beira-ti* serve para denominar o entorno do monstro. A primeira base do composto é substantiva. Observa-se uma semelhança da expressão com *beira-mar*, na qual a preposição *de* (*à beira-de-ti*) também é eliminada.

Já em *beira-nada*, observa-se que a base *beira* é verbal. Percebe-se que é feito um jogo de sentido com essas bases.

Durante um sonho de *meuminino*, um cisne lhe aparece.

um cisne de **outravez** lhe aparece no sonho e pro cisenpaís o leva num revoo
(CAMPOS, 2004, 47ªp.)

A composição *outravez* parece brincar com *era uma vez* e indica que esse cisne que aparece para o garoto já pode ter surgido em outras histórias, não apenas em uma.

Podemos pensar também que o texto faz menção ao *cysne d'autrefois*, de Mallarmé, mostrando uma intertextualidade entre o discurso galáctico e o alheio. Dessa forma, pode-se pensar também que a criação, além de formar um substantivo, pode se tratar de uma tradução literal, isto é, de um decalque.

*monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui
desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres e setestrelas
cada uma das setechaves sigilando à tua beira à beira-ti beira-
-nada (...) (CAMPOS, 2004, 50ªp.)*

O monstro gaio tenta fechar à chave suas *lériaslendas*, não mostrando seus segredos, suas balelas. Entretanto, o enunciador diz que o fim do livro está chegando e que o mostro tem duas opções: ou finda ali, ou abre sua obra. Ele utiliza o composto *abracadabraacabas* como se fosse uma palavra mágica para acabar com o contador de *lériaslendas*. Por sua vez, parece utilizar *sésamoteabres* como pedido mágico para abrir as obras do monstro. Deve-se observar que a expressão está invertida, sua ordem sofreu uma subversão. O composto *setechaves* retoma a expressão *a sete chaves*, dando a ideia de que as lendas, os segredos do monstro estão bem guardados, o que faz com que o enunciador recorra à mágica para tentar ter acesso a eles. Observa-se que, com a justaposição, existe o apagamento do espaço em branco entre os elementos da expressão *a sete chaves*, o que também sugere a ideia de fechamento de um espaço, reforçando a ideia de que as lendas estão seguras.

Existe um exemplo de lexicalização de locução que forma um adjetivo.

o tododia tododiário
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero
mênstruo mensário do jornalário jângal de baratas nos canais competentes
onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o
qual é tal lama de lesmas nos anais recorrentes onde o igual é **talqual**
(CAMPOS, 2004, 4ªp.)

A recorrência de notícias iguais, de dias iguais no *jornalário* entedia o enunciador. Nesse lugar, o igual é *talqual*, o que significa que tudo é semelhante, é a mesma coisa. O composto *talqual* parece ser um substituto do adjetivo *igual*. A locução, que serve para fazer um cotejo entre semelhantes, iguais, acaba sendo lexicalizada no discurso e ganha um valor adjetivo.

No *corpus*, encontra-se também uma criação que subverte a expressão *arco-da-velha*: *velhas-da-velha*.

Tal formação se refere a pessoas que seguem um velório em Paris, chamadas pelo enunciador de formigas.

foi aqui que você soube da marcha da murcha correição de formigas **velhas-da-velha** em marcha batida marchadeiras marchantes formicolando brioches biocos batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando como enxames de sabres o cheiro velho engelhando o cheiro de vida cera escorrendo de velas em velório (...) (CAMPOS, 2004, 21ªp.)

A marcha que segue o velório parece ser para o enunciador uma *murcha correição de formigas velhas-da-velha*. Parecem ser formigas, pois andam juntas no cortejo fúnebre e, enquanto “marcham”, devoram seus brioches. O composto *velhas-da-velha*, pelo uso repetido de *velhas* e pelo seu sentido, indica que as pessoas a que o enunciador se refere são muito velhas. Além disso, observa-se que a expressão *da-velha*, nesse caso, não parece se referir a uma pessoa idosa, mas a algo realmente velho dentre as coisas velhas. O uso retoma e brinca com o sentido da expressão *arco-da-velha*, que se refere também a coisas antigas.

Existe um caso de lexicalização de expressão que forma advérbio: *talvezsim*.

Uma enfermeira russa escreve uma carta para avisar a família de um soldado alemão de origem brasileira que ele tivera as duas pernas amputadas. Entretanto, a carta cai nas mãos do rapaz, que se suicida com um tiro.

a carta não sabe como ainda hoje
não sabia fôra parar nas mãos dele com um tiro na cabeça sombramajólica
por engano nas mãos dele talvez um parente talvez uma noiva alguém
talvezsim no brasil (...) (CAMPOS, 2004, 19ªp.)

A enfermeira pensa que talvez pudesse entrar em contato com um parente ou uma noiva do rapaz no Brasil.

O composto *talvezsim* expressa uma possibilidade. Ele mostra que o *sim* ainda é incerto. A base *talvez* determina *sim*. Essa criação lembra as expressões *talvez sim* e *talvez não*, utilizadas frequentemente pelos falantes da língua.

Em alguns casos, apaga-se o espaço em branco entre os elementos de expressões e locuções, e as referidas expressões ou locuções mantêm o seu valor no discurso.

As produções do *jornalário* parecem ser uma foz da escrita onde desembocam fezes, produções ruins e repetitivas. Tudo isso é para o enunciador um *fecalvário*, pois ele aprecia a novidade.

o diáriomensáriurinol-
estuário⁷⁴ onde a foz é fossa o fecalvário onde a fossa é fezes tal e
qual qual e tal **talqualetal** igual a igual jornaljornada (...) (CAMPOS, 2004,
4ªp.)

A criação *talqueletal* serve como elemento de conexão para um cotejo entre semelhantes. Sua estrutura conta com a locução *talqual* mais *e* + *tal*. As duas últimas bases podem também representar a locução *e tal* (que significa *etc*). Tudo é tal qual tudo. Sendo assim, a locução *tal qual* pode se repetir nesse discurso comparativo. Essa ideia pode ser expressa pelo *etal* do composto e pela repetição das palavras *tal* e *qual*. Todos esses recursos reforçam a ideia de repetição e mesmice no contexto.

A locução *todo mundo* é lexicalizada no discurso em que o enunciador mostra que Paris é uma cidade *babelbarroca*, que abriga e que é visitada por pessoas de todo o mundo. No excerto que segue, o enunciador, a fim de mostrar a fusão dos diferentes nessa cidade, fala sobre um restaurante grego na cidade parisiense.

no restaurante grego o garçon chamava **todomundo** de mon fils e
a comida parecia comida síria e pão à vontade para ser comido
mastigado manducado pão com gosto de pão mas o gregoiunque preferiu
pedir um beaf-steak no gasthaus iugoslavo pois assim ganhava tempo
enquanto o outro o perdia ou perdeganhava pois afinal o tempo (CAMPOS,
2004, 13ªp.)

Nesse contexto em que línguas e nacionalidades se misturam, se fundem, a criação *todomundo* indica todos os que vão ao restaurante, entretanto o neologismo também pode reforçar a ideia de que em Paris e talvez no próprio restaurante apareçam pessoas de todo o mundo.

Vejamos outro exemplo.

e brancusi sim foi brancusi quem pôs a velha fududancia⁷⁵ a velha de grossas
nádegas tronchudas que o chamava de maître e o paradeava
feito monstro sagrado para pucelas pupilas cacarejando orgasmo
sim foi brancusi quem a pôs **práfora** do ateliê aos trancos femme folle à
la messe femme molle à la fesse mas hoje **qualquerum** adentra impune seu
ateliê vitrificado no tempo reificado no musée d'art moderne para

⁷⁴ A criação *diáriomensáriurinol-estuário* é bem original. Na sua composição, existe a justaposição de bases, entretanto entre duas delas existe uma aglutinação. O substantivo formado indica que a produção do *jornalário* é um estuário, cujas águas são urina. A formação tem um caráter depreciativo no contexto.

⁷⁵ Segundo Silva (2010, p.73), a palavra *fududancia*, nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, era utilizada em contextos que favorecessem o uso de palavras com sentidos libidinosos. Podia-se apreender que essa unidade lexical servia para adjetivar mulheres e significava *ordinária* ou *reles*, servindo como ofensa.

quemquiser seus objetos de pedra e madeira sua guitarra sua cama talhada (CAMPOS, 2004, 21^ap.)

Prá fora é uma locução adverbial bastante utilizada na oralidade. No contexto, a justaposição continua a ter o valor da locução, exprimindo a ideia de colocar para fora. No caso, ela retrata a expulsão da mulher do ateliê de Brancusi. Pode-se, contudo, até pensar que *prá fora* acaba, com a composição, servindo objetivamente como um advérbio, funcionando como uma única palavra. Entretanto, não se pode negar que a locução logo nos vêm à mente quando lemos o excerto.

A locução *qualquer um* também é lexicalizada no trecho e continua a dar a ideia de qualquer pessoa. A justaposição mostra que, antes, Brancusi selecionava as pessoas que iriam entrar em seu ateliê, entretanto o Museu Nacional de Arte Moderna em Paris, chamado Atelier Brancusi, mostra várias peças do artista, fazendo com que *qualquerum* possa ter acesso a elas e indiretamente ao seu ateliê. Todas as peças estão lá para *quemquiser*. O composto *quemquiser* lexicaliza a expressão *quem quiser ver*.

No contexto, dá-se a ideia de que as obras do artista podem ser vistas, bastando a vontade das pessoas.

A expressão *quemquiser* também ganha destaque na obra.

O enunciador diz que vários tipos de pessoa podem ser vistos em Washington Square, em Nova Iorque. Todos eles parecem estar em exposição.

quemquiser

poderá também ver uma velhota de coque e saiote de praia portando descalça sua sacola de hortaliças ou ninfetas de short brunindo as coxas na praça washington (CAMPOS, 2004, 24^ap.)

No caso, as essas pessoas estão lá para *quemquiser ver*. Nesse contexto, parece que a expressão *quem quiser ver* tem uma versão reduzida, ela até parece participar de uma espécie de “desmembramento” no excerto: ***quemquiser poderá também ver***. Entretanto, enfatiza-se que a criação lexical é *quemquiser*, que também representa uma expressão utilizada pelos falantes.

Tanto a locução *quemquerque* quanto uma espécie de variante reduzida (*quemquer*) também são lexicalizadas.

a voz velha
queria aplastar tudo no melaço de fala tudo na mesma clorosa gelatina
de amebas ambíguas se insinuava metia pontas de polegares úmidos sabia
fazer média sondava o hímen complacente das coisas voz velhaca
arrastando chinelos usados cor-de-barata cor-de-biscoito-mofado
amolecendo as meninges de tudo mas alguém a outra voz rompeu ríspida
ou algo ou um ou **quemquerque** rompeu a outra voz rápida alguém
rajou a outra voz cerce tem que fazer de medula e de osso vale

dizer alguém ou **quemquer** nessa geléia nesse glúteo nessa gosma geral disse com um pé pisando o élitro poento da voz velha que balançava já uma antena aflita de inseto pisado esse dura cem anos (...) (CAMPOS, 2004, 18ªp.)

Nesse contexto, uma voz parece interromper a outra, sobrepondo-se. Como a voz é de pessoa indeterminada, o enunciador utiliza os compostos *quemquerque* e *quemquer*. Ambos indicam uma pessoa qualquer. O segundo, além de parecer uma variante reduzida do primeiro, também lembra pela sua sonoridade, bem como pelo seu conteúdo, a ideia da expressão *um qualquer*. As duas criações do excerto parecem ser sinônimas dessa expressão.

Vejamos um dos contextos em que a expressão *quem sabe* é lexicalizada.

o dr. fritz müller
leitor de feuerbach max stirner e marx **quemsabe** professor de cruz e
souza com bromélias morte simbolista (...) (CAMPOS, 2004, 49ªp.)

Há indícios de que Fritz Müller possa ter sido professor de matemática e ciências naturais de Cruz e Souza.

O composto *quemsabe* modula o discurso e mostra a incerteza do enunciador. Essa criação, bem como a própria expressão *quem sabe*, têm um valor semelhante ao advérbio de dúvida *talvez*.

Falando sobre as touradas em Madrid, o enunciador utiliza dois compostos.

viu-se don salvador a cavalo cravando
rejoncillos y banderillas e viu-se mas falhando a pé no descabello e
nemporisso e **porémsim** dando a volta ao ruedo porque tivera estilo y valor
(...) (CAMPOS, 2004, 20ªp.)

O enunciador comenta que o toureiro Don Salvador comete uma falha, mas *nemporisso* desanima. O composto *nemporisso*, assim como a locução, tem o sentido de *nem assim*. Subentende-se que, após o seu uso está oculto, no contexto, algo como *se abate*.

O composto *porémsim*, por sua vez, tem o mesmo valor de *mas sim* e indica que, em vez de se abater, o toureiro dá a volta na arena, pois tem estilo e valor.

Como visto, algumas expressões que indicam cumprimentos também são lexicalizadas.

As “técnicas” de sedução dos insetos machos assemelham-se com as técnicas utilizadas pelos humanos que vivem em Nova Iorque.

antenas de bomdia acenam das carapaças
comovai passebem das carapaças semáforos nulos sinalizando nada das
carapaças o mel flui de um ninho venéreo de pentelhos línguas levadiças

lambem o mel batem êmbolos machos basculam **bomdia boatarde**⁷⁶ fendas fêmeas (...) (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

O contato parece começar com as *antenas de bomdia*, que podem ser comparadas às sobrancelhas que levantam quando alguém cumprimenta uma pessoa de maneira entusiasmada.

As justaposições *comovai, passebem, bomdia* (segunda ocorrência) e *boatarde* representam falas dos machos no contexto. Elas continuam a ter o valor de cumprimento.

Em Boston, o enunciador observa o dia passar perto do Rio Carlos.

esta cidade tem um rio que se chama rio carlos charles
river e triângulos velas rápidas cortam cerce o azul desportivo do
domingo pode-se andar até cansar pela margem verde-relva vendo uma opala
de neon mudar leite em rubi a estrutura do prudential colmeia de platina
entra pela tua janela no escuro que o cubo cupo da noite **já já** resfolega
de hálitos e sirenes (...) (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A noite logo chegará, segundo o enunciador, com seus hálitos e sirenes (as quais podem ser das embarcações também). O composto *já já* dá a ideia de que a noite descerá em breve. Se usasse apenas o *já*, o enunciador daria a ideia de imediatamente, entretanto *já já* sugere um tempo um pouco maior.

Na passagem em que se fala sobre a morte de uma prostituta de luxo em Geneva, é dito que os jornais apontam que sua morte certamente fora decorrente de um estrangulamento.

em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento **porcerto** (...) (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

O composto *porcerto* indica que não há mais dúvidas. Os jornais, assim como o enunciador, estão certos dessa conclusão. A formação seria um sinônimo do advérbio *certamente*.

Mais uma vez, destaca-se que expressões e locuções para o enunciador parecem potenciais lexias, uma vez que seus componentes aparecem sempre unidos e com um sentido específico.

⁷⁶ São dicionarizados *bom-dia* e *boa-tarde*, sendo considerados substantivos. No contexto, entretanto, os compostos não parecem ser utilizados como substantivos, mas como expressões.

4.1.7 Lexicalização de frases

Nesse item, pretende-se apresentar casos em que o enunciador justapõe palavras que representam parte de uma frase ou uma frase inteira.

como quem está num navio e persegue as ondas jade jadeante a calota polar fechada em seu prepúcio noturno poderia também conter esta solidão de avesso de espelho e coluna de mercúrio o estar-aqui **não-estando-aqui** barometrizo o centro da terra para onde acorrem centopéias centrípetas (CAMPOS, 2004, 40ªp.)

A escrita, como visto, é uma viagem. Participamos dos cenários produzidos mesmo não estando presentes. Há, portanto, um *estar-aqui não-estando-aqui*. O composto *estar-aqui* também pode fazer referência às coisas presentificadas no texto. O discurso as torna presentes, mas a presentificação é obtida por meio da linguagem.

A justaposição *não-estando-aqui* tem o papel de uma oração, que sugere que tudo no texto é uma representação do estar presente, não havendo, na realidade, uma presença física.

Com o coração na boca, o narrador reclama de Harry. Este é o condutor desgobernado, que conduz sua própria família e o narrador a Toluca.

desta vez querendo saber onde ficava a highway **nãoseiquanto porforça** a highway não me deixava indagar da carretera a toluca (...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

Desta vez, o enunciador quer saber onde fica a highway. O composto *nãoseiquanto* pode indicar que não sabia quanto tempo levaria para chegar até ela e representa a parte de uma frase.

O composto *porforça* sintetiza um adjunto adverbial, mas, lexicalizado, pode funcionar objetivamente como um advérbio.

O excerto a seguir refere-se à Dânae. O *meuminino*, em suas aventuras, encontra-se com a princesa, que, de acordo com a mitologia grega, fora presa em uma torre pelo seu pai, o qual fora aconselhado por um oráculo a mantê-la presa, pois, caso ela lhe desse um neto, este o mataria. Entretanto, Zeus se apaixona por ela e, transformando-se em uma chuva de ouro, entra por um orifício da construção e cai em seu colo, engravidando-a.

dona sol **no-que-espera** sua chuva de ouro deslumbra meuminino fechada em sua torre dânae princesa íncuba coroada de garoa me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira irrigou teu tesouro (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O composto *no-que-espera* sintetiza parte de uma oração adverbial que indica o tempo de espera da princesa por Zeus – a *chuva de ouro*.

nessas mesas
onde sentam viajantes em trânsito onde você se senta para o trem que espera
e se abancam e se debruçam e se grupam e se grudam sombras marrons em
sobretudos marrons em sacos rotos de roupa marrom krepier’ rosna um para
o outro **caimorto** num rincho de cerveja marrom (CAMPOS, 2004, 16ªp.)

O enunciador fala sobre bêbados numa estação de Colônia, na Alemanha. Nesse trecho, a justaposição *caimorto* mostra que um dos homens embriagados acaba dormindo, “desmaiado”, parecendo um morto. Ele sintetiza verbo e predicativo do sujeito. Apesar de se afastar do sentido da expressão *cair morto*, o composto sonoramente a lembra e pode suscitar a ideia, no contexto, de que os bêbados não têm onde cair mortos.

O enunciador conversa com Scherezada e faz referência a *As Mil e uma noites*.

scherezada minha fada quantos fados há em cada nada nuga meada
noves fora fada scherezada scherezada uma estória **milnoitescontada**
(CAMPOS, 2004, 47ªp.)

No caso, a estória que aqui se conta (do *meuminino*) não é contada em mil e uma noites, mas em mil noites. Também se trata de uma estória e não das várias narradas por Scherezade. A estória do enunciador se repete por noites a fio. É evidente que a justaposição estabelece uma intertextualidade com *As mil e uma noites*, entretanto, no contexto, também sintetiza parte de uma frase.

Pelo fato de Scherezada não responder às dúvidas do *meuminino* e “enrolá-lo” com suas estórias, o enunciador a repreende, dizendo-lhe que tal postura não leva a nada.

scherezada minha fada isto não leva a nada **princesa-minha-princesa**
que estória malencontrada (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O composto *princesa-minha-princesa* funciona como um vocativo. A utilização do pronome *minha* confere um tom de afetividade ao uso e talvez de proximidade entre o enunciador e Scherezada.

O fragmento seguinte fala sobre a morte de Che Guevara.

na coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos
quebrados e polira sua vontade como um diamante **que-sim** apesar dos
pulmões cansados velhos foles abrasados de asma ou rustidas esponjas
cor de carne mas polira e os camponeses de olhos suspeitosos
impenetráveis (...) (CAMPOS, 2004, 32ªp.)

Che Guevara, segundo o enunciador, apesar das dificuldades, polira seus ideais, suas vontades como se fosse um diamante. Esse diamante brilhou por toda a sua vida. A justaposição *que-sim* parece ser um comentário incompleto, que deixa a ideia de polimento subentendida. Seria algo como *que-sim polira*. Como se percebe, a construção parece ter o valor de parte de um enunciado frasal.

No trecho em que se fala das influências artísticas orientais observáveis no Convento de São Francisco, em João Pessoa, o enunciador faz uma brincadeira com as possibilidades de leitura do texto.

se pode casar **porquenão** com os leões
chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem
peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada
do convento de são francisco paraíba do norte na entrada empedrada
refluindo de oito bocas de portasportais (...) (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

Dependendo da leitura, pode-se interpretar que é possível se casar com um dos leões chineses, entretanto também se pode pensar que é possível casar naquele convento onde há a presença dos leões. Dessa forma, o casamento ocorreria *com* a presença deles.

O composto *porquenão* representa uma frase interrogativa: *se pode casar* “por que não?” *com os leões* (...). Essa seria uma pergunta feita aos leitores que podem não concordar com a ideia ou ideias sugeridas pelo texto.

Dentre os exemplos de aglutinação, há *abraspas* e *fechaspas*.

o professor **abraspas** citava galdós **fechaspas** (CAMPOS, 2004, 35ªp.)

Os dois compostos servem como frases imperativas para indicar onde se começa e onde se termina uma citação.

Essas justaposições parecem valorizar o espaço gráfico, entretanto, dentre elas, algumas nos chamam a atenção pelo trabalho interdiscursivo, pela exploração da oposição, relativização e da dúvida.

Dentre as interdiscursivas, estão: *cairmorto*, que dialoga com uma expressão popular, *milnoitescontada*, *princesa-minha-princesa* que nos remetem *As mil e uma noites*, *no-que-espera*, que retoma o mito de Dânae.

Abraspas e *fechaspas* estão presentes, muitas vezes, no discurso de professores quando estes fazem citações.

O *estar-aqui não-estando-aqui*, no contexto, sugere oposição ou relativização. A frase interrogativa *porquenão* também sugere incerteza, dúvida.

4.2 O cruzamento vocabular

Cruzamentos em que uma base mantém sua integridade morfofonológica e a outra sofre uma ruptura

Essas criações representam cerca de 65% dos cruzamentos vocabulares da obra. Destas, a maior parte dos casos mantém a integridade do segundo elemento. Os restantes dividem-se entre aqueles que mantêm a integridade da primeira base e aqueles que, dependendo da leitura, podem manter a primeira ou a segunda sem alteração gráfica.

Segue uma amostra dos casos que apresentam maior recorrência – aqueles que mantêm a integridade morfo-fonológica do segundo elemento.

(...) o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos
dispostos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilhando ardilário vários laços de letras lábeis
tela téxtil telame aranzol **aranzol** de arames (...)
para se ler bastaria
que se perdesse um dia nesta **taranteia labirintela** (...) (CAMPOS, 2004, 14ªp.)

Para o enunciador, o seu texto pode ser considerado um campo ou um céu, onde as estrelas – palavras – unem-se, costuram-se, a fim de produzir sentidos. Esse costurar faz com que seu texto seja comparado a uma tela ou a uma teia de aranha. Tais comparações sugerem que existe uma rede em que palavras são relacionadas. Além disso, sabendo que *Galáxias* é um texto que dialoga com outros, podemos pensar em redes que interligam a obra a outros universos de discurso.

A primeira criação por cruzamento vocabular do excerto é *telame*, cruzamento de *tela* e *arame*. Pode-se entender que o cruzamento favorece a ideia de entrelaçar contida na palavra *teia*, além disso, pelo fato de essa teia ser de arame, parece ser mais difícil a presa – no caso o leitor – conseguir fugir dela. Ressalta-se o fato de o próprio processo, de a própria formação da *lexia* reforçar a ideia de entrelaçamento, uma vez que existe na parte formal da nova palavra um cruzamento entre as duas palavras, um ponto de interseção. Desse modo, é possível dizer que, além do sentido da nova *lexia*, a própria forma da palavra reforça o conteúdo. Nesse caso, ressalta-se que a primeira base manteve sua integridade formal.

Existe também uma outra interpretação para *telame*, que seria uma formação por sufixação. Nesse caso, o sufixo *-ame* sugeriria que o texto tem várias telas, ou seja, várias relações.

Com *aranzol* (*aranha* + *anzol*), pode-se interpretar que a obra envolve, prende o leitor, como faz uma aranha com sua presa em sua teia ou como faz um anzol com o peixe. Vale ressaltar que a atenção do leitor fica presa a esse texto pelo fato de enveredar por um labirinto, em que precisa descobrir a sua saída, sendo preciso, muitas vezes, perder-se pelas redes de “universos” existentes na obra. Para sugerir essa noção de labirinto, de texto difícil, o autor cria *labirintela* (*labirinto* + *tela*), palavra que reforça a sua concepção de que sua escrita é uma rede de palavras, de associações.

No caso de *taranteia* (*tarântula* + *teia*), a nova lexia serve também para reforçar a noção de teia de aranha, na qual o leitor fica preso e envereda pelas redes de relações.

Nos quatro exemplos, pode-se dizer que as formações chegam a ser poéticas, não são, propriamente, irônicas. Além disso, é necessário dizer que o processo escolhido faz com que todas as lexias expostas tenham um ponto de interseção em sua parte formal, o que remete o leitor à ideia de relação que o texto apresenta.

Em determinadas passagens da obra, como visto, o enunciador intitula-se como escravo da escrita sobre a escrita, ou seja, um *sobrescravo*. No decorrer da obra, diz que seu trabalho é árduo e volumoso. O conceito de que ele sobrevive às dificuldades está expresso no fragmento a seguir:

o que mais vejo aqui é o invisível do ver que se revista e revisa para não dar-se à vista mas que se vê vê-se é essa cárie cardial do branco que se esbranca o escrever do escrever e **escrevivo escreviente** (...) (CAMPOS, 2004, 31ªp.)

Uma das maiores dificuldades do poeta é encarar o branco do papel e começar a escrever. O branco, o plano, a escrita e a reescrita angustiam aquele que escreve. Porém, este é o seu ofício e dele vive, logo, poder-se-ia dizer que *escrevive* (*escrever* + *viver*). O neologismo criado (*escreviver*) permite que o leitor infira que o poeta vive da escrita, vive escrevendo ou está vivendo enquanto escreve. Além disso, a segunda criação, *escreviente*, é muito sugestiva. Em primeiro lugar, podemos pensar naquele que vive da escrita ou que vive escrevendo (*escrever* + *vivente*). Porém, sonoramente, a lexia também nos remete a *escrevente*. Pensando nisso, é possível interpretar que o neologismo tem o sentido oposto do da palavra mencionada. Em *escrevente*, temos aquele que escreve o que os outros ditam, ou seja, é orientado, mas, no caso de *escreviente*, podemos pensar naquele que domina a escrita, que pensa, reflete para

escrever, ou seja, um ser animado. Além do cruzamento de *escrever* + *vivente*, podemos pensar que *escrevivente* é um cruzamento de *escrever* + *sobrevivente*. Assim, entende-se que o poeta sobrevive às dificuldades da escrita, enfrentando os seus obstáculos.

Pode-se, no caso dessas duas lexias apresentadas, entender que base final de cada exemplo não sofre alteração formal, entretanto também se poder pensar que *viver* está dentro de *escrever* (*escreviver*) e que *vivente* está dentro de *escrevente* (*escrevivente*).

Demonstrando ao leitor que o seu discurso fala de mortos e que gira em torno de si mesmo, o enunciador declara:

este livro uma **tautodisséia** dizendo-se (CAMPOS, 2004, 48^ap.)

No mar dos mortos, o livro para. Ele gira em torno do seu objeto textual: a escrita; seja a sua ou a alheia.

No cruzamento vocabular *tautodisséia*, parece haver uma intersecção entre *tautologia* e *odisséia*. Isso significa que essa odisseia é tautológica, isto é, a escrita galáctica gira em torno do poeitar. Além disso, é válido observar que a segunda base nos remete à obra *Odisséia*, o que nos faz lembrar de poetas do passado.

Nota-se também que o leitor pode pensar que a criação seja fruto de uma composição (*tauto* + *odisséia*), entretanto o resultado semântico da lexia parece apresentar uma sobreposição de ideias mais característica do cruzamento vocabular.

passatempos e matatempos eu mentoscuro pervago por este **minuscoleante**
instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma
estória (CAMPOS, 2004, 47^ap.)

Mentoscuro, a personagem que fala de modo sombrio, vagueia por um instante de minuto *minuscoleante* para nos contar a estória de meuminino.

O adjetivo *minuscoleante* é resultante do cruzamento entre *minúsculo* + *coleante*, o que nos faz pensar que o instante é curto e tortuoso. O adjetivo *coleante* também se refere ao rastejar da cobra. Sendo assim, podemos pensar que se trata de uma comparação que sugere que o instante serpenteia, se arrasta, como uma cobra, parecendo um instante de um mundo mágico.

então o miniminino adentrou turlumbando⁷⁷ a **noitrévia** forresta (CAMPOS, 2004, 47^ap.)

⁷⁷ Não se encontrou o processo pelo qual foi formada a palavra *turlumbar*. Talvez, o neologismo tenha alguma relação com o elemento de composição *tur-*, que poderia indicar que o *meuminino* andava em círculo pela floresta, isto é, estava perdido nela.

Nesse excerto, *Mentoscuro* anuncia que *meuminino* adentra a terrível floresta (*forresta*) em busca de respostas para suas dúvidas.

A criação *noitrévia* sugere que o cenário é aterrorizante, pois, com ela, entende-se que a floresta é escura. A criação parece cruzar *noite* e *trev*a e não *noite* e *trévia* (planta que contém um sulco muitas vezes venenoso). O acréscimo da vogal *i* pode ter sido feito para o leitor ler na formação a palavra *via*, indicando que o caminho é sombrio em virtude da escuridão da noite. O neologismo sugere que o ato de *meuminino* é heroico.

quem ouve a fábula exsurgindo entre safira e fezes quem a vê que
desponta sua réstia de rádio entre lixívia e sêmen para um rebanho
de orelhas varicosas grandes ouvidos moucos orelhas de abano flácidas
bandeiras murchas que des contemporains ne savent pas lire **ou**ver
(CAMPOS, 2004, 48ªp.)

Na página desse excerto, é reaproveitado de modo diferente o episódio que fala de Circe na Odisseia. No caso de *Galáxias*, Circe vira uma massagista em Nova Iorque que transforma, metaforicamente, seu cliente em um suíno, pois este com a massagem começa a retorcer o “focinho”, o qual se assemelha ao de um porco.

Nessa antropológica obra, tudo se encontra e toma uma nova feição.

No fragmento transcrito, existe uma referência a uma visão do pintor Hieronymus Bosch: a de orelhas varicosas, as quais, em uma das obras do artista – “Jardim das Delícias” –, podem representar tanto o órgão genital masculino quanto remeter à ideia de que o homem fica indiferente ao dito evangélico “Quem tiver ouvidos para ouvir ouça”.

Além disso, é feita, no trecho, uma menção a uma frase de Mallarmé - *des contemporains ne savent pas lire* (os contemporâneos não sabem ler) –, a qual manifesta uma reação à incompreensão de sua arte pelos seus contemporâneos.

No fragmento, o enunciador também parece reagir contra a incompreensão de alguns dos leitores de sua *tautodisséia*. Para ele, são portadores de ouvidos moucos, que não ouvem ou não entendem o seu cantar. Sendo assim, verifica-se que as menções feitas ao pintor e ao poeta fazem total sentido nesse contexto de queixa a respeito da incompreensão.

No final, o enunciador recupera um cruzamento vocabular feito por Décio Pignatari (*olhouvido ouvê*), que, no contexto de *Galáxias*, dá a entender que o *olhouvido* do leitor deve ver e ouvir o cantar para interpretá-lo, isto é, com o canto, com

a escrita, podemos construir mundos em nossa mente por meio da nossa compreensão. Como leitores, devemos ouvir o canto com os olhos.

As formações apresentadas até agora não parecem ter um tom jocoso na obra, sugerem até um tom poético. Vejamos, portanto, algumas em que se deixa transparecer um valor mais crítico ou humorístico.

o chouto lento dos **paquilentos** dias dermes
rosa hemorróida aberta na privada o mesmo e nada caravelhos cruzam no
ar parado silvos saúdam das carapaças de nada (...)
e a **hemorrosa** primavera na privada sempremesmária funiculária
(CAMPOS, 2004, 28ªp.)

Em Nova Iorque, o enunciador tem a impressão de que os dias são iguais. A monotonia o entedia. Ele percebe, então, esses dias como *paquilentos*. Com essa formação, entende-se que os dias são lentos como os passos dos paquidermes. Observa-se que no enunciado é dito *paquilentos dias dermes*. De um lado, vê-se o cruzamento de *paquidermes* e *lentos* e, de outro, a desagregação de *paquidermes*. O enunciado mostra as brincadeiras originais do poeta com a língua.

Outra associação também é feita: o enunciador compara a mesmice dos dias na cidade com a hemorroida rosa de cada dia aberta na privada. Como faz parte de seu cotidiano, ele diz que a *hemorrosa* (hemorroida + rosa) é *sempremesmária*, ou seja, sempre igual.

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário moscas
pousam
moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito foscas iguais e
moscas no
jornalário o tododia entope como um esgoto e desentope como um exgoto e
renova mas não é outro (...)
livro me salva me alegra me alaga o livro é mensagem de aragem é
plumapaisagem é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo
o salário no **abdomerdário** **dromerdário** **hebdomesmário** onde nada é vário
onde o mesmo esma mesma (...) (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

Em alguns trechos, o enunciador diz que a escrita poética é cansativa, entretanto, em outros, afirma que é aquilo que o motiva, que o salva. Nesse trecho, o enunciador apresenta ao leitor o local de seu trabalho, que possivelmente é um jornal, chamado por ele de *jornalário*. Observa-se, como já visto, que, além de manter um jogo sonoro com outras palavras, o sufixo “-ário” não assume uma conotação positiva nesse contexto, o que faz com que esse valor não apreciativo se estenda a toda a palavra. Outras criações que são feitas para se referir ao seu local de serviço são: *infernalário*, *abdomerdário*, *dromerdário* e *hebdomesmário*. Pela sonoridade final idêntica, essas palavras se aproximam. Além disso, aproximam-se pelo fato de atribuírem uma ideia negativa ao

jornalário. A criação por sufixação *infernalário* mostra ao leitor que o ambiente de trabalho do enunciador é insuportável, ou seja, um inferno. Caso o autor optasse por usar a palavra *inferno* ou *infernal*, não obteria o mesmo efeito de novidade que atingiu com a criação e, sem a aproximação pelo som, não conseguiria com que a palavra *inferno* estabelecesse uma relação tão imediata com *jornalário*. A repetição sonora (/ário/) estreita ainda mais a relação entre as duas palavras criadas, fazendo com que o leitor ao ler *infernalário* logo infira que se trata do *jornalário*.

No caso de *abdomerdário*, *dromerdário* e *hebdomesmário*, podemos interpretar que são palavras resultantes do processo de cruzamento vocabular. Em *abdomerdário* (*abdome* + *merdário*), pode-se entender que o local de trabalho do enunciador é uma porcaria, uma merda. O abdome está associado ao intestino, local onde são produzidas as fezes. Poder-se-ia, portanto, pensar também que o jornalário é um local onde há produções porcarias, fracas etc. A criação *dromerdário* (*dromedário* + *merdário*), por sua vez, está consoante com a parte em que o enunciador afirma suar o seu salário no seu serviço. Esse cruzamento apresenta um jogo de humor: o leitor infere que o enunciador trabalha como um camelo, um dromedário no *jornalário*, ou seja, no *merdário*. Em *hebdomesmário*, há um cruzamento de *hebdomadário* + *mesmário*, que pode sugerir que as publicações semanais feitas pelo *jornalário* são sempre as mesmas, não trazendo novidades. Sendo assim, as semanas tornam-se iguais. Esse neologismo está em consonância com o contexto monótono apresentado pelo enunciador; vale lembrar que ele diz que em seu trabalho moscas iguais pousam, causando-lhe um sentimento de tédio. Observa-se que as duas sufixações apresentadas e os três cruzamentos vocabulares servem para depreciar a imagem do local de trabalho daquele que enuncia.

No caso de *abdomerdário* e de *hebdomesmário*, a segunda base é mantida, e no caso de *dromerdário*, pode-se considerar que a palavra *merdário* entrou em *dromedário*.

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos
em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas
taças vermelhando saquinhos de chá moído pendendo de fios à beira das
chávenas tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas
velhas
gordas velhas velhíssimas meiovelhas envelhando semiengelhadas gelhando
magras velhas gordando **cogouvelhas** gustando tortas de maçã apfelkuchen
(...) (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Nesse excerto, as senhoras são comparadas a cogumelos em virtude de usarem um chapéu com esse formato e talvez devido ao fato de parecerem “mofadas”.

O enunciador, então, para denominá-las, chama-as de coguvelhas. Nesse contexto, observa-se que a criação possui um tom depreciativo. A combinação das bases é inusitada e causa surpresa no interlocutor.

Analisemos também alguns casos em que a primeira base mantém a sua integridade formal.

O enunciador tem visões sobre várias coisas, as quais traduz por meio da escrita. Tudo se une e se mescla na folha do papel, parecendo até um contexto surreal. No fim, ele diz:

pouco se vai aprender nesta **anarcopédia** de formas
volúveis (...) (CAMPOS, 2004, 36ªp.)

Como se percebe, ele chama sua obra volúvel de *anarcopédia* (*anarco* + *enciclopédia*), uma enciclopédia de coisas “ordenadas” de forma anárquica. Em *Galáxias*, temos reunido todo o conhecimento de uma literatura baseada em um “anarquismo”: a obra reúne os opostos, os diferentes em um só mundo, rompe com a tradição literária e mescla tendências estéticas e estilísticas.

Numa outra passagem, diz:

estes signos você os ergue contra tuas
ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente sololetreando a
sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo tua barrouca mortopopéia
ibericaña (...) (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

O poeta interpreta que o leitor balbuciando lê com dificuldades a sua *barrouca mortopopéia ibericaña* feita neste *eldorido feldorado latino amargo*.

O neologismo *barrouca* (*barroca* + *rouca*), indica que seu canto barroco é rouco e que poucos o ouvem. Tal canto representa uma *mortopopéia* (*morto* + *epopeia*)⁷⁸, enaltecendo os “feitos heróicos” de artistas do passado e é uma produção ibericaña, isto é, que tem uma herança ibérica e americana.

Todo esse canto é feito em solo do *eldorido* (*eldorado* + *dorido*) *feldorado* (*fel* + *eldorado*) *latinoamargo*, isto é, na parte latina e sul da América, em que se encontra um eldorado doído e amargo como fel.

A base *eldorado* indica que nossa terra tem muitas riquezas, porém sabe-se que poucos desfrutam delas. A grande maioria da população experimenta a miséria doída e amarga como fel, assim como é privada de educação formal.

⁷⁸ *Mortopopéia* pode ser considerada também uma palavra formada por composição por aglutinação, em que as duas bases se unem em um único acento tônico, entretanto nos parece se tratar de um cruzamento vocabular em virtude da sobreposição de ideias.

Esse trecho faz uma crítica social, pois o enunciador sente seu canto abafado nesse solo, em que poucos podem entendê-lo.

Nesse trecho, verifica-se a presença de cinco cruzamentos vocabulares. Em dois casos – *mortopopéia* e *ibericana* –, fica inalterada a primeira base da criação. Em *eldorado*, mantém-se inalterada a segunda base. Na criação *feldorado*, a intersecção faz com que o leitor possa ler ou a primeira base ou a segunda de modo inalterado. No caso de *barrouca*, a base *rouca* entra em *barroca*.

Em outra passagem, o enunciador fala sobre a segunda Marilyn do tríptico feito, dizendo que ela é uma mistura de sensualidade e ingenuidade (*morcegopomba*).

agora abrebraços
morcegopomba de alas vampíreas numa coifa de ouro tão louro que o
v dos seios enforca uma taça de escuro e meias nylon mãosjuntas depois
sobre um joelho que encompassa outro joelho e o vermelho arredonda um
pudormedo sob o **lourofote** dos cabelos pavilhão-redoma do rosto em
arrufo-sorriso ou seria já rictus mas é riso (...) (CAMPOS, 2004, 32ªp.)

Ela ainda é um objeto sexual que se expõe, que posa para a mídia. Sob o *lourofote* dos cabelos, entretanto, ela ainda esconde uma espécie *pudormedo*.

A formação *lourofote* indica que a atriz loira era famosa e estava sempre sob os holofotes para ser fotografada. O cruzamento também nos faz pensar que seu cabelo era tão louro que brilhava e se destacava ou que, sob as luzes dos holofotes, o louro dos cabelos ficava ainda mais brilhante.

soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e
uma lata velha num fim de **festafeira** no pino do sol a pino mas para
outros não existia aquela música não podia porque não podia popular
aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não
tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais
megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um
ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um
nervo
tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol
(CAMPOS, 2004, 15ªp.)

Embora esteja numa situação de miséria, o artista popular toca uma música em seu instrumento rústico para animar o final de um dia de semana festivo, ou seja, de uma *festafeira*.

A criação lexical, pela sua sonoridade, pode deixar o leitor pensar que se trata de uma sexta-feira, que introduz o descanso de um final de semana, entretanto também pode ser qualquer dia da semana que tenha um motivo festivo.

(...) não se trata
aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de
um best-seller fimfeliz para amadores d'amordorflor mas sim de um

nigrolivro um **pesteseller** um horrídeodigesto de leitura **apfelstúrdia**
para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos
abstractores enfim quintessentes do elixir caximônico em cartapáceos
galáticos (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Nesse fragmento, o enunciador esclarece que sua obra não é “água-com-açúcar”, feita propriamente para um público feminino puro e ávido por histórias de *d’amordorflor*, que terminam com um *fimfeliz*. Sendo assim, as almas cândidas (*almicândidas*) e as *demidonzelas*⁷⁹ não devem se animar, pois não se trata de um livro com conteúdo ameno, ou seja, de um *livro-rosa*, mas de um *nigrolivro*, que não se importa em transmitir ideias puras aos seus leitores. Há um jogo com as cores nesse excerto: a pureza das donzelas é marcada pelo branco, o final feliz é marcado pelo rosa e a “corrupção” ou “impureza” pelo preto. Tal jogo revela ideias já pertencentes à nossa cultura.

O cruzamento *pesteseller* (*peste* + *best-seller*) sugere a ideia de que seu livro corrompe, subverte a ideia de um romance ou de um *bestseller*. A base *peste* indica, portanto, a corrupção da escrita e, consequentemente, dos leitores. Trata-se de uma *apfelstúrdia*, ou seja, de obra reprimível feita de maçã, que não é digerida por muitos, sendo para eles, portanto, um *horrídeodigesto* (composição) livro. A base *apfel* (maçã em alemão), que mantém a sua integridade morfo-fonológica, pode sugerir a ideia de tentação para as almas puras.

Como fora dito no início das análises, existem alguns casos em que a intersecção permite que o leitor leia uma ou outra base de forma inalterada: *fecalvário*, *snobishomem*, *diurnoturno*.

o diáriomensáriurinol-
estuário onde a foz é fossa o **fecalvário** onde a fossa é fezes
(CAMPOS, 2004, 4ªp.)

O *jornalário*, segundo o enunciador, é fezes e urina. Lá, ele sua como um dromedário para conseguir o seu salário.

Para ele, o jornal é um *fecalvário*, isto é, um local sujo (um *merdário*) que lhe causa grande sofrimento. O cruzamento tem um valor altamente depreciativo, pelo fato de juntar uma base relacionada a sofrimento e outra a fezes. Pode-se observar que, na

⁷⁹ O cruzamento *demidonzela* (*demisela* + *donzela*) significa jovem solteira, porém, quando se pensa em donzela, também se tem a ideia de uma jovem solteira que não teve relações sexuais, sendo considerada, portanto, pura. Quanto à sua tipologia, pode-se entender que nela existe a parte da primeira base e a segunda de modo inalterado, porém também é possível entender que *donzela* entra em *demisela* (*demidonzela*).

formação, a primeira base ou a segunda pode ser lida graficamente de modo inalterado, entretanto, em virtude da pronúncia exigida para a lexia, oralmente, a segunda base prevalece inalterada.

sonegador de fábulas
contraversor de fadas loqüilouco *snobishomem* arrotador de vantagem
(CAMPOS, 2004, 50ªp.)

O *monstrogaio* não quer contar o segredo de suas lendas, fábulas. Ele oculta, sonega a informação, deixando tudo obscuro ao leitor. Além disso, não gosta de cantar em versos as fadas, sendo assim pode ser chamado de *contraversor*. Ele é um cantador louco (*loqüilouco*), que conta vantagens e é um homem esnobe, ou melhor, um *snobishomem*.

O cruzamento vocabular *snobishomem* mostra o descaso do *monstrogaio* com seus leitores. Além disso, a primeira base da formação é estrangeira, o que sugere ainda mais uma noção de esnobismo, já que, muitas vezes, o uso de outras línguas serve para dar um ar de eruditismo ou pedantismo ao enunciado.

Observa-se que, graficamente, o leitor pode ler a primeira ou a segunda bases de modo inalterado. A pronúncia, entretanto, nos faz ler *snobish* de forma inalterada, mas isso não interfere na pronúncia de *homem*, já que a letra *h*, nessa lexia, não produz som.

Em relação ao cruzamento *contraversor*, pode-se dizer que a palavra *verso* entrou em *contraventor*, indicando que o monstro corrompe a ideia do canto em versos.

Em outra passagem, o enunciador diz que o silêncio e o branco do papel podem ser o seu motivo temático, que faz com que preencha a página com o negro da tinta.

por que escrever por que render o branco como turnos de negro e o negro
com turnos de branco esse **diurnoturno** rodízio de vazio e
pleno de cala e fala de fala e falha (CAMPOS, 2004, 31ªp.)

O cruzamento vocabular *diurnoturno* mostra um rodízio ininterrupto entre o vazio e a fala, entre esses dois turnos. Pela construção, também podemos pensar que o poeta trabalha dia e noite. Além disso, as bases *diurno* e *noturno* também podem sugerir o turno branco do papel e o turno negro, em que as palavras são grafadas.

Cruzamentos em que há a parte inicial de uma base e a final de outra

Na obra, há pouco mais de duas dezenas de formações com essa tipologia.

cadavrescrito⁸⁰ você é o sonho de um sonho escrever em linguamarga para sobreviver a linguamorta vagamundo carregando a tua malamágica zaubermappe para fazer a defesa e a ilustração de esta língua morta esta moura torta esta mão que corta um umbilifio que me prega à porta a difusa e a degustação de e em milumapáginas não haverá ninguém algum nenhum de nenhúrias que numa noite núltima em **noutubro** ou em nãovembro ou talvez em deslembro por alguma nunca nihilíada de januárias naves novilunas finisterre em teu porto por isso não parta por isso não porte reparta reporte destrince esta **macarroniada** em malalíngua antes que o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelório todo desbordele em sarrapapel muito fácil teu entrecho é simples e os subentrechos mais simples ainda alguém poderá falar em didascália uma palavra que termina em álea mas o certo é não diferenciar entre motivo ou tema nem apelar para mitemas **fabulemas** ou **novelemas** ou se perder no encalço da melhor tradução para récit ou do distingo entre novel e novela nem é útil saber se fábula ou conto-de-fadas é o termo que equivale ao russo skaz bichos-da-seda se obsedam até a morte com seu fio e o corcunda só se corrige na cova não se trata aqui de uma equivalenda mas de uma delenda esquiva escava e só encontrarás a mão que escreve que escava a simplicidade do simples simplicíssimo em sancta simplicitas põe de lato a **literordura** deixa as belas letras para os bel’letristas e repara que neste fio de linguagem há um fio de linguagem que uma rosa é uma rosa como uma prosa é uma prosa há um fio de viagem há uma vis de mensagem e nesta margem da margem há pelo menos margem desliga então as cantilenas as cantilendas as cantiamenas descrê das histórias das stórias das estórias e fica ao menos com este menos o resto veremos⁸¹ (...) (CAMPOS, 2004, 44^ap.)

O enunciador diz ao *cadavrescrito* que este tenta defender a língua morta, mas deve destrinçar o seu texto antes que ninguém queira *finisterrar*⁸² em seu “porto”.

O enunciador parece estar preso em uma porta, talvez do lado de dentro do mundo cadavérico, mas alguma mão corta o cordão umbilical (*umbilifio*) que o prende a ela. Sendo assim, ele parece ficar livre para percorrer outros mares textuais.

Como dito, o enunciador alerta o *cadavrescrito* do fato de ninguém *numa noite núltima em noutubro ou em nãovembro ou talvez em deslembro* se interessar por ele ou pelo seu discurso. Nesse trecho, os cruzamentos vocabulares *noutubro*, *nãovembro* e *deslembro* revelam uma brincadeira com a língua. Em *noutubro*, podemos interpretar

⁸⁰ Se considerarmos que a primeira base da formação é só *cadavre* e a segunda *escrito*, ocorrerá uma composição por aglutinação. Em relação ao sentido, no contexto da obra, pode-se entender que *cadavrescrito* tenta fazer a *linguamorta* sobreviver, por meio de usos obscuros da língua.

⁸¹ Nessa passagem há várias formações por meio de cruzamentos vocabulares, porém nem todas possuem a parte inicial da primeira base e a final da última, contudo decidiu-se que, pela expressividade que geram, todas serão analisadas. As que possuem a parte inicial da primeira base e a final da última são: *noutubro* (dependendo da interpretação), *macarroniada* (*macarróniada*), *literordura* (dependendo da interpretação), *fabulema* (dependendo da interpretação) e *novelema* (dependendo da interpretação). *Nãovembro*, *deslembro* e *sarrapapel* parecem apresentar uma palavra dentro de outra. *Umbilifio*, *nihilíada*, *babelório* e *equivalenda* mantêm a integridade morfo-fonológica de uma das bases.

⁸² *Finisterre* significa fim da Terra, o verbo derivado parece nos dizer que ninguém vai querer parar no porto do *martexto*, que esconde seus sentidos e que é escrito em língua morta.

que a preposição *em* se combina com a vogal inicial de *outubro*, formando, portanto, *noutubro*, contudo também se pode entender que se trata de um cruzamento de *noutro* + *outubro*, que forma um neologismo em que uma das bases é mantida. *Nãovembro* indica que o enunciador se refere a uma noite que não seja de novembro. No caso, interpreta-se que a palavra *não* entra em *novembro*. Também, pela sonoridade, dá-se a impressão de que o enunciador não se lembra de que seja em uma noite em novembro. Essa incerteza se torna mais evidente com a criação de *deslembro* (*dezembro* + ((des)lembro)), unidade lexical que nos faz entender que ele não lembra se se trata de uma noite em dezembro. Além disso, a formação, pelo uso da letra “s” (*deslembro*), pode ser entendida como uma simples conjugação do verbo *deslembrar*, mas, pela sobreposição de sentidos, acredita-se que seja um cruzamento em que *deslembrar* entra em *dezembro*.

A formação *nihilíada* (*nihil* + *ilíada*) sugere que ninguém por nenhum ato heroico irá *finisterrar* no porto do “marmorto”. Nesse neologismo, o leitor vê completa a primeira base ou a segunda, entretanto, pela pronúncia, parece que a segunda mantém a sua integridade morfo-fonológica.

Macarroníada, como é chamado o discurso do *cadavrescrito*, parece ser o cruzamento de *macarronada* e *ilíada* e indica que o texto é uma narração heroica macarrônica, cheia de misturas e incompreensível. Nessa formação, pode-se entender que há o início de uma palavra e o final da outra ou que a base *ilíada* entra em *macarronada*, resultando em *marrarroníada*.

O enunciador também pede para que o *cadavrescrito* destrince sua *macarroníada* antes que o *portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelório todo desbordele em sarrapapel*. Entende-se que o portogalo (português), falando de modo confuso, pode fazer o *brasilisco* ganhar características do Esperanto. A formação *brasilisco* pode ser entendida como uma sufixação cujo sentido seja algo relacionado com Brasil.

O texto do cadáver é tido também como um *babelório*. Pode-se compreender que essa formação seja resultante de uma sufixação e que dê a ideia de coletivo, ou seja, de um texto cheio de confusões babélicas, no entanto é também possível argumentar que seja um cruzamento de *babel* e *velório*, isto é, um discurso confuso escrito em *linguamorta*.

Na passagem, entende-se que, se o *cadavrescrito* não for destrinchado, seu texto (*babelório*) irá *desbordelar* em *sarrapapel*. O verbo *desbordelar* parece não derivar de outra base da língua portuguesa. Na língua occitana – falada no sul da França -, tem o

sentido de *se précipiter*, *foncer*⁸³ em francês. Se se considerar que *foncer*, em português, tenha o sentido de *escurecer*, *lançar-se contra*, *sair voando*, é possível entender que todo o *babelório* cadavérico desembocará de modo obscuro em *sarrapapel*, que pode ser considerado um papel em que são registrados sarrapatéis⁸⁴, os quais podem indicar mistura e confusão. Desse modo, *sarrapapel* reafirma a ideia de confusão contida em *babelório*.

Ainda aconselhando o *cadavrescrito*, o enunciador sugere-lhe que não fique tentando classificar obras, mas que enverede, no seu caso, pela simplicidade e deixe de lado as belas letras. Dentre os rótulos dados às obras, estão: *mitema*, *fabulema* e *novelema*. Mitema significa parte de um mito, *fabulema* e *novelema* parecem ter seus sentidos relacionados com *mitema*, sugerindo a parte de uma fábula ou de uma novela, no entanto também é possível pensar, pela sonoridade, que sejam cruzamentos de *fábula* e de *novela* com *lema* ou com *poema*. Caso sejam com *lema*, entenderemos que esses textos mantêm os propósitos, os lemas de uma fábula e de uma novela, porém, se forem com *poema*, podem indicar uma mescla dos gêneros em prosa com a poesia.

Não adianta tentarmos classificar também o gênero da obra do próprio enunciador, pois, segundo ele, não se trata de uma *equivalenda*, ou seja, de uma lenda que seja equivalente a outro tipo qualquer de gênero textual, mas sim de uma *delenda*, isto é, de uma “não-lenda”, ou, se preferirmos, de uma destruição ou subversão da lenda⁸⁵.

Além disso, o enunciador pede para que o *cadavrescrito* afaste-se das *cantilenas*, *cantilendas* e *cantiamenas*. A *cantilena* pode ser considerada uma cantiga ou um poema

⁸³ Informação obtida no site: http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=bordelar&meta=#hl=pt-BR&sclient=psy-ab&q=desbordelar&oq=desbordelar&aq=f&aql=g4&aql=&gs_nf=1&gs_l=serp.3..014.95078.99171.0.99406.13.4.0.0.0.1079.1079.7-1.3.0.8m_qir7sZ-g&pbx=1&bav=on.2,or_r_gc.r_pw.r_qf.,cf.osb&fp=f5140350198a1f7d. Acesso em: 28/04/2012.

⁸⁴ Em “Orthographia, ou arte de escrever e pronunciar com acerto a língua portuguesa para uso do excelentíssimo Duque de Lafoens pelo seu mestre João de Moraes”, de 1739, encontra-se o registro de *sarrapatel* na mesma entrada de *sarapatel*. Essa obra pode ser acessada em http://books.google.com.br/books?id=dwIBAAAAMAAJ&pg=PA476&lpg=PA476&dq=%22sarrapatel%22&source=bl&ots=YK0de9-Xwc&sig=tlksj6QVHJo9UKEChMVHEQeeo_0&hl=pt-BR&sa=X&ei=SxCgT-7oKYYXo0QGb0JihAg&ved=0CC4Q6AEwAg#v=onepage&q=sarrapatel&f=false (Último acesso em 01/05/2012). A mesma informação é encontrada no seguinte site: http://archive.org/stream/orthographiadali00portuoft/orthographiadali00portuoft_djvu.txt (Último acesso em 01/05/2012). O uso pode revelar um emprego arcaico, o que corrobora a ideia de um *cadavrescrito* em *língüamorta*. Quanto à sua tipologia, pode-se entender que *papel* entra em *sarrapatel*, entretanto alguns podem entender que na lexia formada existe parte da primeira base e a segunda de forma integral. Pela pequena alteração que ocorre na base *sarrapatel*, preferimos a primeira opção.

⁸⁵ A palavra *delenda* utilizada na obra nos lembra de *delenda de Carthago*, frase que apontava para a necessidade da destruição da cidade de Cartago.

breve e simples, entretanto também pode ser uma lamúria ou uma narrativa maçante. Pelo contexto, parece ter um valor negativo. Esse valor negativo estende-se para os cruzamentos *cantiamenas* e *cantilendas*, que poderiam ser canções maçantes de conteúdo ameno ou canções que parecessem uma lenda.

Em meio a todos os seus conselhos, o enunciador também pede ao cadavrescrito que deixe a *literordura* para os belettristas. O cruzamento formado pelas bases *literatura* e *gordura* sugere que as belas-letras são compostas pelo excesso, pela gordura, pelo supérfluo. Como dito, o enunciador diz a seu interlocutor que é melhor enveredar pela simplicidade, e não pela “engorda” do seu texto por meio daquilo que é desnecessário. A formação *literordura* possui um valor totalmente depreciativo nesse contexto. Observa-se também que pode fazer com que a sua tipologia seja discutida: alguns podem interpretar que se tem a parte inicial de uma base e a final de outra, entretanto também se pode pensar que a base *gordura* entra em *literatura* (*literordura*).

nesse caldo de nostrademo futurando o **postrêmio** assim quando ele tem
cólica de rins vai-se ver e é uma cólica de runas uma melancólica
de belasletras deletreadas em tritos⁸⁶ detritos a **ourina** pelos ureteres
calcificou em calcário de ur e pelos cânulos ouripingou um ouro-pigmento
(CAMPOS, 2004, 41^ap.)

Nostrademo é conhecido por ser uma *bocadouro*, que acredita que a escrita seja uma preciosidade. Seu nome representa uma intersecção entre *Nostradamus* e *demo*, na qual a segunda base mantém a sua integridade morfo-fonológica. No contexto, a personagem é assim chamada, pois é má e prevê um *prostrêmio*, que parece ser o cruzamento de *proêmio* e *postremo* e que pode indicar o último prefácio ou o fim do exórdio⁸⁷. Tomando seu caldo precioso (que seria a escrita erudita), passa a ter uma aparente cólica de rins que, na realidade, é uma cólica de letras, de *belasletras*, que são deletreadas ou mal-digeridas em forma de detritos. A urina que resulta desse caldo é puro ouro e se calcifica, causando mal-estar à personagem.

O vocábulo *ourina* pode ser considerado um arcaísmo de *urina*, entretanto, na passagem, há uma remotivação do uso e uma sobreposição de ideias que nos faz interpretar que seja um cruzamento vocabular entre *ouro* e *urina*, o que sugere, no contexto, que a urina elimina aquilo que Nostrademo tomou: uma sopa de escrita

⁸⁶ *Tritos* parece ser uma desagregação de *detritos* e, no contexto, parece indicar um resíduo menor que o detrito.

⁸⁷ *Postrêmio* pode ser considerado um caso em que há a primeira parte de uma base e a final da outra, entretanto também é possível dizer que *proêmio* entra em *postremo*.

preciosa. O reforço dessa interpretação se dá com as composições *ouripingar* e *ouro-pigmento*.

Nesse fragmento, percebe-se uma forte crítica do enunciador aos beletristas.

Aparecem em outro excerto as criações *solitudinário* e *tautofágica*.

quem
solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de
fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina
oudisséia perderás todos os companh **tautofágica** retornarás marmorto
(CAMPOS, 2004, 48ªp.)

Na página em que compara Circe a uma massagista em Nova Iorque, o enunciador compara também seu discurso ao da *Odisseia* e deixa-nos subentender que se trata de uma recriação.

Na *Odisseia*, quando Odisseu resolve sair de Eólia, Circe o aconselha a falar com Tirésias, a fim de que ele possa fazer algumas previsões sobre a volta do herói à sua pátria. No excerto de *Galáxias*, paralelamente, Odisseu (*ouninguém*⁸⁸) ausculta aos augúrios do profeta, que diz que ele retornará ao *marmorto* e perderá pela viagem todos os companheiros⁸⁹.

Pode-se entender que o *marmorto* é *Galáxias*, o discurso que “ressuscita artistas e poetas do passado”, sendo assim Tirésias está certo, pois Odisseu ressurge nessa obra. Nela, o herói se sente solitário mesmo estando dentro de um mar *multitudinário*, povoado por várias vozes, inclusive, a dos mortos. A ideia de solidão em meio a muitos é expressa pelo cruzamento *solitudinário*. O ressurgimento de Odisseu no *marmorto* galáctico representa sua *reviagem* ao mundo dos mortos.

Nessa nova viagem, a *Odisseia* é outra, sendo considerada uma *Oudisséia* (*outra* + *odisséia*)⁹⁰. Nesse caso, Odisseu percorre a *labirintestina oudisséia*, ou seja, percorre o labirinto do intestino escritural, onde as fezes representam a digestão da própria escrita, que serve de alimento, de tema para o discurso, representando um trabalho metalinguístico.

A noção de metalinguagem é retomada pela criação *tautofágica* (*tautologia* + *antropofágica*), que indica que a obra fala de uma mesma ideia (a escrita) de várias formas e que a escrita é antropofágica, pois se alimenta dela própria. No caso, *Galáxias*

⁸⁸ Referência à passagem em que Ulisses cega Polifemo.

⁸⁹ Observar que a desagregação *companh* reforça formalmente a ideia de que Odisseu perderá seus companheiros.

⁹⁰ Nesse caso, entende-se que a base *outra* entra em *Odisséia*.

é uma obra que está voltada para a própria escrita e também se alimenta dos discursos alheios, fazendo um paralelo, por exemplo, com a Odisseia.

É válido notar que os três últimos fragmentos apresentados tratam da ideia de “morte”. Neste último, a “ressurreição” dos mortos é valorizada e, “nos outros dois”, o uso de uma “línguamorta” é tido como ruim. O que parece ser depreciado é o discurso que preza a tradição literária, tendo como modelo os beletristas. Já a interdiscursividade entre o discurso presente e os discursos do passado é valorizada.

Cruzamentos em que existe uma base dentro de outra

Já foram mencionados alguns casos em que existe uma base dentro da outra: *barrouca*, *contraversor*, *nãovembro*, *deslembro* e *sarrapapel* e *pesardelo*. Há também mais alguns casos: *sonesgas*, *crisantempo*, *estribilho*, *ortocentista*, *contempustânea*, *lixúria*, *testremento* e *merengar*.

aquiacabas
*tresabas*⁹¹ *sabiscôndito* *sabedor de nérias*⁹² *com tua gaia sabença teus*
rébus e rebojos tuas charadas de sonesgas sonegador de fábulas (CAMPOS, 2004, 50^ap.)

Como mencionado, o *Monstrogaio*, segundo o enunciador, irá morrer caso não compartilhe os segredos de suas lendas, de suas fábulas. Ele é chamado de *sabiscôndito* – possível cruzamento entre *sabi* e *abscôndito* –, o que pode nos fazer entender que o enunciador o vê como uma pessoa que fecha à chave seus segredos, enigmas, mantendo-os protegidos, escondidos. Nessa formação, de acordo com a interpretação exposta, a primeira base mantém a sua integridade morfo-fonológica.

Com toda a sua sabença, o monstro sonega fábulas, informações sobre o segredo da escritura. Oculta tudo, até mesmo pequenas nesgas de informação. No neologismo *sonesgar*, a palavra *nesga* entra no verbo *sonegar*, dando a ideia de que o monstro é mesquinho e não quer dividir nem um pouco do seu conhecimento.

volto sempre
ao meu **escribilho** andar andar por esta lombriga subterrânea por estas
escadas escaladas e estes pisos pisados lendo nas paredes os anúncios
deflorados de garranchos libérté vaincra (...)
le mur est le livre pauvre (...) (CAMPOS, 2004, 39^ap.)

⁹¹ *Tresabar* é uma prefixação que sugere um desabar mais profundo.

⁹² Não foi encontrada essa palavra (*nérias*) em dicionários e também não se conseguiu chegar à sua origem.

O enunciador anda pelas estações de metrô e pelas ruas de Paris, sempre fazendo as suas anotações das frases feitas pelo povo nas paredes e nos muros. Pelas supostas citações parece ser uma menção às frases de maio de 68.

A criação *escribilho* existente no trecho pode ser resultante de um cruzamento vocabular (*estribilho* + *escrita*). Nessa passagem, enunciador repete unidades lexicais (*andar, andar*) e palavras cognatas (*escadas escaladas pisos pisados*), repetindo conseqüentemente o som, fazendo sua escrita parecer um estribilho.

uma página do livro pode operar a transverberação do tempo
no espaço-curvo nasce um **crisantempo** esta flor que se vê aqui
que a escritura decalca em nata de papel hieróglifos a hieroflor (CAMPOS,
2004, 49ªp.)

Em meio a citações de artistas, cientistas, o enunciador diz que uma página da obra pode fazer com que o tempo transverbere, trespassando por várias épocas, vários artistas e obras. Nas dobras do texto, nos cruzamentos de suas redes, no seu *espaço-curvo*, nasce uma flor chamada *crisantempo*, a qual é retratada e passada para o papel em forma de hieróglifos, que são difíceis de entender. No papel, a flor se torna uma *hieroflor*.

A criação de *crisantempo* revela que o tempo se assemelha ao crisântemo, que é considerado uma flor de ouro. No Japão, existe uma lenda de que uma pétala da flor, colocada no fundo de uma taça de vinho, pode render ao bebedor uma vida longa e saudável. Assim sendo, no contexto da obra, pode-se pensar que o tempo da escrita é de ouro, é precioso, pois não se limita a um só espaço e tempo, mas trespassa épocas, autores, artistas, cientistas. Numa só página, pode-se ir para o passado, para o presente e para o futuro, trabalhando-se com um tempo não determinado nem fixo, mas móvel. Essa passagem, esse deslocamento temporal é difícil de compreender, assim como o hieróglifo o é. No papel, o tempo se torna uma *hieroflor* (*hieróglifo* + *flor*), isto é, uma flor enigmática, sagrada, própria de uma obra aberta, cujas “pétalas-páginas” são móveis e apresentam um tempo fragmentado, transverberado.

Na formação de *crisantempo*, a base tempo parece estar dentro da base *crisântemo* e, no caso de *hieroflor*, existe um cruzamento em que uma das bases (*flor*) mantém a sua integridade morfo-fonológica.

enfim mais um reprovável expermemento da aliteratura
contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio nombigio
desleixada das boas maneiras do realismo **ortocentista** e procliva dessarte
à nefanda miscigenação retórica (...) (CAMPOS, 2004, 43ªp.)

Nesse excerto, verifica-se o uso da ironia do enunciador quando fala sobre sua obra, a qual é considerada por muitos um *expememento da aliteratura constempustânea*.

Com o emprego de *expememento* (*experimento* + *memento*), pode-se entender que a obra é um experimento literário que canta os mortos, os artistas do passado. Pela sonoridade da formação, pode-se lembrar também de *esperma*, o que pode sugerir a ideia de criação, de experiência criativa da escrita. Nesse cruzamento, a última base mantém a sua integridade morfo-fonológica.

Muitos creem que a escrita contemporânea do enunciador seja corrompida, pois se trata de uma miscigenação de gêneros (prosa e poesia). Tal ideia é expressa pelo cruzamento de *contemporânea* e *pustul-*, no qual o radical parece estar dentro da primeira base.

Pelo fato de a obra girar em torno de si mesma, ou seja, da própria atividade escritural, o enunciador diz que gira em torno de seu *nombigo*. Com esse cruzamento, é possível entender que gira em torno de si (*nome*), do seu próprio umbigo, realizando, pois, um trabalho metalinguístico⁹³.

A obra do enunciador deixa de lado as boas maneiras e a ortodoxia do realismo oitocentista. O cruzamento de *oitocentista* com *ortodoxo* cria uma efeito de sentido crítico, mostrando que a literatura oitocentista seguia a forma tradicional de se fazer literatura, a qual é abandonada pelo enunciador, que valoriza a miscigenação dos gêneros, a corrupção da tradição literária.

Nota-se que os cruzamentos utilizados nesse excerto têm um caráter crítico baseado na ironia.

texto em progresso animado da velocidade de uma escrita que se encaminha
para dentro de seu próprio intestino destino escritural vale a dire
in progression come um quattrocentista é aí que a flor é fezes pois
quando alcuno scappa alla vista dei carabinieri vuol dire che ha la
coscenza sporca o interno da scrittura é também o seu monturo a sua
lúrida **lixúria** luxuriosa (...) (CAMPOS, 2004, 43ªp.)

O enunciador entremeia suas considerações sobre a escrita dentro da fragmentada narração de um fato – a fuga de um travesti da polícia. No excerto, o enunciador retoma a ideia de um texto voltado para si, um texto tautofágico, que devora

⁹³ Observa-se que, nesta formação, é aproveitada a semelhança de pronúncia da vogal *o* com a vogal *u*, parecendo que a base *umbigo* está inalterada sonoramente na lexia.

e discursa sobre a própria escrita. Sendo assim, tem-se a ideia de que o destino do texto é seu próprio intestino, sendo as suas fezes a própria produção textual.

O trecho *sua lírida lixúria luxuriosa* também pode retomar a ideia de texto como urina. O neologismo *lixúria* pode ser um cruzamento de *lixo* e *litúria*, mas pela sonoridade pode-se entender também que seja um cruzamento de *lixo* com *luxúria*. Naquele caso, a produção também seria urina, a qual representa o resultado da escrita devorada. Neste caso, entretanto, pode-se pensar que existe um prazer em se voltar a atenção para o lixo, para as fezes, que representam o texto.

Fica evidente nessa formação a ideia de lixo enquanto produção textual.

A criação também pode parecer para alguns uma sufixação ou uma composição, que indica grande quantidade de lixo. O lixo textual, porém, nesse fragmento, não possui uma ideia propriamente negativa, pois se trabalha, no excerto, com a noção de antropofagia e de resultado dessa devoração, que aparece sob a forma de lixo e de flor.

A formação *luxuriosa* pode ser resultante de uma sufixação (*luxúria* + *osa*), dando a ideia de que o lixo, ou seja, a produção textual provoca prazer. Entretanto, pela sonoridade, essa formação também nos faz pensar em *luxo*, o que nos faz associar que a *lixúria* é um luxo, ou seja, as fezes, a urina também são flor, também são valorosas, sendo para o leitor um luxo.

quando estiver deveras
extremungido e limpo de letras e lastros vai fazer o morto mudo e mouco
feito um oco então nostrademo cacofante descriptará os renogramas pétreos
cacata carta na frase de catúlio cat-face e se ouvirá o seu **testremento**
acolhido por uma palma de salvas (CAMPOS, 2004, 41^ap.)

Nostrademo, o beletrista, toma um caldo precioso (de escrita erudita) e fica com cólicas nos rins, que, na realidade, é uma cólica de letras, as quais se calcificam e se tornam pedras de ouro, sendo, portanto, para a “personagem” difícil eliminá-las pela urina. Porém, o enunciador diz que, quando Nostrademo *cacofante*⁹⁴ estiver *extremungido*⁹⁵ de seus pecados, descriptará⁹⁶, isto é, eliminará os renogramas pétreos, que parecem se referir às pedras de belas-letras, as quais irão compor o seu *testremento*, que será ouvido por todos.

⁹⁴ O neologismo *cacofante* parece derivar de *cacofagia* e indicar a pessoa que ingere fezes. Além disso, o neologismo também nos remete à ideia de cacofonia, que surge com o som de duas ou mais palavras, gerando, portanto, uma palavra fora de contexto. Dá-se a ideia de que Nostrademo ingere fezes (neste contexto, com um sentido negativo) ou que produz textos ruins.

⁹⁵ O neologismo *extremungir* deriva de *extrema-unção*.

⁹⁶ O verbo *descriptar* parece derivar da base não dicionarizada *criptar*, que, por sua vez, deriva de *cripta*.

O neologismo *testremento* mostra que o discurso final de *Nostrademo* é suas fezes, sua urina de ouro. Nessa criação, existe o cruzamento de *testamento* e *excremento*. No contexto, a palavra ganha um sentido pejorativo.

Observa-se também que o discurso da “personagem” é comparado às Atas de Volúcio, consideradas por Catúlio “papéis cagados”, em virtude de terem um estilo longo e ruim.

É interessante observar que, em um contexto, a palavra *fezes* não tem um valor negativo, porém, no outro, tem. Nesse contexto, as fezes são resultantes da ingestão de uma escrita beletrista e, no outro caso, não. Parece ser esta a questão.

tartarugas **merengando** e coscuvilhando e cascavelhando (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Na reunião de pessoas idosas, o enunciador as vê como tartarugas maldosas, que, como cascavéis, com suas línguas venenosas, destilam seus venenos, isto, falam mal das pessoas, *cascavelham*. Além disso, o enunciador percebe que são gulosas. Como em sua merenda devoram merengues, o enunciador cria o verbo *merengar* para dar essa ideia. Há, no caso, um cruzamento de *merendar* e *merengue*.

Cruzamentos em que uma palavra ou parte dela se encaixa no meio da outra

Na obra, existem dois casos desse tipo: *caleidocamaleoscópio* e *cabaléulístico*.

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler
em giroscópio em **caleidocamaleoscópio** e não ler e lernada e nunca ler
como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto
e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar camaleoplástico
cabaléulístico rodoviagem (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

O neologismo *caleidocamaleoscópio* mostra a plasticidade da obra do enunciador, que pode ser lida em várias ordens, formando várias “figuras” textuais, assim como um caleidoscópio, que forma diferentes imagens ao ser movimentado. A base *camaleão* reforça a ideia de que o texto muda de cor, de aspecto, dependendo da ordem da leitura. Essa ideia de plasticidade pode ser enfatizada pela composição *camaleoplástico*.

A formação *cabaléulístico* indica que a sua escritura é cabalística, isto é, enigmática e que a viagem que é feita por ela é a esmo, ao léu. Entende-se que podemos seguir por vários caminhos, perdendo-nos nesse labirinto galáctico.

4.3 A prefixação

Em *Galáxias*, observa-se que o autor utiliza-se de várias prefixações. Os prefixos empregados nas criações lexicais distribuem-se em prefixos indicadores de intensidade reforçativa, de intensidade decrescente, de quantidade e dimensão, de intensidade reforçativa, de temporalidade e espacialidade, de negação, de transformação e de flexibilidade.

Prefixos de intensidade reforçativa

Existem na obra quatro casos de emprego de prefixos formadores designativos de intensidade reforçativa, três com prefixo *ultra-*, um com *sobre-*.

• *ultra-*

As criações com *ultra-* associam-se a bases adjetivas: *ultra-negro(a)* e *ultra-branco*.

Eis um dos exemplos com *ultra-negro*.

Falando sobre um ritual hindu em que há cantos e sacrifícios a divindades, o enunciador associa esses cantos aos seus. Primeiro, ele menciona “os deuses da luz”.

a criatura de ouro que há no sol barba de ouro e cabelos de ouro toda-ouro
até a ponta das unhas o esplendor branco do sol é sa a escuridade **ultra-negra** é ama
donde sama seus olhos são como lótus seu nome é ud porque está
acima de todo mal a ric é o céu o saman é o sol como o sol sobre o céu
assim fundado sobre a ric o saman é cantado a ric é o mundo das constelações
o saman a lua assim fundado sobre a ric o saman é cantado as constelações
sendo sa a lua é ama donde sama e udgatar a divindade que preside ao udgitha
se o cantas sem a conhecer tua cabeça rebentará (...) (CAMPOS, 2004, 42^ap.)

O Sol e a Lua são cantados, pois trazem a luz. Nesse contexto, existe uma oposição entre *o esplendor branco do sol* e *a a escuridade ultra-negra*. Observa-se, que nesse contexto, o uso da palavra *esplendor* sugere a ideia de intensidade de brilho que se opõe à intensidade da “escuridade negra”. Essa oposição dá-se também pelo uso do prefixo *ultra-*, que sugere a total “escuridade”. Trabalha-se, nesse excerto, com a noção de exagero e de extremos.

No fragmento a seguir, observa-se o uso de *ultrabranco*.

este sopro birhaspati
o sabe é o udgitha birhati quer dizer palavra pati o mestre birhaspati o
mestre da palavra a ric é a palavra mesma o saman é o sopro o udgitha é
a sílaba om formas em morfose borboletas estelantes losangos de fósforo
riscando o ar diamantinado e deste espaço o texto se desnova como a
serpente mordendo a cauda da serpente há um momento em que tudo fica
parado
em que todas as tensões se retensam para um ponto vélico um mamilo
onde arfa a umbela cósmica então como um jardim em quincúncio o texto
outorga seu diamante legível por um momento só e queima no **ultra-branco**
(CAMPOS, 2004, 42ªp.)

Nessas comparações com o ritual hindu, o enunciador diz que, em um momento, o diamante textual é revelado, mas, depois, queima-se no *ultra-branco*. Pode-se entender que a intensidade da luz branca do Sol nos faz ver, mas, em determinado momento, cega-nos, tornando o texto ilegível, difícil para nós, leitores.

O uso de *ultra-* também sugere exagero e intensidade da luz.

• sobre-

O exemplo com *sobre-* é *sobrescravo* já analisado no primeiro capítulo.

escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo **sobrescravo** em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever (CAMPOS, 2004, 1ªp.)

O neologismo semântico *sobrescrever* revela o trabalho metalinguístico do enunciador, o qual, pelo trabalho constante, torna-se escravo de seu trabalho – *sobrescravo*. O prefixo *sobre*, antecedendo *escrever* e *escravo*, pode deixar entender, pela sua posição e pelo sentido adquirido, que existe a soberania do trabalho sobre o escritor. *Sobre* antecede as bases, destacando-se e deixando-as numa posição posterior, que, no contexto, talvez possa ser interpretada como inferior. Contudo, o prefixo de *sobrescravo*, também nos remete à ideia de superioridade - seu sentido primeiro -, indicando que o poeta, mesmo sendo escravo da escrita, é uma espécie de escravo soberano, pois a domina, isto é, ela precisa dele para existir. Existe, portanto, uma plurissignificação nesse uso.

Prefixos de intensidade decrescente

Os prefixos utilizados são *micro-*, *mini-* e *mal-*

• **micro-**

uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar
através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando
contra o encapelo móvel das consoantes assim também viagem **microviagem**
num livro-de-viagens (...) (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Esse livro, assim como as vogais, voga contra o encapelo da escrita no *martexto*. As viagens ou *microviagens* a outras “águas” (discursos) pode virar uma aventura. O prefixo *micro-* revela que a obra faz minúsculas viagens (citações) a discursos alheios, promovendo uma rede textual.

• **mini-**

então o **miniminino** adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago
dragoneou-lhe a turgimano com setifauces furnávidas e grotantro cavernoso
meuminino quer-saber o desafio da formesta o desvio da furnesta só dragão
dragoneante sabe a chave da festa (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Em vários momentos o enunciador fala sobre o *meuminino*, entretanto usa também *miniminino* para designá-lo. Esse composto formado por prefixação mostra a pequenez do garoto, bem como sua fragilidade para enfrentar a *noitrévia forresta*, seus perigos e o dragão *de setifauces*. A ideia de pequenez e fragilidade é dada pelo prefixo. A alteração gráfica *minino*, assim como em *meuminino*, promove a ideia de afetividade e a grafia de *mini(no)* também reforça a pequenez. O primeiro uso da página é de *miniminino*, depois aparecem as ocorrências de *meuminino*. Isso pode sugerir que o enunciador, vendo o frágil garoto, sente-se responsável por ele, tomando uma atitude paternal de observá-lo durante suas aventuras.

o ôlho alumbrado que agora remira o mihrab penetrado até
sua última gruta de mármore e poalha de ouro enquanto turistas pagam
pesetas ao guia solícitoesguio que você recusou mas a luz alugada também
te pertence também a fachada de arabescos e miliarcos **miniaturados** até
sua última gruta inclusoreclusa de poeira rosa e mármore raso até onde a
vista avista (...) (CAMPOS, 2004, 5ªp.)

Na Mesquita de Córdoba, o enunciador vê milhares de arcos que, com a distância, parecem pequenos, como se tivessem a dimensão de um milésimo de arco – *miliarcos*. Tal pequenez faz com que ele os veja como arcos *miniaturados*. Tanto o uso de *mili-*, quanto o uso de *mini-* sugerem a ideia de algo pequeno nesse contexto.

A formação *miniaturados* é entendida como um adjetivo nesse fragmento e não como participio passado do verbo *miniaturar*.

• **mal-**

As formações com *mal-* estão associadas a bases adjetivas e verbais.

o menino seguiu no empós do contoconto seguiu de ceca a meca e de
musa a medusa todo de ponto em branco todo de branco em ponto
scherezada minha fada isto não leva a nada princesa-minha-princesa
que estória **malencontrada** quanto veio quanta volta quanta voluta volada
(CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Todas as “personagens” que aparecem na página desse excerto “enrolam” o garoto, não lhe relatando nada sobre o que deseja saber. Ele “rodopia” pela *forresta* sem obter sucesso. Volteia, volta e não consegue respostas. Então, o enunciador, tomando partido do garoto, diz que a estória do *meuminino* é *malencontrada*, em virtude dos volteios que o garoto faz sem encontrar nada. A criação faz um jogo sonoro com *estória malcontada*, sugerindo que as “personagens” estão tentando enganá-lo. Podemos associar esse garoto a nós, leitores, que também rodopiamos nesse texto que, muitas vezes, é enigmático, cheio de volteios.

o popeye **malajambrado** em
pantalonas marinheiras caçava **malamadas** turistas no boulevard (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

Tanto *malajambrado* quanto *malamado* já possuem seus correspondentes hifenizados dicionarizados. Entretanto, aqui, parece que existe uma tentativa de se usar esse prefixo sem hífen, como se fosse talvez algo padronizado para a obra.

O rapaz que é comparado a Popeye em virtude das pantalonas marinheiras está *malajambrado* procurando em Paris, turistas *malamadas*. O contexto dá a entender que, como as turistas são *malamadas*, o rapaz não precisa estar bem-ajambrado. Nos dois casos, as prefixações sugerem a ideia de pouco, mas também podem sugerir a ideia de modo.

o rosto adormecido da musa **malassoma** do mármore ninfa em ninfose
mademoiselle pogany recurva sua nuca núbil (CAMPOS, 2004, 21ªp.)

Nesse excerto, o enunciador faz uma relação interdiscursiva com as obras de Brancusi. No caso, o rosto da Sleeping Muse mal sobressai, sobreleva-se do mármore ao expectador. A obra mostra sutilmente o rosto de uma mulher dormindo. O prefixo, nesse caso, sugere também a ideia de *pouco*.

Prefixos de quantidade e dimensão

São utilizados na obra os prefixos *bi-*, *meio-*, *mili-*, *mono-*, *multi-*, *poli-*, *penta-*, *quase-* e *semi-*.

Os prefixos *mili-*, *mono-*, *bi-* e *penta-* indicam quantidade determinada.

• **mili-**

um avo de estória um **miliavo** de estória uma nuga uma noz uma nesga
uma fresta no crivo da memória uma frincha uma franja uma reixa
por onde passe a estória um filtro filume e respirou e tresprou e
passou aguiñán monte pueblo de lesaca navarra província basca para
o frade donosti capuchinho músico uma capela dobrada como um arco de
asa como um pássaro pousado e tori quer dizer pássaro ovelhas ovelham
no verderrelva o passario mergulha no monte (...) (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

O enunciador parece mostrar que, às vezes, um avo, um *miliavo* de estória passa pelo filtro da memória e marca, podendo ser contado. A criação *miliavo* sugere um pequeníssimo fragmento de estória que passa por uma fresta e nos é relatado nesse discurso galáctico fragmentado. A pequena descrição da província basca passou pelo crivo da memória e nos foi revelada. A criação com o uso do prefixo *mili-* está em consonância semântica com outras palavras que indicam algo pequeno (*um avo*, *nuga*, *noz*, *nesga*) que é passível de passar por uma fresta, por um crivo ou filtro. Talvez, esse *miliavo de estória* represente a seleção daquilo que será registrado para o leitor no diário de viagens proporcionadas pelo enunciador.

• **mono-**

polifemo de corpos cavernosos
monolhando a ninfa escrita galatéia (CAMPOS, 2004, 46ªp.)

Esse trecho nos remete à história da Mitologia em que Polifemo avista Galatéia e se apaixona por ela. Nesse caso, o leitor, que “lê” sobre a ninfa escrita pode ser considerado um observador, tal qual o ciclope. O neologismo *monolhar* indica que Polifemo era um ciclope, gigante caracterizado por ter um só olho no meio da testa. Na formação, existe uma crase entre o prefixo e a base. Observa-se também que a criação exige um conhecimento prévio da história da mitologia para que o leitor entenda o sentido da formação.

• **bi-**

a estória se esfinge com figuras cabeças de serpente cabeças aztecas
e de serpente coatlicue deusa-morte deusa **bi-serpe** vestida de cobras vivas
um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madredeusa
também
da terra que a morte te está mirando desde os ocres de toluca aquele
maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a
mule teimoso feito mula (...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

Esse fragmento pertence à parte em que um casal judeu americano, sua família e o narrador fazem uma viagem a Toluca, no México.

O narrador conta que Harry – o motorista – não sabe guiar bem, portanto a morte parece cercá-los. A morte aparece como “a esfinge mexicana” – Coatlicue -, a *deusa-morte*. Sua imagem é retratada com a presença de duas serpentes que cobrem seu corpo, por essa razão o enunciador a chama de deusa *bi-serpe*. A criação revela a presença das duas serpentes e nos remete à imagem da deusa.

• **penta-**

eis la gran tenochtitlan seus templos e canais ladrilhos de água
no risco geométrico tlaloc o deus-chuva pirâmide azul pirâmide púrpura
huitzilopochtli o deus-guerra quatro filas de **pentacrânios** em lados quadros
(...) (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

Em princípio, o leitor é levado a pensar nas filas de crânios do Muro das Caveiras existente no Templo Mayor em Tenochtitlan. Para tanto, é preciso desconsiderar os crânios danificados, pois senão haveria filas contendo mais crânios. Também é possível pensar em uma imagem em outro lugar, que contenha exatamente cinco crânios em cada fileira.

O neologismo trabalha com a noção de quantidade. A escolha do prefixo *penta-* surpreende o leitor, pois o autor poderia usar “filas com cinco crânios”.

São frequentes também na obra os usos com prefixos que sugerem quantidade não determinada.

Os prefixos *multi-* e *poli-* sugerem grande quantidade no contexto em que se inserem.

• **multi-**

esta terceira marilyn é amarga e diz amaro
amaríssimo seu perfil de corte duro sob o amarelo elmo do penteado
está sentada nua e meio aberta post ludium vel post coitum meio
aberta manuseada talvez ou publiolhada **multitacteada** aberta fornecada

ao **multicoito** que flui como uma cola de esperma corrosivo ela sentada se respalda num coto de antebraço (CAMPOS, 2004, 32ªp.)

A terceira Marilyn Monroe do tríptico é a suicida, cansada de ter sua imagem e seu corpo explorados. Ela é amarga. O enunciador, com as prefixações com *multi-* nos lembra que, para subir em sua carreira, ela teve de manter relações com alguns homens. Os neologismos *multitacteada* e *multicoito* revelam que por muitas vezes fora submetida a isso. Além disso, por sua imagem ser divulgada como símbolo sexual, fora *publiolhada* e, metaforicamente, *multitacteada* pelo grande público.

*tua alma está salva [monstrogaio]
tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva
e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se
multiabre enquanto o finas ele translumina* (CAMPOS, 2004, 50ªp.)

O *monstrogaio* está prestes a morrer caso não abra suas lendas, entretanto acaba se salvando com a abertura do livro, que é entregue ao leitor. A criação *multiabrir* pode indicar que o leitor pode, agora com o livro entregue, entrar por várias portas, percorrer trilhas em ordens diferentes. O prefixo *multi-* indica as várias aberturas e pontos de começo do livro, da nova aventura.

• poli-

O prefixo *poli-* na obra é utilizado com bases adjetivas, verbais e substantivas.

os signos dobram por este texto que subsume os contextos
e os produz como figuras de escrita uma **polipalavra** contendo todo o
rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa
transoprar
através do sucessivo escarcéu de traduções (...) (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

O enunciador se refere à palavra utilizada por Homero em suas obras: *polúphloibos*. A sonoridade (forma) da palavra utilizada pelo autor grego, bem como seu significado remetem-nos ao som produzido pelo mar. Desse modo, pode-se afirmar (como faz o enunciador) que essa palavra contém *todo o rumor do mar*. Além disso, nesse discurso, bem como em outros, ela funciona como um *signo-sino*, remetendo-nos ao discurso homérico. A palavra formada por prefixação – *polipalavra* – indica, com prefixo *poli-*, que *polúphloibos* possui várias funções, sendo, portanto, uma palavra complexa.

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz
contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta
a turva vulva violeta do oceano óinopa pónton cor de vinho ou cor de
ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário

miúdas migalhas farinha de água salina na ponta das maretas esfarelando ao vento iris nuntia junonis cambiando suas plumas mas o mar mas a espuma mas a espuma mas a espumaescuma do mar recomeçado e recomeçando o tempo abolido no verde vário no aquário equóreo o verde flore como uma árvore de verde e se vê é azul é roxo é púrpura é iodo é de novo verde glauco verde infestado de azuis e sulfúrio e pérola e púrpur mas o mar mas o mar **polifluente** se ensafirando a turquesa se abrindo deiscente como um fruto que abre e apodrece em roxoamarelo pus de sumo e polpa e vurno e goma e mel e fel mas o mar depois do mar depois do mar o mar ainda **poliglauco polifosfóreo** noturno agora sob estrelas extremas mas liso e negro como uma pele de fera um cetim de fera um macio de pantera o mar **polipantera** torcendo músculos lúbricos sob estrelas trêmulas o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar **poliestentóreo** também oceano maroceano soprando espondeus homéreos como uma verde bexiga de plástico enfunada o mar cor de urina sujo de salsugem e de marugem de negrugem e de ferrugem o mar mareado a água gorda do mar marasmo placenta plácida ao sol chocada o mar manchado quarando ao sol lençol do mar mas agora mas aurora e o liso se reparte sob veios vinho a hora **poliflui** no azul verde e discorre e recorre e corre e entrecorre como um livro **polilendo-se polilido** sob a primeira tinta da aurora agora o rosício roçar rosa (...) mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata de espuma (CAMPOS, 2004, 3ªp.)

Nesse excerto, o enunciador faz referência ao mar multitudinário de Shakespeare em “Macbeth”, o qual transmuda em vermelho-sangue. No contexto de *Galáxias*, o mar também sofre transformações cromáticas ao longo do dia. Entretanto, não se fala de morte como na obra shakesperiana, mas de mudança de aspecto das águas marinhas, que, no contexto haroldiano, representam o livro. Essas transformações apontadas estão em consonância com o caráter transformacional de uma obra aberta.

Esse mar *poliflui*, portanto, é *polifluente*, percorrendo vários caminhos e voltando, pelo ciclo das águas, ao mesmo ponto. Esses neologismos com “poli-”, também indicam que o leitor da obra pode se encaminhar para rumos diferentes, mas que pode voltar ao mesmo ponto com o vaivém das águas, recomeçando sua viagem. O mar acaba se abrindo, recebendo e levando águas.

Nesse mar, por meio da interdiscursividade, coexistem vozes, o que o torna um mar *poliestentóreo*. O neologismo *poliestentóreo* também nos faz pensar em transformação do rumor do mar no decorrer da obra, que, aprensenta, às vezes um tom mais brando, outras vezes, um mais forte.

O mar, à noite, é *poliglauco* e *polifosfóreo*, aprensentando nuances de verde e nuances de brilhos. A escuridão faz com que pareça ser liso como a pele de uma fera, de uma pantera. Por esse motivo, o enunciador o chama de mar *polipantera*. O prefixo

poli-, nessa formação, parece retomar toda a ideia de multiplicidade de tons, de vozes etc. Ele não parece querer dizer que há vários tipos de panteras no mar.

O verbo *poliler* e o adjetivo participial *polilido* indicam que o *martexto* pode ser lido em várias ordens, seguindo diferentes fluxos. Dependendo da ordem, do momento, o leitor perceberá a transformação das águas, que, à noite, são *poliglauca*s e *polifosfóreas* e, durante a aurora, apresentam a tonalidade rosa.

Os exemplos dando a ideia de “um pouco” são sugeridos pelos prefixos *semi-*, *meio-* e *-quase*.

• meio- / semi- / quase-

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos
em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas
taças vermelhando saquinhos de chá moído pendendo de fios à beira das
chávenas tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas
velhas
gordas velhas velhíssimas **meiovelhas** envelhando **semiengelhadas** gelhando
magras velhas gordando coguvelhas gustando tortas de maçã apfelkuchen
rebetando recheio como tumores cremosos guten appetit e em outra parte
diane de poitiers refletida em seu espelho um rubi no toucado uma pérola no
vinco dos cabelos perolando a fronte também marfim altos cabelos puxados
louroverdes o rosto afilando para o queixo em ponta suave o risco verde das
sobrancelhas o reto refilo do nariz um meio um indeciso um talvez um **quase**
um **semi** um sorriso nos lábios surpresos num entrebeijo e o manto gaze mais
pesada esta vez cinzadourada **semivelando** ombros e braços e a nudez a
verdeouro (...) (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Nesse pacífico parlamento, há senhoras de todos os tipos. Há um ponto em comum entre elas: utilizam um chapéu em formato de cogumelo, motivo pelo qual o enunciador as vê como *cogumelo velhas*. Há senhoras gordas, magras, velhíssimas. Outras são pouco velhas, ou seja, *meiovelhas*, mas que não deixam de *envelhar*. Elas são também *semiengelhadas*, formação que poderia ser traduzida por “meioengelhadas”. Todas passam pelo processo de envelhecimento.

A formação *meiovelhas*, portanto, sugere que estas senhoras a quem o enunciador se refere não são totalmente velhas. O prefixo parece modular o discurso. Nota-se também que a prefixação *semiengelhadas* reforça a noção de *meiovelhas*.

O prefixo *semi-*, portanto, na formação, não dá a ideia de *pela metade*, ele sugere a noção de *um pouco*. Serve para mostrar também a diferença de idade entre as senhoras.

Quando o enunciador passa a descrever o retrato de Diane Poitiers, ele utiliza mais duas formações com *semi-* e uma com *quase-*. A construção *um meio um indeciso*

um talvez um quase um semi um sorriso nos lábios surpresos sugere a formação de compostos e de neologismos formados por prefixação. Os prefixos *meio-*, *quase-* e *semi-*, bem como as bases *indeciso* e *talvez* sugerem o esboço de um sorriso. Parece haver na ordem escolhida pelo enunciador uma intensidade crescente entre os formantes. Ele tenta enxergar um sorriso na dama, mas encontra apenas o esboço de um.

O *quase-sorriso* indica que ela está a ponto de sorrir e *semi-sorriso* parece sugerir um sorriso muito tímido.

Não se pode descartar também a possibilidade de, nessa construção, os prefixos e a base *talvez* ganharem um valor adjetivo. *Talvez* passaria por um processo de conversão, já que representa uma base, e os prefixos, nesse contexto, seriam interpretados como lexias.

A gaze da dama é transparente, sendo assim o enunciador entende que *semivela* seus ombros e braços. O neologismo indica que o manto pouco esconde a nudez de Diane.

Como se pode perceber, o prefixo *semi-* parece ter, na obra, o sentido de *um pouco* e nesse contexto, serve de sinônimo para o prefixo *meio-*. Já *quase-* indica proximidade de algo. No caso, a feição da dama, num primeiro momento, quase se aproxima da de uma dama sorrindo, segundo o enunciador. À primeira vista, ela está prestes a sorrir.

Prefixos de intensidade repetitiva

• re-

Na obra, é utilizado com recorrência o prefixo *re-* agregado a bases substantivas, adjetivas e verbais para formar novas palavras. Na maioria dos casos, ele indica a noção de repetição e de circularidade, entretanto, quando se agrega a bases adjetivas, parece trabalhar com a ideia de intensidade reforçativa.

A seguir, há dois exemplos com bases adjetivas.

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um

ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um
nervo
tenso **retenso** um **renegro** prego cego durando na palma polpa da mão ao sol
(CAMPOS, 2004, 15ªp.)

O representante do povo improvisa uma música com seu instrumento rústico. Para a aristocracia, sua música não tem valor, entretanto o enunciador vai em defesa da criatividade popular. O instrumento do artista é feito de arame tenso, o qual, no decorrer do discurso, pode ser comparado à tripa da miséria, representada também pelo aspecto físico do músico. Tanto a tripa quanto o arame doem, este plange, e aquela aflige e machuca quem a vê. A dor causada pela miséria é comparada a um prego na palma da mão. Esse prego é muito negro, podendo ser chamado de *renegro*.

Quanto ao “coração do artista”, pode-se dizer que se manifesta em sua produção como um nervo tenso, muito tenso, isto é, *retenso*.

Nos dois casos, o prefixo se agrega a bases dando-lhes a ideia de intensidade reforçativa e não repetitiva.

Com base substantiva, tem-se como exemplo *reviagem*.

*esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro
que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não
se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a **reviagem** que
se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de
aniagem de téssil tecelagem monstrogaio boquirroto emborcando o
teu solo mais gárrulo colapsas aqui neste fim-de-livro* (CAMPOS, 2004, 50ªp.)

Tudo aparentemente desemboca na foz, no fim-de-livro (na última página). Mas, isso é apenas uma miragem, pois a obra é circular, portanto esse discurso que é feito de maragem, desemboca no mar, nas águas cíclicas de *Galáxias*, promovendo ao leitor um recomeço, uma releitura, isto é, uma *reviagem* pelas paisagens promovidas pela pluma. Nesse caso, a ideia de repetição é retomada.

O prefixo *re-*, em *Galáxias*, agrega-se, sobretudo, a bases verbais: *rebofar*, *remesmar*, *retecer*, *renatar* e *renetar*.

O rapaz ruivo, bêbado, resiste à ação dos policiais que tentam retirá-lo da Estação Central em Colônia.

aquele ainda moço ainda ruivofogo no topete brilho recalitra
e **rebofa** raiva de roncolho e acaba no ladrilho (...) (CAMPOS, 2004, 16ªp.)

A raiva do moço é expressa, *rebofada* pela sua fala. A criação verbal dá a ideia de que o rapaz bofa várias vezes, isto é, repete excessivamente ofensas contra os policiais.

o mesmo **remesma** no visgo vidroso cantáridas fosforam fezes fecam
feculam
fecundam o ventre da -rainha ovula cidadeformigarainha ovulando
(CAMPOS, 2004, 28ªp.)

O enunciador tem a impressão de que em Nova Iorque tudo se repete, como se as coisas fossem marcadas pela mesmice. O movimento dos carros, as ações das pessoas (comparadas a insetos) são sempre iguais. Todos os dias fezes e, talvez, cantáridas (população) fecundam o ventre da cidade. Tudo é igual, por isso o mesmo *remesma*, isto é, repete-se. O verbo *remesmar* é criado a partir da base *mesmar*, que também não é dicionarizada. O prefixo, no caso, sugere a ideia de repetição e circularidade.

A criação lexical possui o mesmo radical de *mesmo*, o que sugere também, formalmente, que o *mesmo* *remesma*, isto é, reaparece.

*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece* (CAMPOS, 2004, 1ªp.)

O *fim-começo* representa também a circularidade da obra. Nela, o leitor, quando chega ao suposto fim, pode recomeçar o seu trabalho, regressando a outros pontos de partida e refazendo suas trilhas pelas *Galáxias*. A história é recosturada, *retecida* pelo leitor. O entrelaçamento do discurso pode se dar de outras formas.

O prefixo *re-*, no contexto, está em consonância com a noção de circularidade. Além de reforçar essa ideia por meio de seu conteúdo semântico, o prefixo, pela sua sonoridade, faz parte de uma aliteração com o som /r/, sugerindo também a ideia de repetição.

aqui é zero
cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito
foscas iguais e fetos feito fatos iguais e fatos e natos e netos de
natos e o curso recursa o neto **renata reneta** repete a veneta dos fatos
iguais e fetos iguais (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

As duas formações com o prefixo *re-* são criadas a partir de verbos não dicionarizados (*natar* e *netar*). Em *renetar*, pode-se interpretar que o neto renasce, tornando-se novamente neto de alguém, isto é, *renetando*. Também é possível entender que o neto de um nato renasce em seu filho, o qual se torna neto de alguém, sendo este renetado.

No caso, o enunciador fala sobre o *jornalário*, lugar onde tudo se repete, onde tudo parece igual. O curso das coisas *recursa* (neologismo semântico), fazendo com que os dias assemelhem-se. Os dois neologismos formados por prefixação apresentados

estão em harmonia semântica com *recursar*, pois dão a ideia de circularidade e repetição das coisas.

Prefixos com ideia de transformação e de exteriorização

Na obra, o autor faz uso do prefixo *ex-*, o qual se une a bases verbais e nominais: *expalpar*, *excrito*, *extexto*, *exgoto*.

• *ex-*

o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião de palavras que se reprega sobre si mesmo e a cárie escancária que faz quando as palavras vazam de seu vazio o escorpião tem uma unha aguda de palavras e seu pontão ferra o silêncio unha o silêncio uno unho escrever sobre o não escrever e quando este vazio mais se densa e dança e tensa seus arabescos entre escrito e **excrito** tremendo a treliça de avessos branco excremento de aranhas supressas suspensas silêncio onde o eu se mesma e mesmirando ensimesma emmimesmando filipêndula de texto **extexto** por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o finíssono da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui é o papel que escalpo a polpa das palavras do papel que **expalpo** os brancos palpos do telaralha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas sorrelfas supressas pois assim é o silêncio e da mais mínima margem da mais nuga nica margem de nadanunca orilha ourela orla da palavra o silêncio golfa o silêncio (CAMPOS, 2004, 31ªp.)

O poeta, “sem inspiração”, escreve sobre o silêncio. A fábula fina e, em seu lugar, surge um discurso sobre o não escrever. Nele, os arabescos encontram-se entre o escrito e o *excrito*, havendo no texto uma treliça de avessos. Há partes repletas de brancos e outras escritas, que falam sobre o silenciar. O silêncio, em vez de propiciar a não escritura, torna-se objeto da escrita, rompendo o “silêncio” da página, existindo, portanto, aí, uma situação aparentemente antagônica.

No texto, há o escrito que fala sobre o que deixou de ser escrito, ou seja, o *excrito*, que se faz presente no discurso pelo fato de fazer parte de sua temática. Sendo assim, o texto pode ser considerado um *extexto*, pois discursa sobre o que deixou de ser texto, o que deixou de ser fábula.

O enunciador vê a polpa das palavras que fogem do seu manuseio, sendo assim ele parece não palpá-las, dominá-las, mas “perder o controle” sobre elas, isto é, *expalpá-las*.

Há, no contexto, uma aparente falta de inspiração e uma ideia de que o enunciador não consegue explorar as palavras em seu texto, entretanto, ao falar sobre o silêncio, ele acaba trabalhando-as em seu discurso, formando um texto que pode ser chamado de *extexto* pelo fato de falar sobre o branco. Seria uma espécie diferente de discurso.

A criação *excrito* diferencia-se das lexias *expalpar* e *extexto*, pois, no seu caso, uma parte (“es”) da base torna-se opaca. Talvez, a opção pela opacidade seja em virtude do redobro sonoro que ocorreria.

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
e desentope como um **exgoto** e renova mas não é outro (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

A insatisfação do enunciador com seu ambiente de trabalho monótono é expressa por meio da fala (*goto*, *glote*). Ele parece “vomitar” no leitor todo o esgoto do seu dia-a-dia. Ele engole tudo, o que o faz sufocar, ficar entupido. Sendo assim, tenta desentupir tudo por meio da fala.

A criação *exgoto* faz um jogo sonoro com *esgoto* e dá a ideia de que o enunciador “põe para fora” o que sente. Nesse caso, o prefixo ganha um sentido diferente do explorado nos casos anteriores, pois sugere exteriorização.

Prefixos com ideia de flexibilidade

Na obra, faz-se uso somente de um caso com o prefixo *auto-*: *autossugante*.

intestino escritural bula tinteiro-tênia **autossugante** (CAMPOS, 2004, 48ªp.)

O discurso está no intestino escritural da escrita. Seria a escrita deglutida pela própria escrita, significando que o texto é metalinguístico.

Por um uso metonímico, a base *tinteiro* de *tinteiro-tênia* parece se referir à própria escrita, que se alimenta dela mesma, sendo considerada, portanto, *autossugante*. Todo o material sugado pelo texto faz parte dele mesmo.

O prefixo *auto-*, nesse contexto, agrega-se a uma base adjetiva e sugere a ideia de flexibilidade, indicando na formação a ideia de metalinguagem.

Prefixos de temporalidade e espacialidade

Os prefixos *ante-*, *pós-*, *pré-*, *par(a)-* e *trás-*, no *corpus*, agregam-se a bases sugerindo a ideia de tempo.

- **pós-**

velhos vagabundavam vagabundos velhavam no sol fino do **pós-meio-dia**
guedelhas beatnik e gatas de olhos-rimel no solário da praça (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

Nessa formação, o prefixo *pós-* agrega-se à base *meio-dia*, formando um substantivo. O sol do *pós-meio-dia* parece ser um sol fino, mais fraco, que agrada velhos, vagabundos e outros, estimulando-os a se aquecer sob ele.

A formação também nos faz lembrar a forma latina *post meridian*. A prefixação utilizada é uma opção mais expressiva do que o uso do sintagma *depois do meio-dia*, por exemplo.

- **pré- / par(a)-**

o túnel-tênia devora e devolve a fila de carros hoje
pré-ontem paraontem hoje (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

Para o enunciador, os túneis de Nova Iorque assemelham-se a um intestino, onde há tênia sugantes. No caso, os túneis devoram a fila de carros e a devolvem para a cidade. Essa cena se repete ao longo dos *dias iguais*.

A neologismo *pré-ontem* possui uma relação sinonímica com a unidade lexical *anteontem*, entretanto, pela sua novidade, seu uso torna-se mais expressivo que o da unidade recorrente nas falas cotidianas.

A segunda formação marcada parece ser tratar de uma prefixação com *par(a)-*. No caso, é possível interpretar que o significado da lexia seja *para além de ontem*, isto é, *dias atrás*. A unidade lexical, pela sua sonoridade e forma, também nos remete à expressão *para ontem*, lembrando-nos que tudo em Nova Iorque é feito com pressa. Poderia se tratar da lexicalização de uma expressão, entretanto, no contexto, parece que a prefixação é mais plausível.

Em ambos os casos, os prefixos se agregam a uma base adverbial, formando advérbios.

A sequência *hoje pré-ontem paraontem hoje* sugere que, em todos os dias, o mesmo acontece na cidade novaiorquina.

• **ante- / tras-**

O prefixo *ante-* se agrega, na obra, a bases verbais, substantivas e adverbiais.

a borboleta-ptix escapa da ventarola do
quimono e um alfinete-estilete a fixa neste papel-japão que pode ser
um ventre velino tênsil ventarola onde um sol minúsculo tangerina raia
no amarelo-mandarim roçar de páginas pés-plumas que se **anteplumam**
(CAMPOS, 2004, 46ªp.)

A mulher-livro é comparada a uma borboleta, pois se transforma no texto. Primeiramente, aparece vestida e depois se despe ao leitor, como um texto que deixa ver sua estrutura.

No excerto acima, mostra-se que essa mulher se torna objeto temático do texto, sendo fixada, como uma borboleta, no *papel-japão* com um alfinete para apreciação dos leitores. Esse papel é comparado também à pele do ventre da moça, que se torna um pergaminho. O roçar das páginas parece ser leve como os pés da dama (*pés-plumas*), que *anteplumam*.

O enunciador parece misturar a expressão *pé ante pé* com *pés-plumam* e daí parece resultar *anteplumam*, sugerindo a ideia de cuidado, delicadeza e leveza.

(...) o
punhal parado gelado aço acerado hibernando a morte rosa a vida rosa a
rósea detida **antemorte** (CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Uma pintura de Lucas Cranach retrata a *antemorte* de Lucrecia. O punhal está prestes a ser fincado em seu peito. A dama ainda está rosada. Como o pintor não a retrata morta, pode-se dizer que a eterniza durante sua *antemorte*.

dátalos tralham grafam resvalam
o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do
depois o hojeamanhãontem o anteontem o **anteamanhã** o trasantontem o
trasanteamanhã que é hoje ou foi ontem ou depois será (CAMPOS, 2004, 4ªp.)

No jornalário, os dias parecem iguais. Tudo se confunde, inclusive, a ideia de tempo. A criação *anteamanhã* parece ser sinônima de *hoje*. *Trasantontem*, já dicionarizado, indica o dia que precede anteontem. A unidade lexical é utilizada normalmente como advérbio, mas, no contexto, por meio de conversão, torna-se um substantivo. No caso de *trasanteamanhã*, o prefixo se agrega à base já substantivada no texto *anteamanhã*. Com a criação, pode-se entender que se trata de dia(s) que precedem

anteamanhã, ou seja, precedem hoje. A *lexia*, portanto, pode ser um sinônimo de *ontem*. Essas criações até parecem confundir o próprio enunciador. Mas, para ele, o que importa é que todos os dias se assemelham, dando a impressão de que se trata do mesmo dia. Além disso, o hoje (*antontem*) se tornará ontem (*trasanteamanhã*), depois, anteontem, depois, *trasantontem* e é válido lembrar que um dia já foi amanhã.

É bom ressaltar que *ante-* parece, no contexto, ter o mesmo sentido do prefixo *pré-*, utilizado em *préontem*.

As brincadeiras feitas com as criações chamam a atenção do leitor, que pode se “perder no tempo”.

No exemplo citado, o prefixo *tras-* sugere uma ideia temporal. Além dessa ideia, na obra, suas variantes (*trans-* e *tres-*) sugerem movimento, posição para “além de”.

Ambas, em *Galáxias*, agregam-se a bases verbais, formando verbos.

meuminino é soposto a uma
prova de fogo devadear pelo bosque forestear pelo rio trás da testa-de-osso
que há no fundo do poço no fundo catafundo catafalco desse poço uma testa-
de-morto meuminino **transfunda** adeus no calabouço mas a testa não conta
a estória do seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço
(CAMPOS, 2004, 47^ap.)

A coragem de *meuminino* é exaltada nesse excerto, pois ele não só penetra (funda) no poço, mas vai além, muito mais fundo, *transfundando*. O prefixo *trans-*, nesse contexto, sugere a ideia de ir mais adiante e, de certa forma, valoriza a ação do garoto, engrandecendo-a.

Além disso, é possível ver que a coragem do menino é enaltacida também pelas palavras que, no contexto, indicam que o poço é muito profundo, parecendo uma prisão subterrânea (*fundo*, *catafundo*⁹⁷, *catafalco*, *calabouço*). Desse modo, a criação *transfundar* realiza junto com elas a função de tornar o feito do menino glorioso.

Pensando na formação, pode-se dizer que o prefixo se une à base *fundar*, entretanto também é possível interpretar que ele se agrega a *afundar*, resultando na criação a opacidade de “a” na base.

tudo o que é lido e lendo é visto e vendo é ouvido
e ouvindo cabe aqui ou desaqui cabe ou descabe pois é vida é também
matéria de vida de lida de lido matéria delida deslida treslida
tresvvida nessa via de vida que passa pelo livrovida livro ivro de vida
(CAMPOS, 2004, 23^ap.)

⁹⁷ Essa criação pode ser considerada uma composição (cata + fundo) ou um cruzamento (catafalco + fundo)

A leitura faz com que possamos “ver” as coisas, as paisagens propostas pelo discurso. O texto é e traz vida e é feito por meio de matéria de vida e de lida do poeta. Esse material pode ser lido, *deslido*, *treslido*. As múltiplas ordens de leitura da obra poporcionam a nós um reviver. Transcendemos ao ler sua matéria, portanto, *tresvivemos*.

A criação nos sugere que o nosso viver a obra é transcendental, indo além do viver real. Além disso, é possível que o leitor seja remetido, por meio do prefixo *tres-*, à ideia de três, pois, nas suas releituras, “tresleituras”, “desleituras”, acaba lendo o livro por mais de uma vez.

Além desse prefixo que dá a ideia de espacialidade, há, na obra, outros que sugerem a mesma ideia: *retro-*, *sub-*, *entre-* e *de*.

• **retro-**

O prefixo *retro-*, no *corpus*, está agregado a bases verbais. Vejamos os dois casos existentes na obra: *retroler* e *retrogirar*.

esta é uma álealenda ler e reler **retroler** como girar regirar **retrogirar**
um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler
em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca ler
como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto
e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar (CAMPOS, 2004, 13^ap.)

O leitor encontra-se em uma obra circular, em que o fim promove um novo começo. Pelas áleas dessa lenda, ele pode percorrer vários caminhos, inclusive “andar em círculos”. Para ler essa obra em sua completude é preciso ler, reler, girar, regirar, *giroler*, *tresler* e *retrogirar*.

Em *reler*, pode-se pensar em uma leitura que explora a mesma “trilha”. Em *giroler*, por sua vez, enfatiza-se o aspecto circular de *Galáxias*, que se abre para múltiplas leituras, não sendo necessário percorrer os mesmos caminhos. Em *retrogirar*, também se destaca o giro em torno da obra, entretanto, nesse caso, apresenta-se o retrocesso a algum ponto específico para se continuar o giro, a viagem pelo livro. Seria um *voltar ao ponto* para apontar, despontar e repontar.

Retroler também mostra a necessidade de se voltar a algum ponto para se relizar a leitura. O prefixo *retro-* indica, portanto, um regresso a um marco para se continuar a ler a obra e girar em torno dela.

• **sub-/so-**

teu entrecho é simples e
os **subentrechos** mais simples ainda (CAMPOS, 2004, 44ªp.)

O enunciador diz que o entrecho da obra é muito simples, sendo ainda mais simples seus *subentrechos*. Essa formação indica partes menores das séries de eventos, da costura da obra, de seu enredo.

Parece que, pelo fato de serem *sub*, menores, essas partes devem ser mais fáceis que a obra completa.

• **entre-**

Dentre as ocorrências de prefixação com esse elemento na obra, há agregações suas a bases substantivas, adjetivas e verbais.

o céu
limpa-se de **entrenuvens** turvas lava-se num azúleo dossel goya onde anjos-
damas podem reclinar-se (CAMPOS, 2004, 20ªp.)

O céu de Madri se abre para uma tourada, tornado-se um *azúleo dossel* e assemelhando-se ao céu pintado por *Goya* no teto e nas paredes da Ermita de San Antonio de la Florida. No excerto, cria-se *entrenuvens* para indicar que, antes, o céu estava entrenublado. Nesse caso, o prefixo *entre-* pode indicar a ideia de *poucas nuvens*, entretanto a formação é sugestiva e não deixa de fazer o leitor imaginar um céu que se pode ver entre as nuvens.

poeta sem lira ó deslirado tua fórminx de fórmica vibra em ganidos
metálicos desta vida ninguém sai vivo companheiro no paracheque do
caminhão não as linhas mas o branco **entrenegro** das linhas filosofia do
irmão da estrada alguém disse trilhas brancas correndo **entreletras**
(CAMPOS, 2004, 29ªp.)

O poeta “acidenta-se” na estrada da escrita, ficando deslirado. O que escreve parece ser *ganidos metálicos*. A dor e a falta de inspiração aparentemente são expressas e relatadas por meio do “canto” metálico. Na página do que é cantado, o branco das linhas, entre o negro, ou seja, o escrito, parece formar trilhas, áleas no papel. Esses caminhos brancos correm entre as letras grafadas. As criações *entrenegro* e *entreletras* indicam, portanto, uma interposição espacial. Em ambos os casos, o prefixo agrega-se a uma base substantiva.

na coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos
quebrados e polira sua vontade como um diamante que-sim apesar dos
pulmões cansados velhos foles abrasados de asma ou rustidas esponjas
cor de carne mas polira e os camponeses de olhos suspeitosos

impenetráveis ídolos oliva até que em las higueras a velha com suas cabras mensageira do averno a uma légua de higueras e duas de pucara caminhos **entrecaminhos** descaminhos a vontade polida é um diamante e cintila com sua crista viril olhiaberto barbirralo e o farrapo de sorriso **entre-exposto** nos lábios tudo isto previsto entre os possíveis pesado e ponderado entre os prováveis (CAMPOS, 2004, 32ªp.)

Esse trecho fala sobre a morte de Che Guevara em Las Higueras.

A formação *entrecaminhos* indica os espaços existentes entre caminhos. No contexto, dependendo da leitura, pode-se entender que a velha, com suas cabras, andava pelos entrecaminhos, mas também é possível entender que Che Guevara percorreria caminhos, *entrecaminhos* e descaminhos, polindo sua vontade. Nesse caso, o prefixo, de forma evidente, dá uma noção espacial.

O neologismo *entre-exposto* pode dar uma noção de espacialidade, se pensarmos que, na imagem do guerreiro morto, pode-se ver sua boca entreaberta. Além disso, como a criação lexical adjetiva *farrapo de sorriso*, pode dar a ideia de *pouco exposto*, entrando em conformidade com a sugestão de um *quase sorriso*.

o texto entretecendo **entretamando** entrecorrendo pontos pespontos
dispostos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilhando ardlário vários laços de letras lábeis
tela têxtil telame aranzol aranzol de arames (CAMPOS, 2004, 14ªp.)

A escolha lexical desse excerto gira em torno do campo semântico da tecitura. Trata-se especificamente da “costura textual”. Nessa urdidura, o texto entretece e entrecorre os seus fios. Ele faz pontos e *dispostos*. O texto torna-se uma *tela têxtil*, um aranzol de arames, sendo possível ver seus entrelaçamentos.

A formação *entretamar* está em consonância semântica com as outras escolhas lexicais, pois seu significado indica as tramas entre fios, mostrando as intersecções textuais e lexicais para se formar o discurso.

Além disso, como sabemos que existe em *Galáxias* um trabalho intertextual e interdiscursivo, podemos pensar que as tramas não só representam a costura das palavras, do texto, mas a urdidura do discurso galáctico com os de outrem.

• de-

meuminino é soposto a uma
prova de fogo **devadear** pelo bosque forestear pelo rio trás da testa-de-osso
que há no fundo do poço no fundo catafundo catafalco desse poço uma testa-
de-morto meuminino transfunda adeus no calabouço mas a testa não conta
a estória do seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço
(CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O verbo *vadear* tem o sentido de *atravessar um rio*, agregado no contexto ao prefixo *de-*, parece sugerir *atravessar pelo meio*. A missão do *meuminimo* é muito estranha: ele precisa atravessar as águas pelo meio do bosque (*devadear*) e *forestear* pelo rio. O uso dos verbos está invertido, “confundindo” o leitor. No contexto, essa inversão causa expressividade. O prefixo *de-*, no *corpus*, ganha um sentido bem similar ao do prefixo *entre-*.

Prefixos de negação, oposição

Na obra, o número de casos de prefixações com prefixos designativos de negação e oposição é superior aos outros. Para indicar essas noções, o autor vale-se dos prefixos: *des-*, *dis-*, *não-*, *in-*, *a-* e *pseudo-*.

• *dis-* / *des-*

o paraíso não é artificial
mas tampouco simétrico o compasso das coisas difere discorda
dispauta isto você pode escrever neste livro seu de linde e deslinde
de rumo e **desrumo** de prumo e **desprumo** neste livro que você alinha e
desalinha como o baralho (CAMPOS, 2004, 17^ap.)

Dando uma volta inteira em torno do rio Moldau, em Praga, o enunciador faz algumas reflexões. Para ele, a visão do paraíso não é nem artificial, nem simétrica. Ele se constitui de avessos, de contrários, assim como a obra mencionada. A diferença e a discordância do compasso das coisas é que dão a visão paradisíaca do mundo e do “livro de mundos”.

No excerto existe um jogo entre opostos. Para marcá-los são utilizadas lexias e, depois, elas mesmas com a agregação dos prefixos *dis-* e *des-*. Dentre estas, há três neologismos: *dispautar*, *desrumo* e *desprumo*.

A formação *dispautar* refere-se ao ato de tirar da ordem, de desprogramar as coisas, mudando seus aspectos. Ela está em consonância com a ideia de diferimento e de desacordo do compasso do mundo.

Quanto ao livro mencionado, o enunciador também mostra que é composto pela diferença, pela falta de regularidade. Nele, parece haver um rumo, mas depois a perda dele (*desrumo*). O livro entra e sai do *prumo*. Como não existe uma regularidade, o *desrumo* e o *desprumo* parecem sobressair à normalidade. Com esses dois neologismos,

dá-se a ideia de que os leitores em determinados pontos da obra são levados pelo vento a uma *aoléuviagem*.

Além disso, é válido mencionar que a fusão dos opostos parece tornar o mundo e o livro mais abrangentes.

Na obra, também aparece o neologismo *dispontos*.

o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos
dispontos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilhando ardlário vários laços de letras lábeis
tela têxtil telame aranzol de arames (CAMPOS, 2004, 14ªp.)

O texto costura suas palavras, fazendo pontos e pespontos. Às vezes, ele também desfaz os pontos, criando os *dispontos*.

O neologismo *dispono* parece sugerir que no texto os pontos não são fixos, mas lábeis, flexivos, podendo ser reajustados a todo momento. Às vezes, ligam-se a um ponto anterior (*pespono*), a um ponto posterior. Alguns podem ser desfeitos (*dispontos*) e ligados a outros pontos, deixando evidente a ideia de mobilidade.

A ideia de fim e começo é retomada no fragmento a seguir.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo **descomeço** pelo
descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
(CAMPOS, 2004, 1ªp.)*

O trabalho incessante do poeta, como foi visto, apresenta uma estrutura circular tal qual sua obra. O fim da escritura já aponta para o começo de outra, por isso o fim é o começo. Dessa forma, o poeta vive num eterno recomeço. Ele escreve, rescreve, *acabacomeça* com a escritura.

A criação *descomeçar* pode dar a entender, no contexto, que é o oposto de *começar*, ganhando o sentido de finalização, entretanto pode sugerir também a ideia de desfazer o começo da escritura, de recomeçar tudo, dando, portanto, a ideia de recomeço da escrita. Além disso, o prefixo pode dar à formação a noção de *não-*, sendo o caso de se pensar em “*nãocomeçar*”.

O neologismo *descomêço* indica outro ponto da viagem escritural. A criação lexical também pode sugerir a ideia de “não-começo” ou de avesso do começo, ou seja, o fim.

Ambas as formações acabam brincando com a noção de mobilidade de pontos na obra e reforçam o jogo com opostos.

Criativo também é o verbo *primaverar*.

*fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto
não quero anoiteço **desprimavero** me libro enfim neste livro* (CAMPOS, 2004, 1ªp.)

Esse excerto pertence à última página do livro, local em que o enunciador diz encerrar a escritura. Nele, existem vários verbos que indicam encerramento do canto e da vida do poeta. A criação *desprimaverar* sugere a morte do escritor, seu fim.

Primavera sugere vida, portanto o verbo *primaverar* (base neológica de que vem *desprimaverar*) significa nascimento. No contexto, o prefixo *des-*, agregado à base, dá-lhe uma ideia de oposição, de modo que o verbo empregado tenha o sentido oposto ao de nascer.

Essa formação tem um tom poético e sugere que o poeta, supostamente, morre com o fim da sua obra, entretanto, como, seu livro se *multiabre*, ele renasce.

O verbo também serve para corroborar a ideia de fim.

O autor também usa a criação *desninfar*.

a falsa japonesa fazia strip-tease numa boíte
de bâte tirava a peruca e ficava sendo uma alemãzinha de frankfurt
nua sob o quimono num halo de luz cinábrio ralentando o despir-se
como um cha-no-yu (...)
a falsa japonesa **desninfou** com
uma tanga mínima do seu casulo quimono para palmas ávidas uma
crisálida de luz cinábrio e sumiu por trás de uma cortina também
de contas (...) (CAMPOS, 2004, 22ªp.)

A falsa japonesa oferecia a imagem de seu corpo ao público como se este fosse composto por participantes de um *cha-no-yu*, cerimônia do chá japonesa que reunia pessoas para apreciação de pinturas e outras obras de arte. Sendo assim, o corpo da falsa ninfa japonesa pode ser comparado a uma escultura. Além disso, nessa cerimônia, existem gestos, passos que precisam ser seguidos, o que pode, no contexto, também indicar que a *stripper* tirava a roupa de maneira cerimoniosa, seguindo todo um ritual.

O quimono dessa mulher parece ser cotejado com o casulo de uma borboleta. Ao retirar o quimono, a “borboleta” passa do estágio de larva para o estágio maduro.

A criação lexical *desninfar* faz um jogo com o duplo sentido da palavra *ninfa*. Ela, pela sua base, nos faz pensar que a *stripper* era uma divindade. Além disso, analisando o contexto e pensando também que *ninfa* pode ser o estágio imaturo de alguns insetos, pode-se entender que *ninfar* (base neológica da formação *desninfar*) teria o sentido de estar no estágio não maduro e, conseqüentemente, *desninfar* teria o sentido de tornar-se maduro, transformar-se em borboleta, por exemplo. Despindo-se, portanto, a falsa japonesa expõe-se ao público, como se tivesse sofrido sua metamorfose, desabrochando-se.

não peça que
eu te guie não peça **despeça** que eu te guie desguie que eu te peça promessa
que eu te fie me deixe me esqueça me largue me **desamargue** que no fim eu
acerto que no fim eu revento que no fim eu conserto e para o fim me reservo
e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito
que pelo torto fiz direito (CAMPOS, 2004, 15ªp.)

O enunciador, confiando na criatividade popular, nega-se a guiar o trabalho alheio. Ele pede para que o deixem em paz, para que desfaçam o pedido de orientação que o deixou amargurado.

As criações *despedir* e *desamargar* indicam reversão. Na primeira, existe a reversão de uma ação e, na segunda, a de um estado.

Dá-se a entender que o interlocutor do enunciador pede-lhe para que o guie, por mais que este não queira. Indignado, então, o enunciador solicita-lhe que *despeça* a orientação. Sendo assim, *despedir* seria a ação contrária da de *pedir*, mas faz com que haja uma ideia de reversão do fato, graças ao uso do prefixo *des-* agregado à base *pedir*.

O enunciador, com o pedido, torna-se amargo, portanto reclama ao seu interlocutor que o *desamargue*. A formação também sugere que o enunciador quer voltar ao estado de tranquilidade em que se encontrava, por meio do “despedido” do interlocutor.

Desguiar é uma unidade lexical já dicionarizada, que tem o sentido de “partir”. No contexto, todavia, assume uma nova significação, tornando-se, portanto, um neologismo semântico. O verbo está no imperativo e parece que o enunciador o utiliza com o sentido dos verbos *evitar* e *desviar* (quando este indica desistência e evitação).

Voltando às duas criações por prefixação, parece que elas entram no jogo de “fazer e desfazer” que perpassa toda a obra.

tudo o que é lido e lendo é visto e vendo é ouvido
e ouvindo cabe aqui ou **desaqui** cabe ou descabe pois é vida é também
matéria de vida de lida de lido matéria delida **deslida** treslida

travessada nessa via de vida que passa pelo livro vida livro de vida
(CAMPOS, 2004, 23ªp.)

Toda a bagagem de leitura, de certa forma, funciona como um material experimentado, visto e ouvido. Muitas vezes, ele cabe aqui ou *desaqui* em outros discursos, em outras experiências de vida.

A criação lexical *desaqui* parece não indicar propriamente um *lá*, mas um lugar que não seja *aqui*. A formação é bem original, pois os prefixos, geralmente, não se agregam a bases adverbiais, formando novos advérbios. Sendo assim, a formação foge à norma, mas representa as possibilidades de criação oferecidas pelo sistema.

Voltando à matéria textual aberta, pensa-se que pode ser lida em várias ordens: de maneira sequencial, de trás para frente, dentre outras tantas possibilidades. É possível também retroceder a um ponto, tornando quase que possível uma “desleitura”, ou seja, o ato de *desler* o texto, o que pode promover uma reconstrução de sentido quando a obra é relida. Sendo assim, no final há uma leitura que transcende a leitura comum.

O neologismo *desler* faz o leitor pensar em novas formas de leitura.

Como se observa, o prefixo *dis-* agrega-se, na obra, a uma base verbal (*disputar*) e a uma base substantiva (*dispono*). O prefixo *des-*, por sua vez, também (*desrumo, desprumo, descomeço, descomeçar, desprimaverar, desninfar, despedir, desamargar, desler*), mas, além disso, este entra em combinatória com uma base adverbial (*desaqui*), promovendo um desvio da norma.

É possível constatar que existe uma relação semântica bem próxima entre *dis-* e *des-* no livro, bem como no discurso geral, sendo também observável que, em todas as formações do *corpus*, ambos os prefixos poderiam ser utilizados.

Como se pôde observar, o prefixo *dis-* e o prefixo *des-* (este na maioria dos casos apresentados), na obra, têm a carga semântica do verbo *desfazer*, sugerindo reversão a uma situação. Em alguns casos, o prefixo *des-* também indica afastamento e, em outros, sugere a ideia oposta à da base, trabalhando com a noção de oposição e negação.

• não-

O prefixo *não-* surge na obra agregado a bases verbais e substantivas.

O *meuminino*, durante suas aventuras na floresta, não consegue respostas para suas perguntas. Seu fadário não foi contado pela lenda, que silencia.

o menino
foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir
não se volta a lenda fechada em copas **não-diz** desdiz só dá voltas
(CAMPOS, 2004, 47^ap.)

A lenda, fechada em copas, nada conta sobre o fim do garoto, só faz rodeios. Para indicar que ela silencia sobre o caso, o enunciador utiliza a formação *não-diz*. Além disso, parece empregar o verbo *desdizer* para corroborar a ideia de silêncio, promovida pela criação com o prefixo *não-*.

a mesma castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-
-de-escrever quando a saliva já remora na memória o seu ponto saturado
de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi **não-sendo**
ou sido é-se pois os signos dobram por este texto que subsume os contextos
rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa
transoprar⁹⁸ (CAMPOS, 2004, 45^ap.)

Referindo-se ao trabalho intertextual e interdiscursivo de seu texto, o enunciador diz tratar-se de um mortuário, em que os mortos são rememorados. Sendo assim, nesse discurso, tem-se a lembrança de um *ter-sido* que não foi. Entretanto, *não-sendo* ou *sido é-se*, pois, a seu modo, recupera o discurso alheio, subsumindo-o em sua fala, fazendo-o, portanto, se tornar parte dele.

A *palavra-búzio* de Homero, por exemplo, é reaproveitada nesse discurso, ganhando um papel evocativo, fazendo o que *não foi ser-se*. Temos, então, o discurso do enunciador, que se aproxima das e reaproveita as obras homéricas.

A criação *não-ser* sugere uma ação contrária a de *ser*.

Os dois exemplos apresentados só são entendidos como criações por prefixação pelo fato de estarem unidos pelo hífen. Caso fosse feita uma leitura em voz alta, os ouvintes, provavelmente, interpretá-los-iam como sintagmas eventuais, pelo fato de o elemento “*não*” também poder ser usado como advérbio em forma livre.

No texto, há duas formações com *estória*, uma hifenizada e outra não.

A primeira ocorrência aparece na primeira página.

*há milumestórias na mínima unha de estória por
isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta
ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
da glória tudo depende de embora (...)* (CAMPOS, 2004, 1^ap.)

⁹⁸ *Ter-sido* torna-se um substantivo por meio de uma conversão e o verbo *ser* é pronominal nesse contexto (*é-se*), sugerindo uma ideia de mudança de estado. Uma vez que algo é ou parece real para nós, ele se torna real. Sendo assim, *sido é-se*. Existe mais uma ocorrência desse verbo pronominal na obra com o mesmo sentido.

A segunda já surge na página vigésima segunda.

a escrita agora se reescreve (...)
por isso não narro por isso desgarrar por
isso a **não-estória** me glória me cárie me escória que pode ser estória
me escarra me desautora (CAMPOS, 2004, 22ªp.)

As duas passagens estabelecem um diálogo. Na primeira, o enunciador diz que, pelo fato de cada fragmento narrativo manter uma rede textual com *milumaestórias*, não há necessidade de ele cantar ou contar uma por completo. Os pequenos trechos narrativos bastam, por isso ele nos apresenta a *nãoestória*, que seria, como ele mesmo diz, o avesso da estória. Desse modo, o prefixo *não-* expressa negação, oposição nesse neologismo.

Essa produção pode ser escória para determinado público, para outro, uma cárie corrosiva que “destrói” a estória e, para os restantes, até pode ser estória. Neste caso, o enunciador parece se referir àqueles que veem nos subentendidos, nas entrelinhas, nos usos interdiscursivos a complementação do seu fragmento narrativo. Sendo assim, estes percebem seu texto como um ponto que se abre para *milumaestórias*.

A *nãoestória* parece perdoá-lo, descontá-lo. Entretanto, o verbo *descontar* também pode sugerir que a estória não o conta, assim como o descanta, criticando-o. Existe aí uma plurissignificação do verbo.

No segundo excerto, o enunciador mostra que se desvia do caminho do narrar, produzindo a *não-estória*, que pode lhe trazer glória, cariá-lo, corroendo-o, escoriá-lo ou *desautora-lo*, tirando sua autoridade de autor. Tudo vai depender de alguns fatores.

A criação *não-poder* também é criativa.

nada
do claro ar lavanda-e-amarelo da casa do doctor williams a casa branca
parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra bôrra
do **não-poder** impoder poder-pouco contra o carão de milho do colonel
cornpone este remorso remordido do **não-poder** nos olhos azul-criança
(CAMPOS, 2004, 27ªp.)

Um homem, descontente com o governo de seu país (Estados Unidos da América), tem o desejo de lutar para que as coisas mudem. Entretanto, diante da Casa Branca, frustra-se pelo fato de não poder lutar sozinho contra a situação em que o país se encontra.

O enunciador, então, emprega os substantivos *não-poder*, *impoder* e *poder-pouco* para mostrar que o rapaz não tem chances contra o governo. Todas são criações verbais⁹⁹, que, no contexto, são convertidas em substantivos.

A formação *não-poder* parece sugerir a negação total do poder, deixando transparecer a noção de proibição e de privação. No caso de *impoder*, o prefixo também indica negação, porém parece ter uma nuance semântica diferente da da primeira criação, revelando uma ideia de impossibilidade de poder. Já em *poder-pouco*, indica-se uma ínfima força contra o governo, que, entretanto, não é bastante para combatê-lo.

Os olhos ingênuos do rapaz refletem sua frustração com o *não-poder*.

O neologismo *não-poder*, com os outros dois mencionados, parece enfatizar que o cidadão americano não tem chances contra o governo. Do modo como surgem no discurso, parece haver uma gradação decrescente, que vai da negação total do poder até chegar a uma ínfima força contra ele.

• in-

Além de *impoder*, há mais quatro formações com o prefixo *im-*: *impontuar*, *invisto* e *invulgo*.

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler
em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca ler
como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto
e apontar e despontar e repontar e pontuar e **impontuar** (CAMPOS, 2004, 13^ap.)

Nos passeios da obra, pode-se escolher várias trilhas. O leitor pode girar, regirar e *retrogirar* pelas *Galáxias*, que representa um *caleidocamaleoscópio*, que apresenta diferentes aspectos a cada leitura.

A criação *impontuar* opõe-se a *pontuar*, indicando que o leitor pode seguir sua viagem sem rumo e pontos definidos. Esse neologismo também contribui para o jogo entre opostos.

ele [homem-pena] esta personagem non grata tendo o livro por menagem se compraz em
crisoprásio atende pelo vulgo de bocadouro e pelo **invulgo** de crisóstomo
enquanto excreta crispando-se seus crisólitos crisográficos ninguém se espante (CAMPOS, 2004, 41^ap.)

⁹⁹ Fazendo uma pesquisa no Termneo, é possível constatar que não há formações verbais com o prefixo “*não-*” na língua corrente, o que reforça a afirmação de que são raras as formações do tipo encontradas no dicionário Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

Segundo o enunciador, existem alguns *homens-pena* que não percebem que produzem um *esterco dourado*. A obra, para eles, é uma menagem às belas-letras. Produzem “joias” (crisoprásio, crisólito) com sua crisografia. São, portanto, verdadeiros crisóstomos, deixando sair de suas bocas de ouro palavras “preciosas”.

Esses homens são vulgarmente conhecidos como *bocadouros* e “invulgarmente”, pelo nome de crisóstomos. A criação *invulgo* parece derivar de *vulgo*. O prefixo *in-* na criação sugere a ideia de *não-*.

Na passagem, há um discurso rebuscado, marcado pela erudição, a fim de simular a fala de ouro do homem-pena. Parte das palavras possui um registro formal, inclusive *crisóstomo*, que possui um uso mais restrito e menos vulgar que *bocadouro*.

A própria palavra *invulgo* é de uso invulgar, pois é um neologismo. Seu emprego, portanto, marca também a ideia de palavras raras utilizadas pelo “poeta-crisóstomo”.

era uma vez o entremez
do último céu que vem a ser o céu do céu caem esses fios de luz que
se prendem entre o visível e o invisível poderia ser hagoromo o manto
de penas urdindo-se da luz dançada pelo anjo ou um vento que deixasse
congelar suas arestas seus vértices seus vórtices em profilaturas
filiformes o âmbito tem qualquer coisa de estelário nas lucilações
provocadas por um desgarre súbito de pontos migratórios depois não se vê
mais nada porque a vista pára num poro entre visto e **invisto** (...) (CAMPOS,
2004, 41^ap.)

Os fios de luz se prendem no entremez do céu. Talvez, esses filetes luminosos sejam provocados pelo hagoromo que se urde da luz dançada por uma *tennyo* (damas celestiais) ou pelo vento que congela suas arestas, seus vértices e vórtices em forma de fios luminosos.

As lucilações do entremez provocadas pelo desvio, *desrumo* de pontos migratórios apresentam semelhanças com um estelário em que as estrelas podem migrar de um lugar para outro. Esses filetes que parecem dançar no céu do céu, mudando de posição, podem ser comparados aos pontos móveis da obra aberta.

Depois dessa dança, nada é mais visto, pois a visão se prende em um ponto entre aquilo que se pode ver e o que não se pode. O neologismo *invisto* significa aquilo que não é visto. Ele, junto com *visto*, reforça a tensão entre os opostos *visível* e *invisível* presente no excerto. Os dois pares parecem mostrar os dois pontos celestes separados pelo entremez.

Como se percebe, nas formações, o prefixo *in-* indica a ideia de oposição e negação.

• a-

Há apenas um caso de prefixação com *a-* na obra.

um texto que quer ser mais do que uma
estória e menos do que uma estória que outra coisa pode ser senão um
abominoso travestimento de gêneros quando i carabinieri della radiomobile
hanno raggiunto la donna si sono trovati dinanzi ad un travestito la
parruca era finita a terra in una pozzanghera um texto sem conteúdo fixo
ed enrico bagoni quaranta e sei anni da porto ferraio senza fissa dimora
e residente presso alcuni amici di vico fregoso gemeva per lo slogamento
della caviglia destra enfim mais um reprovável expermemento da **aliteratura**
contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio nombigo
(CAMPOS, 2004, 43ªp.)

Nesse excerto, o enunciador usa-se da ironia para falar do seu texto. Quem pensa que ele se envergonha do fato de o seu discurso ser *mais do que uma estória e menos do que uma estória* ou um *travestimento de gêneros*, está equivocado, pois, por meio da ironia, posiciona-se a favor de seu *expermemento da aliteratura contempustânea*, a qual sofre várias influências.

A criação *aliteratura* indica a falta de uma literatura ou uma produção que se opõe aos clássicos. É evidente que o enunciador não considera o seu texto um texto “aliterário”, isto é, uma não literatura. Na formação, é utilizado, portanto, o prefixo grego para dar a ideia de *falta de* ou de *negação*. O neologismo contribui para a manutenção da ironia discursiva.

• pseudo-

A única formação com o prefixo *pseudo-* é *pseudoapsara*.

O enunciador descreve uma funcionária norte-americana loira que trabalha em um café indiano em Boston.

apsara move coxas pó-de-ouro milibrilhando sob o véu violeta uma falsa
apsara no doubt num falso templo hindu de paredes rendadas e dossel
em pagode **pseudoapsara** louro-risonha fazendo dólares nas férias de verão
(CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A risonha funcionária do café está vestida como uma apsara (bailarina), entretanto seus cabelos loiros denunciam “sua falsa identidade”. Sua aparência se distancia da de uma ninfa celeste com características indianas. Portanto, o enunciador utiliza-se da prefixação com *pseudo-* para indicar que a moça não é uma apsara. O prefixo indica negação e ele ainda está fortemente relacionado à ideia de falsidade.

4.4 A sufixação

Os sufixos, principalmente os nominais, permitem ao escritor brincar com as possibilidades expressivas das formações.

Sufixos formadores de verbos

O autor faz uso dos seguintes sufixos formadores de verbos: *-ar*, *-ear*, *-iscar*, *-izar* e *-escer*. Além disso, cria verbos com *-ir*, que não é considerado um sufixo. Entretanto, assinala-se que os exemplos com *-ir* serão apresentados neste item só pelo fato de formarem verbos em *Galáxias*.

• **-ar**

São abundantes na obra as formações sufixais com o sufixo *-ar*. Elas representam pouco mais de 30% das criações por meio da sufixação. Dentre elas, cerca de 70% provêm de substantivos, 20%, de adjetivos e o restante, de interjeição.

- **Verbos em *-ar* formados a partir de um substantivo.**

Existem na obra algumas bases relacionadas ao universo animal – que formam verbos: *ovelhar*, *leopardar*, *lagartixar* e *tartarugar*.

ach lass sie quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos
tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas
merendando merengues mit kreme mit kaffeekreme mit schokoladekreme
gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando
(CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Na reunião de idosos, o enunciador compara as senhoras e os senhores a tartarugas e tortulhos respectivamente. Desse modo, diz que eles *tartarugam* e *tortulham*, isto é, agem lentamente como o réptil e formam gelhas ou mofam como os cogumelos. As duas associações descrevem, satiricamente, características de pessoas idosas. Existe, nesse uso, um tom de sarcasmo. Em ambas as formações, observa-se uma função similitiva do verbo apontada por Rio-Torto (2004, p.78)

O sarcasmo parece surgir em virtude do mau comportamento das pessoas mencionadas. Duas características que se destacam nelas são: a gula e a coscuvilhice. Os cruzamentos vocabulares utilizados no excerto corroboram o tom sarcástico dos dois

neologismos formados por sufixação. *Merengar* indica que os senhores, como besouros gulosos, merendavam merengues e *cascavelhar* pode ser um cruzamento de *cascavilhar* com *velho* ou de *cascavel* com o neologismo *velhar*. É observável que a ideia contida nessas bases se fundem na formação, pois, lendo o neologismo, entendemos que os senhores são verdadeiras cascavéis velhas coscuvilhando.

Desse modo, conclui-se que, nesse contexto, as sufixações corroboram para a construção de um enunciado baseado no humor.

não se espante se a velha senhora hausfrau ou kammerfrau te mostrar
uma velhabaça fotografia gasta verão na praia nudez domesticada
de nudistas largateando **lagartixando** na areia solário (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

A velha senhora mostra ao enunciator uma *velhabaça* fotografia de verão, em que supostamente ela, seus amigos e outras pessoas ficavam como lagartos e largartixas aquecendo-se ao sol. O enunciator, portanto, utiliza uma alteração gráfica – *lagartear*¹⁰⁰ – e a criação lexical *lagartixar* para nos lembrar dos lagartos e das lagartixas, que gostam de se expor ao sol. O verbo criado *lagartixar* possui uma função similativa, a fim de indicar que os nudistas agiam como lagartixas. A imagem provocada tem humor e revela o modo de ver do enunciator.

aguiñán monte pueblo de lesaca navarra província basca para
o frade donosti capuchinho músico uma capela dobrada como um arco de
asa como um pássaro pousado e tori quer dizer pássaro ovelhas **ovelham**
no verderrelva o passario mergulha no monte ovelhas reais com cincerros
reais balibadalandobimbalindo (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

O enunciator descreve a calmaria de Lesaca, mostrando uma capela em meio à paisagem verde. O passario voa pelos montes, as ovelhas, nesse contexto, calmo e previsível, não poderiam deixar de *ovelhar* no *verderrelva*, ou seja, agir como ovelhas no pasto. Elas badalam suas sinetas, fazendo as badaladas soarem pelo campo. A criação *balibadalandobimbalindo* aproveita o sentido de *baladalar* e o aspecto sonoro de toda a construção para sugerir o tocar dos cincerros.

O verbo *ovelhar*, como se pode observar, possui também uma função similativa.

esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um
gesto de escritura e doura suas páginas dela a mulher-livro em papel-
japão cada página que se compagina num fólio-casulo deixa ver o corpo
escrito de vermelho e filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema
como uma borboleta sugando mel por trombas minúsculas um corpo em
linha d'água se transparenta quando o papel encorpa e deixa ver esta

¹⁰⁰ A alteração gráfica aparentemente foi utilizada para aproximar o emprego da lexia ao uso feito na fala popular.

epiderme jalne **leopardando** um espaço de papel de pele de seda (CAMPOS, 2004, 46ªp.)

O papel de seda com filetes de ouro é comparado à pele da *mulher-livro*, que apresenta um tom amarelado, que se pode comparar com a cor da pele de um leopardo.

A criação *leopardar* apresenta, no contexto, uma função incoativa, pois mostra que a pele da *mulher-livro* transformará o espaço de papel em leopardo, ou fará com que ele adquira propriedades do animal.

O uso aproxima a delicadeza da pele feminina da beleza do felino. A beleza destacada do animal, entretanto, não deixa de lado a ideia de ferocidade, esta parece estar presente no excerto quando se diz que a mulher-livro pousa no poema e domina-o, dando-lhe o seu tom, ou melhor, a sua cor.

Dentre os neologismos que têm como base uma palavra referente ao mundo animal, observa-se que possuem tanto um aspecto simulativo, quanto incoativo.

Em meio a exemplos de outro tipo, encontram-se *luademelar* e *espermar*.

a liberdade tem uma cor verde verdeverdoso um ectoplasma verde fluoresce
do cobre iluminado pois falo da estátua olhos de cobre esbugalhado
da estátua (...)
esta robusta amazona de cobre
parece para sempre gelada numa precoce menopausa de pátina cinzaverde
puritana de olheiras cavadas (...)
uma pizza-hot-dog você comerá se quiser
flanando por washington square and environs o que vem a ser um sanduíche
de pizza com muito ketchup espécie de tomate sintético e não me diga que
estes americanos não sabem devorar antropófagos de mandíbula de aço
trouxeram paris para greenwich village e puseram ketchup por cima (...)
aqui no village fica the colonnade onde o president tyler **luademelou** diz-se
clandestino depois de ter casado na moita com uma girl trinta anos mais
moça a coisa como se vê vem de longe selvagem mastigar de bíblia e dólares
espermando o hímen puritano (...) (CAMPOS, 2004, 24ªp.)

O neologismo *luademelar* refere-se à lua-de-mel clandestina do presidente Tyler com uma moça trinta anos mais jovem que ele, que ocorreu no Colonnade, em Greenwich Village. A derivação tem como base a justaposição *luademel*. Com a criação verbal, a forma e o sentido do neologismo retomam a ideia de que o casal ficará unido, “melado” para sempre.

O enunciador mescla essa informação com a de que Greenwich Village, assim como algumas coisas em Washington Square, apresenta características de outras culturas, povos, sendo o local um verdadeiro caldeirão de antropófagos. Existe, nesse lugar, um mastigar de bíblias e dólares, que caracteriza a fome dos canibais selvagens, que reúnem características alheias. Os elementos alheios reaproveitados *espermam* o hímen da representante de Nova Iorque, a Estátua da Liberdade, que, de acordo com as

ideias do enunciador, é uma puritana gélida, talvez, frígida. Sendo assim, entende-se que *espermando* o hímen puritano, as coisas alheias se “reproduzem” nesse lugar, que também tem como marca o hibridismo de culturas.

O verbo *espermar* entra com um sentido metafórico nesse contexto que também retrata a frigidez da estátua, bem como a lua-de-mel do presidente Tyler.

Em outro trecho em que fala sobre Nova Iorque, o enunciador parece dizer que coisas ruins, porcarias, também podem fecundar o ventre da cidade, considerada a formiga-rainha.

o mesmo remesma no visgo vidroso cantáridas fosforam fezes **fecam feculam**
fecundam o ventre da formiga-rainha ovula cidadeformigarainha ovulando
(CAMPOS, 2004, 28ªp.)

Nesse contexto em que predomina a mesmice, as fezes *fecam*, *feculam*, isto é, proveem a cidade de fezes ou de féculas, fecundando o seu ventre. Esses neologismos parecem ter um papel ornativo (RIO-TORTO, 2004, p.78), que dá a ideia de prover com algo.

quando o
escrever se trava no escrever quando o escrever é travo é cravo é
amargo no escrever e é tinta e treva é tinta e febre é tanta e fezes
que a escrita agora se reescreve se reenerva se refecha onde o visto
se conserva ha las hélas ah las lasse lassus alas e lasso onde a
vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto
entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz sombra a
fala **cãimbra** o ouvido surda por isso não narro (...) (CAMPOS, 2004, 22ªp.)

Esse excerto trabalha com a sinestesia para mostrar o escrever em estado de “paralisia”. Em alguns momentos, a escrita torna-se cravo, treva, fezes, apresentando um sabor amargo, por isso a voz sombra, fazendo com que a fala não ocorra, isto é, que a fala *cãimbre*, não possa irromper a mudez, o que faz com que o ouvido não ouça, isto é, que *surde*.

A criação *cãimbrar* sugere a ideia de impossibilidade de movimento, de continuação, no caso, do discurso. Ela sintetiza a ideia de *provocar câimbra*. *Surdar*, por sua vez, deriva de um adjetivo (*surdo*).

o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos
dispostos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando **texturando urdilando** ardilário vários laços de letras lábeis
tela têxtil (CAMPOS, 2004, 14ªp.)

Nesse contexto em que o texto é costurado pelas palavras, o enunciador utiliza o verbo *texturar*, que funciona como sinônimo de *costurar*, *suturar*, *urdilar*. A base desse

neologismo parece ser *textura*, entretanto a forma da criação não nos deixa esquecer de *texto*, palavra cognata.

O emprego do neologismo reforça a ideia de que as palavras são costuradas, formando o texto e que esse texto representa uma rede de conexões entre palavras e discursos.

Urdilar é uma formação sufixal que serve de variante de *urdir*. No contexto, a formação parece ter sido feita para manter o jogo sonoro com o gerúndio dos verbos *costurar*, *suturar* e *texturar*. Uma vez que a vogal temática verbal de *urdir* é “i”, o seu gerúndio terminaria em *-indo*, não dando continuidade ao uso sonoro do gerúndio dos outros verbos empregados.

A repetição sonora existente, que apresenta um som nasal, parece estender a ação das palavras. Além disso, o uso do gerúndio sugere uma ação contínua.

Quanto à criação lexical *urdilar*, pode-se asseverar, como foi visto, que também serve para reafirmar a noção de trama.

o livro é visagem no infernalário onde suo o salário
no abdomerdário dromerdário hebdomesmário onde nada é vário onde o
mesmo esma **mesma miasma** marasma manadas de mesmo em resmas
paradas
em pardas maremas e raspas **borracham** e dátulos tralham grafam
(CAMPOS, 2004, 4^ap.)

O *jornalário*, local de serviço do enunciador, para ele, é um verdadeiro inferno, pois nele nada se modifica, as coisas permanecem iguais. A monotonia toma conta desse ambiente. As notícias, que poderiam trazer novidades, também são sempre as mesmas, sendo assim, nada é vário. O mesmo se perpetua nas resmas de papéis.

O verbo *mesmar* parece ter o sentido de *repetir-se*. Além disso, no contexto, com *mesmo*, trabalha como par cognato, fazendo com que formalmente *mesmo* se repita. O verbo é consoante à ideia de monotonia criada no fragmento. Afirmou-se que *mesmar* deriva de um substantivo pelo fato de *mesmo* estar substantivado no contexto.

Percebe-se que o enunciador repudia o marasmo, sente-se mal com ele. O verbo *miasmar*, cujo sujeito é *o mesmo*, deriva de *miasma* e sugere, nesse contexto, que o mesmo lhe causa mal-estar ou cheira mal como o *merdário* do jornalário.

O verbo *borrachar*, cujo sujeito é *raspas*, indica que as raspas apagam palavras escritas na máquina de escrever. O verbo está em harmonia com a ideia de funcionamento de um jornal.

Nos dois primeiros neologismos desse excerto, observa-se que existe neles uma carga semântica negativa, pois o enunciador não suporta a mesmice nem o mal-estar ou o cheiro desagradável proporcionados pelas notícias ruins e repetitivas publicadas pelo jornal.

O verbo *celofanar*, no excerto abaixo, apresenta um tom poético.

borboleta alidourada a asa do véu cristal-ouro **celofana** o lilás da
alcatifa o torso nu soerguido a linha fugidia do ventre pernas trançadas
à altura dos tornozelos (...) (CAMPOS, 2004, 26ªp.)

A imagem da dama coberta por um véu dourado e transparente é comparada à imagem de uma borboleta cujas asas são douradas. Pelo fato de o véu ser transparente, a impressão é de que ele, como celofane, *celofana* a alcatifa lilás sobre a qual a dama permanece.

O verbo criado é expressivo em virtude de trabalhar com uma ideia metafórica.

O pudor de pudicas protestantes é revelando pelo verbo *pundonorar*.

no vestibulo pudicas protestantes **pundonoram** e passam
rentes honoram e passam retas descoram e passam rápidas coram e passam
lépidas mas para quem quis ver lá estava casais risonhando embaraços
bisonhos pruderiespruridos e gosh it's awful sob óculos de aros e
sardas mostardas quem quis ver viu o priapo priápico falotúrgido contro
il malocchio alguém poderia botar olho gordo na riqueza dos vetti
mas esses são costumes vetustos penistenso contra o mau olhado (CAMPOS,
2004, 11ªp.)

No vestibulo da casa dos Vetti, em Roma, as pudicas protestantes passam com pudor pela imagem de Priapo, com seu *penistenso*. Elas passam rente à obra, descoram e coram ao ver a imagem, fazendo comentários como: *gosh it's awful*. Os óculos que usam parecem dar-lhes uma imagem pudica, recatada. Os verbos *honorar* e *pundonorar* reforçam a ideia de pureza, recato. *Pundonorar* é derivado de *pundonor* e indica que as moças agem com pudor e decoro quando veem Priapo.

Entretanto, o uso de *pruderiesprurido* pode se referir às pudicas protestantes, o que nos faz pensar que todo esse *pundonor* das garotas não passava de um falso recato.

Alguns verbos em *-ar* na obra têm seus correspondentes parassintéticos na língua: *carquilhar*, *gelhar* e *noitar*. Todos possuem o mesmo sentido dos verbos formados por parassíntese: *encarquilhar*, *engelhar* e *anoitecer*.

cheiro velho cheiro de coisas velhas velhagem velharia revelha velhos da
velha esse bolor em lenços de linho gasto esse odor de alfazema e papel
fanado pergaminhado plissado gatos se espreguiçam nas ruínas romanas
gatos sem cor alimentados por mãos de velhas no sol do ferragosto as
mãos **carquilha**m como cera ao sol e velhas de chapéus obscenos varando o
patio de los leones fotografam-se contra a pedra leonada uma algazarra

de gárgulas cacarejando oh it's funny it's really beautiful ou schön
schön sehr schön wunderbar (CAMPOS, 2004, 18ªp.)

O passeio de senhoras e senhores estrangeiros a Roma é retratado pelo enunciadador, o qual trabalha com aspectos sinestésicos para falar da velhice. Ele menciona tanto o odor de alfazema exalado por eles quanto o aspecto plissado de suas peles, trabalhando, desse modo, com o olfato e com a visão.

A pele desses idosos é comparada a um papel fanado, pergaminhado e plissado, isto é, um papel sem frescor, sem cor e também marcado pelas rugas.

A criação lexical *carquilhar* indica que a pele das senhoras que alimentam os gatos enchem-se de rugas sob o sol. O neologismo mostra que o prefixo *en-*, de *encarquilhar*, torna-se dispensável, pois o sufixo *-ar* mais a base são suficientes para sugerir o encher de carquilhas na pele.

O verbo criado colabora para a construção de um discurso que descreve a velhice das pessoas.

O verbo *gelhar*, do fragmento abaixo, também tem a função de retratar pessoas velhas.

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos
em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas
taças vermelhando saquinhos de chá moído pendendo de fios à beira das
chávenas tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas
velhas
gordas velhas velhíssimas meiovelhas envelhando semiengelhadas **gelhando**
magras velhas gordando coguvelhas gustando tortas de maçã apfelkuchen
(CAMPOS, 2004, 6ªp.)

O verbo *gelhar*, como se pode observar, também se refere à ação de envelhecer. Ele, assim como o verbo *carquilhar*, indica que as senhoras a todo tempo estão formando rugas, isto é, envelhecendo. Nesse contexto, o neologismo também corrobora a ideia de envelhecimento.

(...) o trem correndo o trem disparado num tubo
de neve êmbolos embalados num túnel luva de neve em rolantes reversas
pistas de neve o tiro do trem na neve o murro do trem na neve como um
furo de silvos de sibilos de apitos que onde o trem parar será aquela
dona que onde o trem calhar será aquela dona que onde a neve neva onde
a noite **noita** onde o fim fina será aquela dona seu suave titil tatibitate
titubeando seu rolarrulho arrôlo seu túbio tímido turturinando trêmolo
de murmúrio de marulho de murmulho de gorjeio de trauteios de psius
de psilos de bilros de trilos aquela fala de fios daquela dona nem que
a neve neve nem que a noite **noite** nem que o fim fine será lá onde o
trem parar o disparado tendão do trem cortando neve do trem furando neve
furfurando neve que ela vai estar por estar primavinda primavera que
a neve não gela (...) (CAMPOS, 2004, 7ªp.)

Nesse excerto, é evidente o trabalho sonoro feito pelo autor, que procura imitar o som do trem, que corta a neve. O tiro do trem na neve pode ser comparado ao tiro de palavras no papel. Assim como o trem passa cortando a neve, as palavras cortam o branco da folha, rompendo também o silêncio. Será que o destino do trem representa a estação final da escrita? Estação onde a neve neva, o noite *noita* e o fim fina? Parece que o final da viagem é o fim do livro, mas não estaria o trem prestes a entrar na primavera? Parece que sim.

O neologismo *noitar* corresponde ao cenário sombrio do inverno da escrita, em que nada brota até que um trem passe furando, *furfurando*¹⁰¹ a neve do papel até chegar à primavera do escrever, onde brota a inspiração, bem como o discurso.

Há um sujeito para o verbo *noitar* (noite) e outro para *nevar* (neve) – verbos que funcionariam como impessoais. No caso, a noite é responsável pelo escurecimento, isto é, pelo escurecimento do texto, das palavras, representando uma suposta morte da escrita. Os verbos *noitar*, *nevar* e *finar* representam o fim da fala e contrapõem-se ao cenário primaveril onde o trem para.

Poder-se-ia optar nesses três casos apresentados pelas parassínteses já existentes (*encarquilhar*, *anoitecer* e *engelhar*), porém parece que, sem o prefixo, esses verbos continuam com o mesmo sentido, revelando, portanto uma opacidade semântica dos prefixos utilizados nas formas dicionarizadas ou uma redundância da ideia encontrada no sufixo, que sugere a ideia de processo.

 você soube da marcha da murcha correição de formigas velhas-
da-velha em marcha batida marchadeiras marchantes **formicolando** brioches
biocos batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando como enxames de
sabres o cheiro velho engelhando o cheiro de vida cera escorrendo de velas
em velório lágrimas crocodilando sobre a livre herdade e da árvore de
medalhas rebentam gerais mandíbulas **mandibulam** fios de formigas
ferrugem
enfiam fios de formigas ferrugem **ferrujam** formigas de fios migam
formigam
tralha metralha de rezadeiras (...) (CAMPOS, 2004, 21ªp.)

As pessoas que seguem o velório assemelham-se, na visão do enunciador, a formigas, pois marcham juntas no cortejo fúnebre. Além disso, são associadas a esse inseto pelo fato de, durante a caminhada, devorarem seus brioches como verdadeiras formigas famintas.

¹⁰¹ Em *furfurar*, há uma repetição da sílaba *fur* com finalidades sonoras. Tem-se em vista a imitação do som do trem furando a neve.

O verbo *formicolar*, nesse contexto, sugere uma devoração de comida igual à feita por formigas, bem como o verbo *formigar*, que aqui ganha também essa conotação. Quanto ao seu aspecto formal, *formicolar* parece vir de (*formica* + *-ola*) + *-ar*.

O verbo *mandibular* também é sugestivo nesse contexto de pessoas gulosas, que comem, *mandibulam* sem parar.

Essas pessoas “famintas” e falsas derramam lágrimas de crocodilo pelo morto.

Algumas vezes, para dar um ar sombrio, o enunciador diz que pessoas usam roupas marrons. Sendo assim, podemos pensar que as pessoas descritas na passagem são comparadas a formigas ferrugem pelo fato de usarem vestimentas marrons, mas é mais plausível, pelo contexto, entender que são formigas ferrugem pelo fato de estarem engelhando, “enferrujando”. A ferrugem parece estar relacionada à ideia de envelhecimento.

O verbo *ferrujar*, como se pode observar, possui um sinônimo parassintético já existente na língua – *enferrujar*. A escolha pela sufixação causa surpresa no interlocutor, bem como mantém a fileira com palavras iniciadas pela letra *f*, que pode sugerir a marcha de formigas rezadeiras.

- Verbos em *-ar* formados a partir de um adjetivo.

Na obra, são sete casos de verbos em *-ar* derivados de adjetivos: *cerular*, *exânimar*, *gordar*, *negrar*, *morenar*, *risonhar*, *tensar* e *velhar*.

O homem de olhos azuis que não pode lutar sozinho contra o governo norte-americano fica frustrado com a sua impotência.

os olhos azuis **cerulam**
amargando impotência contra os caras-quadradas e o paraíso não há mas
se faz de marijuana (...) (CAMPOS, 2004, 27ªp.)

A frustração desse homem é refletida em seus olhos. O adjetivo *cérulo* refere-se a algo celeste ou azul como o céu. O verbo *cerular*, nesse contexto, parece mostrar que os olhos são azuis como a cor do firmamento. Esse azul-celeste parece contrapor-se ao inferno vivido por ele, que sofre a amargura da impotência.

rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem o mesmo
e de passagem uma faena uma fadiga uma falena será que vale a pena
será que paga a teima será que põe um termo **exânima** o desânimo espanca
o pânico e remaina o ânimo porque começa a faina (CAMPOS, 2004, 13ªp.)

O enunciador alerta-nos que seu livro é circular, sendo assim ocorre uma *rodoviagem* a esmo pela leitura. Trata-se de uma *faena* (tarefa em espanhol) do leitor, que pode provocar-lhe fadiga. O enunciador nos pergunta se vale a pena, mas não adianta respondermos, pois é tarde demais: a faina já começou. Sendo assim, aconselha-nos: *exânima o desânimo espanca o pânico e remaina¹⁰² o ânimo porque começa a faina*. Devemos, portanto, manter o ânimo e acabar com o desânimo e com o pânico.

O verbo *exânimar* parece provir do adjetivo *exânime*. O sentido que adquire no contexto é o de fazer o desânimo desfalecer, morrer. Acabando com o desânimo e mantendo o ânimo, o leitor pode continuar a sua viagem.

Os quatro verbos seguintes possuem uma criação parassintética correspondente já dicionarizada: *gordar- engordar, negrar-enegrecer, morenar-amorenar, velhar-envelhecer*. Mais uma vez, fica evidenciado que os prefixos, nesses casos, parecem dispensáveis, podendo só a base e o sufixo *-ar* dar a ideia de ação.

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos
em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas
taças vermelhando saquinhos de chá moído pendendo de fios à beira das
chávenas tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas
velhas
gordas velhas velhíssimas meiovelhas envelhando semiengelhadas gelhando
magras velhas **gordando** coguvelhas gustando tortas de maçã apfelkuchen
(CAMPOS, 2004, 6^ap.)

No pacífico parlamento de senhoras velhas, o enunciador observa que o envelhecimento é um processo ininterrupto e que, nessa reunião, as velhas continuam, portanto, envelhecendo. Elas também, com a ingestão de tortas, acabam *gordando*.

O verbo *gordar* possui a mesma função semântica de *engordar*. O neologismo, assim como *gelhar*, que deriva do substantivo *gelha* – que possui um valor ornativo –, parece manter a ideia de ação e de processo. Entretanto, por que é empregada a parassíntese *envelhar* nesse contexto? Como dito anteriormente, alguns prefixos encontrados na parassíntese parecem ter uma opacidade semântica, mas, quando utilizados, parecem redundar a ideia já contida no sufixo verbal – a de processo.

Pensando sobre o verbo analisado nesse excerto – *gordar* – pode-se dizer que corrobora a visão crítica do enunciador sobre as senhoras.

assim no frontispício
velhos vagabundavam vagabundos **velhavam** no sol fino do pós-meio-dia
(CAMPOS, 2004, 27^ap.)

¹⁰² O verbo *remainar* parece derivar de *remain*, do Inglês e parece indicar que devemos manter o ânimo.

Nesse excerto, mais uma vez, o enunciador trabalha com a noção de que o envelhecimento é inevitável. Em Washinton Square, as coisas parecem invertidas: *velhos vagabundavam vagabundos velhavam*. No final, parece que ambos, sob o sol, veem a vida passar, envelhecendo dia após dia.

o que mais vejo aqui neste papel é o calado
branco a córnea branca do nada que é o tudo estagnado e a fábrica de
letras dactiloletras como um lodo assomado mas por baixo é o calado
do branco não tocado que as letras dactilonegam **negram** sonegam
e por que escrever por que render o branco como turnos de negro e o negro
com turnos de branco esse diurnoturno rodízio de vazio e
pleno de cala e fala de fala e falha (CAMPOS, 2004, 31ªp.)

O poeta faz um rodízio entre o escrever e o calar-se com a falta de inspiração. Ele, em princípio, vê o branco do papel, que, em algum momento, enche-se de letras, de *dactiloletras* que, ao invés de clarearem o entendimento, parecem, pelo contexto, negar, sonegar e *negrar* nossa compreensão. Elas, literalmente, *negram* o papel com tinta preta, mas podemos também entender que as letras, mesmo produzindo um discurso, podem torná-lo obscuro.

joão pessoa sob a chuva de verão não era
uma ilha de gauguin **morenando** nos longes paz paraísea num jambo de
sedas
e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

Nesse excerto, o enunciador diz que a cidade de João Pessoa não é como as “ilhas de Paul Gauguin”, pintor que optou por um bom tempo viver no Taiti e retratar a paisagem e a população local. A cidade paraibana, no verão bochorno, apresenta um tom moreno, isto é, *morena* nos longes, apresentando uma paz *paraísea*.

Além desses casos, existem mais dois que derivam de adjetivos: *risonhar* e *tensar*.

o escorpião tem uma unha aguda de
palavras e seu pontão ferra o silêncio unha o silêncio uno unho escrever
sobre o não escrever e quando este vazio mais se densa e dança e **tensa**
seus arabescos entre escrito e excrito tremendo a treliça de avessos
(CAMPOS, 2004, 31ªp.)

O escorpião, com sua unha cheia de palavras, ferra o silêncio oriundo da falta de inspiração, começando a discorrer sobre o não escrever, sobre o *excrito* – aquilo que deixou de ser dito. As treliças, os arabescos entre o escrever e o não escrever tremem à medida que o vazio incomoda o poeta. Quando o vazio densa, dança e se torna tenso, isto é, *tensa*, mais se fala sobre ele. A página, então, fica repleta de palavras que retratam o *excrito*, o silêncio, caracterizando-se por ser uma treliça de avessos.

no vestibulo da casa dos vettii domus vettiorum
insula 15 casa 1 junto ao vicolo del labirinto pois há também uma casa
del labirinto no vestibulo pudicas protestantes pundonoram e passam
rentes honoram e passam retas descoram e passam rápidas coram e passam
lépidas mas para quem quis ver lá estava casais **risonhando** embaraços
bisonhos pruderiespruridos e gosh it's awful sob óculos de aros e
sardas mostardas quem quis ver viu o priapo priápico falotúrgido
(CAMPOS, 2004, 11ªp.)

O verbo *risonhar* serve para indicar a forma como se podiam ver os casais envolvidos em embaraços bisonhos. A criação é bastante original e não indica propeiramente rir, mas o ar sorridente das pessoas.

- Verbos em -ar formados a partir de uma interjeição

O único caso da obra é *psitar*.

a catedral flechando o ar com sua massa negra
fechando o ar num vértice vórtice de pedra negra mas crianças entravam
para ver o mosaico e os dois periquitos gaios bicos e pés vermelhos
atrelados a um carro minúsculo puxando instrumentos agrários agora
psitavam (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

As crianças entraram na catedral de San Sebastian, na Espanha, para ver um mosaico romano e dois periquitos. O verbo *psitar*, no contexto, pode sugerir que os periquitos faziam algum tipo de barulho, mas é muito mais provável que as crianças chamassem umas as outras fazendo *psits* para chamar a atenção do que era visto por elas, ou faziam *psits* pedindo umas às outras que ficassem em silêncio na catedral.

A formação é bastante original, pois é mais raro se criarem verbos a partir de interjeições.

• -ir

Verbos com -ir não são produtivos na língua portuguesa, portanto essa terminação não é considerada um sufixo. Na obra, o autor utiliza dois casos: *runhir* e *esfingir*.

sombras marrons em
sobretudos marrons em sacos rotos de roupa marrom krepiér rosna um para
o outro caimorto num rincho de cerveja marrom eles se rascam lixas palavras
grossas como cuspos engrolam grunhem **runhem** máscaras macilentas de
massa marrom mascando gomalaca é a polícia agora a polícia (CAMPOS,
2004, 16ªp.)

O enunciador descreve bêbados na Estação de Colônia. Dentre os aspectos destacados, menciona que soltam palavras grosseiras, comparáveis a cuspos. Os homens descritos enrolam a língua e o discurso, engrolando; grunhem feito animais e também *runhem*. O neologismo *runhir* (também pode ser *runher*) parece derivar de uma base onomatopaica e parece sugerir o falar resmungado, grunhido. Em *engrolam grunhem runhem*, a combinação do /r/ com a oclusiva /g/ mais o som nasal final das três palavras sugerem o grunhir dos homens. O neologismo verbal parece ter sido criado com finalidades sonoras, que acabam, no contexto, dando à formação um valor semântico.

este textoviário batido e rebatido também como a massa do amatl esfolado com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso e piso onde a estória se **esfinge** com figuras cabeças de serpente cabeças aztecas e de serpente coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madredeusa também (CAMPOS, 2004, 25ªp.)

O *textoviário*, que retrata a viagem do casal judeu americano a Toluca, no México, em determinado ponto se *esfinge*, isto é, parece se tornar enigmático, sugerindo que, caso o leitor não o decifre, será devorado por ele.

O neologismo *esfingir*¹⁰³ evoca, como visto, a figura da Esfinge, que, no caso mexicano, toma a feição de Coatlicue, a deusa-morte, que ronda tanto os leitores quanto os passageiros do carro guiado por Harry, o judeu americano, que dirige muito mal. Desse modo, o verbo possui duas funções: a de indicar que o texto se torna enigmático e a de mostrar que morte ronda as pessoas que estão no carro.

Nesse caso, a formação deriva de um substantivo.

• -ear

Existe uma formação com sufixo verbal *-ear*: *forestear*.

meuminino é soposto a uma
prova de fogo devadear pelo bosque **forestear** pelo rio trás da testa-de-osso
que há no fundo do poço (...) (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

A prova de fogo em busca da testa-de-osso apresenta situações inversas: o verbo *devadear* (formado por prefixação) indica que o garoto atravessa o rio pelo bosque, e o verbo *forestar* sugere que o *meuminino* adentra na floresta pelo rio. O sentido adquirido pela criação *forestear* deve-se ao contexto e também à aproximação sonora com o verbo *devadear*. Ambos parecem sugerir travessia. Além disso, pelo fato de o sufixo *-ear*

¹⁰³ Acreditamos que seja *esfingir* para acompanhar a própria *pronúncia* de *esfinge*.

apresentar um valor frequentativo, durativo, em ambos os casos, parece que a ação é duradoura, repetitiva e demorada.

A inversão dos usos sugere um mundo mágico no qual adentra a personagem *meuminino*.

- **-iscar**

A única formação com esse sufixo na obra é: *plumiscar*.

está chovendo a neve **plumiscava** lá fora ciscava branco (CAMPOS, 2004, 19ªp.)

A criação verbal **plumiscar** sugere que grânulos de neve caíam. Esse caráter diminutivo da formação é obtido pelo uso do sufixo *-iscar*, que apresenta um sentido frequentativo-diminutivo. Essa sugestão também é reforçada pelo contexto, em que se diz que *lá fora ciscava branco*, o que nos faz inferir que a neve parecia pequenas plumas caindo.

Observa-se também que a formação possui uma base metafórica.

- **-izar**

Na obra, é possível observar a presença de dois neologismos verbais formados pelo sufixo *-izar*: *celofanizar* e *barometrizar*.

depois schlossplatz planie e o mercúrio
de ouro pelos óculos ogivas do alte schloss agora landesmuseum primeiro
o talão alígero depois o torso alando-se enfim o caduceu deus do
comércio e é tão bela a relva violeta tão belo o verdebrunovioláceo
da relva vista do kunstverein kunstgebäude am schlossplatz que
alguém poderia olhá-la para sempre **celofanizada** por trás desse vidro
(CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Visitando Schlossplatz, o enunciador vê a escultura dourada de Mercúrio que na praça se encontra. De dentro do centro de arte Kunstverein, o enunciador vê, pelo vidro, a *relva violeta* da praça, encantando-se com ela. Essa relva parece, do ponto de vista do enunciador, ser celofanizada pelo vidro. O vidro funciona como um celofane, que protege a relva e a deixa evidente para os observadores que estão dentro do museu. Pode-se entender também que essa relva parece uma obra de arte viva celofanizada pelo vidro.

como quem está num navio e persegue as ondas jade jadeante a calota polar
fechada em seu prepúcio noturno poderia também conter esta solidão de
avesso de espelho e coluna de mercúrio o estar-aqui não-estando-aqui
barometriza o centro da terra para onde acorrem centopéias centrípetas
(CAMPOS, 2004, 40ªp.)

Nesse navio da palavra, da escrita, embarcamos em uma viagem proporcionada pelo discurso. Nele, somos apresentados a novos mundos, inserimo-nos neles por meio da leitura. Vivemos a fantasia de estar na viagem escrita, mesmo não estando.

Além disso, observamos que as coisas evocadas pelo texto são presentificadas nele pela linguagem. Coisas ganham vida, cenários são levantados com a nossa participação como leitores. As coisas parecem *estar-aqui*, mesmo *não-estando-aqui*. O que não existe é apenas um detalhe: a presença física.

O *estar-aqui não-estando-aqui* funciona como barômetro, indicando-nos a altitude, a pressão atmosférica e as mudanças meteorológicas do centro da terra da escrita, para onde, num movimento centrípeto, centopeias acorrem. Pelo contexto, entende-se que existe um eixo de rotação que atrai tudo para si. O centro da escrita é marcado pelo *estar-aqui* de coisas que não estão presentes fisicamente. A justaposição *não-estando-aqui* sugere que tudo no texto é uma representação do estar presente, não havendo, na realidade, uma presença física. Trata-se de um mundo fantástico, capaz de construir mundos em nossas mentes.

O verbo *barometrizar* serve para nos indicar que o mundo fantástico da escrita existe e possui altitude e pressões atmosféricas próprias.

- **-escer**

Foram dois os casos encontrados na obra: *purpurescer* e *terrorescer*.

a gargalhada de schiller estala entre goethe e voss tua fala se turva
de vermelho ou o homem está louco ou se faz de voss escrevendo foi durante
o jantar na casa de goethe você precisava ver como schiller ria e eu
então propus aquela frase uma achega à teoria das cores ismênia falando
du scheinst ein rotes wort zu faerben pela voz de sófocles pela voz de
hölderlin schiller rindo goethe sorrindo ilustre companhia estaria maluco
herr hölderlin ou se fingia de pois sófocles só queria dizer
tu pareces preocupada com algo ismênia a antigone pela voz de sófocles
um dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala tinta de vermelho
do senhor hölderlin e no entanto e no entempo e no intenso o mar
purpurescia
em kalkháinous' épos polipurpúreo mar de fúria polivermelho mar guerreiro
(CAMPOS, 2004, 23ªp.)

O enunciador se refere a uma carta enviada por Voss – tradutor – a um amigo, perguntando-lhe se Hölderlin estava maluco ou se queria parecê-lo quando fez a tradução de Sófocles (*sua voz se turva de vermelho* – fala de Ismênia a Antígone). Nessa correspondência, o tradutor diz que, num encontro com Schiller e Goethe, abordou-os sobre essa tradução e que Schiller ria muito dela.

De acordo com os contemporâneos de Hölderlin, este fazia traduções muito estranhas pelo fato de tentar fazer adaptações nos seus textos traduzidos a fim de que os seus leitores pudessem experimentar as sensações provocadas pelo uso feito no texto original. Segundo Pereira (2008):

Percebemos duas correntes de tradução que se confrontam. A primeira privilegia a semântica, em uma tentativa de resgatar o sentido do texto para o leitor. A segunda, de Hölderlin, recria a própria língua alemã, ao fazer uso literal da estrutura grega de Sófocles para configurar o estado emocional de Antígona. O verbo *kalkháino* foi usado por Sófocles na construção do trecho em questão. Em grego, *kalkháino* significa “ter a cor escura da púrpura”. Em sentido figurado, “estar sombrio, estar mergulhado em reflexões, estar preocupado”. A tradução de Haroldo segue a de Hölderlin e o que para Voss seria pertinente traduzir por “tu pareces preocupada com algo”, se configura como “tua fala se turva de vermelho” (*du scheinst ein rotes wort zu faerben*). O sentido de fácil acesso dá lugar à experiência formal e estrutural do universo grego em que a fala de Ismênia se insere. A palavra grega é recorrente em Homero, quando se refere ao mar enfurecido e sanguinário das batalhas da Antiguidade. Sua utilização por Ismênia, ao caracterizar o ânimo de Antígona, evoca o arquétipo do guerreiro ancestral, do tempo dos deuses e das tradições pelas quais luta a heroína da tragédia. A teoria da tradução se mescla aos episódios factuais relatados por Haroldo em seu ensaio e se transcreve no fragmento “neckarstrasse neckartalstrasse” de **Galáxias**.

Nesse contexto, o verbo *purpurescer* mostra que a fala de Hölderlin pincela o mar grego de vermelho, traduzindo a ideia de um mar *polipurpúreo* *mar de fúria* *polivermelho* *mar guerreiro*. Além disso, serve como uma tradução do enunciador para *kalkháinous’ épos* (do grego). A criação lexical, portanto, tem uma função resultativa e serve como elemento enfático, que, na passagem, reforça, na combinatória com outras palavras, a ideia de mar vermelho ou do Mar Vermelho.

dizer que essas palavras convivem no mesmo mar de sargaços da memória é dizer que a linguagem é uma água de barrela uma borra de baixela e que a tela se entretela à tela e tudo se entremela na mesma charada charamela de charonhas carantonhas ou carantelas que trelam e taramelam o pesardelo de um babuíno bêbedo e seus palradisos pastifíciosos **terrorescendo** os festins floriletos pois a linguagem é lavagem é resíduo de drenagem é ressaca e é cloaca (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Mais uma vez no mar *polifluxbórboro*, o enunciador fala sobre seu texto, que considera uma *mortopopéia*, em virtude de retomar os feitos artísticos de outros artistas e poetas, deixando evidenciar as falas de outrem.

Vários discursos, várias coisas convivem nesse *martexto*. Tudo se *entremela* nesse mar, verdadeira *charamela de charonhas*¹⁰⁴, ou seja, cantar de mortos, que fala

¹⁰⁴ A palavra *charonha* é encontrada como um vocábulo latino e para o francês é traduzida como *charogne* (carcaça, animal em decomposição).

sobre o *pesadelo de um babuíno bêbado e seus palradisos pastifíciosos*. Ao falar sobre esse pesadelo que pesa, *terroresce*, isto é, amedronta os festins *floriletos*.

A formação verbal indica a passagem de um estado para outro, a fala dos mortos é capaz aterrorizar. A escolha por *terrorescer* em vez de *aterrorizar* é bastante expressiva, na medida em que é uma novidade, que deixa transparente a motivação de sua escolha.

É possível constatar por meio da recolha que a maioria dos exemplos de neologismos verbais da obra provém de bases substantivas. Também são utilizadas bases adjetivas e interjetivas para essas formações. Observa-se que com as formações o autor consegue dar ao texto a noção de ação e também consegue utilizar uma linguagem, nesse ponto, sucinta, já que a unidade lexical criada concentra em si um valor sintagmático.

Como assevera Basílio (2006, p.33), a formação de verbos a partir de substantivos vale-se da “noção expressa pelo substantivo para designar a ação ou o processo a ser expresso pelo verbo”. Sendo assim, a ação referida no verbo tem uma relação semântica direta com a base substantiva. Isso é perceptível em todos os casos analisados. Retomemos alguns deles: *ovelhar* – *agir como ovelha*; *lua-de-melar* – *passar a lua-de-mel*; *câimbrar* – *causar câimbra*; *pundonorar* – *agir com pundonor*. O mesmo é válido para os neologismos verbais formados a partir de adjetivos e interjeições na obra. Neologismos verbais são formados a partir de adjetivos, segundo Basílio (2006, p.34), pois existe a intenção de que o verbo denote o processo de mudança em direção a estados, propriedades e condições: *surdar* – *ficar, torna-se surdo*; *velhar* – *ficar, torna-se velho etc*. Pôde-se, por meio da análise, verificar também que não só adjetivos, mas também substantivos indicam mudança de estado nos verbos: *espermar* – *prover de espermas* (função ornativa), isto é, tornar “espermado”; *gelhar* – *carquilhar* – *prover de carquilhas*, tornar “carquilhado”.

Sufixos formadores de substantivos

Em *Galáxias*, são utilizados os seguintes sufixos formadores de substantivos: -*ada*, -*agem*, -*ário*, -*teca*, -*ula*, -*ume* e -*ugem*.

- **-ada**

um avo de estória um miliavo de estória uma nuga uma noz uma nesga
uma fresta no crivo da memória uma frincha uma franja uma reixa
por onde passe a estória um filtro filume e respirou e tresprou e
passou aguiñán monte pueblo de lesaca navarra província basca para
o frade donosti capuchinho músico uma capela dobrada como um arco de
asa como um pássaro pousado e tori quer dizer pássaro ovelhas ovelham
no verderrelva o passario mergulha no monte ovelhas reais com cincerros
reais balibadalandobimbalindo dólmens em meio círculo aresta cinza
da rocha rompendo o verde cômoros em concha como joelhos aflorados
a relva suavemacia feito um púbis verde dourando ao sol curvas mansas
ovelhadas de branco em san sebastián (CAMPOS, 2004, 12ª.p.)

O enunciador retrata a calmaria de Lesaca em meio à paisagem campestre cheia de ovelhas e pássaros. Em San Sebastián, o cenário parece ser semelhante. Em virtude de ser também marcado pela presença de várias ovelhas, o enunciador diz que, pela estrada, encontra *ovelhadas* de branco. O sufixo *-ada* indica que existem vários rebanhos na paisagem, a qual se torna, com a presença das ovelhas, pincelada de branco.

Nesse caso, o sufixo *-ada* é agregado a uma base substantiva, o que é comum na língua.

- **-agem**

Há dois casos na obra: *maragem* e *velhagem*.

*a reviagem que
se faz de **maragem** de aragem de paragem de miragem de pluma de
aniagem de téssil tecelagem* (CAMPOS, 2004, 50ªp.)

Quando chega ao suposto fim do livro, o enunciador diz que ele ainda pode ser o começo de novas viagens, ser a *reviagem*, que é feita pelas águas do mar, que nunca param e que nunca têm um fim estabelecido em virtude de sua natureza cíclica. O livro aberto, tal qual as águas, não tem um fim determinado. Quando faz sua paragem, já está pronto para embarcar para novos rumos.

O substantivo *maragem* sugere que o livro tem propriedades do mar. O sufixo *-agem* dá a ideia de coletivo. No caso, podemos pensar que a obra apresenta vários aspectos do mar: circularidade, ecoar de rumores, algumas vezes, revoltosos e outras, tão mansos. Além disso, é perceptível que o sufixo empregado na criação se repete em outras palavras do texto, tendo um efeito sonoro, que pode até representar o rumor do mar.

cheiro velho cheiro de coisas velhas **velhagem** velharia revelha velhos da
velha esse bolor em lenços de linho gasto esse odor de alfazema e papel
fanado pergaminhado plissado gatos se espreguiçam nas ruínas romanas

gatos sem cor alimentados por mãos de velhas no sol do ferragosto as
mãos carquilham como cera ao sol e velhas de chapéus obscenos varando o
patio de los leones fotografam-se contra a pedra leonada (CAMPOS, 2004,
18ª.p.)

Para retratar o passeio de pessoas idosas por Roma, o enunciador utiliza palavras cognatas que indicam a velhice. O uso do mesmo radical (*velh-*) por repetidas vezes tem um papel reforçador.

A criação *velhagem* parece derivar de um adjetivo, o que seria incomum, entretanto também se pode pensar que deriva de um adjetivo substantivado ou do próprio substantivo (o velho – pessoa idosa). O neologismo corrobora a ideia de velhice das pessoas, das coisas e indica, em virtude do sufixo, a ideia de muitas coisas velhas. Além disso, parece ganhar, no contexto, um tom depreciativo por parte do enunciador.

• -ário

Existe pouco mais de uma dezena de casos de formação de substantivos com o sufixo *-ário*. Observemos alguns.

no **jornalário** no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais e moscas no **jornalário** o tododia entope como um esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro (...)
nesse **infernalarário jornalário** de miúdas nugas de intrigas tricas de nicas (...)
jornalário
necrosário mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo
brilhando no monturo e o coti diano o coito diário o morto no armário
o saldo e o salário o **forniculário** dédalodiário mas o livro me salva me
alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é
plumapaisagem
é viagemviragem o livro é visagem no **infernalarário** onde suo o salário
(CAMPOS, 2004, 4ªp.)

O enunciador trabalha aparentemente num jornal – chamado por ele de jornalário -, onde nada é vário, onde as notícias se repetem. O substantivo criado é carregado no contexto de um tom depreciativo, que toma maior proporção com a criação de *infernalarário*. Queixa-se o enunciador da monotonia do local de serviço, bem como das intrigas que lá surgem. Esse local realmente é infernal para ele.

Pode-se pensar que a formação *infernalarário* deriva de inferno, mas também é possível pensar que derive de *infernal*. Deste modo, foge à regra, pois o sufixo “-ário” agrega-se a bases substantivas para formar substantivos.

Ao lado das duas criações mencionadas, é utilizada a palavra *necrosário*, unidade lexical que revela que o enunciador julga o *jornalário* um local que lembra a morte, pois lá nada acontece, as notícias são tiradas do armário e requentadas e nada

surge para motivá-lo. O seu “saldo”, no final, é negativo. Nesse *forniculário*, o enunciador só “se fornicava”, só se irrita, entedia.

Enquanto o *jornalário* o leva para a morte, o leva para o inferno, o livro o salva, trazendo mensagem de aragem, de *viagemviragem*. O livro lhe traz vida, lhe apresenta uma paisagem em que tudo pode ser vário.

As sufixações criadas com o sufixo *-ário*, nesse contexto, ganham uma conotação negativa. Pelo som final idêntico, uma remete à outra. Todas, portanto, servem para depreciar o local em que o enunciador trabalha.

O caso a seguir é *monstruário*.

esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário de papel num mortuário num **monstruário** de papel (...) (CAMPOS, 2004, 45^ap.)

Nessa passagem, o enunciador diz que o seu texto parece um mar no qual se podem ouvir as vozes de outros autores. Por meio dessa metáfora, diz que o seu texto estabelece uma relação interdiscursiva com outros, fazendo “levantar os mortos”, os autores de outras épocas, por exemplo. Sendo assim, todo o seu discurso desemboca num “estuário” de papel, o qual será o lugar em que os mortos e os monstros são “ressuscitados”.

A criação *monstruário*, assim como as do outro excerto, indica um lugar, um espaço. Nesse caso, se trata de um local onde os monstros, mortos revivem.

No fragmento, a criação não parece ter um caráter depreciativo. Além disso, pode-se pensar que *monstruário* é também um cruzamento vocabular de *monstro* e *mostruário*, indicando que o discurso é uma exposição de mortos.

o **estelário** estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilhando **ardilário** vário laços de letras lábeis
tela téxtil telame aranhol aranzol (...) (CAMPOS, 2004, 14^ap.)

Nesse excerto, as criações formadas com o sufixo *-ário* também não parecem ter um valor negativo.

Nas galáxias textuais, as estrelas são representadas pelas palavras, que têm o seu próprio brilho e que, na combinatória com outras, formam o texto.

Os substantivos *estelário* e *estepário* são especificados por *de palavras*, sendo assim entendemos que são um lugar onde as palavras ficam. O estelário seria o lugar em que as palavras ganham brilho e *estepário* o “campo” em que permanecem. Desse modo, compreende-se que em *Galáxias*, podemos ver o brilho das estrelas na costura textual.

No caso de *ardilário*, entendemos que *Galáxias* é um lugar em que aparecem ardilezas do texto, que nos enganam, que trocam nossos caminhos, que fazem com que nos percamos pelas tramas textuais.

- **-ente**

Esse sufixo é formador de adjetivos a partir de verbos, entretanto, no contexto abaixo, cria-se um substantivo.

não se trata
aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de
um best-seller fimfeliz para amadores d'amordorflor mas sim de um
nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia
para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos
abstractores enfim **quintessentes** do elixir caximônico em cartapáceos
galáticos na terceira posição ela é signo e sino e por quem dobra (CAMPOS,
2004, 45^ap.)

Entende-se, então, que devemos descartar a hipótese de que *Galáxias* seja uma um romance romântico, um *best-seller* para donzelas, mas sim produto de uma verdadeira estúrdia, próprio para vagantes, para gantopingados, que, pedantes, gostam de versos longos (*sequipedantes –sesquipedal + pedantes*) de um poema em prosa, por exemplo, e também para aqueles que vivem à margem da realidade, sendo *sestralunáticos* (*sestra + lunáticos*). Serve também para *abstractores*, que em poucas páginas encontram “milumaestórias”, e para *quintessentes*, que, com seus conhecimentos e com o elixir caximônico¹⁰⁵, tornam-se refinados, sábios.

A formação *quintessentes* está substantivada e pode indicar metaforicamente pessoas refinadas, que gostam de cartapáceos galáticos. Entendemos que o uso de *cartapáceo* possa estar relacionado à unidade lexical *cartapácio*, que pode significar grande livro de lembranças ou apontamentos, o que não deixa de fazer parte do discurso galáctico.

- **-teca**

a dream that hath no bottom a **oniroteca** do tecelário e mais uma vez
entre ninfetas verdoengas o sonho de uma noite de varrão
el ecónomo y la niña en un jardín se encontraban cuando entre grandes
dolores y apretándose la aljaba palabra árabe que significa barriga
dijo la niña cuitada quien mal anda mal acaba assim don juan de
la coba gómez galícia fins do outro século criador do trampitan
língua para o seu uso e regalo naturalmente considerado louco (CAMPOS,
2004, 49^ap.)

¹⁰⁵ É possível pensar que *caximônico* esteja relacionado à *cachimônia*, indicando que o conteúdo do elixir é composto por sagacidade e inteligência.

O enunciador começa com uma fala de Shakespeare (*a dream that hath no bottom*) fazendo menção à obra “Sonho de uma noite de verão”. Mas, nesse *tecelário* galáctico, em que se tecem, se costuram relações com outros textos, a obra shakespeariana entrelaça-se com a história de D. Juan, que seduz as mulheres com suas palavras ditas em Trampitan. *Galáxias*, portanto, é uma *oniroteca*, ou seja, um depósito de sonhos em que as histórias podem estabelecer redes entre si. No caso, “Sonho de uma noite de verão” torna-se, para D. Juan, o sonho de uma noite de varrão.

A criação *oniroteca* refere-se aos “sonhos escritos” que se misturam em *Galáxias*. A formação também retoma o título da obra de Shakespeare e nos prepara para a subversão de seu título para o contexto da obra haroldiana (*sonho de uma noite de varrão*).

O sufixo *-teca* se agrega ao elemento de composição *oniro-* e ganha na obra um tom poético e erudito. Caso se optasse pelo sufixo “-ário”, não haveria o mesmo efeito, já que o uso desse elemento é mais comum.

• -ula

Existe somente um caso na obra: *lumínula*.

*a bossa do comêço onde é viagem
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
é cintila de centelha é favila de fábula é **lumínula** de nada e descanto
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala (CAMPOS,
2004, 1ªp.)*

A primeira página da obra pode ser a maravilha de um recomeço, de uma *tornaviagem*, de um *tornassol*, em que as pequenas coisas brilham, compondo o sol (obra). As migalhas são maravilhas dentro da fala, elas têm brilho próprio. As *lumínulas* são os pequenos lumes de nada que luzem no “céu” galáctico. A formação deriva do elemento de composição “*lumín*” e, junto com as outras palavras que indicam fogo, luminosidade, no contexto, reforça que no discurso cada elemento textual contribui com uma faísca para o brilho total. O sufixo diminutivo é o responsável pela noção de pequenez do brilho das partes do texto.

• -ume

Foram encontrados no *corpus* *filume* e *doçume*.

um avo de estória um miliavo de estória uma nuga uma noz uma nesga
uma fresta no crivo da memória uma frincha uma franja uma reixa

por onde passe a estória um filtro **filume** e respirou e tresprou e passou (...) (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

Um “teco” de estória sobre a passagem do enunciador pela Espanha passa pelo filtro da memória e se torna objeto textual. O neologismo *filume* talvez esteja em consonância com a palavra franja e indique vários fios por onde passa o avo da estória. Sendo assim, o *l* seria uma consoante de ligação e o sufixo *-ume* daria à criação uma noção de grande quantidade de fios. Poder-se-ia também pensar que *filume* deriva de *filó*, dando-se a ideia de que a pequena parte da história passa por ele.

Andando pela região basca, o enunciador diz:

por aqui um pulo se está en francia puente internacional
e los guardias civiles batiam os montes atrás dos fugidos coração
basco **doçumes** e azedumes no sangrar da hora mairu baratza ou o
espírito dos mortos (...) (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

O texto parece insinuar que os guardas capturam e matam alguém, cujo coração está repleto de azedumes e doçumes. O neologismo *doçume* parece se referir a um coração doce. No caso, o sufixo *-ume* utilizado na formação dá-nos a ideia de grande quantidade de sentimentos positivos. No contexto, a criação se opõe à palavra *azedume*.

• -ugem

noturno agora sob estrelas extremas
mas liso e negro como uma pele de fera um cetim de fera um macio de
pantera o mar polipantero torcendo músculos lúbricos sob estrelas
trêmulas o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde
ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra
e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliestentóreo
também oceano maroceano soprando espondeus homéreos como uma verde
bexiga de plástico enfunada o mar cor de urina sujo de salsugem e de
marugem de **negrugem** (...) (CAMPOS, 2004, 3ªp.)

Na página desse excerto, o enunciador fala sobre as mudanças de cor da água do mar – o qual representa o livro - durante o dia. Fala também que o *martexto*, durante a noite, é uma *polipantero* negra e também parece ser uma bexiga verde, uma água suja de salsugem, de marugem e de *negrugem*. O sufixo *-ugem* dá a ideia de *feição de* e parece possuir um tom pejorativo, o qual, na obra, parece ser relacionado à sujeira na água. Além disso, a escolha pelo sufixo pode ter sido feita para reforçar um tom sombrio do mar e para sugerir escuridão, visto que a vogal *u* utilizada com frequência pode ter esses efeitos de sentido.

É bom observar que a palavra *marugem* existe no dicionário como erva, entretanto, no contexto, parece ser uma derivação de *mar*, indicando que a sujeira da água também é decorrente de coisas marinhas.

• -or

Aqui se encontram os casos considerados, muitas vezes, regressão. Como, neste trabalho, percebe-se que as vogais utilizadas na chamada derivação regressiva funcionam como um sufixo, optou-se por manter as criações do tipo no capítulo de sufixação.

Existem cinco casos encontrados na obra. Vejamos alguns exemplos.

meuminino quer-saber o **desfio** da formesta o desvio da furnesta só dragão
dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

Em busca de respostas, o *meuminino* anda pela floresta. O neologismo *desfio* deriva de *desfiar* e sugere que o garoto quer saber a narração da história sobre a floresta, a *formesta*.

nem um avo nem um pingo nem um respingo não
nem um **ressumo** nem um ressaibo para lembrar quem dera o nome dos
lady is a tramp olhos verdes (...) (CAMPOS, 2004, 12ªp.)

O enunciador não consegue se lembrar de uma informação sobre o *show tunes* “Lady is a tramp”. Ele diz que não surgem em sua memória nem um avo, nem um pingo, nem um respingo, nem um *ressumo* e nem um ressaibo de lembrança sobre a música.

O neologismo *ressumo* deriva de *ressumar* e indica, no contexto, que não lhe vem à memória nenhuma gota de informação sobre o que quer lembrar.

meuminino começou sua gesta **cirandejo** no bosque (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O *meuminino* anda pelo bosque para saber os segredos da floresta e da escrita.

O neologismo *cirandejo* parece derivar de *cirandear* e dá a ideia de que o menino faz pequenas voltas pela floresta. No caso, ele gira em falso, pois ninguém lhe conta aquilo que deseja saber.

Sufixos formadores de adjetivos

São utilizados na obra os seguintes sufixos formadores de adjetivos: *-ado*, *-ante*, *-ente*, *-eo*, *-ea*, *-áceo*, *-ar*, *-oso* e *-usco*.

• -ado

Vejamos dois casos em que o elemento *-ado* funciona como sufixo formador de adjetivos: *diamantinado* e *nigelado*.

om formas em morfose borboletas estelantes losangos de fósforo
riscando o ar **diamantinado** (CAMPOS, 2004, 42ªp.)

O enunciador sugere que o texto apresenta formas que se metamorfoseiam como borboletas estelantes que riscam o ar, o qual, com a luz das borboletas, torna-se diamantinado, isto é, brilhante.

aqui
monet deu o seu lance de dados jogou tudo e pagou para ver e toda a
pintura coube num precinto violáceo constelado de ninféias esgárceas
que nem submersos setestrelas o septeto da ursa maior vira assim um
registro plusmarino de medusas de actínias e por isso você parece o
peixe desse aquário que te fecha em plâncton e fezes de safira denso
húmus oceânico que se aduba dele mesmo e germina em figuras de ardósia
ônix cobalto em **nigeladas** cristas turmalinas em cirros sucessivos de
metileno dentro desse oval você é o peixe um peixe-ôlho alumbrado e
semovente nadadeiras tontas de espanto sem saber onde parar ou fixar-se
(CAMPOS, 2004, 39ªp.)

Voltamos às Ninféias, de Monet, expostas no Musée de L'Orangerie. No prescinto violáceo, os painéis nos cercam como se fôssemos peixes, ou melhor, peixes observadores, *peixes-ôlho*. No contexto, o enunciador está se referindo à segunda sala, que abriga parte dos painéis, aqueles em que predominam as cores azul e violeta.

O *plusmarino* aquário se alimenta dele mesmo e germina em *nigeladas* cristas turmalinas. O adjetivo *nigelada* sugere um tom esmaltado negro que escurece as cristas turmalinas, que têm o tom azul. Sendo assim, dá-se uma ideia de azul nigelado.

• -ante / -ente

Alguns casos em *-ente* e *ante* são: *balbucilente*, *piscapiscante* e *dragoneante*. As duas formas são responsáveis por criar adjetivos a partir de verbos, sendo assim podem ser pressupostas as formações verbais que antecedem a formação adjetival: *balbuciar* *piscapiscar* e *dragonear*. O primeiro verbo já é existente na língua. Também existe a forma *hifenizada* de *piscapiscar*, mas é inexistente a criação *dragonear*.

esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário
de papel num mortuário num monstuarío de papel múrmur-rúmor-
remurmunhante
escribalbuciendo você converte estes signos-sinos num dobre numa dobra
de finados enfim nada de papel estes signos você os ergue contra tuas
ruínas ou tuas ruínas contra estes signos **balbucilente** sololetreando
(CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Esse mortuário é levantado pelo discurso do enunciador, que deixa ecoar as vozes alheias por meio de *signos-sinos*, que dobram e fazem referência aos mortos.

O enunciador faz com que nos aventuremos a “mergulhar” no *martexto*, que mescla as falas, os discursos, enfrentando sua turbulência. Sozinhos, *balbucilentes*, lemo-o com dificuldade, balbuciendo seus signos.

O adjetivo *balbucilente* mostra que hesitamos na leitura dos signos que se convertem em sinos que dobram pelos finados; ficamos com medo e, gaguejando, continuamos a nossa aventura pelo texto.

O enunciador descreve um passeio por Pompeia, pelas ruínas de algumas casas.

casa di
sirico zeladores zelotes e otiosis locus hic non est não é lugar para
ociosos e o guia **piscapiscante** malicia olhadas sóparahomens (CAMPOS, 2004, 11ªp.)

Durante a visita, um guia lança piscadelas *sóparahomens* e as malicia. A criação *piscapiscante* sugere que por repetidas vezes o guia pisca rapidamente. A repetição do ato já é sugerida pelas bases da criação.

(...) só dragão
dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta entãoquão
meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque (CAMPOS, 2004, 47ªp.)

O *meuminino* deseja saber os segredos da floresta e só o dragão *dragoneante* pode responder-lhe, porém está dormindo, sendo assim o garoto começa a fazer um *cirandejo* pelo bosque.

A criação *dragoneante* indica que o dragão age como um, isto é, “dragoneia”, espalhando o medo pelo bosque.

• -eo / -ea

O sufixo *-eo* forma adjetivos a partir de substantivos. Eis alguns exemplos: *gargéreo*, *azúleo*, *marúleo* e *paraísea*.

o mar gárgulo e **gargáreo**
gorjeando gárrulo esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e
vário murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo **marúleo** mar **azúleo** e
mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e

ademaís mareando marujando marlunando marlevando marsoando
polúphloisbos (CAMPOS, 2004, 3ªp.)

O enunciador fala da transformação do mar ao longo de um dia. Ora pode estar de uma cor, ora, de outra. Pode também estar turbulento em um dado momento e, em outro, estar calmo. O mar é vário como o livro aberto.

A criação *gargáreo* parece derivar do elemento de composição latino *garg-*, sugerindo que o mar, em alguns momentos, tem a voz trêmula, como se gargarejasse.

O mar, de *purpúreo*, passa a ser *azúleo*. O mar apresenta suas características, deixando-as evidentes, sendo, portanto, *marúleo*. A formação *azúleo* não se distancia da ideia do adjetivo *azul* e *marúleo* parece ter uma noção bem próxima de *marinho*. A motivação das formações parece ser mais sonora que semântica. O autor poderia ter optado por *azul* e *marinho*, mas, repetindo o som final de *purpúreo* e utilizando a consoante *l* nas criações parece indicar a ideia de fluidez das águas, o que não seria possível com o emprego das palavras existentes na língua mencionadas.

Falando, em outra passagem sobre o verão chuvoso de João Pessoa, palco do assassinato de uma prostituta morena, o enunciador utiliza o neologismo *paraísea*.

joão pessoa sob a chuva de verão não era
uma ilha de gauguin morenando nos longes paz **paraísea** num jambo de
sedas
e cabelos ao vento (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

O enunciador esclarece que a cidade de João Pessoa não é como as “ilhas de Paul Gauguin”, pintor que optou por um bom tempo viver no Taiti e retratar a paisagem e a população local. A cidade paraibana tem a cor morena, como a cor da prostituta assassinada. Além disso, apresenta uma paz *paraísea*.

A formação *paraísea* sugere que a cidade parece um paraíso. Dessa forma, pode-se entender que se trata de uma sufixação. Entretanto, há mais alguns aspectos importantes nessa formação. Pela sua sonoridade, lembra Paraíba, o que nos faz estender a ideia de paraíso ao estado. Além disso, o neologismo, pela sua forma, nos lembra *sea*, do inglês, mar. Assim sendo, podemos pensar que João Pessoa é um paraíso em virtude dos seus mares. Todas essas suposições nos levam a refletir se a formação é uma derivação sufixal ou se se trata de uma sobreposição de ideias resultante de um cruzamento vocabular. A criatividade lexical do autor é evidente nessa criação.

- **-áceo**

Poucos neologismos formados por esse sufixo aparecem na obra: *gossipáceas* e *grisáceas*.

tortugas velhos tortulhos
tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas
merendando merengues mit kreme mit kaffeeekreme mit schokoladekreme
gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando
gossipáceas gurgitantes gorgorantes¹⁰⁶ (...) (CAMPOS, 2004, 10ªp.)

Nessa reunião, senhoras e senhores velhos coscuvilham a vida alheia enquanto comem gulosamente. O neologismo *gossipáceas* parece derivar de *gossip* (do inglês), que significa fofoca. Desse modo, entende-se que o enunciador utiliza *gossipáceas* como sinônimo de *fofoqueiras*. Pela novidade do uso, gera expressividade.

uma volta inteira e mais outra aux yeux
d’or e o frio lhe escanhoava o rosto mas o velho ditador caiu do seu
sóco gigante agora cavo vazio como um buraco de dente massa bruta como
um dente de mamute arrancado und stalin konnte keinen twist tanzen
humor negro na tarde **grisácea** (...) (CAMPOS, 2004, 17ªp.)

O enunciador fala sobre um passeio em torno do Rio Moldau, em Praga em uma tarde fria. Nesse excerto, ele parece zombar a retirada da estátua de Stalin de um parque próximo ao rio. Então, diz que está utilizando um humor negro numa tarde *grisácea*, fazendo um jogo com as palavras.

O adjetivo *grisácea* refere-se ao aspecto acinzentado da cidade naquele dia frio. A formação parece ter um tom mais poético e um registro mais formal que a palavra *acinzentado*.

- **-ar**

Existe na obra a formação do adjetivo *crocodilar*.

enquanto excreta crispando-se seus crisólitos crisográficos ninguém se
espante porém com tais crocidismos **crocodilares** (...) (CAMPOS, 2004,
41ªp.)

Nostrademo – *personagem non grata* – tem cólica de rins pelo fato de engolir tanta “preciosidade” em forma de palavras. Em vez de pedras, ele excreta *crisólitos* que parecem ser da cor de ouro. Mas, o enunciador alerta, ninguém deve se espantar ou se comover com os delírios *crocodilares* dessa “personagem”.

¹⁰⁶ *Gurgitante* e *gorgorante* são duas formações feitas para a obra. Ambas parecem vir do elemento de composição latino *gurg-*, dando a ideia de que as pessoas não param de falar sobre a vida alheia.

A formação *crocodilares* lembra-nos de *lágrimas de crocodilo*, que indica um choro falso. Sendo assim, entendemos que os crocidismos de Nostrademo não passam de fingimento ou de um exagero.

- **-OSO**

O enunciador parece falar sobre uma aparente conversa com Zizi Sapateiro, que lhe conta sobre seus quadros imaginários exibidos em Paris e na ONU.

os cimos de casas e as pontas de
árvores assomam entre espumas e rolos de fumaça cinza que voam como
trombas para o azul **farruscoso** do céu (CAMPOS, 2004, 38ªp.)

Nessa descrição de sua obra, a fumaça cinza, que parece sair das chaminés das casas, voam para o céu, o qual é descrito como azul *farruscoso*. O adjetivo *farruscoso* sugere ou que o céu apresenta-se como azul-escuro ou que está enegrecido pela fumaça.

o pesadelo de um babuíno bêbedo e seus palradisos **pastifíciosos**
terrorescendo os festins *floriletos*¹⁰⁷ (CAMPOS, 2004, 45ªp.)

Esse trecho parece ser surreal, pois mostra que o pesadelo que pesa (*persadelo*) do balbuíno e seus paraísos falantes (*palradisos*) cheios de comida (*pastifíciosos*) aterrorizam os festins de pequenas flores (*floriletos*).

O neologismo *pastifíciosos* parece derivar de *pastifício*, dando a ideia de que o paraíso do balbuíno é cheio de comida. A noção de abundância é dada pelo sufixo *-oso*.

- **-USCO**

Existe um exemplo com o sufixo *-usco* na obra: *feiúsca*.

uma hora para descobri-lo no grandalhão bambeante¹⁰⁸ entre um cachorro
vago
um bebê chorão e uma loura **feiúsca** sem nenhum chapéu fusca loura amuada
(CAMPOS, 2004, 27ªp.)

Em princípio, o enunciador não consegue encontrar o homem que desejava mudanças para sua nação. Depois, o reconhece como um grandalhão *bambeante*, que estava entre um cachorro, um bebê e uma loura, vista por ele como *feiúsca* e fusca.

O neologismo *feiúsca* deriva do adjetivo *feio*, e o sufixo utilizado na formação parece dar-lhe um tom ainda mais depreciativo. A depreciação ganha ainda mais

¹⁰⁷ O neologismo *floriletos* é formado por meio do sufixo *-eto* agregado à base *flor*. O sufixo dá à criação uma noção de pequenez das flores.

¹⁰⁸ *Bambeante* deriva do verbo *bambear*.

destaque pela sonoridade semelhante entre *feiúscas* e *fuscas*, pois ela nos faz associar uma palavra à outra no contexto, percebendo dois aspectos negativos da mulher mencionada.

Sufixo formador de advérbios

• -mente

Existem na obra duas criações formadas pelo sufixo *-mente*: *sempremente* e *miriadamente*. Esse sufixo forma advérbios a partir de adjetivos, porém, no *corpus*, em um caso, a base é adverbial e, no outro, substantiva.

A escrita de um livro pode ser comparada ao disparar de um trem na neve. Assim como o trem marca a neve, a escrita marca o papel.

o livro
se escreve nesse pasmado branco disparo de trem cortando rente cortando
em frente **sempremente** entressemprementeenfrente¹⁰⁹ (...) (CAMPOS, 2004, 7ªp.)

O sufixo “-mente” agregado à base *sempre* mostra que o trem vem cortando a neve de maneira ininterrupta. Pode-se, portanto, entender que a escrita corta continuamente o branco do papel e que o trabalho do escritor é um eterno *acabarcomeçar*.

miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento
ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suíços (CAMPOS, 2004, 8ªp.)

Miss Stromboli, mulher com nome de vulcão, ou melhor, um vulcão em forma de mulher, entretinha seus clientes com sua “arte do amor”. Quando morre, ninguém sabe o motivo pelo qual foi morta. Suspeitam que seja pelo seu temperamento excessivamente explosivo, como um vulcão.

O advérbio *miriadamente* indica que sempre tinha esse temperamento ou que, na maioria das vezes, apresentava-o.

¹⁰⁹ A criação *entressemprementeenfrente* apresenta mais de uma possibilidade de interpretação sobre sua formação: a) entre- + sempremente + enfrente (do verbo enfrentar); b) entre(sempr)emente + enfrente (do verbo enfrentar); c) entre- + sempremente + enfrente (em frente); d) entre(sempr)emente + enfrente (em frente). No primeiro caso, entende-se que, durante o *sempremente*, devemos enfrentar a viagem e, no segundo, havendo uma intercalação da palavra *sempre* em *entremente*, entende-se que sempre durante o *entremente*, deve-se enfrentar a viagem, o desafio da escrita. Na terceira possibilidade, entende-se que durante o *sempremente*, deve-se ir em frente, adiante e na quarta, pode-se entender que, sempre durante o *entremente*, deve-se ir adiante. É válido notar também que o neologismo *sempremente* apresenta-se dentro da palavra seguinte no texto (*entressemprementeenfrente*), o que sugere que o *sempremente* vai adiante. Além disso, a extensão de *entressemprementeenfrente* assemelha-se, visualmente, a um trem cheio de vagões.

Sufixo *-inho* agregado a uma base pronominal

• *-inho*

Existem dois casos de formações com “*-inho*”: *nenhumzinho* e *umzinho*.

nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho *de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total*
tudossomado todo (...) (CAMPOS, 2004, 1^ap.)

Ouvindo algumas partes da obra no cd que acompanha o livro, observou-se a seguinte leitura: *nada (...)* (*nenhumzinho de nemnada nunca*) *pode ser tudo (...)*. Com as pausas realizadas, pode-se pensar que o conjunto *nenhumzinho de nemnada nunca* pode ser tudo, feita essa leitura, entende-se que de nada em nada obtem-se o todo, a completude da obra. Os pequenos nadas fazem parte do todo.

A palavra *nenhumzinho* continua a ter um valor pronominal. A agregação do sufixo à base pronominal dá uma ideia de algo menos importante que *nenhum*. Assim sendo, esse “nadinha de nada” faz parte do todo, tendo significado nele, compondo-o.

uma fada conta um
conto que é seu canto de finada mas ninguém nemnunca ***umzinho*** pode saber
de tal fada (...) (CAMPOS, 2004, 47^ap.)

Uma fada, nas aventuras de *meuminino*, conta seu canto de finada, entretanto o enunciador assevera quem ninguém dever saber da sua existência.

A criação *umzinho* tem a função de um pronome indefinido, indicando pessoa (BECHARA, 2002, p.168). A impressão que se tem com o uso do sufixo junto à sua base é de algo menor, de uma pessoa menor ou pequena como o *meuminino*. Dá-se, portanto, uma ideia de pequenez.

Além disso, pensando na visualidade do texto, o leitor pode interpretar que *nenhumzinho* está desagregado e intercalado pelo *nunca*. Como fora dito, leitor logo pode perceber nisso uma brincadeira e a possibilidade, nas entrelinhas, de uma dupla negativa. Caso se pense em uma desagregação, a formação terá também um valor pronominal.

4.5 A parassíntese

Existem na obra oito criações verbais formadas por parassíntese; os verbos distribuem-se entre aqueles que são formados com o prefixo *en-* ou com o prefixo *es-* e todos terminam com o sufixo *-ar*: *encisnar*, *encompassar*, *enluar*, *ensafirar*, *envelhar*, *esmigar*, *esbrancar* e *espernar*.

O enunciador realiza uma interdiscursividade com obras de Brancusi. Dentre elas, menciona Leda, a escultura que faz referência à mitologia grega.

mademoiselle pogany recurva sua nuca núbil e a princesa la princesse x
tem um ar fálico tudo reassume reassoma reassombra no ovo enquanto leda
a ronda **encisna** em crista de ouro flamante (CAMPOS, 2004, 21^ap.)

Antecedendo a descrição de Leda, nesse fragmento, o texto faz referência às obras *Mademoiselle Pogany*, *La Princesse X*, *Ovo*, de Brancusi.

Em relação à Leda, diz que a rainha *encisna em crista de ouro flamante*. O verbo *encisnar* mostra que, na obra de Brancusi, Leda se transforma em cisne, fato que nos remete à mitologia grega, que conta que, certa vez, Zeus tomou a forma de cisne para seduzi-la e ela acabou se entregando a ele. Depois dessa relação, a rainha chocou dois ovos.

Brancusi trabalha com a ideia de metamorfose e esculpe Leda em bronze, fazendo com que pareça ter uma crista de ouro flamante. A ideia de metamorfose trabalhada pelo artista é reforçada pela criação *encisnar*. Esse neologismo parece, portanto, ter dupla função: enfatizar a noção de transformação e remeter-nos ao discurso da mitologia grega.

meias nylon mãosjuntas depois
sobre um joelho que **encompassa** outro joelho (CAMPOS, 2004, 32^ap.)

Descrevendo uma pose de Marilyn Monroe, o enunciador diz que a celebridade mantém suas *mãosjuntas* sobre um joelho que *encompassa* outro. O verbo *encompassar* pode fazer o leitor inferir que um joelho está na mesma posição que o outro ou que um está exatamente sobre o outro, deixando o leitor entender, neste caso, que ela está com as pernas cruzadas.

contra um sol
de purpurina ou seria uma lua **enluada** em parasselenes de prata a um revôo
de garças de qualquer jeito a lua-sol no céu de seda creme mira o longo
súplice olhar-espera da bela de rajasthan (CAMPOS, 2004, 26^ap.)

Em um café em Boston, o enunciador parece ver uma imagem, figura de uma dama de Rajasthan que espera ansiosamente o seu amado.

Ao descrever a imagem, o enunciador mostra que o *olhar-espera* da bela mira um sol de purpurina ou uma lua envolta pelo halo luminoso do parasselene. O neologismo *enluada*, indica que a Lua está dentro do halo prata, que, por ser circular, também pode parecer uma outra lua, a qual circundaria a Lua de verdade; ter-se-ia, portanto, uma Lua dentro da outra. A associação feita pelo enunciador é poética.

mas o mar mas o mar polifluente se **ensafirando** a turquesa se abrindo
deiscente como um fruto que abre e apodrece em roxoamarelo (CAMPOS,
2004, 3ªp.)

O enunciador fala sobre o mar polifluente de sua obra, bem como das diferentes cores do mar durante o dia. Nesse ponto, o mar está se tornando azul-turquesa, como uma safira. Depois, abre-se e torna-se *roxoamarelo*.

O neologismo *ensafirar* revela a cor do mar naquele momento, bem como reforça a ideia de transformação e metamorfose, a qual é disseminada por toda a obra. Como o mar é o texto, entende-se também que este muda de “feição”, de “cor”, como um camaleão.

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos
em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas
taças vermelhando saquinhos de chá moído pendendo de fios à beira das
chávenas tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas
velhas
gordas velhas velhíssimas meiovelhas **envelhando** semiengelhadas gelhando
magras velhas gordando coguvelhas gustando tortas de maçã apfelkuchen
(CAMPOS, 2004, 6ªp.)

Uma reunião de senhoras velhas é o tema desse excerto. Nesse encontro, há senhoras velhíssimas, outras *meiovelhas*, e, algumas, que enquanto comem, *envelham*, *gelham* ou *gordam*. Estes três verbos criados sugerem a ideia de transformação, revelando que as senhoras ficam cada vez mais velhas ou gordas.

No caso de *gelhar* e *gordar*, já se observou que possuem um equivalente parassintético na língua: *engelhar* e *engordar*. Entendeu-se, então, que a criação desses verbos por meio de derivação sufixal ocorreu em virtude de se entender que o sufixo verbal fosse suficiente para dar a ideia de transformação. Entretanto, mostra-se que, no caso *envelhar*, mantém-se a parassíntese já encontrada em *envelhecer*. Nesse exemplo, observa-se que a novidade encontra-se na mudança de sufixo, a qual gera surpresa no interlocutor e deixa mais evidente a base da derivação. O prefixo *en-*, por sua vez, acaba reforçando a ideia de metamorfose.

esmigam formigas na unha (CAMPOS, 2004, 28ªp.)

O verbo *esmigar* serve para mostrar que algumas pessoas esmigalham as formigas nas unhas transformando-as em migas. Nota-se que, na língua portuguesa, existe o verbo *migar*, que possui o mesmo sentido. Como, na criação, o prefixo *es-* parece não ter um sentido claro, entende-se que a formação deve ter sido feita para ser distinguida formalmente de *migar* e *esmigalhar*, surpreendendo o interlocutor.

vê-se é essa cárie cardial do branco
que se **esbranca** o escrever do escrever e escrevivo escreviente (CAMPOS, 2004, 31ªp.)

Na página desse excerto, o enunciador diz que o que mais vê é o branco do papel. Então, a partir da falta de inspiração, começa a escrever sobre o branco, que se torna, então, objeto textual.

Pode-se entender com o verbo *esbrancar* que o poeta escreve sobre o branco, mas não encontra outro assunto para preencher o branco restante do papel, que se torna cada vez mais branco, *esbrancando-se*.

Também se pode pensar que, como o tema branco preenche a folha de papel, ela fica marcada pelo negro das letras, mas *esbrancada* pelo assunto. O tema *esbrancaria*, portanto, a página. Esse verbo reforça também a ideia de transformação.

pena que ela seja a cadeira sacudida de riso **espernava**
grossas coxas de nylon (CAMPOS, 2004, 30ªp.)

O enunciador, nessa página, se lamenta do fato de uma moça ser uma *whore* (prostituta) que dava muita risada e acabava sacudindo a cadeira onde estava sentada, bem como as suas pernas com coxas grossas. O *espernar* parece ter o mesmo sentido de *espernear*, entretanto, com a troca do sufixo, deixou-se mais evidente a base da derivação, assim como o exemplo já mencionado *envelhar*.

Considerações finais

um livro também constrói o leitor
um livro de viagem em que o leitor seja a viagem um livro-areia
escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita onde
há pouco era o rugitar da areia constelada
(Haroldo de Campos)

Galáxias não representa universos estelares poéticos isolados no espaço, pelo contrário, mantém entre eles uma rede associativa que só vem contribuir para o enriquecimento inter e intradiscursivo da obra. Poder-se-ia dizer que antecede a criação de hipertextos disponíveis na internet, que permitem ao leitor sequências de leituras associativas possíveis entre as partes vinculadas por remissões, citações etc. Os hipertextos, na internet, apresentam elementos com destaque que, quando acessados, levam-nos a outros textos que exibem informações sobre esses elementos. A leitura de *Galáxias* não se faz diferente dessa abrangente leitura *hipertextual*, pois muitas partes da obra nos conduzem a outras por meio de remissões, citações, tensão entre elementos opostos, trabalho com mesma ideia. A leitura da obra haroldiana, portanto, não se limita a um único trajeto linear, mas admite leituras sinuosas, circulares, serpenteantes, capazes de fazer o leitor girar, regirar pela obra, bem como retroceder a um ponto, avançar a outro e logo voltar ao primeiro. Não se trata de um desenho poético pronto, mas construído, destruído e reconstruído ao longo de várias viagens, que dão abertura a novas redes associativas.

Além disso, observa-se que muitos fragmentos, muitas palavras existentes na obra levam-nos a discursos alheios, lugares, fatos, que só são descobertos por meio de uma pesquisa que pode nos explicar o que representam. O leitor é, então, movido a fazer uma leitura-pesquisa, a fim de compreender o significado geral da obra. *Galáxias* parece nos impor obstáculos, enigmas que só são transpostos, decifrados a partir do “estudo do texto”. Somos convidados a explorar o terreno discursivo em busca das “riquezas” textuais. O leitor dessa obra deve ser participativo, senão sua leitura será prejudicada.

Pensando nas criações lexicais existentes no livro, pode-se dizer que representam um de seus enigmas e obstáculos. O leitor, nesse caso, é chamado a desvendar os seus sentidos e suas relações com o contexto da obra e com outros universos discursivos.

Como as criações lexicais são muito recorrentes, é possível demonstrar que realmente representam uma marca de estilo na obra. O leitor pode, ao longo da leitura, ser movido a procurar seus sentidos, e o investigador fica, além disso, estimulado a buscar dados que mostram qual a função expressiva e estilística dessas formações, bem como a relação que estabelecem com o contexto em que se inserem. Seria, lembrando Enkvist (1974), buscar o efeito da mágica e sua causa linguística, sendo, portanto, o pesquisador um espectador que não se satisfaz em só conhecer o produto da mágica, mas que busca compreender o seu processo.

Haroldo de Campos pode ser considerado um poeta criador em vários aspectos e, dentre eles, pela formação de palavras. Pelas leituras realizadas e pela recolha dos dados, é possível compreender que os neologismos criados para a obra têm um efeito de sentido específico para o microtexto em que estão inseridos, ou seja, para o fragmento em que são empregados, assim como para o contexto geral da obra, imprimindo um dos traços estilísticos desse discurso.

O aspecto descentralizador do gênero de *Galáxias*, bem como de uma obra aberta, foi bem representado pelas vozes alheias ecoadas e evocadas pelos neologismos com funções interdiscursivas. Nessas relações, somos postos diante de criações lexicais que podem nos remeter a outros discursos que lhes expliquem melhor o sentido, fazendo com que realizemos uma leitura *hipertextual*.

Função globalizante, expansionista e antropofágica também têm os hibridismos apresentados. Essas criações concorrem em um ponto com outros recursos estilísticos: colaboram para um discurso transcultural, que funde as diferenças, os opostos.

A noção de diversidade, de fusão entre os opostos é trabalhada por meio dos neologismos em que se unem palavras antônimas. Esses neologismos parecem derrubar barreiras e aproximar as diferenças.

Refletindo sobre as criações lexicais e suas contribuições para a linguagem poética e para a unidade orgânica do poema, observou-se, durante a análise, que várias lexias novas têm um valor metalinguístico, que contribui para um dos propósitos da obra: a escrita sobre a escrita. Sendo assim, as formações vão ao encontro da proposta de um poema que gira em torno do escrever.

A respeito da importância da inter-relação entre forma e conteúdo para a manifestação da expressividade, explorada intensamente pelos concretistas, percebeu-se que alguns neologismos têm uma forma que retoma o seu conteúdo, apresentando uma espécie de metalinguagem mais profunda que talvez pudesse ser denominada

intrametalinguagem, pois, nesse caso, uma face do signo linguístico (forma) retoma a outra (conteúdo). Nota-se nesses casos a exploração do aspecto visual dos neologismos, tais como volume, ordem dos elementos.

Evidente também ficou o caráter conotativo de algumas formações, que, como diz Cohen (1966, p.165), representa uma resposta afetiva, isto é, um modo subjetivo de tratar determinado referente. Na obra estudada, a conotação se harmoniza com uma das características da linguagem poética, satisfazendo anseios neobarrocos.

Outras criações apresentam um tom irônico e humorístico, revelando também os pontos de vista do enunciador de um poema em prosa, que deixa marcada sua posição ideológica no discurso.

Observa-se que as criações lexicais em *Galáxias* contribuem de várias formas para os propósitos do poeta, que tenta construir sua obra, tendo em vista a exploração excessiva de aspectos da linguagem poética dentro de uma estrutura prosaica, tornando o poetar um dos objetos temáticos em torno do qual o texto gira.

Ele, com suas escolhas, parece pensar em transpor obstáculos colocados pela tradição para se fazer poesia: reúne mundos discursivos, funde os diferentes, dá abertura para a interdiscursividade manifesta no discurso poético e faz tudo isso por meio de usos linguísticos, muitas vezes, individualizados, que imprimem seu estilo na obra. Dentre esses usos, estão suas criações lexicais. O aspecto semântico de muitas delas revela o modo como o “poeta enunciador” compreende a arte da escrita.

Ponderando um pouco as concepções exploradas por meio dos usos neológicos realizados pelo poeta, pode-se dizer que os neologismos apresentam traços semânticos universais, culturais, bem como com traços semântico-conceptuais modalizadores. Enfatiza-se que, pelo fato de *Galáxias* inserir-se dentro do universo literário, as criações deixam transparecer uma modificação do recorte cultural, “própria de uma reconstrução particular do mundo semioticamente construído” (BARBOSA, 2004, p.81-82). O sol, por exemplo, é visto por pessoas de todo mundo como um astro amarelo e, em cima dessa concepção, o poeta cria *margarida-gigante*, evidenciando um modo diferente de expressar uma ideia. O estrangeiro pode ver o mundo latino-americano como um lugar em que prevalece a alegria, mas o poeta, por viver dentro da cultura latino-americana, diz que pertencemos ao universo *latino-amargo*, revelando, então, o olhar de um homem que vive nesse mundo.

Muitas ideias já conhecidas são expressas pelos neologismos existentes na obra, porém, como o modo de dizer é individualizado, percebemos que eles, por meio da

modificação do recorte cultural, traduzem uma visão subjetiva de se perceber a realidade. A originalidade dos neologismos pode ser atribuída a fatores formais, porém não se pode dizer que esteja dissociada de aspectos semântico-cognitivos.

Focando o trabalho do poeta com os processos sintagmáticos, pode-se dizer que é extremamente criativo. Em síntese, com os compostos, o autor consegue combinações inusitadas, trabalha a noção de opostos, de circularidade, de abertura, de abrangência etc. Muitos compostos sintetizam frases, sintagmas, orações e realizam a justaposição sintática proposta pelos concretistas. Nos cruzamentos, percebe-se, assim como em muitos compostos, formações que tendem para o poético e outras para a sátira, expondo as ideias de um enunciador. Na prefixação e sufixação, observa-se uma clara exploração semântica dos afixos, que acaba corroborando ideias que permeiam toda a obra. As parassínteses, por sua vez, parecem ter um tom poético e reforçam a ideia de transformação, que é trabalhada no *caleidocamaleoscópio* galáctico.

Com essas criações, pode-se observar o manejo do poeta com as palavras e com o sistema, que lhe permite criar unidades lexicais que suprem suas necessidades expressivas. As formações revelam um modo particular de se perceber a realidade e, desse modo, deixam transparecer a visão de mundo de um enunciador. Não se pode esquecer de mencionar que a brincadeira com o léxico realizada por Haroldo de Campos em *Galáxias* evidencia as potencialidades de renovação lexical e mostra que, muitas vezes, o autor rompe com o esperado, indo além da norma ou subvertendo-a. Esse jogo deixa o “desorientado” estudioso em busca permanente de um sentido para as novas lexias, tentando compreender qual o processo utilizado para sua criação.

Haroldo é ousado com suas formações, as faz com mestria e chama a atenção do leitor, fazendo com que ele se perca dentre as “estrelas-palavras”, procurando entender o motivo de seu brilho no universo galáctico. Sua obra se *multiabre* para interpretações, que vão sendo enriquecidas com a bagagem e a participação constante de um “leitor-viajante”.

Esta pesquisa apresenta uma interpretação possível das funções expressivas das criações lexicais na obra. Ela também está aberta, evidentemente, para novas contribuições feitas pelas viagens e *reviagens* de outros “desbravadores” do mar encapelado de *Galáxias*.

Bibliografia

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Globalização e comunitarismos: narrativas de viagem e fronteiras culturais. In **Globalização e literatura**. Rio de Janeiro: Relume: 1999.
- ALMEIDA, Maria Cândida de Almeida. **Tornar-se outro: o *topos* canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.
- ALVES, Ieda Maria. **Um estudo sobre a neologia lexical: os microssistemas prefixais do português contemporâneo**. Tese de Livre-Docência. São Paulo: 2000.
- ALVES, Ieda Maria. **Neologismo**. São Paulo: Ática, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4 ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**. 3^a. ed. Paris-Genebra, Klincksieck-Georg, 1951.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, produção e criatividade: processos dos neologismos**. São Paulo: Global, 1981.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Da neologia à neologia na literatura. In **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. 2 ed. Campo Grande: COMPED, INEP, Editora UFMS, 2001.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Da formação do *conceptus* à estruturação semântica lexical. In **Boletim da Associação Brasileira de Linguística (Número Especial)**. Fortaleza: 2001.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Estrutura e formação do conceito nas línguas especializadas: tratamento terminológico e lexicográfico. In **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. v.4, n. 1, 2004.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (org). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BASÍLIO, Margarida. **Teoria lexical**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BASÍLIO, Margarida. **Formação e classes de palavras em português no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães *et al.* 2 ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BERNARD, Suzanne. **Le poème em prose: de Baudelaire jusqu'a nos jours**. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1994.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. As ciências do léxico. In **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. 2 ed. Campo Grande: COMPED, INEP, Editora UFMS, 2001.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ser poesia: memórias e reflexões. In BOSI (org.) **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.
- BRANDÃO, Helena. Coesão e coerência textuais. In Hubner et alii. **Diário de classe 3: língua portuguesa**. São Paulo: FDE, 1994.
- BRANDÃO, Roberto. Para que serve poesia?. In **Língua e literatura** – Dep. Letras USP, 92/93.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As figuras de linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. **Revistas re-vistas: os antropófagos**. 1975. Disponível em: <http://antropofagia.uol.com.br/category/bibliotequinha/ensaios/>. Último acesso em 30 de julho de 2010.
- CAMPOS, Augusto de., PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva: 1977.
- CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. In **Revista Colóquio das Letras, nº62**, 1981. Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.2600>.

Último acesso em 09 de setembro de 2010.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador, Bahia: FCJA, 1989.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Haroldo. Barroco, Neobarroco, Transbarroco. In **Zunái – Revista de poesia e debates**. 2002. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/haroldo_de_campos_transbarroco.htm. Último acesso em 09 de setembro de 2010.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CARDOSO, Elis de Almeida. **As criações lexicais estilísticas na obra poética de Carlos Drummond de Andrade**. Tese de Doutorado. São Paulo, 2000.

CARDOSO, Elis de Almeida. **A criação neológica estilística**. In: Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras / Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ano 11. N. 16. – Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2004.

CARDOSO, Elis de Almeida. **A desagregação vocabular: um processo estilístico**. In: Estudos Lingüísticos XXXIV, 2005.

CARDOSO, Elis de Almeida. Os compostos do tipo substantivo + substantivo e sua expressividade na poesia de Drummond. In **Polifonia**, v. 12, n.1. Cuiabá: Ed UFMT, 2006.

CARDOSO, Elis de Almeida. Cruzamentos lexicais no discurso literário. In **Filologia e linguística portuguesa 10/11**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008/2009.

CELSO CUNHA, Luís F. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade: ensaio sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1998.

COELHO, Carla Cristina Almeida. **Formação de verbos em –ar em português**. Dissertação de Mestrado. Coimbra, 2003.

COHEN, Jean. *Poesia e redundância*. In **O discurso da poesia**. Poétique n°28, Coimbra: Livraria Almedina, 1966.

CORREIA, Margarita. Neologia e Terminologia. In **Terminologia: questões teóricas, métodos e projectos**. Lisboa: Publicações, 1998.

CORREIA, Margarita e LEMOS, Lúcia San Payo de. **Inovação lexical em português**. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

CRESSOT, Marcel. **O estilo e as suas técnicas**. Lisboa: Edições 70, 1980.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ENKVIST, Nils Erik *et alii*. **Lingüística e estilo**. Trad. De José Paulo Paes e de Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo, Ática, 2006.

GOULART, Rosa Maria. Escritas breves: o poema em prosa. In **Forma breve II: o poema em prosa**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/formabreve02.pdf>. Último acesso em 09 de setembro de 2010.

GUILBERT, L. **La créativité lexicale**. Paris: Larousse, 1975.

GUIMARÃES, Elisa. Linguagem literária. In Hubner et alii. **Língua Portuguesa. Diário de Classe 3**. São Paulo: F.D.E., 1994.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. e LESSA, Ana Cecília. **Figuras de linguagem: teoria e prática**. 2ed. São Paulo: Atual, 1988.

GUIRAUD, Pierre. **La estilística**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa [recurso eletrônico] / Instituto Antônio Houaiss**. São Paulo: Objetiva, 2001.

ILARI, Rodolfo e GERALDI, João Wanderley. **Semântica**. 4ª. ed. São Paulo: Ática: 1990.

ILARI, Rodolfo. **Introdução à Semântica – brincando com a gramática**. 4ª. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

JOHNSON, Barbara. Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa. In **O discurso da poesia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

KEHDI, Valter. **Morfemas do português**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1996.

KEHDI, Valter. **Formação de palavras em português**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- LE GUERN, Michel. **La metáfora y la metonimia**. 5 ed. Madrid: Catedra: 1990.
- LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em poesia**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LIMA, Silva Ferreira. **Gáxias o processo criativo de Haroldo de Campos**. São Paulo: s.n., 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: T.ª Queiroz, 2000.
- MELO, Galdstone Chaves de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- MICHELETTI, Guaraciaba. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de Ferreira Gullar). In **Filologia e língua portuguesa**, São Paulo: Humanitas FFLCH USP, 1997, nº01.
- MICHELETTI, Guaraciaba (org.). **Estilística: um modo de ler poesia**. São Paulo: Andross, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária – prosa II: prosa poética, ensaio, crônica, teatro, jornalismo, crítica literária**. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: volume III – Modernismo**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MONTEIRO, José Lemos. **Morfologia portuguesa**. 4 ed. Campinas: Pontes, 2002.
- PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Gáxias – fragmentos de Babel. In **Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/004/CRISTINA_MONTEIRO.pdf. Último acesso em 20 de agosto de 2012.
- PEREIRA, Rui Abel. Condições estruturais de formação de verbos em português. In **Verbos e nomes em português**. Coimbra: Almedina, 2004.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 2 ed. Rio - São Paulo: Editora Linceu, 1969.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Pós modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.
- PRUVOST, Jean e SABLAYROLLES, Jean-François. **Les Néologismes**. Paris : PUF, 2003.
- RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Trad. De Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- RIO-TORTO, Graça. PEREIRA, Morfologia, sintaxe e semântica dos verbos heterocategoriais . In **Verbos e nomes em português**. Coimbra: Almedina, 2004.

- ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Trad. Mário Fleischer. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo: 1975.
- SÁNCHEZ, Cristo Rafael Figueroa. **Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografía literarias de la segunda mitad del siglo xx**. Colômbia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Editorial Universidad de Antioquia, 2007.
- SANDMANN, Antônio José. **Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo**. Curitiba: Scientia et Labor: Ícone, 1988.
- SANDMANN, Antônio José. **Morfologia Lexical**. São Paulo: Contexto, 1992.
- SANDRAS, Michel. **Lire le poème en prose**. Paris: Dunod, 1995.
- SCHUMM, Petra (ed.) **Barroco e modernos: nuevos caminos em la investigación del barroco iberoamericano**. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998.
- SILVA, Wesley Francisco de Souza. **Elementos de erotismo e sexualidade nas cantigas de escárnio e de maldizer galeo-portuguesas**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TYNIA NOV, Youri. Os traços flutuantes da significação no verso. In TODOROV, T. (org) **O discurso na poesia**. Poétique n°28, Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- ULLMANN, Stephen. **Lenguage y estilo**. Madri: Aguilar, 1973.
- ULLMANN, Stephen. **Semântica: uma introdução à ciência do significado**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- VAN DICK, Teun A. **Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria**. Barcelona: Ariel, 2003.
- VILELA, Mário. O léxico do português: perspectiva geral. In **Ensino da língua portuguesa: léxico, dicionário e gramática**. Coimbra: Almedina, 1995.
- VILLAÇA, Alcides. Escola, poesia, Drummond. In Hubner et alii. **Língua Portuguesa. Diário de Classe 3**. São Paulo: F.D.E., 1994.