

A LÍNGUA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Gilberto Mendonça Teles
PUC-RJ, UFG

Eu penso que para melhor compreensão deste tema — *A língua literária contemporânea no Brasil* — é preciso tocar inicialmente em dois tópicos: o primeiro, de ordem terminológica, diz respeito à Linguística; o segundo, de ordem propriamente histórico-literária, diz respeito à criação na Literatura.

Refiro-me à expressão “língua literária”, empregada, a meu ver, em lugar de “linguagem literária”. É que, linguisticamente falando, não poderia haver uma “língua literária” e sim uma (ou inúmeras) “linguagens literárias”. A língua é usada para a comunicação (o que se chama *linguagem comum*); e usada para a expressão estética (a “linguagem literária”). Tal observação vem a propósito do funcionalismo de Martinet, cujos princípios gerais me parecem oportunos. Para ele, a língua possui *dupla articulação*, que funciona simultaneamente na produção de qualquer enunciado:

a) A *primeira articulação* é a dos *monemas*, a das unidades formais dotadas de sentido, como as palavras do dicionário;

b) A *segunda articulação* é a dos *fonemas*, a das unidades distintivas mínimas e sem significação, como o a, o b, o c, etc.

Ora, a linguagem (comum ou a literária) é uma função da língua e portanto não possui a 2.^a *articulação*, que é a mesma da língua. O escritor não cria fonemas, cujo número é limitado em cada língua. Ao criar os neologismos ou o seu vocabulário assêmico, está usando os fonemas já existentes, mesmo no caso das palavras sem nexos, como nos *bestialógicos*. Numa crônica no *Jornal do Brasil*, de 4.7.1974, Carlos Drummond de Andrade transcreve um poema de Vinícius de Moraes “*para curtição de quem ame a criatividade verbal*”, nele os significados não são os da língua mas da linguagem, isto é, da forma inteligente de que ler:

Os clasmos d’Aparício
São flomas ereseibundas

Erótomas jocundas
 Enfácil de aurifácil
 Santalmas! Nobildócio
 Equiapa rício coalfa
 Cambiuti cosseu
 E prúdinas constrócios
 Elentes ventadomas.

Trata-se de um prefácio que Vinícius fez para um livro de Aparício Torelly, o conhecido Barão de Itararé. Assim, no meu entender, deveria ser aqui “*A Formação da Linguagem Literária Contemporânea*”.

O segundo tópico é com relação à Criação na Literatura Contemporânea. Compreendo como tal a maior parte da produção literária a partir de 1922, independente da denominação de fases dos livros didáticos e da moda universitário do “pós-moderno”. No livro *A retórica do silêncio* (1979), falo de dois tipos de criação literária no modernismo: *A vanguarda natural*, que vem acompanhando por dentro a transformação dos grandes escritores, poetas e prosadores; e *a vanguarda provocada*, a dos manifestos que pregam a destruição da tradição e lutam por uma linguagem nova. Ora, toda transformação, por dentro ou por fora, se manifesta pela e na linguagem. O ser nova ou velha é que determina se o escritor está se repetindo ou repetindo os outros escritores ou, pelo contrário, está criando formas novas ou modificando-as dentro das possibilidades do idioma.

Como exemplo, selecionei apenas alguns poetas modernistas para, com eles, procurar mostrar a diversidade de aspectos técnicos e estilísticos que condicionam a *linguagem* da literatura contemporânea. Acredito que toda a renovação pode ser motivada por duas atitudes perante a linguagem — a da construção verbal (com predomínio da *hipotaxe*) e a da construção nominal (com a ênfase posta na *parataxe*). O ideal tem sido a mistura harmônica dos dois tipos de construção, como na poesia de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Murilo Mendes. Posso também dar exemplos de Gilberto Mendonça Teles em vários poemas e em teses de doutorado e várias dissertações de mestrado.

1. MANUEL BANDEIRA — A competência estético-literária de Manuel Bandeira levou-o a experimentar, de maneira aparentemente discreta, todas as possibilidades da linguagem poética. Às vezes, as suas inovações gritam por si mesmas, chamam a atenção pelo seu tom de inusitado, mas acabam por conquistar o

leitor. Daí a extrema popularidade de seus poemas, muitos dos quais, em versos livres, na boca do povo. Mas veja como ele sabe fazer algo novo com as palavras velhas: “*Teu corpo claro e perfeito,/ Teu corpo de maravilha,/ Quero possuí-lo no leito/ estreito da redondilha*”. A partir de esquema métrico tradicional (a redondilha maior), com rimas conhecidas e palavras comuns da língua, ele constrói a imagem da mulher — da Poesia — que o sujeito lírico quer possuir (possuindo-a) dentro do próprio poema, num belo exemplo de metalinguagem poética. Pode-se falar nos quatro *pontos cardeais* de experimentação poética de Manuel Bandeira, assim compreendida:

a) Estudou a poética trovadoresca e escreveu poemas no estilo medieval, como “Cossante” e “Cantar de amor”, de *Lira dos cinqüent’anos*, apropriando-se de formas, temas e técnicas dos trovadores, mas dando-lhes uma atualidade carioca no refrão, como em “Cossante”:

Ondas da praia onde vos vi,
Olhos verdes sem dó de mim,
Ai Avatlântica!

b) Leu os poetas concretistas e soube imitar muito bem o “modelo” poético de alguns textos concretos, como o poema “Ponteio” que dá uma idéia das suas experimentações com as palavras se arrumando em três blocos e em torno do eixo semântico verde/ negro. Veja-se o primeiro bloco do poema e o jogo sonoro de que o poeta lança mão fazer algo difere, construindo e desconstruindo as palavras:

dever
de ver
tudo verde
tudo negro
verde-negro
muito verde
muito negro

c) Encontrou nos clássicos, românticos e parnasianos (Camões, Gonçalves Dias e Bilac) as principais formas fixas e os principais recursos poéticos. Bandeira escreve que foi graças a Sousa da Silveira que ele pôde sentir “*nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua*”, acrescentando: “*A sua lição foi, e continua sendo vida afora, muito*

preciosa para a minha experiência poética”. Foi um exímio transformador das formas clássicas, escrevendo poemas com o título de *voltas, rondós, rimancetes, madrigais, baladilhas e haicais*. Das formas clássicas, ele conservou apenas o nome e uma que outra característica estrutural, quase sempre de ordem repetitiva ou rítmica, como em “Balada de Santa Maria Egípcíaca” ou na construção nominal de “Rondó dos cavalinhos”, como na sua última estrofe:

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
O Brasil politicando,
Nossa! A poesia morrendo...

O sol tão claro lá fora,
O sol tão claro, Esmeralda,
E em minha alma – anoitecendo!

d) Além disso, Manuel Bandeira teve o talento e o bom senso de se abrir também na direção da cultura popular, retirando de temas e formas populares a substância mais íntima de sua dicção modernista. Poemas como “O Anel de vidro” “Os sinos”, “Na rua do sabão”, “Irene no céu” e “Vou-me embora p’ra Pasárgada”, “O amor, a poesia, as viagens”, a “Boca do forno” e “Trem de ferro”, ou “Cantadores do Nordeste”, onde os principais elementos da poética popular são admiravelmente dinamizados:

Anteontem, minha gente,
Fui juiz numa função
De violeiros do Nordeste,
Cantando em competição,
Vi cantar Dimas Batista,
Otacílio, 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.

2. MÁRIO DE ANDRADE – Na sua poesia a retórica antiga convive com a nova que 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*, 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* bem de acordo com o processo de Marinetti. Com isso vai trazendo para a sua poesia elementos da retórica popular, como o *trocadilho*, e *jogos de palavras*, tipo: “*Um penacho de viúvas restritas / restritas não restritas*”. Ou como nos *ludismos* de:

Onde estão os coloridos italianos? onde estão os turcomanos?
Onde estão os pardais, madame La Française,
Ergo, ego. Ega, égua, iota, calúnia e notícias,
Balouçantes nas marquesas dos roxos arranha-céus?...

3. OSWALD DE ANDRADE – A obra de Oswald de Andrade — tudo o que ele escreveu de poesia, de romance, de teatro, de polêmica, de manifesto — contribuiu para a linguagem moderna, como o *simultaneísmo* de que se vale para expressar de uma só vez as duas ordens de idéias que andavam na cabeça do menino, que rezava: “— *Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até em baixo. Para que pernas nas mulheres, amém*”.

O *Manifesto da poesia pau-brasil* e o *Manifesto antropófago* se valem da descontinuidade do pensamento e da linguagem para subverter a maioria dos valores consagrados pela nossa tradição cultural. No *Manifesto pau-brasil*

escreve contra a gramatiquice da época, pedindo uma “*A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos*”. E é por aí 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. Eis o “Pronominais” feito a propósito para irritar os gramáticos sem sensibilidade literária:

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro

O espírito brincalhão de Oswald o levou à construção de um dos seus poucos poemas metrificados, de sete sílabas e, portanto, de feição bem popular. É o que se lê em “Epitáfio”, onde, crítica às formas tradicionais, nos mostra também como o poeta soube tirar proveito de associações como redondo (gordo) e redond’ilha 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 poeta, morto ou vivo, estivesse rindo de quem compõe redondilhas ou rindo de si mesmo, pelo fato de haver também feito esses

versos redondilhos. Ou rindo, talvez, da pronúncia inglesa (*Óswald*) de seu nome entre os universitários, sobretudo no Rio de Janeiro.

4. CARLOS DRUMMOND 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. 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.

Com relação ao vocabulário, as suas palavras, em “estado de dicionário”, podem ser selecionadas dentro de uma visão de tempo e espaço, ou seja: quatro áreas lexicais ligadas ao tempo: *arcaísmos* (geolhos, fenestra), *neologismos* (insiderável, dangerosíssima), *gíria* (morou, manja) e profissionalismo (sintequeiro, 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). / E há vários processos retóricos, como: *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), *loquções e anexins* (“viver não era sangria desatada”, “bom era ter costas quentes”), *termos indígenas* (mayra, tupi; girirebboy, bororo), *estrangeirismos* (smart, gauche), siglas (ABBR, BR-15), *deformações ortográficas* (arkademia, jinela), *motivações fonosemânticas* (“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 fissil / a arte o infante”), *ordem indireta* (“de seu peso terrestre a nave libertada”), *pontuação* (“A 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), gradações sinonímicas (“Estou escuro, estou rigorosamente noturno, estou vazio”), *homônimos* (cava, cava), *antônimos* (automóveis imóveis), *parônimos* (lavar, lavar) 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*, *pronome*, *sintaxe*, enumera as preposições e conjunções e chega até a falar num “pequeno mistério policial ou a morte pela gramática”.

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

Os seus neologismos não tumultuam e, balançadas pelo ritmo do poema, nos soam naturais, como em “Os materiais da vida”:

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

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

Finalmente, dois exemplos metalingüísticos. No poema “Explicação”, de seu primeiro livro, se vê que “*A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro/ e tem umas atrizes de pernas adiectivas que passam a perna na gente*”.

5. CASSIANO RICARDO – Cassiano Ricardo deixou a sua teoria poética codificada em *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda* (1964). 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. Fez montagens do tipo M’orfeu, juntando num só vocábulo o deus da poesia e o deus do sono, e 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 linguagem 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.

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 esdrúxulo do italiano e, tocado pela aura da vanguarda e da obra aberta, o

poeta fez convergir uma série de experimentações, que fazem o leitor tradicional torcer o nariz diante de muitas invenções, consideradas 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 automa-tização do processo e, e, conseqüência, à interrupção do prazer estético. Um desses procedimentos é o da *declinação lúdica*, como aparece no “Exergo” de *Convergência*:

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles

Noutro poema volta a escrever “Isabel. Isabelanda, Isabelinda, Isabelonda, Isabelunda”; e noutro: “O caracol o caracal o caracul/ o caramelo caromel o carofel”. Mas a capacidade de Murilo contemplar a linguagem está presente num “Grafito segundo Kafka”, onde a letra k é que é o tema principal:

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.

Mas, do ponto de vista da invenção visual e dinâmica, o mais belo é mesmo o “Murilograma a João Sebastião Bach”, composto de duas colunas como se fossem as teclas branca e preta do piano (ou do cravo): na primeira, as duas primeiras partes do nome do compositor: “João Sebastião”, e, na segunda, a variação, melhor, a transformação da ressonância de “Bach”:

João Sebastião
mete o 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

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 incorporam uma significação especial, mas ambígua, polissêmica. O poema “Texto de informação”, de informação teórica, é todo um campo de verificação de novidades retóricas: formado por seis partes, sintetizam o gosto, o conhecimento, as ousadias gramaticais e estética, as incoerências e a técnica poética de Murilo Mendes no final da sua vida:

1
 Noitefazes
 Ou desfazes?

Noite redonda
 Cararredonda

Ar voando:
 Sono da palavra
 Coisa-feita.

Dia quadrado
 Caraquadrada
 Ar parando:
 Insônia da palavra.
 Coisa-fazes.
 Diafazes.

2
 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; anacrase. Sinérese
Sinédoque. anacoluto. Metáfora
Hipérbato. hipérbole. Hipálage
Assíndeto

3

Ponga, s.f. Brás. Norte) Espécie de jogo. Consiste num quadrilátero de madeira ou papel em que se traçam duas diagonais de papel e duas perpendiculares que se cruz e em que se jogam dados.

4

Inserido numa paisagem quadrilingue
Tento operar com violência
essa coluna vertebral, a linguagem.

Esquadrinho nas palavras
Meu espaço e meu tempo justaposto.
E dobro-me ao fascínio dos fatos
Que investem a página branca:

Perdoar-me
Valéry
Drummond.

5

... as palavras / coisas / são belas
No seu vestido justo
Criado por alfaiates-óticos.

6

Eu tenho a vista e a visão:
Soldei-me concreto e abstrato.

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.
Francispongei-me. Modrianizei-me.

O leitor é que se dane na obtenção de significações, o poeta quer apenas passar a imagem das inúmeras possibilidades de pôr a língua a serviço da expressão estética que se quer nova, embora nem sempre expressão rigorosamente estética.

7. GILBERTO MENDONÇA TELES – Sobre um arcabouço tradicional herdado de clássicos, românticos, parnasianos e simbolistas, este poeta vem procurando construir a *sua dicção* moderna, fazendo convergir para ela as inúmeras experimentações de impressionistas, futuristas, cubistas, expressionistas, “espiritonovistas”, dadaístas e surrealistas, que ele tem sabido harmonizar com a herança clássica. Tendo consciência de que o poeta está sempre em luta com inúmeras restrições (gramatical, ética, estética, política quando não da própria criação), Gilberto pensa que o poeta deve conhecer muito bem a sua língua, no passado e no presente, a fim de poder jogar com as palavras de todas as épocas. Para ele, o poeta sempre nos ensina que, brincando com as palavras, estamos aprendendo a brincar com a vida e com o mundo. Esta alegria de viver que ele passa a quem dele se aproxima — uma das marcas da personalidade de Gilberto, como escreveu um crítico — transparece em todos os níveis da sua realidade: no amor, na linguagem, no trabalho e na visão político-social, cheia de esperança para o homem brasileiro e para os destinos mais altos do Brasil.

Desde os seus primeiros livros, ele vem trabalhando ludicamente com a linguagem, sobretudo depois de *A raiz da fala*, onde já se encontra no soneto “Pavloviana”, um verso decassílabo todo ele feito de relações fônicas e lexicais, como

No ar vou árvore vou ave vou
ando só e noturno.

A palavra “ar” se junta ao verbo “vou” e as duas sugerem o substantivo “árvore” que começa a se decompor em “vou” e “ave” para depois com o verbo “ando” sugerir “voando”, tudo a partir da repetição do verbo “vou” que, fonicamente, lembra o substantivo “vôo”. Noutro poema, agora em *Arte de armar*, retoma no poema “Peri-Patético” (um índio confuso andando na cidade), o processo de andar filosofando entre as coisas para contestar o serviço mal feito das multas no Rio de Janeiro. Observe que os versos vão mudando de tamanho (do tipo 9 para o 11, deste para o 14 e finalmente para o tipo 16, com o último de le tre a do:

Ando e tu multas
 ando e te muito
 ando em tumulto
 t u m u l t u a n d o

O poeta cria palavra como “finício” (fim e início) e o seu conhecido “falavra”, título de uma de uma antologia publicada em Lisboa., poemas inteiro com versos nominais, como o “Chá das cinco”, de *Plural de nuvens*, também editado em Lisboa e cujos primeiros três versos são:

chá de poejo para o teu desejo
 chá de alfavaca já que a carne é fraca
 chá de poaia e rabo de saia

Com a 4.^a edição de *Hora aberta* (Vozes, 2003), apareceram os seus (*Im*) *provisuais*, onde reúne alguns de seus poemas visuais (não concretos), entre os quais

HUMO@DERNISMO

pre-

pro-

anti-

υεωτερισμός

neo-

pós-

poster

j
 m
 m
 a
 k
 i
 n
 a
 z
 i
 v
 n
 e
 c
 o
 n
 f
 i
 l
 o

8. Até agora falei apenas da linguagem de poemas, mas o que dizer da linguagem da prosa (da ficção) de Guimarães Rosa, em texto como, por exemplo, o de *Tutaméia*, publicado em 1967, poucos meses antes de sua morte? Se o leitor (sobretudo os privilegiados) não ler, reler e ler de novo (aliás como sugere o próprio autor com as duas epígrafes de Shopenhauer), se o leitor não souber ler com inteligência, passará por cima ou deixará logo o livro de lado. Só depois que vai descobrindo as inúmeras nuances do texto e sentindo o *discurso* em si mesmo, independente às vezes da *história*, é que irá encontrar a beleza da sua linguagem, vendo-a desabrochar de todos os níveis de sentido do discurso. É o caso, para ficar num só exemplo, o do conto “O desenredo”, de duas páginas e meia e cujos primeiros 13 parágrafos expõem o enredo da “estória” cujo “desenredo” é simplesmente belo. Vejam-se apenas os dois primeiros parágrafos e depois saiam correndo em busca do livro para conhecer o final da estória, como o autor fez questão de denominou os seus pequenos contos, cheios de oralidade:

Do narrador a seus ouvintes:

— Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre. Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.

Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada. Sorriram-se, viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas

Conclusão

O objetivo era mesmo este: apresentação dos recursos retóricos de que se valeram (e se valem) os poetas brasileiros do século e da atualidade, inclusive os que recorreram a linguagens não-verbais, semióticas, visuais. Valeria por último assinalar que o tipo de criação e de experimentação que arrolamos aqui está na linha da *competência*. Criar dentro da tradição exige um saber desta tradição e, mais ainda, exige um teor de originalidade que ultrapasse a própria tradição. E, claro, toda essa linguagem literária acaba interferindo na dinâmica da língua. Muito obrigado.