

A EXPERIMENTAÇÃO LINGÜÍSTICA NA POESIA

Gilberto Mendonça Teles

Algumas observações sobre o título deste trabalho, além de servirem de introdução, se destinam a mostrar, logo de início, a posição teórica que orientou a escolha e a análise dos exemplos que recolhemos de meia dúzia de poetas considerados representativos do modernismo brasileiro. O intuito não é, por enquanto, acompanhar a variabilidade do discurso poético, estudando as modificações das formas e dos procedimentos literários ao longo da poesia brasileira. Não há ainda nenhuma preocupação diacrônica; há, isto sim, a tentativa de uma visão panorâmica de alguns procedimentos retóricos que, a nosso entender, funcionam como recursos para a obtenção de estranhamentos e originalidades da poesia modernista.

É certo que o maior conhecimento desses retóricos só se obtém quando comparados com os procedimentos habituais na poesia brasileira de outras épocas. Partimos, entretanto, do ponto de vista de que todos estão hoje mais ou menos a par dos principais recursos técnicos e estilísticos de que se valeram os poetas do século XVIII e os românticos, parnasianos e simbolistas. Além do que é hoje mais ou menos divulgada a teoria de que a maior parte das invenções proclamadas novas não passam de reatualizações de procedimentos antigos na história da poesia. Há formas, técnicas e temas que, à força de repetidos, se tornam desativados e são logo substituídos por outros, talvez como resultado de transformações culturais e ideológicas que atuaram na nossa literatura.

Não há também, por enquanto, nenhum desejo de classificação ou tentativa de explicação do aparecimento dos recursos que vamos apresentar. O obje-

tivo é trazer à discussão, primeiro, o registro do recurso novo, da nova experimentação e, depois, a análise da função e da eficácia do novo procedimento, o que será desenvolvido num artigo especial. Pode ser que, no final, os fragmentos se deixem ordenar, mas dentro do espírito fragmentário que os motivou e, na verdade, lhes serviu de estrutura estético-literária. Como se verá, a maior parte desses recursos é da ordem do descontínuo e do fragmentário, atuando dentro e às vezes fora da linguagem e se colocando, sob este aspecto, nos limites das características marcantes da lírica ocidental no século XX.

1. A "Experimentação"

O termo *experimentalismo* foi muito usado nos anos em que estavam em moda os movimentos da Poesia Concreta, do Poema-Práxis e do Poema Processo. Havia uma preocupação dominante entre os novos: experimentar novas formas e processos de produção da poesia¹. Essa preocupação acabou influenciando alguns poetas consagrados, como Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo, que aderiram ostensivamente, não só fazendo poemas experimentais como — e é o caso de Cassiano — teorizando a respeito. Outros mais preocupados com a eficácia do texto do que com as rédeas do poder literário, foram sutilmente incorporando às suas obras um maior teor de inventividade, montagens e desmontagens, colisões e significações de palavras, de frases e da própria totalidade do discurso poético, como se deu, por exemplo, com o excessivo aproveitamento do espaço em branco e da mancha tipográfica da página. É o que se verifica com certos poemas de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, dentre outros.

Várias vezes empregamos o termo *experimentalismo* para designar os movimentos e grupos de vanguarda que, a partir de 1955, começaram a atuar na literatura brasileira. É fácil perceber que esses grupos adotaram uma linguagem e uma política radicais em relação ao grupo mais próximo, ou seja, o da geração de 45, a qual, por sua vez, havia adotado atitudes contestatórias em face do movimento modernista de 1922, não chegando, porém, às radicalidades vanguardistas. Do mesmo modo, as contestações dos modernistas de 22, apesar de revolucionárias, não romperam com as margens da tradição literária, razão por que preferimos usar o termo apenas para caracterizar os recursos poéticos que, pela sua maior taxa de estranhamento, pareceram inicialmente romper com os limites mais extremos da convenção literária.

Daf dizer que a poesia experimental ou o experimentalismo em poesia se refere apenas aos movimentos da Poesia Concreta, do Neoconcretismo, da Práxis e do Processo, na verdade, os mais importantes no panorama da vanguarda brasileira. Aliás, é bom lembrar que, sob este aspecto, *experimentalismo* e *vanguarda* são palavras sinônimas, já que os dois termos remetem para uma idêntica atitude de radicalidade perante a linguagem poética. Foi por isso que preferimos utilizá-los,

¹ Algumas das idéias apresentadas neste artigo já foram tratadas por nós em livros como *La poesía brasileña en la actualidad* (Montevideu, 1969), *Drummond: a estilística da repetição* (1970), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (1972) e *A retórica do silêncio* (1978).

por um lado, para distinguir o conjunto de movimentos literários ocorridos na Europa nas duas primeiras décadas do século XX e, por outro, para designar as últimas manifestações do modernismo brasileiro.

Houve quem dissesse que todo o modernismo foi um movimento de vanguarda, mas quando comparamos hoje o tipo e a natureza das experimentações dos principais poetas modernistas (Bandeira, Mário, Oswald, Cassiano, Drummond e Murilo Mendes, dentre outros) com as dos poetas de vanguarda como Augusto de Campos, Décio Pignatari e Wladimir Dias Pinó, notamos logo a diferença e sentimos que a palavra vanguarda se ajusta mais quando aplicada aos poetas da nova geração. Foi este motivo que escrevemos em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* que considerávamos as manifestações da Poesia Concreta, Neoconcreta e Práxis como pertencentes ao Modernismo, uma das suas últimas fases de transformação. E chegamos a escrever que "Todas essas tendências possuem os seus ancestrais dentro do Modernismo: a poesia concreta, que fez a poesia retroceder à palavra-palavra, busca em Oswald de Andrade, Drummond e Cabral os seus precursores brasileiros; e a Práxis foi buscar em Mário de Andrade os seus pontos de referência histórica. O único movimento que rigorosamente escapou às preocupações de linguagem do Modernismo, de 22 a 71, foi o Poema Processo, uma vez que procurou realizar-se fora do código lingüístico, aproximando-se da pintura ou da escultura ou mesmo da palavra, quando fosse o caso". Falamos também da *vanguarda natural* existente no próprio processo evolutivo do Modernismo, a que se opõe, de certa maneira, a *vanguarda artificial* ou provocada (e também provocante) saída do Modernismo e contra ele (ou parte dele) se voltando, revolucionariamente: é o experimentalismo brasileiro da atualidade. Acha-mos hoje que, nesta perspectiva, o experimentalismo está sendo visto num sentido muito restrito e rigorosamente histórico, podendo portanto ser ampliado, tal como no título deste trabalho.

Mas aqui não se trata exatamente de experimentalismo e sim de *experimentação*. Experimentalismo denota logo idéia de período histórico-literário, ao passo que experimentação ultrapassa qualquer tentativa de subordinação a determinado tempo na produção da poesia. Experimentação indica um estado de espírito de rebeldia no momento da criação, é como uma grande figura de retórica que atua em vários níveis do discurso, inclusive na sua totalidade. Trata-se, na verdade, de uma figura geral ideológica, que se identifica com todos os procedimentos da retórica criativa, como tentaremos mostrar mais adiante. O poeta que apenas se contenta com o fácil, com a primeira imagem, que não a submete a uma auto-análise, não está procedendo como um artista. A arte exige a escolha, está essencialmente centrada no princípio de *seleção* e na alta organização que o poeta dá à linguagem. Daí a falência de conceitos como "palavras em liberdade" e "escrita automática" dos futuristas e surrealistas. Para Mário de Andrade, "arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos". Para Baudelaire, o escritor tem que conhecer a sua arte e é conhecida a anedota segundo a qual teriam perguntado a Valéry se ele acreditava na inspiração: "Acredito que os deuses e demônios nos dão o primeiro verso" e acrescentou: "Cabe a nós fazer o segundo". Onestaldo de Pennafort comentou que se poderia acrescentar que "Cabe a nós não somente fazer o segundo, mas corrigir também o primeiro".

Será oportuno informar que só trataremos aqui da experimentação *por dentro* da linguagem, a que se produz no nível da competência lingüística, obedecendo às regras da gramática, da retórica e da ética literária. Neste sentido, o princípio teórico é de que toda inovação é mais de ordem combinatória, da capacidade que tem o poeta de organizar uma nova realidade literária a partir dos elementos da tradição cultural. A experimentação *por fora* da linguagem diz respeito às tentativas de poemas não-verbais, semióticos, na maior parte das vezes fracassadas.

2. O "Lingüístico"

A primeira preocupação com a segunda parte do título foi saber até que ponto se poderia tomar ao pé da letra o adjetivo "lingüístico". Não resta dúvida de que se refere à *linguagem*, mas à linguagem como um todo? à linguagem comum? à literária? às duas ao mesmo tempo? Mesmo que a última palavra do título seja *poesia*, pode-se pensar num lingüístico *stricto sensu*, isto é, no lado lingüístico da poesia. É claro que qualquer que seja a possibilidade, está também se referindo à *língua*, já que não é possível pensar o discurso sem a língua. Talvez seja melhor compreendê-lo como ligado à *linguagem*, tomada esta como um ser absoluto, de modo a abranger tanto a língua como as suas concretizações em discursos comum e literário.

Dentro deste quadro teórico, é bom retomar a antiga e nova discussão a respeito das diferenciações entre *linguagem comum* e *linguagem literária*, uma vez que o sentido e até a natureza da experimentação lingüística na poesia estão diretamente ligados a esse problema a que a semiologia deu hoje algumas soluções mais adequadas. Vista como um tipo de *linguagem*, como uma "prática significativa", como um "sistema modelizante", "secundário", a literatura situa-se deste modo no mesmo nível de todos os outros sistemas de sinais, verbalizados ou não. A diferença é que a Literatura se constrói em cima ou junto ou a partir da linguagem comum, objeto de uma ciência especial, a Lingüística; e esta, no quadro atual das ciências da linguagem, está muito mais desenvolvida, tendo levado a análise do *discurso* a conclusões positivas, que estimularam inclusive o desenvolvimento de outras ciências ideográficas, como a Antropologia, a Psicanálise e, poderemos acrescentar, a Poética. Torna-se portanto pertinente trazer para o estudo do discurso literário as soluções da Lingüística sobre a análise do discurso da linguagem comum.

E uma das primeiras observações que nos parece importante para a aproximação e, também, para a separação dos dois tipos de discurso pode ser formulada a partir de uma teoria de Martinet: a de que uma das características universais da linguagem humana (falada ou escrita) é a sua *dupla articulação*. Na primeira articulação, reside a capacidade de o falante escolher e combinar frases e palavras em unidades dotadas de sentido (são os *monemas*); na segunda, a capacidade de representar as unidades significantes por elementos desprovidos de sentido, como os *fonemas*, a partir dos quais se dá a constituição do código da língua. E uma das coisas admiráveis da linguagem humana é esta de, a partir de um sistema exíguo e fechado de fonemas sem sentidos, chegar-se à articulação de milhares de palavras e aos milhares de milhares de significações possíveis no vocabulário comum,

a que a linguagem literária acrescenta milhares de milhares de outras significações especiais.

Assim, uma *linguagem* só se transforma em *língua* quando possui as duas articulações. A linguagem comum é que comanda, primeiramente, esse fenômeno de transformar um elemento sem sentido em uma unidade dotada de significação. A linguagem literária tenta reativar para si a dupla articulação, mas se vê obrigada a realizar-se num nível de *competência*, obedecendo às regras da gramática da linguagem comum, proveniente da língua, e obedecendo também às regras retóricas de outra "língua", melhor dizendo, da tradição literária. Nisso se verifica portanto a *competência literária*, expressão chomskyana que serve para mostrar que a linguagem literária tradicional é aquela que obedece às regras de pelo menos dois códigos: o gramatical e o retórico. Pode-se dizer que o escritor não cria propriamente nenhuma palavra: ele trabalha com os próprios significantes (Se) da linguagem comum que, entretanto, recebem um acréscimo de informação retórica, tornando-se significante literário (SE). Do mesmo modo, a partir do significado (So) da linguagem comum, quer dizer, a partir dos semas essenciais de cada palavra, ele cria os seus significantes literários (SO), acrescentando os semas que lhe são particulares, que conotam a sua vivência e a reduzem à dimensão estética da linguagem que está construindo.

Nesta perspectiva semiológica, a *linguagem literária* foge um pouco ao tratamento de um simples *desvio* em relação à linguagem comum, tal como foi posto em voga pela estatística e pelos formalistas russos. Ela passa a ter tratamento autônomo, embora, pelo significante e pelo significado, esteja presa ao sistema da linguagem comum, estabelecendo com ela relações essenciais de produção e sobrevivência. Daí porque a Semiologia se vale das conclusões da Lingüística para análise do discurso literário.

Caberá aqui, portanto, uma rápida caracterização do *texto literário*, objeto lingüístico e ao mesmo tempo retórico, visto como um *discurso*, como uma unidade de significação menor ou maior que a frase, translingüístico e marcado pela *literaridade*, isto é, pelo conjunto de elementos que o faz especificamente literário e não só filosófico ou científico. Dentre esses elementos, o primeiro dos quais é a *intencionalidade* literária posta na produção, se destacam: a ausência de referentes, melhor dizendo, ausência e ao mesmo tempo presença, mas uma presença que aponta para si mesma; a abertura e o fechamento (composicional e estrutural), o aspecto conotativo das relações culturais que o texto engendra, o sentido ou os sentidos que ele é capaz de produzir e a noção de intertextualidade que ajuda a compreender a interação dos diversos discursos no espaço do discurso literário.

Resta ainda dizer que as metáforas da *transparência* e da *opacidade*, que têm sido usadas na distinção dos discursos comum e literário, dizem bem da função dominante em cada um deles. Se a linguagem comum é transparente, é porque o seu discurso se faz "invisível", dada a ênfase posta na função referencial, de comunicação, que caracteriza esse tipo de discurso. E se a literária é tida como opaca, é porque o seu discurso se torna "visível", quer dizer, os significantes se mostram, chamam a atenção sobre si e são presentificados pela força das figuras, as quais, pelo seu poder de conotação, põem em relevo o que Jakobson chamou de a função poética da linguagem.

3. A Poesia

Antes de passar à experimentação linguística na poesia, creio oportuno uma ligeira digressão sobre o destino da poesia: a sua "morte", a sua função na sociedade atual. O tema da "morte" ou do desaparecimento da poesia ou da literatura tem muito a ver com o da "morte" ou da "inexistência" de Deus. Não passa de um tema, melhor, não passa de um dos tópicos da tradição literária e cultural. E pode até ser lido como um signo das transformações por que passou ou vem passando todo ou parte do processo cultural. Muitos deuses "morreram" ou, como diria Homero, baixaram ao Hades nos tempos pré-históricos. No tempo de Tibério, o piloto Tamuz gritou aos quatro ventos que "o grande Pã morreu", anunciando, parece, a chegada do novo Deus do Cristianismo. No século passado os filósofos proclamaram a "morte" do Deus cristão. E houve até quem invertesse a proposição: não foi Deus que criou o homem, foi este que culturalmente o criou. Em plena época positivista, o nosso Sílvio Romero, num concurso, gritou: "Mestre, a Metafísica está morta". E assim por diante: é o mito da morte de deuses e de Deus. Isso faz parte, portanto, dos inúmeros rituais de morte e ressurreição, de noite e dia, dos povos mais antigos ao nosso Cristianismo. O próprio Zeus foi morto pelos titãs, mas renasceu, tal como Cristo. Existe uma notável galeria de deuses e heróis, como Tíon, Osíris, Tamuz, Baal, Adônis, Orfeu e não sei que outros que morreram e, tal como os dias e as estações, voltaram a renascer. Sobre este aspecto, é exemplar o conto de Alphonse Allais, divulgado por R. Magalhães Júnior. Numa grande festa, à meia-noite, o dono da casa elevou a taça de champanhe, brindando à inexistência de Deus. Nesse momento, batem na porta e surge um homem de túnica alvíssima, de barbas longas que diz: vi luzes e resolvi pedir um pouco de água. Quem é você? — pergunta o dono da casa. Eu sou Deus, responde o estranho. Que ótimo, entra e brinde conosco. Deus entrou e ficou até de madrugada e depois saiu completamente convencido de que realmente não existia. . .

É o que tem acontecido com a poesia. Há sempre alguém tentando negá-la ou não lhe vendo função na sociedade. Foi sempre assim. No terceiro livro de *A República*, Platão é historicamente o primeiro a atacar a poesia. Por intermédio do nome de Sócrates, Platão se torna o primeiro censor da Literatura, mandando apagar trechos da obra de Homero, trechos que, segundo ele, só servem para enfraquecer os guerreiros da república ideal. Assim, choros, risos, amor são censurados na obra de Homero. Não contente, Platão chega a pensar em prescrições de regras sobre as maneiras de imitação. A partir daí trama a eliminação dos poetas de sua república: "Se algum poeta chegasse à cidade procurando fazer ostentação de sua pessoa e de suas obras, nós o veneraríamos como homem divino, maravilhoso e embelezador, mas lhe diríamos que nossa cidade não se fundou para possuir homens de tão raro mérito e o encaminharíamos a outra cidade, depois de haver derramado perfumes sobre sua cabeça e o coroar de lá." O pior é que, em Platão, o bom poeta é que é expulso, pois fica o poeta-político, aquele que trará os "planos de educação para nossos guerreiros" . . .

Depois que Newton formulou a teoria da luz branca, não faltou quem divulgasse a notícia de que a poesia já não tinha mais lugar, porque o arco-íris havia perdido a sua mitologia sagrada. Newton havia destruído toda a poesia do arco-íris, dizia-se. A ciência matava a poesia. Toda a polémica literária de velhos e novos.

nos séculos XVII e XVIII tem no fundo a luta entre ciência e poesia, como se a ciência e a arte não fizessem ambas parte do todo cultural. Em 1820, Thomas Love Peacock publicou *The four ages of poetry*, mostrando que a poesia do mundo antigo havia atravessado quatro idades: a do ferro, a do ouro, a da prata e a do bronze. E que a poesia moderna (a do início do Romantismo) também podia ser compreendida em quatro idades: a do ferro (da Idade Média), a do ouro (do Renascimento), a da prata (os iluministas) e a idade do bronze: os românticos, poetas que Peacock via como "um semi-bárbaro vivendo numa sociedade civilizada". Para ele, desses poetas nunca surgiria um grande filósofo ou um grande estadista, nada que fosse útil e racional. Em resumo: concluiu pela inutilidade da poesia no mundo moderno que se abria com o século XIX. Vem daí a famosa defesa de Shelley.

Há pouco tempo assistíamos aos funerais do romance antigo. Já não havia mais lugar para o romance, exigia-se um *nouveau roman*, como se o tradicional e o renovador não pudessem fazer parte da mesma época, como se houvesse apenas um tipo de público para um tipo de literatura elitizada como ideal. De vez em quando aparece algum saudosista dizendo que a crítica está morta. Enfim, gente que não tem nada que dizer, mas que se sente impelida por tradição, dor de cotovelo, etc., a dar o seu palpite na literatura. Tinha razão o poeta: "*Et tout le rest est littérature*". . . Uma boa alegoria moderna para ironizar esse mito da morte da poesia e da literatura é o da morte do livro, tal como aparece simbolicamente expresso na obra cinematográfica de Truffaut, o *Fahrenheit 451*.

Daí a conclusão, óbvia: é preciso crer na poesia como é preciso crer na existência do homem. Ela só desaparecerá quando o homem desaparecer. Mesmo assim, sobreviverá na linguagem das coisas, à espera sempre de um criador (deus ou poeta) que novamente a pronuncie, e articule, tal como se fazia na mitologia primitiva.

Retornando ao tema da conferência, podemos começar perguntando: por que a experimentação lingüística na Poesia e não também na Prosa? Deve-se a estas alturas dos estudos literários separar os dois tipos de discursos? A poesia não é vista hoje como um estudo estético que está presente em todas as artes? Não param por aí as interrogações neste sentido. Daí a necessidade de certos limites e alguma prudência para não fazer da poesia uma manifestação de tudo e, portanto, de nada. Uma coisa é a noção de *discurso literário*, abrangendo na sua totalidade todos os gêneros da literatura; outra, a de *discurso poético*, compreendendo como tal os textos produzidos com a intenção de poesia e não, por exemplo, de *prosa*, melhor dizendo de *discurso narrativo*. É certo que às vezes há narrativas no discurso poético, mas é inegável que no século XX a lírica (e não a épica) procurou desativar esse procedimento, cedendo-o, ou melhor, devolvendo-o à sua realidade que são as formas de ficção, como o conto, a novela e o romance.

É possível que o discurso poético funcione de maneira muito parecida com a do discurso da prosa, tanto que às vezes são analisados por métodos idênticos. Na poesia épica os dois tipos de discursos se encontram reunidos, podendo-se falar na macro-estrutura (narrativa) e na micro-estrutura (lírica) do discurso épico. Aqui nos interessa o sentido restrito da *poesia lírica*, pois se é inegável que a prosa tal como a poesia visam a uma *presentificação*, a uma Realidade estética e também inegável que elas diferem nas suas estruturas e, logicamente, nos seus efeitos estéticos. O discurso da narrativa (da prosa) está mais próximo da linguagem

comum, o seu referente se esforça para representar um simulacro do real, mesmo que esse real seja o do tipo das narrativas fantásticas e maravilhosas que têm conseguido manter mais alto a natureza criativa da ficção. Já no *discurso poético* o referente nos dá a impressão de que aparece e ao mesmo tempo desaparece, como se o significado semântico e o literário se manifestassem independentes e, ao mesmo tempo juntos. Daí a ambigüidade, a imprecisão, a riqueza conotativa de que se reveste o discurso da poesia.

Tanto a materialização do significante (opacidade) como a presentificação do significado (realismo estético) estão em relação com as *figuras literárias*, pois, como afirma Maurice-Jean Lefebvre, "O discurso literário é habitualmente um discurso *figurado*, na acepção restrita desta palavra, quer dizer, um discurso em que o significante e o significado revelam alterações que o distinguem e o afastam da linguagem corrente".

Pelo que se vê, o conhecimento do discurso literário (de poesia e de prosa) está preso ao conhecimento das *figuras*, elementos que transformam o discurso comum em literário, através de modificações que atingem tanto o significante como o significado. Mas, compreenda-se, transforma, não a partir de um discurso comum já realizado, mas a partir das suas regras que são assimiladas e modificadas na produção do discurso literário. Remetendo tanto para os conceitos e ideologias como para os significados da língua, a linguagem literária estabelece uma dupla noção de distância: uma que vai da língua para as idéias (o real empírico) e outra que vai do real literário para o real lingüístico. A primeira é "exterior", porque dá a ilusão de remeter à realidade física do mundo. A segunda é "interior", uma distância espacial entre o significante e o significado. Na linguagem comum não há praticamente essa distância, uma vez que as figuras que aí se produzem não possuem a gratuidade estética que ajuda a materialização do discurso, tornando-o opaco e visível, de maneira que significante e significado aparecem mesmo na imagem clássica das duas faces de uma moeda, apagando-se o significante a favor do significado. É no discurso literário que essa distância interior se amplia, corroendo o significante e produzindo *figuras* no plano da expressão e corroendo o significado e produzindo *figuras* que se localizam no plano do conteúdo. Daí a importância do estudo e da classificação das figuras retóricas, pois são elas que, atuando nos vários níveis do plano de expressão (fônico, morfológico, sintático), ajudam a aumentar ou a diminuir, conforme o caso, a taxa de redundância comum a todo sistema lingüístico, cuja função é assegurar às mensagens uma certa imunidade contra os possíveis erros de transmissão.

Partindo do princípio de que o jogo retórico se dá por supressão, adjunção e por supressão-adjunção ao mesmo tempo, além de permutas, os estudiosos da *Retórica geral* organizaram um quadro de figuras que, em linhas gerais, pode ser assim descrito:

A - FIGURAS DO PLANO DA EXPRESSÃO

a) - Metaplasmos

Figuras que se verificam no nível dos fonemas, das sílabas e das palavras, como aférese, síncope, apócope, sinérese, diérese, prótese, epêntese, paragoge, rima,

trocadilho, sinonímia, arcaísmo, neologismo, estrangeirismo, anagrama, metátese e palíndromo, além de inúmeras outras encontráveis num bom dicionário de termos literários.

b) – Metataxes

Figuras que se dão no nível dos sintagmas e das frases e, por certo, na totalidade do discurso, tais como: crase, elipse, zeugma, assíndeto, parataxe, hipotaxe, parêntese, enumeração, repetição, métrica, simetria, sílepe, anacoluto, hipérbato, quiasma, tmesse, inversão, além de muitíssimas outras.

FIGURAS DO PLANO DO CONTEÚDO

a) – Metassememas

Figuras que se produzem no nível da palavra, isto é, dos semas à síntese do semema, como a sinédoque, as comparações, a metáfora, as assemias, a metonímia, o oxímoro, o símbolo e outras.

b) – Metalogismos

Figuras que se dão no nível das proposições e de todo o discurso, como litotes, reticências, silêncio, hipérbole, pleonasma, antítese, eufemismo, alegoria, parábola, ironia, paradoxo, antífrase, inversões lógicas, cronológicas, psicológicas, etc.

Pensando a linguagem em termos de uma teoria da comunicação, Todorov deixa ao leitor a complementação da imagem (da figura), a qual passa a flutuar entre o emissor e o receptor, quer dizer, entre o que se disse e o que foi efetivamente descodificado. O discurso opaco é assim um discurso coberto de “desenhos”, de figuras, um discurso que, em vez de mensagem, isto é, de conteúdo, tem o privilégio de se mostrar ao leitor, alterando o *sentido* do significante e os sentidos do significado. Pode-se, portanto, em resumo, dizer que na linguagem comum o significante e o significado são os mesmos, tanto na *língua* como na *fala*, uma vez que a variedade de entonação não chega a perturbar efetivamente o sentido das palavras e frases; na linguagem literária, o significante é inicialmente o mesmo (as modificações ocasionais não lhe afetam o caráter de referente, a não ser nos poemas bestialógicos, como em alguns do Dadaísmo, por exemplo), mas já recebe um tratamento retórico que o ilumina, o mesmo se dando com o significado, que se modifica segundo o grau de vivência e de cultura de quem o atualiza (materializa) no texto e segundo as épocas que podem ser mais ou menos “realistas”. Cumpre ainda dizer que essa materialização é dupla: feita pelo poeta e refeita pelo leitor.

Repitamos, para maior esclarecimento. O *discurso comum* é *transparente*, é um discurso aparentemente sem figuras, que deixa apenas transparecer o conteúdo da mensagem remetida, ficando “invisível” para o leitor. Nele só há praticamente uma referência, tanto para o ato da enunciação como para a leitura do enunciado: a mensagem do emissor é descodificada quase totalmente (ou até

totalmente) pelo receptor, pois os *semas* postos em circulação são os *semas essenciais* à comunicação da linguagem comum. Já o *discurso literário é opaco* (ou translúcido) possui duas referências separadas, ficando a cargo do leitor completar a segunda. É que nesse tipo de linguagem se interferem os *semas particulares* que conotam as experiências do emissor e do receptor, *semas* que, conotando o real (a experiência de cada um), motivam o espaço da figura, os tropos que vão fazer o discurso ficar "invisível", como na frase de Roland Barthes: "J'ai une maladie: je vois le langage".

4. A Experimentação por "Dentro" da linguagem

A "vanguarda natural", aquela que, sem romper diretamente com o passado literário, procura atualizá-lo numa nova mensagem poética, é, pois, uma atitude de produção literária em que o escritor cria obedecendo às regras: gramaticais, retóricas, éticas, ideológicas, enfim. Mas a obediência às regras não significa que o escritor não tenha liberdade de modificá-las, de ampliá-las, acrescentar-lhes novos matizes, descobrir novas funções para elas. Só que o faz *por dentro*, isto é, primeiramente, sem estardalhaço de manifestos e discussões públicas e, depois, inventando procedimentos nos limites das possibilidades do *idioma*, palavra que pode até ser lida ao mesmo tempo como idioma lingüístico e idioma literário, no sentido de tradição literária. A invenção é portanto comedida, funcional e bastante eficaz. Uma metáfora original, uma elisão, uma montagem de palavras, rimas inesperadas, trocadilhos, enfim, uma série de figuras que se manifestam em vários níveis dos poemas.

Poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes, que selecionamos para este estudo, constituem em elenco da primeira água da poesia brasileira neste século. É claro que faltam aí alguns nomes realmente importantes, como Jorge de Lima, Cecília e João Cabral. Mas eles serão também estudados, no momento em que houver oportunidade de aumentar este trabalho. Por enquanto, basta observar que, em vez de agrupar os exemplos segundo as famílias de figuras que apontamos acima, preferimos mostrar como os seis poetas se situaram em face da *experimentação por dentro* e, como no caso de Bandeira e Cassiano, também *por fora* ou quase por fora da linguagem verbal.

4.1. Manuel Bandeira

Foi um dos mais perfeitos conhecedores das figuras de retórica, trabalhando-as em si mesmas, respeitando-as na tradição literária ou, então, adaptando-as às circunstâncias modernistas, de que foi um dos poetas mais populares e consagrados. Na sua poesia as formas antigas (métrica, poema de forma fixa, rimas, imagens) convivem com as formas novas e basta acompanhar a leitura de seus livros, de *Cinza das horas* a *Estrela da tarde*, para se perceber como o novo vai saindo de dentro do velho, mas saindo espontaneamente, aos pouquinhos, como num processo de mitridatização. Aliás, alguém já disse que, na sua timidez, Bandei-

ra primeiramente mostrava aos amigos íntimos as suas brincadeiras, como "Pneumotórax" ou como as suas "composições" concretistas. Se obtinha sucesso, então publicava.

Já no primeiro livro, de 1917, se encontra um belo exemplo desse tipo de experimentação. É a que está logo na primeira estrofe de "Poemeto erótico":

Teu corpo claro e perfeito,
 – Teu corpo de maravilha,
 Quero possuí-lo no leito
 estreito da redondilha.

Uma antiga declaração amorosa vê-se de repente enfatizada pela manifestação metalingüística: a estrofe pequena, em versos de sete sílabas, contrasta e envolve o objeto do desejo, com muitas conotações curiosas que ficam para a imaginação dos ouvintes e leitores. Em "Vulgívaga", de *Carnaval*, o poeta produz rima para palavra sem rima na língua, combinando para isso duas palavras, num processo que vai depois ficar em moda, principalmente com Guilherme de Almeida com as suas rimas hiperpreciosas. A primeira estrofe desse poema de Bandeira, estrofe que se repete no fim é:

Não posso crer que se conceba
 do amor senão o gozo físico!
 O meu amante morreu bêbado,
 E meu marido morreu tísico!

Mais adiante, no mesmo livro, o poeta vai mudar o acento da palavra "vulgívaga", mas escrevendo-a corretamente. O leitor é que tem de se ajustar à dicção do poeta. O verso de nove sílabas, com acento interno na 4a. sílaba, vê-se de repente quebrado com a intromissão de um esdrúxulo que a rima ajuda entretanto corrigir, transformando-o em oxítono: Veja-se a estrofe desse poema que se intitula "Dama branca":

Era desejo? – Credo! De tísicos?
 Por histeria. . . quem sabe lá? . .
 A Dama tinha caprichos físicos:
 era uma estranha *vulgívaga*.

No mencionado "Pneumotórax" (de *Libertinagem*), além do vocabulário inusitado, além da referência aristotélica do que podia "ter sido e que não foi" além da repetição de efeitos sugestivos (tosse, tosse, tosse), além da intromissão do diálogo que dá ao poema um tom prosaico, existe algo visual e ao mesmo tempo auditivo, ou seja, os pontinhos que encadeiam uma série de reticências, de silêncios e expectativas que só se quebram com o aparecimento do diagnóstico inesperado "A única coisa a fazer é tocar um tango argentino".

São ainda do mesmo livro os poemas em prosa, do tipo de "Poema tirado de uma notícia de jornal".

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro
 (da Babilônia num barracão sem número
 Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
 Bébeu/Cantou/Dançou/Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de
 Freitas e morreu afogado.

As intertextualizações aparecem bem camufladas em muitos poemas de Bandeira. Lembremos apenas "Teresa" e "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", esta já de *Estrela da manhã*. O primeiro verso de "Teresa" ("A primeira vez que vi Teresa") remete para o poema "Adeus a Teresa", de Castro Alves, cujo primeiro verso é "Da vez primeira que fitei Teresa". Bandeira desinverte o verso, pondo-o na ordem direta e mais coloquial. O último verso do poema remete para um dos primeiros do Gênesis: "E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas". A "Balada das três mulheres do sabonete Araxá" remete ao mesmo tempo para as três mulheres de Luís Delfino, cita dois versos de Bilac ("Que outros, não eu, a pedra cortem/Para brutais vos adorarem/Ó brancaronas azedas"), inscreve versos da música popular ("Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata") e cita afinal Shakespeare, "o meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!".

Muitas vezes o poeta recorre aos trocadilhos que, entretanto, perdem o seu caráter de gratuidade para revelar o olhar oblíquo sobre o próprio poema como no neologismo metalingüístico do poema "Neologismo":

Beijo pouco, falo menos ainda.
 Mas invento palavras
 que traduzem a ternura mais funda
 e mais cotidiana.
 Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.

Intransitivo:
 Teadoro, Teadora.

E nesta linha de invenção que se pode passar às tentativas concretistas a que Manuel Bandeira se lançou já no fim de sua vida. Referimo-nos aos poemas visuais e assintáticos denominados "Azulejo", "Rosa tumultuada", "Homenagem a Niomar", "O nome em si" (sobre Gonçalves Dias), os ponteios, entre os quais, "Verde-negro" e "A onda", onde se aproveitam as sugestões do significante e do significado para uma série de relações paronomásticas que, não fosse da essência mesma da linguagem poética, poderia ser tida como realmente gratuita:

A O N D A

a onda anda
 aonde anda
 a onda?
 a onda ainda
 ainda onda
 ainda anda

aonde?
aonde?
a onda a onda.

Muitos anos antes, Drummond havia usado na sintaxe normal um recurso parecido que comentaremos adiante quando tratarmos de sua poesia.

Tais recursos, que dizem respeito à tradição da poesia culta, são contrabalançados com os expedientes mais comuns como a onomatopéia, de que poemas como "Os sinos", "Berimbau" e "Trem de ferro" constituem exemplos já bastante popularizados. Bandeira soube passar do erudito ao popular, mas sem cair em extremismo, conservando sempre uma dicção estética sem precedentes na poesia brasileira. Um belo exemplo de exploração da técnica da poesia popular é o poema denominado "Cantadores do nordeste", onde expressa, com graça e sabedoria, o ritmo da poesia de cordel:

Anteontem, minha gente,
fui juiz numa função
de violeiros do Nordeste.
Cantando em competição,
vi cantar Dimas Batista
e Otacflío, seu irmão.
Ouvi um tal de Ferreira,
ouvi um tal de João.
Um, a quem faltava um braço,
tocava cuma só mão;
mas como ele mesmo disse,
cantando com perfeição,
para cantar afinado,
para cantar com paixão,
a força não está no braço:
ela está no coração.

Da mesma maneira sabe retomar a forma clássica e dar-lhe um movimento pessoal que, no meio da agitação geral do Modernismo, soou como uma grande lição de técnica renovada e a serviço dos bons poetas de todos os tempos. Uma dessas formas é o poema que tem o nome de "Centão", termo que nos dicionários de arte poética tem muito a ver com a atual intertextualidade, pois se trata de um poema formado com versos já existentes em outros poemas, de outros poetas ou do próprio autor. O "Centão" de Bandeira é feito com versos de sua própria obra, como se pode ver nos quatro versos iniciais:

A vida
não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Manuel Bandeira é assim o poeta que soube ser fiel à sua programática de "Poética", quando pedia "Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis" e, numa

"Nova poética", dizia que "O poema deve ser como a nódoa no brim:/Fazer o leitor satisfeito de se dar o desespero". Dizia coisas novas com palavras comuns; experimentava, mas dentro da linguagem. E mesmo quando saía das normas retóricas, o leitor tinha a impressão de que a tradição devia ser assim mesmo: uma saída cada vez mais para dentro.

4.2. Mário de Andrade

A obra poética de Mário de Andrade é, do ponto de vista teórico, a mais importante do Modernismo, tal como toda a sua obra de crítica, de romancista, de contista, de musicólogo e de antropólogo é uma das mais importantes de toda a cultura brasileira. Até um certo momento, a sua poesia foi uma poesia-tese: imposição de novas palavras, novos ritmos, novas formas e novos temas na poesia brasileira. O crítico ajudava a divulgar as teorias que, importadas ou não, passavam a ser comprovadas numa prática poética que foi, toda ela, um total estranhamento. Diferente de Bandeira, por mais ostensivamente corrosivo. Mário de Andrade permaneceu contudo numa experimentação que ficou também restrita às normas da linguagem, mesmo que algumas vezes misturasse pronomes e obedecesse mais à sua "gramatiquinha da fala brasileira", que projetou nos primeiros anos do Modernismo e que foi sendo paulatinamente abandonada, à medida que o poeta fortalecia a sua própria experiência literária.

Há assim uma parábola metalingüística, composta de textos como "Prefácio interessantíssimo", "Escrava que não é Isaura" e "Movimento modernista", sem contar os textos de crítica literária e as cartas que servem de elemento intermediário entre os dois primeiros e o último texto. Nesse espaço se inscreve a sua produção poética, cujo modelo de estudo poderia ser a tensão EU x OUTRO, ou seja, o desdobramento de um Eu lírico que, enraizado na tradição, vai-se projetando num objeto, identificando-se com ele, transfundindo-se nele para, então, resolver nele a sua ambigüidade fundamental. Se no primeiro livro (*Há uma gota de sangue em cada poema*) a tensão é entre o Eu e a Europa, nos livros da fase modernista o objeto vai-se transformando, primeiramente na cidade de São Paulo (a *Paulicéia desvairada*), depois nos estados brasileiros, no todo Brasileiro, na América e novamente na Europa, mas agora do ponto de vista de uma tensão Brasil x Europa, até concluir voltando-se novamente para a cidade de São Paulo (*Lira paulistana*) e nela se desintegrando.

Toda a poesia de Mário de Andrade pode ser estudada a partir de *Paulicéia desvairada*, do novo e do velho contidos nela e tão bem representados por aquele Mário Novo que escreve ao Mário Velho, na carta que antecede o "Prefácio interessante". Do mesmo modo - numa redução aparentemente absurda - todo esse livro pode ser estudado através do seu poema inicial, "Inspiração", que contém, em potência, os principais semas que vão ser disseminados ao longo de sua obra poética. Aliás, *Paulicéia desvairada* é mesmo um livro-tese: com uma Introdução (os poemas "Inspiração" e "O trovador"); com um Desenvolvimento (poemas sobre a cidade, poemas sobre os seus habitantes e poemas sobre um habitante, no caso, o próprio Mário); e, finalmente, com uma Conclusão ("As enfibraturas do Ipiranga"), onde os semas são recolhidos e relacionados num oratório profano.

Observem agora como tal modelo se aplica também ao conjunto de suas *Poesias completas* que terminam também com uma peça teatral, a tragédia secular "O café". Tudo como se Mário de Andrade estivesse toda a sua vida na sacada de sua casa contemplando a cidade, o Brasil e o mundo, enquanto na sua alma, a sua loucura, pulasse para dentro do palco da cidade para nela atuar como um Arlequim, tal como os modernistas pularam para dentro do palco do Trianon e de lá também contemplam a cidade, como um discurso de Oswald de Andrade. Essa duplicidade de Mário se revela, como já dissemos, na carta do Mário Novo para o Mário Velho e, sobretudo, na obsessão com a palavra arlequinal, isto é, com o adjetivo, com a aparência, pois só raras vezes chegou à essência do arlequim. Em termos de nosso estudo, ainda que aspirasse à transformação total em arlequim, isto é, num ser capaz de assumir toda a essência da modernidade, Mário de Andrade na maior parte de sua poesia não conseguiu ir além da aparência arlequinal, não sendo, pois, radicalmente moderno, preferindo no fundo a modernidade que vinha alicerçada na tradição literária. E aí está portanto a grande importância de sua obra, em todos os sentidos em que ela se processou.

Na sua poesia a retórica antiga convive com a nova que, menos previsível, é responsável pela carga de estranhamento que vai sobressaltando o leitor, em todos os níveis, como, por exemplo, na incorporação de *palavras da linguagem comum*, do tipo, feijão, toucinho, carecas, cabelo nas ventas e tantas outras. Fonte de admiração são também as *palavras e expressões estrangeiras* (italianas, inglesas, alemãs e francesas), a que se juntam *arcaísmos* (giolhos), *prosaísmos* (Cf. "Máquina de escrever"), *construções nominais*, como nestes versos de "Tietê", motivos aliás de sua nova teoria poética (Cf. "Prefácio interessantíssimo"):

Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...

Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!

Foram-se os outros!... E o hoje das turmalinas!...

Passa-se daí à criação de imagens em que o pensamento lógico cede lugar ao analógico, criando-se imagens como homem-curva, homem-nádegas e burguês-cerebral. Com isso vai trazendo para a sua poesia elementos da retórica popular, como o *trocadilho* (Cf. "Tabatinguera", onde se fala da Marquesa de Santos e da marquesa, a "rubra cadeirinha"), *jogos de palavras* como *ñô* poema inicial de *O carro da miséria*, onde se fala de "Um penacho de viúvas restritas/ restritas não restrutas", pondo-se em ênfase na entonação da "restrutas", palavra que não existe no dicionário mas que traz um bom efeito de malícia e de humorismo ao poema. Daí foi fácil passar às *anedotas*, como numa das falas do Cabo Alceu:

-Na minha esquadra ninguém se move.

La donna é immobile.

E chegar a *ludismos* como no poema "V - Dor" de *Costela de grão cão*

Onde estão os coloridos italianos? onde estão os turcomanos?

Onde estão os pardais, madame la Françoise.

Ergo, ego, Ega, égua, água, iota, calúnia e notfcias,
Balouçantes nas marquesas dos roxos arranha-céus?

E a *montagens* como em "EU TUDOAMO", que vai ser mais tarde aproveitado por Drummond, e a *desmontagens*, como a que se dá com a palavra "tabatinguera" do poema do mesmo nome, onde a palavra de origem tupi é separada em duas outras, como "taba" e "tingueras", a assinalar que a taba, aldeia indígena, é hoje cidade e a antiga roça (tingueras) teve que recuar. Mas o auge desse processo de experimentação aparece no texto final de *Paulicéia desvairada*, "As enfi-braturas do Ipiranga", onde entre muitas outras formas novas, deparam-se enigmas e jogos, como na fala dos "orientalismos convencionais":

... O curso nos domingos, o chá no trianon. ...
E as cidades, as cidades,
as cidades, as cidades,
e mil cidades.

Há uma nota de rodapé, em que o poeta manda o leitor completar com nomes de escritores que aprecie ou deteste e dá exemplo com o seu próprio nome: "E as mariocidades". Tal expediente vai ser mais tarde utilizado por Cassiano Ricardo e por um dos poetas concretos.

Restaria dizer, para terminar a nota sobre Mário de Andrade, que a sua poética, a sua concepção geral de poesia, o levou a combater certas figuras de retórica, como a rima e a métrica, mas na prática nunca se livrou inteiramente delas. Os versos decassílabos, alexandrinos e setíssílabos estão sempre presentes nos poemas de *Paulicéia desvairada* e *Losango cáqui*, para não mencionar os livros posteriores em que Mário vai retomando conscientemente as formas tradicionais. Às vezes, pelo estranho das palavras, tem-se a impressão de que se trata de verso livre, como no belíssimo decassílabo "Sou um tupi tangendo um alaúde!", em que a palavra tupi recebe uma conotação medieval pela aproximação de alaúde e pela expressão "homens das primeiras eras" do início do poema, cujo título ("O trovador") também concorre para a referida conotação desejada pelo poeta, ou seja, o recuo à primitividade brasileira, à antropofagia que Oswald de Andrade irá transformar no *leit motiv* de sua teoria poética.

4.3. Oswald de Andrade

Quiseram transformar a poesia de Oswald de Andrade na coisa mais importante do Modernismo, mas ela (vale o cacófato) não parece resistir muito à análise que se pretenda na nossa perspectiva, isto é, ver a renovação que vem por dentro da linguagem sem perder o fio da tradição estética, como em Manuel Bandeira e mais corrosivamente em Mário de Andrade. Não se adaptando por temperamento ao conhecimento da retórica tradicional, a poesia de Oswald, para bem e para mal, teve que se produzir fora da tradição, ou melhor, contra a tradição poética. Daí o seu *tonus* revolucionário que serviu de pretexto para as teses da poesia concreta e que tem servido para muita afirmação de jovens apressados

que, na esteira dos excelentes estudos de Haroldo de Campos, mas sem a força crítica deste, só fazem é confundir mais ainda a respeito da contribuição do poeta.

Não resta dúvida de que Oswald de Andrade contribuiu com uma série de elementos novos para a poesia modernista. Dentre esses, talvez o mais importante sejam as *reduções epigramáticas*, isto é, reapropriações de textos dos cronistas do período colonial, como Pero Vaz de Caminha, Gândavo, Claude D'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Frei Manoel Calado e outros. Trata-se do que a poética atual denomina intertextualidade, inclusão de discursos estranhos no espaço do poema ou aproveitamento da dicção do texto anterior, como no conhecido "Meninas da gare":

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
com cabelos mui pretos pelas espáduas
e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
que de nós as muito bem fitarmos
não tínhamos nenhuma vergonha.

Mas Oswald inverte o pensamento de Caminha, cria situações novas e realmente bem logradas do ponto de vista do estranhamento. A sua experimentação é aqui excepcional, criando imagens belíssimas como no poema "As aves", visual e dinâmico por causa da superposição de imagens que conotam a relação mar e sertão:

Há águias de sertão
E umas tão grandes como as de África
Umhas brancas e outras malhadas de negro
Que com uma asa levantada ao alto
Ao modo de vela latina
Corre com o vento.

Neste sentido é que fez *paródias* e carnavalizou muito antes da teoria de Bakhtin e da moda da carnavalização haver atingido os estudos literários no Brasil. Aliás, diga-se de passagem, que em 1919, no soneto "Menipo", Manuel Bandeira já antecipava também a onda da sátira menipéica. E o livro era exatamente o *Carnaval*. ... Oswald de Andrade inaugurou entre os modernos o novo sentido da paródia, como no "Canto de regresso à pátria" (onde glosa versos de Gonçalves Dias) e em "Meus oito anos", onde joga com versos de Casimiro de Abreu. É por aí que ele passa à inclusão de palavras tupis e negras, como no poema "Brasil", de notável efeito humorístico:

O Zé Pereira chegou de caravela
e perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê.
Lá longe a onça resmunga Uu! ua! uu!
O negro zozzo saído da fonalha

tomou a palavra e respondeu
 — Sim pela graça de Deus
 Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval.

E é por aí também que ele chega a um tipo de metalinguagem primária como nos poemas “Vício na fala”, “O gramático” e “Pronominais”, de grande efeito humorístico e de notável sarcasmo perante a crítica tradicional que, por volta de 1920, não conseguia sair do policiamento gramatical.

Não tendo longo fôlego poético — o que foi uma de suas qualidades —, Oswald de Andrade pôde realizar o que Haroldo de Campos chamou de poema-minuto, como na original redução de Amor / humor, em que o poema está praticamente reduzido a uma só palavra, dado que amor funciona como título, mas título que se integra na estrutura minúscula do poema. Dentro desta linha de redução é que o poeta pôde chegar a poemas semiconcretos como “Relógio” e “A Europa curvou-se ante o Brasil”:

7 a 2

3 a 1

A injustiça de Cette

4 a 0

2 a 1

2 a 0

3 a 1

E meia dúzia na cabeça dos portugueses.

O espírito brincalhão de Oswald de Andrade o levou à construção de um dos seus poucos poemas versificados, mas de sete sílabas e, portanto, de feição bem popular. É o que se lê em “Epitáfio”, onde se aproveita a repetição de uma palavra expressiva como redondo e se cria a montagem redonda e ilha = redond’ilha, que seria também utilizada por Cassiano Ricardo (mar-ave-ilha) e que constituiu por um certo tempo em cacoete da novíssima poesia. O poema de Oswald, além de trocadilho e de crítica às formas tradicionais (que ele parecia desconhecer), nos mostra também como o poeta soube tirar proveito de associações como redondo (gordo) e redondilha e explorar uma referência fantástica (o riso da caveira) para introduzir o eco de uma risada e quebrar o verso de sete sílabas:

Eu sou redondo, redondo

Redondo, redondo eu sei

Eu sou uma redond’ilha

Das mulheres que beijei

Por falecer de oh! amor

Das mulheres de minh’ilha

Minha caveira rirá ah! ah! ah!

Pensando na redondilha

É como se o próprio Oswald, morto ou vivo, estivesse rindo de quem compõe rondilhas ou rindo de si mesmo, pelo fato de haver feito também esses versos rondilhos.

4.4. Carlos Drummond de Andrade

Herdeiro e contemporâneo da poesia de Manuel Bandeira e Mário de Andrade, Drummond é o poeta que conseguiu levar mais longe o projeto estético do modernismo, criando uma das vertentes mais luminosas da poesia brasileira neste século. É o poeta mais bem estudado da literatura brasileira, embora não seja do nosso conhecimento nenhum trabalho comparativo entre a sua poesia e a poesia de Bandeira e Mário de Andrade. Já escrevemos (*Seleção em prosa e verso*) que a sua obra se constrói sob o impulso de duas energias criadoras: a consciência da criação pela literatura ("Tudo é teu que enuncias") e a consciência de que essa criação se processa através da língua. Para ele, a poesia é "a linguagem de certos instantes" e a prosa, "a linguagem de todos os instantes". Há nele, portanto, a consciência de que a criação poética é a luta com a linguagem ("Lutar com palavras/ é a luta mais vã./ (...) /Entretanto, luto"). Daí a sua permanente capacidade de experimentação das formas lingüísticas e, às vezes, de elementos extralingüísticos como o espaço que se insinua em alguns poemas.

Com relação ao vocabulário de Drummond, as suas palavras em "estado de dicionário", também já escrevemos dizendo que elas podem ser selecionadas e apresentadas dentro de uma visão de tempo e espaço, isto é, sobre uma base comum, de que o escritor se vale para as suas operações, é fácil perceber quatro áreas lexicais ligadas ao tempo: *arcaísmos* (geolhos, fenestra), *neologismos* (insiderável, dangerousíssima), *gíria* (morou, manja) e *profissionalismo* (sintequero, overloquista); e quatro áreas lexicais referentes ao espaço (os regionalismos): *termos do sul* (chê, guasca), do *nordeste* (avexa, Senhor do Bonfim), do *norte* (caxiri, guapuiar) e termos do *centro-leste*, como as gírias cariocas (quadrado, fundir a cuca)².

Reunidas as noções de tempo e espaço, e convocadas as palavras, começa o escritor o seu trabalho, a sua arte, de dispor cada termo no lugar exato para que ele possa concentrar a maior quantidade de comunicação estética. Como o simples vocábulo nem sempre é suficiente para exprimir a síntese da intuição criadora, surgem os vários processos operatórios: *montagem* (ferotriste, noitidão), *estrangulamento* (col/onizar, desfal/ecimento), *repetição* (canta, canta, canarinho; fala fala fala fala), *trocadilho* (ações ao portador e portadores sem ação), *onomatopéia* (vupt e rrr), *modismos* (quedê, sol danado), *locuções e anexins* ("vier não era sangria desatada", "bom era ter costas quentes"), *termos indígenas* (mayra, tupi; girirebboy, bororo), *estrangeirismos* (smart, gauche), *siglas* (ABBR, BR-15), *deformações ortográficas* (arkademias, jinela), *motivações fono-semânticas* ("De repente uma banda preta/vermelha retinta, suando/ bate um dobrado batuta/ na doçura/ do jardim"), *construções nominais* ("O fácil o fóssil/ o míssil o físsil/a arte o infarte"), *ordem indireta* ("de seu peso terrestre a nave libertada"), *pontuação* ("A

² As observações deste e do parágrafo seguinte dizem respeito à poesia e a prosa de Drummond. Cf. nota 3.

bomba/ declara-se balança da justiça arca de amor arcanjo de fraternidade”), além de procedimentos técnicos e semânticos, como: *alusão* (bíblica: “Meu Deus, por que me abandonaste”; literária: “Bicho da terra, vil e tão pequeno”, Camões), *sinônimos* (“Estou escuro, estou rigorosamente noturno, estou vazio”), *homônimos* (cava, cava), *antônimos* (automóveis imóveis), *parônimos* (lavar, lavrar) e, finalmente, a *enumeração*, sobretudo a caótica (“Pensando com unha, plasma, / fúria, gilete, desânimo”). Mas não fica aí; o escritor fala em *substantivo*, *adjetivo*, *verbo*, *pronomes*, *sintaxe*, enumera as preposições e conjunções e chega até a falar num “Pequeno mistério policial ou a morte pela gramática”. Compreenda-se: a morte, aquela “morte secreta”, a poesia; e a gramática, aquele código de uma linguagem que

planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas
de folhas, de signos, de obscuros sentimentos.³

Como se vê, o processo de experimentação em Drummond situa-se inteiramente dentro da linguagem. O seu desempenho se pauta pela competência, pelo respeito às regras e, nisso, é menos revolucionário que Mário de Andrade e Oswald, os quais ousaram mais e, por isso mesmo, lograram menos. Se Drummond lança mão de arcaísmo, é para dele extrair ressonâncias insuspeitadas pelos gramáticos, como no poema “Igreja”, de *Alguma poesia*, onde se lê: “Pernas de seda ajoelham-se mostrando geolhos”. Toda a graça piçante provém da substituição da forma sincrônica *joelhos* pela diacrônica *geolhos*, porque aí se instala outro vocábulo — olhos —, criando-se uma tensão irônico-sensual, fixando nos joelhos os olhos do poeta, na igreja.

As suas invenções neológicas não tumultuam e, balançadas pelo ritmo do poema, nos soam naturais, como em “Os materiais da vida”:

Drls? Faço meu ser em vidrotill
nossos coitos serão modernfold
até que a lança de interflex
vipax nos separe
em clavilux

camabel camabel o vale ecoa
sobre o vazio de ondalit
a noite asfáltica
plkx.

O mesmo se lê em “Eterno”, onde o poeta cria palavras como “Eternalidade eternite eternaltivamente/ eternuávamos/ eterníssimos”. Com relação à etimologia, pode-se dizer que o poeta sabe discretamente aproveitá-la, como no poema “Resultado”, de *Boitempo*. Em tom de brincadeira Drummond realiza uma notável descrição dos efeitos da blenorragia na vida do adolescente. Através de uma estrofe inicial em que se combinam associações fônicas e semânticas (emBLEma,

³ Os dois últimos parágrafos foram extrídos da *Seleção em prosa e verso*. Rio, José Olympio, 1971. Seleção do poeta e organização de G.M.T.

BLOco e BLINdagem; FOgo, FENda e FAtO — que lembra FAlô; e amor, vida e medo), chega-se à última estrofe, de três versos, para onde convergem essas associações, justificando, afinal, a imagem sonora da onomatopéia que sintetiza toda a enfermidade e seus efeitos morais na vida do menino inexperiente. Mas a onomatopéia, além de sua conotação de *alarma*, de som de sino, faz parte da composição do vocábulo *blenorragia*, cujas últimas sílabas vêm logo abaixo do verso, com a intenção de realçar, visualmente, o característico dessa doença venérea, numa quase coincidência semântica e etimológica com o elemento da composição — *rhagia*, do gr. “fluir”, “escorrer”...

blen blen blen

orragia.⁴

Os procedimentos de montagem e de ludismo podem ser vistos neste exemplo de repetição modificada: “Onda e amor, onde amor, ando indagando”, que aparece num soneto de *Claro enigma*. Aí a repetição tem caráter lúdico e se processa através da montagem de palavras parônimas que produzem duas séries de movimentos que se cruzam aumentando e diminuindo, e sugerindo assim o fluxo e o refluxo do mar, isto é, o ir e vir descontrolado de quem está “indagando” pelo *amor*. A associação do substantivo *onda* com o advérbio *onde* e o verbo *ando*, além do aproveitamento do morfema gerundial de *indagando*, transmite uma idéia de movimento ascendente ou progressivo, ao mesmo tempo que atualiza a idéia no espaço e no tempo. Além disso, a elevação do morfema à categoria de verbo (*ando*) deixa em liberdade outro estágio da cápsula — o módulo *inda*, (ainda) que acentua a noção temporal do sujeito que, tal como a onda, que vai e vem, *anda* indagando por onde andar o amor que, à semelhança da onda, vai e vem, até sumir-se inteiramente. Pois a outra série de movimento é decrescente, de *e amor, amor...*, chegando-se à supressão do substantivo no terceiro grupo de forças do verso, justamente no do verbo perifrástico, que indica o aspecto iterativo da busca, o que oferece ao leitor outras informações poéticas que a simples comunicação lógica dificilmente pode comportar. Outra interpretação é também possível (ou outras): a das duas paralelas que se encontram no infinito, ou melhor: a idéia de *onda* e a idéia de *amor*, o que nos leva à comparação — *o amor é como a onda*; depois, a supressão do *e*, mais preposição que conjunção (dada a natureza nominal do sintagma) e fonema assimilador do *a* de *onda*, motivando assim o aparecimento de *onde* para formar um novo sintagma *onde amor*, ou seja, *onde* (está) o *amor*; finalmente, a completa absorção das duas idéias através do presente *ando*, como se Amor, Onda e Onde se houvessem fundido nessa palavra dinâmica *Ando* que, como auxiliar, imprime continuidade de ação ao verbo principal, “indagar”, idéia que já havia sido enunciada pelo advérbio *onde*. E, como se não bastasse, esse último segmento discursivo, maior que os outros, cria um movimento circular, em torno do advérbio *inda* (em *indagando*), caracterizando melhor o ato de indagar.⁵

⁴ Cf. Drummond: *a estilística da repetição*. Rio, José Olympio, 1970. 2a. ed., 1976.

⁵ Cf. nota 4.

Finalmente, dois exemplos metalingüísticos, em que a poesia de Drummond se apresenta como uma das mais importantes do Modernismo. No poema "Explicação", de seu primeiro livro, se lê que "A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro/ e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente". Muito mais aberta que a proposição de Marinetti de se colocar depois do substantivo alguns adjetivos entre parênteses para a escolha do leitor, o artifício de Drummond, sintetizando na palavra adjetivo todos os possíveis adjetivos do dicionário, abre um leque de possibilidades semânticas em que o leitor se movimenta com muito mais interesse, já que se produz ali uma figura metalingüística que traz opacidade e recorte à expressão. O outro exemplo é com o poema "Terras", de *Lição de coisas*, onde se inclui o espaço como signo visível, dentro aliás da teoria que fecha o poema, uma das mais antigas da tradição ocidental: a de que as coisas só existem quando pronunciadas:

Serro Verde	Serro Azul
As duas fazendas de meu pai	
aonde nunca fui	
Miragens tão próximas	
Pronunciar os nomes	
era tocá-las.	

4.5. Cassiano Ricardo

Cassiano Ricardo deixou a sua teoria poética codificada em dois manuais: *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda* (1964) e *Poesia práxis e 22* (1966). De maneira que a leitura desses livros nos põe logo em contato com o material poético e com as inclinações experimentais do autor de *Martim Cererê*. Eis, por exemplo, alguns tópicos tratados no primeiro desses livros: verso e prosa, poesia e literatura, poesia e poema, artes poéticas, a supressão da frase, o repúdio ao discursivo, espaço e espacialidade, o mínimo de palavras, palavra-coisa, linossigno, visualismo, ideograma e imagismo, reificação, comunicação não-verbal, a vanguarda e seus excessos, desenho e poema, poema e máquina, a torre de H'Bel, poema e cinema, etc. Por aí se vê a preocupação de Cassiano Ricardo em estar em dia com o conhecimento de sua arte, dentro aliás do pensamento de Baudelaire, para quem o poeta deveria se instruir sempre a respeito de seu ofício. E o seu espírito irrequieto o levou a sondar as possibilidades mais extremas da expressão, valorizando como ninguém os sinais auxiliares da escrita, como hífen, travessão, apóstrofe, barra, aspas e parênteses e chegando a praticar um pouco da poesia concreta, sem no entanto aderir ostensivamente, como o fez Bandeira. Quer dizer, Cassiano foi mais pessoal, chegou ao concreto ou a usar técnica da poesia concreta por sentir que a poesia da segunda metade deste século tinha muito a ver com a linguagem dos meios de comunicação de massa.

Assim, depois da experiência inicial parnasiana, depois do verde-amarelismo que culminou com o discurso épico de *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo chegou à década de cinquenta com uma poesia despojada e bastante intelectualizada, como nos *Poemas murais*, onde já aparecem montagens do tipo *M'orfeu*, juntan-

do num só vocábulo o deus da poesia e o deus do sono, é sobretudo em *O arranha-céu de vidro*, onde o mesmo processo se faz metalingüístico, como na primeira estrofe de "O avião e o gavião", conotando a imagem de um avião de guerra:

O gavião obrigou o avião
a descer em furiosa algazarra,
pois viu nele um outro gavião
só sem o g da sua garra.

Tal montagem com o auxílio da tmesse e do apóstrofo é o lado novo de um processo bastante usado na poesia romântica, em que o apóstrofo tinha a função de assinalar a falta de uma letra, como no caso de *sec'lo* por *século* ou *c'roa* por *coroa*. Lembre-se a este respeito que no poema "Amor e medo", de Casimiro de Abreu, a palavra *c'roa* reveste-se de um significado especial: o da coroa da virgem depois de desfolhada pelo vento rufião... A síncope e o apóstrofo oferecem visualmente um sucedâneo do hímen rompido, se o poeta não fosse prudente e não tivesse medo.

A capacidade de Cassiano Ricardo em valorizar o que era de certa maneira ignorado pelos poetas é uma das características marcantes de sua poesia. Ele utiliza a barra para indicar visualmente o corte de palavra e ao mesmo tempo pôr em correlação fonemas semelhantes, como num dos poemas de *Jeremias sem chorar*:

Globo azul sobre
a mesa, igual ao
da au/
la de geo
grafia eu/
menino.

Outras vezes são os parênteses que se vêm acionados para a montagem de fonemas homorgânicos, como neste exemplo: "Um simples equívoco/ de fonemas ou de telefonemas/ entre dois hemisférios/ uma troca de b por p/ e o mundo explodirá em nossa mão./ (p) bomba". Qualquer referência do significante pode servir para alusões lexicais, do tipo

Pensa-se que
Agá Kan morreu
de um cân-
cer de ouro.
Não.

No poema "A Máquina e seus prefixos" já temos o poema concreto: Cassiano distribui sete radicais-prefixos numa página, aproveitando tipos maiores e o espaço na separação de *fero/menda/rapa/fuga/dupli/selva/vora*; e, na página seguinte, coloca um poema denominado "As 7 cidades", onde os radicais aparecem ligados a cidade, de maneira que a leitura da primeira página se completa na segun-

da. É de certa maneira um procedimento parecido com o de Mário de Andrade, quando deixou a cargo do leitor a complementação através dos radicais ligados ao "sufixo" cidade.

Jeremias sem chorar é o livro que na poesia brasileira conseguiu o maior número de bem logradas experimentações, pois foi escrito dentro do período da influência da poesia concreta. Ali se encontram aproveitamento do espaço em branco, o jogo com os caracteres tipográficos e a inteligente organização de poemas visuais, "Gagarin" e "Translação"; além de reduções nominais como em "Posições do corpo":

Sob o azul
Sobre o azul

subazul
subsol
subsolo.

Ou montagens do tipo "selvafricanamente", palavra-poema que serve de epílogo a uma das partes desse livro. Um meio termo entre a vanguarda e a tradição poética é o poema "Cemisfério":

Onde jaz a palavra paz?

Onde jaz a palavra paz?
Ó paz, onde estás?

Aqui jaz

Aqui jaz

Aqui jaz

Aqui jaz

Aqui jaz

Mas o caráter inventivo de Cassiano Ricardo não se manifestou somente na época das vanguardas. Cada um de seus livros trouxe sempre novas contribuições e experimentação, ou de tema ou de forma. E um dos belos exemplos de sua capacidade de reduzir à palavra uma situação ou uma vivência especial é o poema "Serenata sintética", de *Um dia depois do cutro*, de 1947. Com seis palavras, Cassiano consegue esta beleza de simplicidade poética, nem sempre alcançada pelos poetas de vanguarda:

Rua
torta.

Lua
morta.

Tua
porta.

Reconhecemos que a estas alturas, já cansado, não demos o tratamento exigido ao estudo da experimentação na poesia de Cassiano Ricardo. Ela é tão rica que só mesmo um trabalho monográfico lhe faria justiça, realçando e sistematizando os diversos aspectos de sua personalidade criadora.

4.6. Murilo Mendes

A poesia de Murilo Mendes, que começou parodiando a história do Brasil, chegou à década de setenta numa *Convergência* altamente experimental. Vivendo há muito tempo na Itália, Murilo Mendes incorporou o ritmo e alguma coisa semântica da tradição italiana e, tocado pela aura da vanguarda e da obra aberta, o poeta fez convergir para o seu livro inúmeros elementos e técnicas da nova poesia, a tal ponto que o leitor tradicional torce o nariz diante de muitas invenções, consideradas mais como brincadeiras. Os procedimentos em si valem como tentativa pessoal de ir além das vanguardas, mas têm o inconveniente de repetir-se várias vezes, o que nos leva à automatização do processo e, em consequência, a interrupção do prazer estético. A influência da língua italiana está presente no uso exaustivo dos esdrúxulos.

O processo que chamamos de *declinação lúdica* é um dos que mais se repetem. Aparece no "Exergo" da abertura:

Orfeu Offtu Orfele
Orfnós Offvós Orfeles

Noutro poema volta a escrever "Isabel. Isabelanda, Isabelinda, Isabelonda, Isabelunda"; e noutro: "O caracol o caracal o caracul/ o caramel o caromel o carofel". Mas há mais exemplos no seu livro, o que tira o sentido de surpresa que acompanha o ato estético.

Mas a capacidade de Murilo contemplar a linguagem está presente num "Grafito segundo Kafka":

Os dois K do meu nome: num só nome.
O F comprimido entre dois A, dois K.
Pobre deste nome sem esfera. Só ângulo.

Toda a angulosidade do nome de Kafka se vê analisada num mínimo poema, tão curto quanto o nome mas tão forte no seu poder de criar imagens a partir do grafema e não somente do fonema. Murilo foi hábil neste processo de submeter a matéria poética a uma técnica de esfarinhamento, pesquisando-a dos mais diversos ângulos e quase sempre oferecendo soluções estéticas eficazes. É o que se dá

na sua serie de "Murilogramas", como o dedicado a Camões, onde escreve de maneira originalíssima:

Sim: lavrador da palavra= =
Teto e pão da nossa língua = =

Desde meninos mamamos
Nos rudes peitos da Lírica = =

Livro central semovente
Que parte do particular

Até investir o alto cume
De onde o Todo se contempla.

Mas, do ponto de vista da invenção visual e dinâmica, o mais belo é mesmo o dedicado a Bach, composto de duas colunas; na primeira, as duas primeiras partes do nome do compositor: "João Sebastião"; e, na segunda, a variação, melhor, a transformação da ressonância de "Bach". O poema merece uma transcrição completa:

"Murilograma a João Sebastião Bach"

João Sebastião
mete ao som na mão

João Sebastião
mete o sol na mão

João Sebastião
martelando o órgão

João Sebastião
espaventa o górgão

João Sebastião
temperando o cravo

João Sebastião
tolhe-nos o travo

João Sebastião
restaurando Orfeu

João Sebastião
mestre vosso e meu

João Sebastião
tua vontade louvo

João Sebastião
movimento novo

João Sebastião
pule apura poda

João Sebastião
roda roda roda

João Sebastião
ouvido da Paixão

João Sebastião
esfera em rotação.

Murilo Mendes, tal como Cassiano Ricardo, pôs em ação uma série de elementos auxiliares da escrita, como hífen, travessão, longos traços, letras em caixa alta, espaço em branco, esfera negra, números, barras, enfim elementos que desviam a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, lhe incorpora uma significação especial mas ambígua, polissêmica. O poema "Texto de informação", de indicação metalingüística, é todo um campo de verificação de novidades. Começa perguntando "Noitefazes/ ou Disfazes?" (sic) e, a partir dessa montagem, vai falando de "cararredonda", "caraquadrada" e dizendo, num tom mais intelectual que verdadeiramente poético:

Tiro do bolso examino
Certas figuras de gramática
de retórica
de poética
Considero-as na sua forma visual
Fora de função / no seu peso específico
& som próprio
de palavras isoladas:

Oxímoron; anáclase. sinérese
Sinédoque. anacoluto. metáfora
Hibérbato. hipérbole. hipálage
Assíndeto

E conclui o poema dizendo: "Eu tenho a vista e a visão;/Soldei concreto e abstrato.// Webemizei-me, Joãocabilizei-me. Franciscopongei-me. Mondrianizei-me".

Mas há também três processos especiais nessa poesia final da obra de Murilo Mendes. O primeiro é a habilidade com que ele sabe conseguir efeitos visuais, como no poema "Lâminas", com algumas palavras fixas e outras em mutação:

As lâminas afiadas do ar do século XX
As lâminas afiadas da tensão do século XX.
As lâminas afiadas da atenção do século XX.
As lâminas afiadas da rotação do século XX.

As lâminas afiadas da multifoice, da multiface do século XX.

O segundo processo é o da transformação do discurso, no que está coerente com a noção mais atual de história literária. A partir de uma palavra que se apresenta no título, como em "Formidável", o poeta fixa o seu radical e vai fazendo modificar-se a parte sufixal até reencontrar a primeira palavra: "FORMIDÁVEL/ FORMADÁVEL/ FORMADOVE/ FORMADOVO/ FORMADÓVEL/ FORMODÓVEL/

FORMIDÁBLIU/ FORMIDÁCTIL/ FORMITÁCTIL/ FORMIDANÇA/ FORMA-
 DANÇA/ FORMIDEDO/ FORMIDENDO/ FORMIDADO/ FORMIDOIDO/ FOR-
 MIDOÍDO/ FORMIDONDO/ FORMÓFILO/ FORMÓFOBO/ FORMIAUDÍVEL/
 FORMIVÁVEL/ FORMIGÁVEL/ FORMIDÁVEL". E o terceiro processo é decorrên-
 cia deste último, ou seja, a invenção de palavras, como no poema cujo título é
 mesmo "Palavras inventadas" (em forma de Tandem, isto é, em forma de bici-
 cleta de dois assentos, com uma roda maior na frente (a primeira coluna) e a
 menor atrás (a segunda), criando-se um visual fisiognômico:

Ardêmpora	neclauses
Bisdromena	guevolt
Canéstrofa	trapesso
Desdômetro	fanúria
Ervêmera	valdert
Ferdúmetri	beliús
Glamífero	glavencs
Hedvâmpero	notraut
Irglêmona	pantêusis
Jirtófelô	jivórnea
Kastrúnfera	vidrolt
Lirtêmolá	dergalt
Mirpólita	corveccs
Normúfilo	zemiltz
Orgântula	vernodr
Pordênola	punerv
Quervídrola	forguenz
Rindáutera	norlun
Sernôfelant	obcúrima
Terrábile	viednon
Urtêmbrola	regrit
Verçáubero	tunélia
Xisdêrdado	verdinktra
Zedráufila	perclômeno

5. Conclusão

A nossa leitura foi mesmo uma seleção de seis poetas que consideramos representativos das experimentações modernistas. Mas foi uma leitura sintagmática, raras vezes tentando a sistematização. O seu objetivo era mesmo este: apresentação dos recursos retóricos de que se valeram seis poetas brasileiros deste século. É certo que esta apresentação só se completará com outro capítulo (5. A Experimentação *por fora* da linguagem), onde se poderia fazer também uma descrição dos procedimentos vanguardistas para, depois, fazer a devida comparação da natureza e da eficácia dos dois tipos de experimentação: a que se dá por dentro da linguagem e a que se dá por fora, recorrendo-se a linguagens não-verbais, como se deu com a poesia concreta e especialmente com o poema processo.

Valeria por último assinalar que o tipo de experimentação que arrolamos aqui está na linha da tradição e, por isso mesmo, se torna muito mais difícil na consecução de seus fins estéticos. Criar dentro da tradição exige um saber dessa tradição e, mais ainda, exige em teor de originalidade que ultrapassa a própria tradição. Não é, pois como nos movimentos de vanguarda — sobretudo dos discípulos — a utilização de estranhamentos cujo objetivo é primeiramente chocar, perturbar o leitor, sem ministrar-lhe um pouco de fruição estética. Neste sentido, pode-se dizer que existem muitos poetas tidos por tradicionais que, no final, acabam dando mais contribuição efetiva do que os que se proclamam ostensivamente de vanguarda. Talvez viesse a calhar a frase de Roland Barthes, para quem era preferível estar na retaguarda da vanguarda.

ALGUNS LIVROS CONSULTADOS

A EXPERIMENTAÇÃO LINGÜÍSTICA NA PROSA

Principais momentos do modernismo

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 2.a ed., São Paulo, Martins.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo, Difel, 1966.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 3.a ed., Rio, Nova Aguilar, 1974.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- . *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1973.
- DELAS, Daniel et FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e poética*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- DUBOIS, J. et alii. *Retórica geral*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- ENKVIST, Nils Erik et alii. *Lingüística e estilo*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra, Livraria Almedina, 1975.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. S. Paulo, Cultrix, 1975.
- MENDES, Murilo. *Poesias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- . *Convergência*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.
- . *Jeremias sem chorar*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.
- . *Os sobreviventes*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.
- . *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio, J. Olympio, 1964.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Competência lingüística e competência literária*. Coimbra, Almedina, 1977.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio, J. Olympio, 1970.
- . *A retórica do silêncio*. São Paulo, Cultrix/INL, 1979.
- . *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Rio, Vozes, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris, Larousse, 1967.