

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

**ELIANA MARIA AZEVEDO RODA PESSOA FERREIRA**

**EXPRESSIVIDADE E VISÃO DE MUNDO: O LÉXICO DE MÁRIO  
DE ANDRADE NA POESIA DA DÉCADA DE 20**

São Paulo

2009

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

**EXPRESSIVIDADE E VISÃO DE MUNDO: O LÉXICO DE MÁRIO  
DE ANDRADE NA POESIA DA DÉCADA DE 20**

Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa Ferreira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elis de Almeida Cardoso Caretta

São Paulo

2009

*A existência admirável  
que levo consagrei-a toda  
a procurar. Deus queira  
que não ache nunca.*

Mário de Andrade

## Agradecimentos

Agradeço especialmente à Profª Drª Elis de Almeida Cardoso Caretta, exemplo de doçura e profissionalismo, a confiança, a dedicação, a paciência, a amizade na elaboração do presente trabalho;

À Profª Drª Norma Goldstein, as sugestões dadas nas aulas e as correções pontuais no Exame de Qualificação;

À Profª Drª Mariângela Araújo, os preciosos comentários no Exame de Qualificação e as posteriores observações enriquecedoras;

À minha doce mãe cuja dedicação pode ser medida pelas infinitas vezes que me perguntava se eu já havia terminado e como poderia me ajudar. - Mãe, agora acabou! Ufa! *Enfim no bonde pra casa!*

Ao Ivan, por quem *meu coração estrala*, as muitas sugestões de leituras e a espera...;

Ao Cassiano, o auxílio na finalização do trabalho;

Ao Daniel, a força nas muitas apresentações;

A Márcia Pinto, a amizade sempre presente;

A Nanci Romero e Cristina Lopomo Defendi, o incentivo inicial;

Às minhas jovens, sensíveis e brilhantes amigas, Alessandra Ferreira Ignez e Grasiela Alves Leite a quem devo o entendimento e a prática de que o compartilhar é sempre a melhor opção para viver;

A todos, muito obrigada!

## Sumário

<b>Resumo</b>	06
<b>Abstract</b>	07
<b>Introdução</b>	08
<b>Capítulo 1: A poesia moderna</b>	16
1.1 Considerações gerais sobre a poesia moderna	16
1.2 O estilo de Mário por Mário	33
<b>Capítulo 2: Escolha, expressividade e criação lexical</b>	61
2.1 Escolha e criação lexical	61
2.2 As criações e a visão de mundo	66
2.3 Os campos léxico-semânticos	68
2.4 As criações lexicais e expressividade	71
2.4.1 As criações sintagmáticas	74
2.4.2 As criações semânticas	79
<b>Capítulo 3: Os campos léxico-semânticos e a constituição da visão de mundo marioandradiana na poesia da década de 20</b>	83
3.1. O poeta e a cidade	85
3.2 O poeta- soldado da República	102
3.3 O poeta e o Brasil	131
<b>Considerações finais</b>	156
<b>Bibliografia</b>	161

## Resumo

O objetivo desta dissertação é estudar as escolhas e as criações lexicais de Mário de Andrade nas suas obras poéticas mais representativas da década de 20: *Pauliceia desvairada*; *Losango cáqui* e *Clã do jabuti*.

Sob a ótica da Estilística Léxica e com auxílio da Semântica, recolhemos e analisamos as criações lexicais resultantes da necessidade estilística. Entendemos que elas foram escolhidas por Mário de Andrade para acentuar a expressividade de seu texto e procuramos demonstrar, através da sua inserção em campos-léxico-semânticos, a existência de temas reveladores da visão de mundo do autor e da época.

As obras analisadas evidenciam a ampliação do território poético de Mário de Andrade que parte da cidade de São Paulo, em processo de urbanização, para abraçar o país multicultural.

Através dos temas e das escolhas lexicais feitas, o poeta-enunciador, ao usar a máscara do arlequim, transfigura-se em poeta-arlequim, poeta-soldado e em poeta-antropólogo sugerindo, assim, a aproximação ou o afastamento de determinado grupo social.

## Abstract

The purpose of this dissertation is to study the choices and the lexical creations by Mário de Andrade in his most representative poetic works in the twenties: *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui* and *Clã do jabuti*.

From the Lexical Stylistics point of view and with the Semantic's help, we collected and analyzed the lexical creations resulting from stylistic necessities. We understand that those were chosen by Mário to enhance the expressiveness of his text and we try to evidence, by inserting them in lexical-semantic-fields, the existence of themes revealing the poet's particular view of his world and time.

The present work evidences the enlargement of Andrade's poetic territory which starts in a São Paulo city in urbanization process to embrace the whole multicultural country.

Based on the themes and lexical choices made, the enunciator-poet, when uses the harlequin's mask, transfigures himself in a harlequin-poet, a soldier-poet and in a anthropologist-poet suggesting, in this way, the proximity or distance from specific social groups.

## Introdução

A literatura modernista, ao romper com a arte tradicional, buscando a utilização de temas do cotidiano e destacando aspectos específicos da variante brasileira da língua portuguesa, possibilitou uma profusão de construções e criações até então não empregadas na nossa Literatura.

Não houve uma simples mudança, mas uma alteração de temas e uma possibilidade infinita de usar, de criar palavras de *brincar* com a poesia, com a linguagem literária, tendo em vista a busca da identidade nacional, fruto da variedade de influências presentes na nossa cultura.

Pelo fato de terem sido responsáveis por uma nova abordagem temática, muitos modernistas do primeiro tempo foram e são bastante estudados no âmbito literário. O curioso, no entanto, é que, embora a Literatura se apoie no texto literário, ela acaba por ficar “distante dele”, trabalhando a *partir de* e não *com* a sua linguagem. Dessa forma, ainda que existam vastos estudos literários de textos modernistas, são poucos os estudos linguísticos sobre eles.

É o caso da obra de Mário de Andrade, foco de nossa pesquisa, cujas abordagens literárias e sociológicas são amplas, e cujos estudos linguísticos são restritos, ainda que ele tenha se dedicado à língua quer como escritor quer como lexicógrafo.

O autor modernista, caracterizado pela multiplicidade, incorporou efetivamente em seus textos a novidade da língua, fruto de um momento de expansão da cidade, do país em que a presença de diferentes etnias compunha uma nova ideia de nação, como considera Pereira:

Abraçando uma definição para *nação* apoiada em conceitos como os de proeminência das questões étnicas e linguísticas, Mário de Andrade empenhou-se pela utilização de uma *fala brasileira*, ou seja, de uma forma própria para escrever e dizer o português praticado no Brasil. (2006, p.16)



Claramente influenciado pelas vanguardas do início do século XX, o autor preocupou-se com a modernidade, com a construção da identidade miscigenada do povo brasileiro. Observamos que as criações lexicais e também as escolhas em sua obra contribuem para a apresentação dessa novidade e para o retrato da diversidade cultural do país.

Nesse sentido, o autor abre espaço para diferentes variantes da língua, escolhendo o falar dos imigrantes, dos caipiras, do povo. Consideramos, como Guiraud, que a escolha está associada à intenção do autor, caracterizando o seu estilo:

Estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve (1970, p.164).

As criações lexicais eleitas pelo autor são, então, estilísticas, carregadas de expressividade, traduzindo, ao mesmo tempo, uma escolha pela língua brasileira, ilustrada em variação regional e uma escolha por temas representativos da modernidade e da pluralidade étnica do Brasil.

Os neologismos do poeta não foram criados por necessidade linguística, mas sim por “necessidade expressiva”; são o reflexo do criador, daí a pertinência em estudá-los como fundamentais para o entendimento da obra poética de Mário de Andrade.

Pensar em Modernismo, em originalidade e em identidade nacional é obrigatoriamente falar de Mário de Andrade. O Brasil, os costumes, a pluralidade étnica do nosso povo foram retratados de forma original tanto em suas obras escritas em prosa quanto em verso.

Ao escrever a rapsódia *Macunaíma*, Mário de Andrade concretizou as propostas da *Antropofagia* (1928), movimento que propunha a deglutição das características positivas da cultura estrangeira e a sua respectiva fusão com a cultura nacional. Nessa rapsódia evidenciou-se a antropofagia a partir da faceta antropológica de Mário de Andrade: um estudioso das lendas, mitos e costumes das diversas regiões do nosso país. O tom bem humorado e a inventividade narrativa e linguística fizeram de *Macunaíma* uma das obras modernistas mais próximas das vanguardas do início do século XX.

No entanto, essa postura *antropofágica macunaímica* não nasce em 1928, ela tem antecedentes, começa a ser construída, podemos dizer, na obra poética marioandradiana da década de 20. É na chamada fase heroica do Modernismo, no período de ruptura com a arte tradicional, que a construção de uma identidade cultural, a constituição de uma identidade nacional se faz necessária para fazer valer, parafraseando Oswald de Andrade, a comemoração do centenário da nossa Independência.

Pensando então em produzir uma arte brasileira, alguns artistas assumiram uma postura xenófoba rechaçando tudo o que vinha de fora; outros valorizaram a diversidade cultural, entendendo que os imigrantes faziam parte de nossa formação. A obra poética de 20 de Mário de Andrade encaixa-se nessa última postura, a antropofágica, afinada com a ideia de um Brasil cujo território é multicultural. É bom destacar, contudo, que como alguns viam os imigrantes como invasores de território e como o espírito antropofágico estivesse se constituindo em Mário de Andrade, o poeta mostra em alguns de seus poemas um incômodo em relação à presença dos estrangeiros na cidade de São Paulo, notadamente os italianos, sugerindo, inclusive, o retorno para a Itália da italianinha, um uso do diminutivo com carga pejorativa:

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...  
 Todos os estiolados são muito brancos.  
 Os invernos de Pauliceia são como enterros de virgem...  
**Italianinha, torna al tuo paese!** (Paisagem nº2, PD, p.97)

É também na poética da década de 20 que vemos nascer a máscara do arlequim que se transformará no múltiplo *Macunaíma* na obra homônima em prosa. A ironia, os jogos de palavras presentes na poesia de 20, que constituem a brincadeira, o mote do arlequim, serão transformados, no modo de ser Macunaíma. Assim, o tupi que tange um alaúde na poesia de 20 transfigura-se no herói sem nenhum caráter na prosa do mesmo período.

Na diversidade de gêneros – prosa, poesia, música – Mário buscou a unidade através da modernização, do abasileiramento da nossa língua, atualizando-a com o falar “gostoso” do povo, como dizia seu amigo, Manuel Bandeira: “Língua certa do povo porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” (*Evocação do Recife*, in *Libertinagem*). Visou à criação da

nacionalidade, da nossa identidade a partir do contato com as diferentes culturas presentes em nossas raízes, em nossas histórias. Deixou clara essa postura no anteprojeto de criação da *Enciclopédia Brasileira*, como afirma Moraes:

Abranger a universalidade no traço que “singulariza e individualiza” o Brasil transformou-se em bordão do ideário do escritor, trazendo subliminarmente sua proposta de captar um ethos nacional. A Enciclopédia brasileira, tanto quanto o Dicionário musical brasileiro objetivam ainda esse intento de valorizar manifestações da expressão e da realidade nacional. (2003, p.640)

O fato de Mário de Andrade ter trabalhado como lexicógrafo em relação a esses projetos, o *Dicionário musical brasileiro* e a *Enciclopédia Brasileira*, evidencia sua importância não só para a literatura, mas também para a língua brasileira, para a cultura brasileira. Martins ressalta seu valor como crítico e criador:

O artesanato era nele tão importante quanto a imaginação; ora, o artesanato não deixa de ser, em grande parte, uma tarefa crítica aplicada sobre a criação, corresponde a “reduzi-la” a uma linguagem, a um meio de comunicação. (2002, p.263)

Dessa forma, ao escolhermos o poeta Mário de Andrade da década de 20 como objeto de nosso estudo, levamos em consideração a preocupação do poeta com a língua e a cultura brasileiras. A nossa leitura e nossa interpretação parte do texto literário e busca na língua os recursos estilísticos empregados pelo autor que contribuem para a expressividade do texto.

Selecionamos, para este estudo, as três mais representativas obras poéticas de Mário de Andrade da década de 20: *Pauliceia desvairada* (PD); *Losango cáqui* (LC) e *Clã do jabuti* (CJ). Após várias leituras do *corpus*, recolhemos as diversas criações presentes e as agrupamos em campos semânticos caracterizadores do poeta-enunciador, da cidade, do exército e do Brasil. Trabalhamos com as criações semânticas e as sintagmáticas, observando para esta última as formações não dicionarizadas, tomando como base o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, de 2001, e *O novo dicionário Aurélio*, de 1986.

Vale dizer que, apesar da obra *Remate de males* conter poemas da

década de 20, ela está inserida no segundo tempo do Modernismo, não sendo, portanto, objeto de nosso estudo. Restringimos a nossa pesquisa às obras poéticas representativas do primeiro tempo do Modernismo e teceremos a seguir algumas considerações sobre cada uma delas, observando a cronologia da publicação.

*Pauliceia desvairada*, publicada em 1922, revela a modernidade, a rebeldia dos modernistas da fase heroica e a preocupação com as novas formas do fazer poético, mais livres de regras.

O título *Pauliceia desvairada* alude a São Paulo, ao ritmo acelerado de urbanização da cidade, que a torna *desvairada*. Apresenta, de forma bem humorada, a dedicatória de Mário de Andrade a ele mesmo; o prefácio em que o autor teoriza sobre arte/poesia denominado *Prefácio interessantíssimo*; a reunião de 21 poemas – todos com títulos nominais referentes aos aspectos da cidade – que constituem *Pauliceia desvairada* e, por último, o oratório profano *As enfibraturas do Ipiranga*, uma sátira à arte e ao modo de ser convencional. Do *Prefácio interessantíssimo*, retiramos informações sobre a teoria poética marioandradiana; o oratório profano *As enfibraturas do Ipiranga* – ainda que não tenha sido objeto de análise das criações lexicais – é importante para o reconhecimento da postura do autor contra os tradicionalistas e sua identificação com a loucura e com os modernos, com as *Juvenilidades Auriverdes*.

O enunciador, caracterizado como um arlequim ora admira a cidade ora critica a ambição desmesurada advinda do processo de urbanização da cidade. Selecionamos as criações lexicais presentes apenas na obra poética e somente aquelas que são reveladoras da cidade em vias de industrialização e da cidade como centro financeiro devorador.

*Losango cáqui (ou Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão)* publicada em 1926 é dedicada a Anita Malfatti e precedida de uma advertência do poeta, o qual enfatiza o fato de a obra ser uma reunião de anotações líricas de sensações, ideias e alucinações. Solicita nessa advertência que o livro seja tomado como uma pergunta e destaca o fato de que todas as suas obras são procuras: “Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em vias de satisfação” (2005, p.121).

O título *Losango cáqui* alude à cidade multiforme e à cor da farda do

soldado. O segundo título, *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, atribuído pelo autor como opção a partir do “ou” sugere a afetividade, a alegria de um amor, além de mostrar a presença alemã no exército brasileiro.

A obra é composta por 45 poemas que apresentam a relação do poeta soldado e arlequim com a cidade e o exército. O pano de fundo é a São Paulo, pela qual o poeta enamorado nutre admiração e atualiza nos versos a história da cidade e de sua vida. Dessa obra selecionamos as criações caracterizadoras da relação do poeta com o exército e com a cidade.

*Clã do jabuti* publicada em 1927 apresenta poemas cuja temática é o Brasil, a natureza e os costumes. O *clã* do título remete à ideia de agrupamento, reunião, e o *jabuti* retoma o fabulário nacional, como afirma o próprio Mário de Andrade em carta datada de 21 de janeiro de 1928 a Carlos Drummond de Andrade:

Meu título não tem intenção de símbolo, porém é significativo. O jabuti você sabe como é importante e característico do fabulário nacional. Clã é reunião. Meu livro merece bem por isso um título assim evocativo desta besteira de Brasil. Foi essa minha única intenção. (MANFIO, 2005, p.30)

É um livro que dialoga com a tradição musical nacional, utilizando a moda, o coco, o sambinha para nomear determinados poemas. Souza, em seu estudo sobre *Clã do jabuti*, destaca esse aspecto da obra e explica como ela é constituída:

A poesia do *Clã do jabuti*, ao retratar diferentes fontes da tradição musical brasileira, bem como ao resgatar temas e histórias do lendário popular, recobre o país de lirismo por meio de formas poético-musicais populares como o romance, a toada, a moda, o coco, o rondó – gêneros, ritmos da tradição oral, vozes do índio, vocabulário, gíria, sintaxe e prosódia da fala brasileira (Lopez, 1996, p.97-8) que são incorporadas ao discurso erudito do poeta. O livro compõe-se pelo poema de abertura, “O poeta come amendoim”, por dois poemas longos, “Carnaval carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”, por duas sequências de poemas curtos agrupados sob os títulos *Coordenadas* e *O ritmo sincopado* e, ainda, por “Dois poemas acreanos” que fecham o volume. (2006, p.26)

Selecionamos dessa obra as criações lexicais caracterizadoras do poeta e do Brasil.

Para nosso estudo a respeito da expressividade das criações marioandradianas, escolhemos como fonte de pesquisa as obras anteriormente mencionadas inseridas no livro *Mário de Andrade - Poesias completas*, publicado pela Editora Itatiaia (2005 - Belo Horizonte). Nossa meta neste trabalho é verificar, por meio da análise das escolhas e criações lexicais divididas por campos semânticos, a preocupação de Mário de Andrade com a modernidade da cidade, que ora se constituía; com o poeta e sua concepção de vida arlequinal e com a nossa identidade nacional.

Para estudar as criações e suas implicações estilísticas, organizamos este trabalho em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações finais.

O Capítulo 1, *A poesia moderna*, está subdividido em dois subcapítulos. No primeiro - *Considerações gerais sobre a poesia moderna* -, fazemos um trajeto sucinto sobre a poesia, passando por poéticas clássicas, por movimentos e manifestos de vanguarda, por autores representativos da e sobre a poesia moderna, mostrando a mudança de concepção e destacando Mário de Andrade e a sua poética. No segundo item - *O estilo de Mário por Mário* -, apresentamos as características de Mário de Andrade a partir de sua produção poética e teórica da década de 20.

O Capítulo 2, *Escolha, expressividade e criação lexical*, aborda a seleção lexical como forma de assegurar a expressividade e evidenciar visões de mundo. Esse capítulo é subdividido em quatro partes. Na primeira, *Escolha e criação lexical*, destacamos a intencionalidade do autor na escolha dos recursos expressivos para a constituição do sentido, partimos da concepção de língua como fruto de interação e constituição permanente. Na segunda, *As criações e a visão de mundo*, mostramos que as escolhas feitas pelo autor são reveladoras da visão de mundo de determinado grupo, utilizamos como fundamentação notadamente o quadrado ideológico proposto por Van Dijk, um dos teóricos da Análise Crítica do Discurso. Na terceira parte, *Os campos léxico-semânticos*, recorremos à Semântica para mostrar que a criação lexical só adquire sentido a partir do momento em que está inserida na rede que liga palavras (o léxico) e ideias (o sentido; o semântico). Na quarta parte, *As criações lexicais e a expressividade*, diferenciamos neologia denominativa da

neologia estilística. Apresentamos a tipologia das criações, explicando e exemplificando cada uma delas.

No Capítulo 3, *Os campos léxico-semânticos e a construção da visão de mundo marioandradiana na poesia da década de 20*, é apresentada a análise das criações lexicais sintagmáticas e semânticas encontradas nas obras estudadas inseridas em campos léxico-semânticos. Esse capítulo está subdividido em três partes: *O poeta e a cidade*; *O poeta-soldado da República*; *O poeta e o Brasil*.

Ressaltamos a plurissignificância do texto poético que nos levou a uma interpretação, a uma abordagem possível, mas não definitiva e completa das criações lexicais nas obras referidas. Procuramos desenvolver uma leitura com *olhos sonoros*, atendendo à reivindicação marioandradiana: “...versos não se escrevem para leitura de olhos mudos” (Prefácio interessantíssimo, PD, p.76).

Esperamos que esta dissertação, por ser filiada aos estudos da Língua, possa trazer contribuições complementares aos trabalhos sobre a obra poética de Mário de Andrade realizados até o momento e também aos estudos do léxico de maneira geral.

## Capítulo 1

### A poesia moderna

#### 1.1 Considerações gerais sobre a poesia moderna

A necessidade humana de se expressar poeticamente é muito antiga, surgiu antes da prosa e esteve diretamente associada à filosofia. Aristóteles, considerado o arquiteto da visão estética clássica, ressalta o teor filosófico e universal da poesia: “A poesia é algo mais filosófico e elevado do que a história; a poesia tende mais a representar o universal, enquanto a história tende a representar o particular” (2005, p.9).

Justamente por esse caráter universal, a poesia – sua essência e características – passa a ser discutida por vários filósofos.

Apontaremos aqui sucintamente os pensamentos de alguns estudiosos e sua postura em relação à arte poética, com o intuito de apresentar posteriormente a mudança de concepção da poesia clássica para a moderna. Não se trata de historiar a poesia, mas de fazer uso de informações para entender o contraponto, a ruptura causada pelo Modernismo.

Cabe salientar que Mário de Andrade, foco deste trabalho, é caracterizado como modernista. Sua obra é um tributo à liberdade temática e formal, valorizando o inconsciente como fonte de inspiração. A necessidade de abordarmos brevemente alguns autores clássicos deve-se ao fato de o próprio Mário de Andrade – papa do Modernismo – reconhecer a importância das “teorias-avós que bebeu” (*Prefácio interessantíssimo*, PD, p.60), aludindo algumas vezes a autores clássicos. Possivelmente a poesia modernista fosse condenada pelos clássicos, afinal ela se mostra livre e, no caso de Mário de Andrade, ela se apresenta como fruto da loucura, da brincadeira, o que a distancia do racionalismo exigido pela mentalidade clássica.

Salientamos que, ao falarmos de Modernismo no Brasil, estaremos nos restringindo à fase heroica, momento em que as obras poéticas *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui* e *Clã do jabuti* estão inseridas. Valemo-nos, então, para falar da poesia, num primeiro momento, de Platão, Aristóteles e Horácio,



representantes da estética clássica; num segundo momento, trataremos do *Futurismo*, do *Manifesto da poesia pau-brasil* e do *Manifesto antropófago* vinculados à arte moderna; num terceiro momento, abordaremos algumas estéticas literárias e autores cujos estudos foram importantes para a poesia moderna. Encerraremos nosso “trajeto poético” com Roman Jakobson e Haroldo de Campos, fundamentais para a caracterização da poética do século XX, na qual se encaixa Mário de Andrade.

Iniciamos a nossa reflexão por Platão (428-348 a.C) que expulsa os poetas de sua república por acreditar que, no mundo sensível – cópia imperfeita do mundo das ideias, – não caberiam os artistas porque eles imitariam a distorção. Para o filósofo, cujo desejo era chegar ao mundo das ideias, da essência, das verdades absolutas, o caminho para atingir esse mundo perfeito não era o da poesia, uma vez que essa forma de expressão era marcada pela subjetividade e pela sensação. Assim Platão, em *A República*, condenava a poesia em nome da verdade e da moral: “Tínhamos isto a ser dito, visto que voltamos a falar de poesia, para nos justificar de termos banido do nosso Estado uma arte desta natureza: a razão obrigava-nos a isto” (1997, p.337).

D'Onofrio esclarece a posição do artista na república platônica:

Quem se daria mal na república platônica seriam os artistas considerados mentirosos, porque afastados três vezes da fonte da verdade, que são as 'ideias'. Com efeito, segundo a concepção grega de arte como mimese da realidade, um poeta ou um pintor imita a realidade do mundo da natureza, a qual, por sua vez, é uma imitação do mundo das Ideias. Qualquer obra de arte seria, portanto, a imitação de uma imitação. (1990, p.65)

Como se viu, os poetas tiveram a existência condenada na república platônica, sobretudo pelo afastamento do racionalismo e da perfeição. No Modernismo, a apologia à liberdade faz com que o subjetivismo se presentifique. Na obra poética de Mário de Andrade, publicada na década de 20, o poeta se identifica com o louco, com o arlequim, o que lhe dá a possibilidade de exercer sua subjetividade e de escrever livremente, distante dos anseios racionais platônicos: “Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco” (Prefácio interessantíssimo, PD, p.60).

Salientamos que o papa do Modernismo alude mais de uma vez a Platão. No soneto *XXXIII bis PLATÃO*, da obra *Losango cáqui*, Platão é mencionado como reforço para satirizar o conceito de perfeição, de pureza, caro aos parnasianos, como ilustram as estrofes inicial e final:

Platão! por te seguir como eu quisera  
 Da alegria e da dor me libertando  
 Ser puro, igual aos deuses que a Quimera  
 Andou além da vida arquitetando!  
 (...)  
 E caminho entre aromas e harmonias  
 Amaldiçoando os sábios, bendizendo  
 A divina impureza de minha alma. (LC, p.146)

Ressalvamos o fato de que, embora Mário de Andrade se oponha a algumas ideias platônicas, em *A escrava que não é Isaura*, ele inicia o texto com uma epígrafe de Platão “Vida que não seja consagrada a procurar não vale a pena de ser vivida” (1960, p.199), afirmando a necessidade permanente de procurar para dar sentido à existência. Na *Advertência de Losango cáqui*, observamos a intertextualidade, pois o autor considera ter-se dedicado à procura, buscando, na sua vida, a orientação do filósofo:

Porém peço que este livro seja tomado como uma pergunta, não como uma solução que eu acredite sequer momentânea. A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação. (Advertência, LC, p.121)

Aristóteles (384-322 a.C), discípulo de Platão, contrapôs-se ao mestre, valorizando a poesia e os poetas. Em sua *Poética* apresenta uma reflexão sobre a arte e especialmente sobre a Literatura, concebendo a imitação como natural ao ser humano e frisando que o homem tem prazer em imitar. Essas, segundo o filósofo, seriam as causas que teriam dado origem à poesia:

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar. (2005, p.22)

Podemos opor, também, a poesia modernista à concepção aristotélica de beleza e de imitação. A estética moderna objetiva a valorização da criação, não havendo espaço para a imitação, excetuando-se, é claro, as imitações realizadas com o intuito de achincalhar as padronizações em arte, como as paródias modernistas. Mário de Andrade, ao acreditar que o Belo artístico é independente do Belo natural e que a impulsão lírica nasce do subconsciente (Mário de Andrade usa ora subconsciente ora inconsciente), afasta a possibilidade de ver o Belo artístico, como propunha Aristóteles, ou seja, como imitação da natureza:

O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da geminação obrigatória a que se sujeitou a humana estultície. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.207)

Na mesma obra da qual retiramos o trecho anterior, Mário de Andrade considera que o ritmo, a rima, os recursos estilísticos são elementos que vestiram a escrava do Ararat, ou seja, a poesia, limitando a objetividade expressiva e ampliando a subjetividade. Nesse momento, ele cita Aristóteles para corroborar seu pensamento de que há separação entre o conceito de poesia e os recursos presentes nessa arte:

Os ritmos preconcebidos, as rimas, folhas de parra e velocinos alvíssimos vieram posteriormente a pouco e pouco, prejudicando a objetivação expressiva das representações, sensualizando a nudez virgem da escrava do Ararat.

E si vos lembrardes de Aristóteles recordareis como ele toma o cuidado de separar o conceito de poesia dos processos métricos de realizar a comoção.

‘É verdade - escreve na Poética - que os homens, unindo as palavras ‘compositor’ ou ‘poeta’ com a palavra ‘metro’ dizem ‘poetas épicos’, ‘elegíacos’, como si o apelativo poeta proviesse, não já da *imitação* mas do *metro*...Na verdade nada há de comum entre Homero e Empédocles a *não ser o verso*; todavia aquele será justo chamar-lhe poeta, a este filólogo. (A escrava que não é Isaura, 1960, p. 204)

Na sequência do trecho anterior, imediatamente antes de apresentar a nova concepção de poesia de Paul Dermée, vemos que o poeta coloca os

modernistas como grandes transformadores, na medida em que, ao lado de Adão e de Aristóteles (ambos que se fundamentaram na imitação), apresenta os novos artistas:

Adão...Aristóteles...Agora nós.  
Paulo Dermée resolve também a concepção modernista de poesia a uma conta de somar. Assim: Lirismo + Arte = Poesia. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.205)

É importante que se diga que Mário de Andrade corrigirá Dermée e modificará a fórmula proposta para a poesia, acrescentando o adjetivo *puro* ao *lirismo* como forma de garantir a não intervenção do trabalho intelectual no momento da criação. Admitirá, no entanto, a crítica no sentido de esteticismo, trabalho, apenas no momento subsequente à inspiração: “Corrigida a receita, eis o marron-glacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (A escrava que não é Isaura, 1960, p. 205).

Ainda perpassando as concepções poéticas de filósofos, da obra *Epistola ad Pisones*, mais conhecida como *Ars Poetica*, escrita entre 14 e 13 a.C, por Horácio (65-8 a.C), destacamos a preocupação do filósofo com a emoção: “Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos aonde quiserem” (2005, p.58). Embora para Horácio, a natureza seja a fonte de inspiração, o poeta deve ir além do momento da criação para, através da razão, do trabalho e da disciplina, atingir o equilíbrio:

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa. (2005, p.67).

Podemos dizer que a concepção libertária da criação artística nos modernistas refuta a concepção clássica, na medida em que eles não buscam o equilíbrio e sim a liberdade, o que se evidencia no *verso-grito* de Bandeira em *Poética*: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”. Mário de Andrade ressalva o caráter de trabalho do texto posterior à inspiração. Nesse sentido, poderíamos aventar uma aproximação de Mário de Andrade e Horácio no que diz respeito ao trabalho textual. No entanto, vemos que Horácio busca a natureza como fonte de inspiração, enquanto Mário de Andrade acredita que a

inspiração é fruto do inconsciente e que o Belo artístico será efetivamente artístico quanto mais se afastar do Belo natural:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. (...) Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. (Prefácio interessantíssimo, PD, p.59)

A reflexão sobre os problemas da Arte e especialmente da Literatura, frequente nas artes poéticas antigas, foi substituída, no século XIX, pela preocupação em fundamentar a atividade do poeta e a do crítico a partir de receitas. Brandão (2005, p.4), ao apresentar as tendências da leitura da *Poética* de Aristóteles, informa-nos sobre essa postura: “Finalmente, a tendência para ver na *Poética* (e na *Retórica*) um preceituário de soluções práticas que deviam orientar a criação e a avaliação das obras concretas foi representada pelos manuais de *Retórica* e *Poética* publicados durante o século XIX”.

A leitura de artes poéticas foi essencial para todos aqueles que buscavam a perfeição na criação e na análise de poemas. A profusão de manuais orientou para a busca de receitas para a elaboração de poesia, acreditando-se que era possível, a partir de fórmulas, conter as improvisações, as quais de certa forma poderiam comprometer a beleza da poesia, que até então trabalhava com o socialmente aceito, o esteticamente correto. Aqueles escritores que não seguissem esses modelos, seja de temas, seja de formas aceitáveis, eram fadados ao insucesso e ao conseqüente desaparecimento ou marginalização.

Os modernistas se opuseram taxativamente à crença em receitas poéticas, sobretudo, as seguidas pelos poetas parnasianos. A crítica irônica no *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, à *máquina de fazer versos* é um exemplo dessa refutação: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano” (2002, p.328).

Num segundo momento, conforme o percurso indicado no início deste capítulo, passamos dos filósofos e das artes poéticas para os manifestos importantes relativos à poesia moderna.

Opondo-se às concepções de arte como distorção da verdade, como imitação, como fruto de inspiração e trabalho, surgem, no século XX, vários manifestos da vanguarda europeia que propunham liberdade, orientando para a ruptura com a arte tradicional. É o momento, como já dissemos, da arte libertária e crítica. Há de se ressaltar a importância da vanguarda futurista como projeto estético inovador e não como projeto ideológico. Destacamos o fato de os futuristas terem sido responsáveis pela grande renovação na linguagem, contestando a retórica e demonstrando preocupação com a palavra em liberdade, postura evidenciada no *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), de autoria do líder da vanguarda, Marinetti:

É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem. (...)  
 A poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas, sem o que não é outra coisa que anemia e clorose. (...)  
 Destruir na literatura o "eu", isto é, toda a psicologia. (...)  
 Façamos corajosamente o "feio" em literatura e matemos de qualquer maneira a solenidade. (...) (2002, p. 95-9)

Observamos que nesse *Manifesto*, além da libertação da palavra, da inovação sintática, há o apelo para a destruição do “eu” e para uma literatura despojada de erudição e repleta de imagens novas. São evidentes nos modernistas essas mesmas preocupações; passamos a ver nos textos o coloquial, o prosaico, ou como prefere Oswald de Andrade, a “contribuição milionária de todos os erros” (*Manifesto pau-brasil*, 1924).

É Mário de Andrade, ofendido inicialmente com o epíteto *meu poeta futurista*, que reconhecerá ter pontos de contato com o futurismo e admirar Marinetti, líder do *Futurismo*, no que diz respeito à redescoberta do poder simbólico da palavra:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. (Prefácio interessantíssimo, PD, p.61-2)

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros. (Prefácio interessantíssimo, PD, p.67-8)

No Brasil, não só o *Futurismo*, mas as demais vanguardas influenciaram notadamente a Semana de Arte Moderna (1922) que, ao pretender revolucionar a arte brasileira, buscava a ruptura com a arte tradicional e a assimilação de uma visão mais universalizante. No entanto, apesar dessa nova postura, havia ainda a presença dos artistas franceses no cenário modernista brasileiro, como afirma Campos:

O movimento Modernista de 22 representou uma tomada de consciência em termos mais universais: mesmo assim, a presença da vanguarda francesa, literária ou plástica, - através da poesia de um Paul Dermée, de um Apollinaire, de um Cocteau, do suíço-francês Blaise-Cendrars, de Max Jacob etc., e do cubismo visto nas primeiras coletivas do 'Salon d' Automne', se fez sentir como sempre, contrabalançada então pelo aporte do futurismo italiano, com sua ação inseminadora supranacional (Marinetti, aliás, divulgou seus manifestos em Paris e escreveu boa parte de sua obra em francês). Mário de Andrade, espírito voltado para a informação nova, em seu ensaio de estética modernista 'A Escrava que não é Isaura' (1924) passa em revista, na verdade, autores de vária nacionalidade, de maior ou menor importância (entre eles o realmente significativo poeta alemão August Stramm), mas o vinco fundamental no panorama brasileiro continuava a ser o da formação francesa. (1977, p. 155-6)

A Semana de 22, como marco do nosso Modernismo, simbolizou efetivamente o repúdio à arte considerada padrão. Bandeira representa bem esse momento, ao satirizar os poetas parnasianos, cuja preocupação extremada com a forma e cuja distância de temáticas críticas nacionais, fez deles um dos alvos da ironia modernista. O questionamento se faz, notadamente, pela sátira, como vemos em *Os sapos*, poema declamado durante a Semana de 22 e que tinha por objetivo ridicularizar a poesia seguidora de manuais, de regras, de artes poéticas, enfim a poesia que seguia os preceitos clássicos, a poesia feita pelos parnasianos: "Clame a saparia/ Em críticas célicas / Não há mais poesia, / Mas há artes poéticas..." (1986, p.46-7).

Destacamos também Juó Bananére, pseudônimo do escritor brasileiro Alexandre Marcondes Machado, que parodia o famoso *Via láctea*, do "parnasiano-romântico" Bilac, num português macarrônico denotando, além da crítica à concepção *reveladora* de amor (*Pois só quem ama pode ter ouvido /Capaz de ouvir e de entender estrelas*), a presença dos imigrantes italianos no

Brasil no início do século XX e a consequente influência deles na nossa expressão:

E io ti diró: - Studi p'ra intendela,  
Pois só chi já studô Astrolomia,  
É capaiz di intendê istras strella. (1957, p.305)

Essa face irônica será evidenciada também em Mário de Andrade. Salientamos, apenas a título de exemplificação, o oratório profano intitulado *As enfiбрaturas do Ipiranga que segue Pauliceia desvairada*. O título já nos alerta para a presença de um diálogo paródico com o Hino Nacional brasileiro. Os nomes das personagens são evidentemente satíricos e representativos da personalidade que Mário de Andrade objetiva satirizar, tais como: *As Senectudes Tremulinas*, que são os milionários e burgueses, e os *Orientalismos Convencionais* que, ao representarem os escritores e demais artífices elogiáveis, demonstram a preocupação formal e moral que visa a combater as *atitudes arlequinais* identificadas com o poeta e que se caracterizam pela brincadeira, pelo desvairismo:

Somos os Orientalismos Convencionais!  
Os alicerces não devem cair mais!  
Nada de subidas ou de verticais!  
Amamos as chatezas horizontais!  
Abatemos perobas de ramos desiguais!  
Odiamos as matinadas arlequinais!  
Viva a Limpeza Pública e os hábitos morais!  
Somos os Orientalismos Convencionais!  
(....)

Temos nossos coros só no tom de dó!  
Para os desafinados, doutrina de cipó!  
Usamos capas de seda, é só escovar o pó!  
Diariamente à mesa temos mocotó!  
Per omnia saecula saeculorum moinhos terão mó!  
Anualmente de sobrecasaca, não de paletó,  
Vamos visitar o esqueleto de nossa grande avó!  
Glória aos iguais!Um é todos! Todos são um só!  
Somos os Orientalismos Convencionais! (PD, p.106)

A ironia dos modernistas não se restringiu a uma determinada estética literária, mas ampliou-se a comportamentos considerados inibidores de liberdade e não críticos. Há, ainda, paródias em relação aos românticos, notadamente ao nacionalismo romântico que, por não ser crítico, era alvo do



achincalhamento dos artistas modernos. A antológica *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, é parodiada por Oswald de Andrade no *Canto do regresso à pátria*. Observamos também nesse poema a referência à modernidade, ao progresso da cidade de São Paulo, temática que será amplamente trabalhada pelos novos artistas:

Minha terra tem mais ouro  
 Minha terra tem mais terra  
 (...)  
 Não permita Deus que eu morra  
 Sem que eu volte para São Paulo  
 Sem que eu veja a rua 15  
 E o progresso de São Paulo. (1980, p.27)

Vale dizer ainda que *A escrava que não é Isaura* é título do discurso de Mário de Andrade apresentado na Semana de 22 sobre algumas tendências da poesia moderna. Esse nome é uma evidente alusão humorística ao romance do romântico Bernardo Guimarães.

Como se viu, a etapa inicial do Modernismo, a fase heroica, além de ser caracterizada pela presença de humor, mostra-se efetivamente preocupada com a teorização da nova arte. São desse momento, o *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), escritos por Oswald de Andrade, os quais serão determinantes para a caracterização da nova arte, cujo objetivo de contestação em relação à arte tradicional estava associado à análise crítica da sociedade.

O *Manifesto da poesia pau-brasil* enfatizava a elaboração de uma arte fundamentada nas características do povo brasileiro, valorizava a língua sem erudição, propunha a fusão do tradicional com o moderno, antecipando dessa forma a proposta antropofágica: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (2002, p.327). E mais adiante: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna” (2002, p.330).

O *Manifesto antropófago* acentua os pensamentos presentes no *Manifesto da poesia pau-brasil*, propondo explicitamente a devoração de tudo o que era estrangeiro e sua fusão com o nacional. A assimilação passiva da cultura estrangeira era questionada no manifesto, que orientava para uma

digestão crítica, assimilando o que era considerado pertinente e regurgitando o que era indesejável. A sugestão de ver sem preconceitos, *ver com os olhos livres*, presente no *Manifesto da poesia pau-brasil* é reforçada no *Manifesto antropófago* pela oposição em relação à realidade opressora: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (2002, p.360).

Mário de Andrade, seguindo a linha dos manifestos citados, também se posiciona contra a realidade opressora, elegendo o *arlequim* como representante do poeta desvairado que se opõe à normalidade. Será ele, então, o louco brincalhão que subverterá a ordem e que será a presença constante nos poemas da década de 20: *Pauliceia desvairada*, *Losango cáqui* e *Clã do jabuti*.

Quanto à devoração exposta explicitamente no *Manifesto antropófago*, veremos a sua concretização na poética marioandradiana a partir da identificação antropofágica do poeta com o tupi que toca um alaúde – *Sou um tupi tangendo um alaúde* –; de referências à coexistência da novidade urbana com a morosidade rural, além da presença dos imigrantes na cidade que se metropoliza. A essas associações, acrescenta-se a alusão a Baudelaire – *Gira uma flor-do-mal* – e aos hábitos boêmios dos poetas que o cercaram – *E traz olheiras que escurecem almas*:

A menina peleja pra puxar a cabra  
Que toda se espaventa escorregando no asfalto  
Entre as campainhadas dos bondes  
E a velocidade poenta dos automóveis. (XXVII - A menina e a cabra, LC, p.141)

Num perfume de heliotrópios e de poças  
Gira uma flor-do-mal... Veio do Turquestã:  
E traz olheiras que escurecem almas...  
Fundiu esterlinas entre as unhas roxas  
Nos oscilantes de Ribeirão Preto...

-Bata! assat' ô furnn!... (Noturno, PD, p.95)

A língua sem arcaísmos e neológica será também matéria da obra de Mário de Andrade. Há diversas criações lexicais, as quais analisaremos no decorrer do trabalho. Selecionamos neste momento, apenas para exemplificar, a criação *luscofuscolares* que não será analisada posteriormente por não fazer

parte da poesia e sim do oratório *As enfiaturas do Ipiranga*. De qualquer forma, como essa lexia, formada por derivação sufixal (*luscofusco* + // + *-ar*), caracteriza as *Juvenilidades Auriverdes* (os novos sóis) identificadas com os modernistas de 22, ela é significativa, na medida em que salienta a intenção desses artistas em iluminar, em guiar para a novidade:

Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!  
 As forças vivas do torrão natal,  
 As ignorâncias iluminadas,  
 Os novos sóis luscofuscolares  
 Entre os sublimes das dedicações!.. (PD, p.105)

Percorreremos, no terceiro momento da etapa proposta no início do capítulo, algumas estéticas literárias, autores determinantes na concepção de modernidade para abordar a preocupação formal e as rupturas causadas pela poesia moderna.

À concepção de poesia clássica racionalista, retomada notadamente durante o Renascimento, contrapôs-se à da romântica emotiva. Nos fins do século XVIII e começo do século XIX surgiu o movimento romântico, cuja preocupação foi distanciar-se do espírito clássico, que priorizava o equilíbrio, e exaltar exacerbadamente, na poesia lírica, as paixões, as emoções. Dado o novo contexto sócio-econômico, o poeta romântico sentiu necessidade de fazer uma poesia mais popular, mais acessível. Inaugurou, então, uma nova forma mais livre que atendia à emoção do poeta, gênio que receberia o impulso da criação e da emoção e faria transbordar a manifestação de todo seu ímpeto nos versos. Podemos, talvez, conceber esse momento como um dos primeiros passos para o conceito de modernidade na poesia, já que a orientação do poeta será a inspiração e a emoção, ainda que frutos da expressão individual.

Esse conceito de modernidade será ampliado no século XX, e a arte se mostrará como uma forma de expressão universal. Destacamos que os modernistas parodiaram a postura egocêntrica romântica e as temáticas românticas, demonstrando que era possível fazer poesia sem recorrer ao exótico, ao amor e, até mesmo, ao macabro. Insistiram na inexistência de temas poéticos e de palavras poéticas. Manuel Bandeira em seu conhecido poema *Teresa* apresenta uma nova concepção de amor que poderia ser interpretado como referência à feiura, ou ainda um amor diverso do idealizado:

A primeira vez que vi Teresa  
 Achei que ela tinha pernas estúpidas  
 Achei também que a cara parecia uma perna. (1986, p.107-8)

Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura* alude ao fato de que para os artistas modernos não há, como para os artistas mencionados anteriormente, mais necessidade de noites escuras, silêncio absoluto para que a fantasia se fortaleça. Ressalta não haver mais assuntos ou épocas especificamente poéticos:

Não é preciso mais 'escuridão da noite nos logares ermos' nem 'horas mortas do alto silêncio' para que a fantasia ' seja 'mais ardente e robusta', como requeria Eurico – homem esquisito que Herculano fez renascer nos idos hiernais de um Dezembro romântico. Papini considera mesmo como verdadeiro criador aquele que independe do silêncio, da boa almofada e larga secretária para escrever seu poema genial. Mas que não se perca o assunto: a inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são *vitais*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo esses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico. (*A escrava que não é Isaura*, 1960, p. 208-9)

Outro momento fundamental para a concepção de modernidade será trazido por Baudelaire (1821-1867), que viveu durante o Romantismo, e cuja poesia foi tão revolucionária que influenciou a lírica simbolista e modernista. A coletânea de poemas *Les fleurs du mal* faz-nos perceber a ampliação dos limites da poesia que passam a tratar também da “estética do feio” e do mundo interior do poeta. Observa-se nessa obra a novidade no aspecto formal e temático, a ênfase na realidade psicológica, como afirma Goldstein:

Segundo esta perspectiva evolutiva, tem-se, de modo esquemático, um ponto de partida ligado à teoria swedemborguiana das correspondências. Na obra de Baudelaire tal teoria é modificada e enriquecida, visto que à correspondência mundo natural / mundo espiritual é acrescentada uma outra: mundo físico/mundo mental. Ou seja, entra em campo a realidade interior, psicológica, do poeta, do homem, produzindo inovações revolucionárias, quer quanto aos temas, quer quanto às técnicas poéticas, e cujo raio de influências repercute até nossos dias. (1983, p. 04)

Os modernistas também se mostrarão contrários à limitação de temas poéticos, como é o caso de Mário de Andrade que se opõe à restrição de

temas na poesia. Para ele, se a inspiração é fruto do inconsciente, ela não pode ser associada à razão, daí não fazer sentido limitá-la:

O assunto poético é a conclusão mais anti-psicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido” (A escrava que não é Isaura, 1960, p. 210).

Cabe destacar que a novidade temática que se ampliou no modernismo tem como um dos focos a cidade, é a Paris que se metropoliza, e é, a partir dessa visão de cidade, que temos o conceito de modernidade caracterizada, sobretudo, pela transitoriedade, como se lê no artigo *O pintor da vida moderna*, de Baudelaire, escrito em 1859 e publicado em 1863: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (1995, p.859).

Mário de Andrade vai ao encontro da concepção de arte moderna de Baudelaire, apresentando no *Prefácio interessantíssimo e em A escrava que não é Isaura*, a transitoriedade que marca o pensamento moderno: “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim” (Prefácio interessantíssimo, PD, p.64-5). E mais adiante:

A Verdade de Cristo é imutável e divina. A minha é humana, estética e transitória. Por isso mesmo jamais procurei ou procurarei fazer proselitismo. É mentira dizer-se que existe em São Paulo um igreja literário em que pontífico. O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas ideias próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher. Muitas vezes os caminhos coincidem...(Prefácio interessantíssimo, PD, p.201)

Ademais, vale dizer que enquanto a Paris é o cenário das comoções baudelairianas, para Mário de Andrade é a São Paulo que se agiganta, que se torna comoção de sua vida, transformando-se na *Pauliceia desvairada*, por onde vaga o arlequim:

São Paulo! Comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original!...  
Arlequinal!... Trajes de losangos,,Cinza e ouro...

Luz e bruma...Forno e inverno morno.... (Inspiração, PD, p.83)

Ao lado de Baudelaire, inserimos Rimbaud na concepção estética moderna. A sua vida e obra são associadas diretamente à linguagem libertária, o poeta é a poesia e a vivência:

Para mim. A história das minhas loucuras.  
Há muito me gabava de possuir todas as paisagens possíveis, e julgava irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna. Gostava das pinturas idiotas, em portas, decorações, telas circenses, placas, iluminuras populares; a literatura fora de moda, o latim da igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossos antepassados, contos de fadas, pequenos livros infantis, velhas óperas, estribilhos ingênuos, ritmos ingênuos. (1997, p. 49)

No Modernismo brasileiro, a figura de Oswald de Andrade parece incorporar, sobremaneira, a liberdade quer na literatura, quer na política, quer no amor. Nesse sentido, o Rimbaud - *enfant terrible* - poderia ser associado a Oswald. No entanto, apesar de uma vida bem menos agitada, distante do escândalo, é Mário de Andrade que age na poesia como se emprestasse a *máscara* de Rimbaud e a transformasse na máscara do arlequim, do louco. Esta proximidade é perceptível nas primeiras páginas de *A escrava que não é Isaura*, quando Mário de Andrade reverencia o seu ídolo:

Um vagabundo genial nascido a 20 de Outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, cetins, chapéus, joias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênuo, sincera. A escrava do Ararat chamava-se Poesia. O vagabundo genial era Artur Rimbaud. Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual? (1960, p. 202)

Na obra referida anteriormente, Mário de Andrade retoma Rimbaud para afirmar que os modernistas não o imitaram, mas aprenderam com o mestre: “Parêntese: Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. ESTUDAMOS A LIÇÃO RIMBAUD.” (1960, p.210).

Necessário retomar que a arte passa por momentos em que se evidencia uma postura individualista, como aconteceu no Romantismo do século XIX. A poesia moderna, contudo, é universal, trabalha o local com a finalidade de atingir o global: “E o que nos orgulha a nós é justamente este senso da realidade que jamais foi tão íntimo e tão universal como entre os modernistas” (A escrava que não é Isaura, 1960, p. 247).

Na última etapa do nosso percurso, Roman Jakobson e Haroldo de Campos não poderiam estar ausentes, uma vez que teorizaram sobre poesia.

Julgamos que seria extremamente pertinente tratarmos da transformação ocorrida a partir dos formalistas, sobretudo por Roman Jakobson, a quem devemos o entendimento de que a poesia é um tipo específico de linguagem, marcada pelo seu modo de composição e independente de traços sentimentais.

Jakobson, ao distinguir seis fatores no processo de comunicação verbal (o destinador, o destinatário, o referente, o contato, o código e a mensagem), considera que o predomínio de um deles resulta em uma das funções da linguagem, respectivamente assim nomeadas: emotiva ou expressiva; conativa; referencial; fática; metalinguística e poética. Esclarece o linguista que nas mensagens essas funções se combinam, sendo que a função dominante caracterizará a mensagem, sem que, no entanto, as funções secundárias deixem de estar presentes.

Jakobson, ao abordar a função poética, adverte-nos que essa função deve ultrapassar os limites da poesia e que a poesia não deve estar limitada a essa função:

Conforme dissemos, o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída da função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira. (1969, p.129)

Campos, ao falar da importância de Jakobson e destacar as funções da linguagem, chama a atenção para a predominância, na poesia, de uma ambiguidade operacional, cujo objetivo não é a imprecisão e sim a discussão do código da língua que é atualizado de maneira imprevista:

Se a ambiguidade existe, pois, na comunicação referencial cotidiana, nas relações inter-pessoais mais elementares via língua (o mal-entendido é o cerne da tragédia, já dizia Camus), na poesia, com o exercício predominante da função poética, ela domina. Não se entenda porém a palavra ambiguidade numa acepção vinculada aos preceitos da poesia simbolista, como sinônimo de vagueza, imprecisão, ou, conteudisticamente, como invólucro de 'sentimentos inarticulados'. Trata-se aqui de uma *ambiguidade operacional*, que põe em discussão o código da língua e as expectativas criadas por seu uso normal, revelando-lhe possibilidades insuspeitadas. Nesse sentido, a mensagem poética – ao atualizar imprevistamente o código, enfatizando os valores sensíveis, o lado palpável dos signos de seu repertório – é altamente informativa, e, por isto mesmo, mais dificilmente decodificada, interpretada, percebida (percebemos com mais facilidade o que é mais redundante em relação ao nosso sistema de expectativas, ao uso normal do código). (1977, p.142)

Campos tratará também da coexistência da função poética com outras funções da linguagem em determinadas estéticas literárias. Assim, mostrará que na poesia clássica a função poética é associada à referencial, uma vez que é impessoal e objetiva; na romântica a função poética é vinculada à emotiva e, frequentemente à conativa, uma vez que nela o sentimento transborda; na poesia de vanguarda a função poética está ligada à função metalinguística, já que nesse momento há muitos poemas falando sobre a própria poesia e sobre o poeta.

Podemos dizer que a função metalinguística é recorrente nos manifestos vanguardistas e modernistas. Combatendo os manuais, as receitas prontas, a linguagem erudita, os modernistas apresentaram uma nova forma de escrever, de fazer poesia. Mário de Andrade, ao teorizar sobre a arte, sobre a poesia moderna no *Prefácio interessantíssimo* e em *A escrava que não é Isaura* e aplicar a teoria nos poemas dessa época, associa a função poética à metalinguística.

Ao enfocarmos, no próximo item, o estilo de Mário de Andrade, apresentaremos algumas das concepções teóricas do poeta, exemplificando-as com a poesia marioandradiana dos anos 20.



## 1.2 O estilo de Mário por Mário

A leitura de obras sobre estilística nos apresenta uma variedade de conceitos relativos a estilo. Guiraud, a respeito dessa diversidade, adverte-nos para o fato de que o estilo é uma noção flutuante:

Ora simples aspecto da enunciação, ora arte consciente do escritor, ora expressão da natureza do homem, o estilo é uma noção flutuante, que transborda sem cessar dos limites onde se pretende encerrá-la, um desses vocábulos caleidoscópicos que se transformam no mesmo instante em que nos esforçamos para fixá-los. (1970, p.65)

Algumas definições de estilo partiram, possivelmente, do entendimento de estilo como marca, como traço de diferença, de certa forma retomando a origem etimológica da palavra, afinal, *stilus* era um instrumento pontiagudo que os antigos usavam para escrever sobre tábuas enceradas, marcando nelas os pensamentos que desejavam fossem registrados.

A concepção de estilo como marca personalizada, fruto de escolha, parece-nos a mais adequada para este nosso trabalho, uma vez que nos preocuparemos com a seleção feita pelo poeta para atribuir expressividade ao seu texto.

A opção pelo conceito de estilo como fruto de escolha e como resultado de trabalho encontra respaldo no próprio Mário de Andrade, quando em *A escrava que não é Isaura*, o autor relaciona criação com vontade e atenção, respectivamente entendidas por nós como escolha e trabalho: “Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção” (1960, p.243).

Possenti reforça a concepção marioandradiana ao afirmar:

Penso que deverá ser este traço – a escolha como fruto de trabalho – a opção que devo tomar para a configuração do estilo. (...) Então, se o locutor busca, dentre os possíveis, um dos efeitos que quer produzir em detrimento de outros, terá que escolher dentre os recursos disponíveis, terá que “trabalhar” a língua para obter o efeito que intenta. E nisto reside o estilo no como o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter. (1988, p.195-7),

Assim, ainda que nosso objeto, neste trabalho, seja uma obra poética, não faremos um estudo no viés da Estilística Literária, analisando a *psyché* do

autor e a gênese da obra. Nós nos ocuparemos em descrever e analisar os recursos de estilo presentes no texto, entendidos como resultantes da escolha do autor e que contribuíram para a constituição do seu sentido global. Dessa forma estaremos tratando do aspecto linguístico do texto literário, usando a Estilística da Língua trabalhada por Cressot; que entende a obra literária como forma de comunicação:

Na nossa opinião, a obra literária não é senão comunicação, e qualquer fator estético que o escritor nela faça entrar não é, definitivamente, mais que um meio de, com segurança, conseguir a adesão do leitor. Tal preocupação será, neste caso, mais sistemática do que na comunicação vulgar, mas a sua natureza não é essencialmente diferente. Diríamos mesmo que a obra literária constitui, por excelência, o domínio da estilística, precisamente por implicar uma escolha mais “voluntária” e “consciente”. (1980, p.15)

Insistimos na associação de estilo a marcas e vamos, a partir delas, buscar pistas para encontrarmos a chave do entendimento das obras poéticas, foco de nosso estudo. É Mário de Andrade mesmo quem sugere a realização dessa investigação, advertindo-nos no *Prefácio interessantíssimo* que “versos não se escrevem para a leitura de olhos mudos” (2005, p.76) e instigando o leitor à tarefa de perscrutar os textos e ir, com sua chave, abrindo/desvendando os segredos da obra. Demonstra, nesse prefácio, a sua repugnância em relação àquele que não se dispõe a desvendar: “Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave” (PD, p.77).

Muitas são as pistas deixadas pelo poeta para a compreensão da sua obra. Acreditamos que, ao elaborar, na década de vinte, dois estudos teóricos sobre poesia - *Prefácio interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura* -, quis o escritor orientar o leitor para a compreensão de seu texto. Vale dizer que esses estudos podem ser sintetizados em um só, pois *A escrava que não é Isaura* é, por assim dizer, um aprofundamento, uma ampliação do *Prefácio interessantíssimo*. Verifica-se nela não mais o tom agudo de manifesto, mas uma recolha de argumentos sólidos em defesa da nova poética. Embora o oratório profano, *As enfibraturas do Ipiranga*, que encerra *Pauliceia desvairada* e a *Advertência* da obra *Losango cáqui* não tenham o mesmo caráter teórico incisivo ou científico dos textos citados, consideramos que eles também participariam da configuração do estilo marioandradiano, pois nos dão algumas

informações importantes sobre o pensamento do poeta a respeito da própria filiação modernista. É assim que, no oratório, o poeta representa a Loucura e o grupo com o qual se identifica tem o sugestivo nome de Juvenilidades Auriverdes, reunindo a ideia do novo e do nacional, recorrente na obra dos modernistas da fase heroica.

Por entender que as pistas iniciais para a identificação do estilo de Mário de Andrade se encontram basicamente nos estudos anteriormente referidos é que optamos por falar um pouco deles para auxiliar-nos na caracterização da poética da década de 20 de Mário de Andrade. Nós restringimos os textos teóricos e não teóricos à mesma época da produção dos poemas.

O *Prefácio interessantíssimo* da obra *Pauliceia desvairada* é o primeiro livro de poemas do Modernismo brasileiro, escrito em 1920 e publicado em 1922. Ainda que o prefácio não tenha data, a dedicatória que o precede é datada de 1921, o que nos sugere que ele tenha sido escrito no mesmo ano. Destacamos que a dedicatória é dirigida a *Mário de Andrade - mestre querido* - e assinada pelo próprio autor, confirmando a intenção presente no *Prefácio* de repudiar seguidores: “E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só” (PD, p.77).

Leitor da revista *L'esprit nouveau*, Mário de Andrade, a partir dos artigos presentes nela, toma conhecimento das teorias das vanguardas europeias que vão, certamente, influenciar não só a elaboração do prefácio, - na criação de mais um *ISMO* -, o *Desvairismo*, mas praticamente toda a sua obra poética dos anos vinte. Em virtude do fato de ter conhecido as teorias depois da elaboração dos poemas, Teles vê um distanciamento entre a teoria presente no *Prefácio* e os poemas de *Pauliceia*:

Mário esteve sempre em contato com o que lhe chegava das vanguardas europeias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo). Esse conhecimento puramente prático, lhe propiciou a redação da *Pauliceia desvairada*, mas só depois que teve conhecimento das teorias expostas na revista *L' Esprit Nouveau*, fundada em 1920, foi que se animou a escrever o prefácio. Daí certa defasagem entre o prefácio e os poemas, apesar de estarem ambos sob o signo da ambiguidade destruição/ construção, ambiguidade que sempre caracterizou a obra de Mário de Andrade, dividido entre o passado e a consciência do presente. (2002, p.298-9)

Para nós, o fato de o *Prefácio* ter sido escrito posteriormente, contribui ainda mais para o caráter explicativo do texto, uma vez que podemos ver a aplicação de algumas de suas teorias nos poemas de *Pauliceia*. É o próprio poeta que nos informa sobre a razão metalinguística do Prefácio: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio interessantíssimo” (2005, p.59). Lafetá destaca a importância do prefácio, evidenciando o caráter polêmico do texto e observando, que embora esse não seja o seu objetivo maior, Mário de Andrade explica os procedimentos utilizados no texto: “Não nos esqueçamos do papel polêmico do texto: a necessidade do momento é menos a de explicar os procedimentos o que, aliás, é feito) do que a de justificar sua existência como recursos legítimos da arte” (2000, p.160).

*A escrava que não é Isaura*, escrita entre 1922 e 1924 e publicada em 1925, é uma paródia do romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, cuja história gira em torno de uma jovem escrava, Isaura, que perseguida pelo seu senhor, foge e encontra um jovem bondoso, sem preconceitos, por quem ela se apaixona e com quem se casa. Na paródia de Mário de Andrade, a Poesia é apresentada como uma mulher nua, que os homens, ao longo dos tempos, foram cobrindo de roupas e joias, até que Rimbaud, *o vagabundo genial*, dá um chute naquele monte de roupas e tudo desaparece por encanto, deixando a mulher nua novamente: a Poesia moderna. A partir dessa parábola, o que se segue é a ampliação das teorias expressas em *Pauliceia*, com um rigor científico, como afirma Teles:

São as mesmas teorias do ‘Prefácio interessantíssimo’, somente que retocadas, ampliadas, submetidas a uma comprovação mais rigorosamente científica (2002, p.302).

O oratório profano intitulado *As enfiaturas do Ipiranga* envolve cinco vozes, representativas do universo de São Paulo, na década de 1920, assim caracterizados pelo autor: *Os Orientalismos Convencionais* são os escritores e demais artífices elogiáveis; *As Senectudes Tremulinas* são os milionários e burgueses; *Os Sandapilários Indiferentes* representam o operariado, a gente pobre; *As Juventudes Auriverdes* são os modernistas inquietos,

inconformados. A *Minha Loucura* representa o poeta. Como se vê, é dada voz aos modernistas na figura das *Juvenilidades Auriverdes* e ao poeta na personagem *Minha Loucura*.

A partir da leitura dos textos citados e da poesia da década de 20 de Mário de Andrade, identificamos algumas características que são reveladoras do estilo *marioandradiano*. São elas: a recusa a padrões formais pré-estabelecidos, ou seja, a métrica, a ordem racional e a rima deverão atender à ordem subconsciente; a utilização de versos rápidos, sintéticos; a preocupação com a sobreposição de imagens e com a superposição de ideias, mesclando sensações e acarretando, muitas vezes, a simultaneidade, a polifonia, a preocupação com a disposição visual das palavras na página em que está inserido o poema, como se o leitor pudesse visualizar as cenas referidas; a preocupação em libertar a palavra da ronda sintática; a desobediência explícita à gramática normativa; a utilização e valorização da variante brasileira da língua; o uso de estrangeirismos e regionalismos como componentes da língua brasileira; a preocupação com a simplicidade na expressão poética; o uso da ambiguidade, de jogos de palavras, de trocadilhos, como formas de brincar com os sons e com as palavras; a preocupação com a sonoridade, notada a partir da aproximação entre a música e a poesia, empregando aliterações, assonâncias, onomatopeias, marcas gráficas que orientam para uma expressão de volume de voz elevado; o uso do redobro como forma de intensificação ou ampliação de sentido; o uso de neologismos, da linguagem figurada, da ironia; a criação de um novo gênero resultado da junção de sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas.

Passamos a seguir à explicação e exemplificação de cada uma das características citadas.

#### • Recusa a padrões formais pré-estabelecidos

No fragmento, extraído do *Prefácio interessantíssimo*, ao lado da lexia *comoção*, o poeta apõe a metáfora *leito de Procusto* caracterizando a indignação em relação à preocupação exacerbada com a forma, que corta ou amplia, em nome de um padrão pré-determinado. A expressão *leito de Procusto* remete o leitor à mitologia grega, segundo a qual, Procusto, o

salteador, estendia as suas vítimas, cortando-lhes os pés quando esses ultrapassavam o seu leito ou estirando-os quando não alcançavam o tamanho. O uso dessa metáfora demonstra que o autor considera uma violência a submissão a regras:

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas. Já, primeiro livro, usei indiferentemente, sem obrigação de retorno periódico, os diversos metros pares. Agora liberto-me também desse preconceito. Adquiro outros. Razão para que me insultem? (PD, p.66).

Para ilustrar a preocupação em escapar a amarras formais, selecionamos *Inspiração*, poema de abertura da obra *Pauliceia desvairada*, cuja “comoção” não foi submetida *ao leito de Procusto*, pois, além da ausência de rigor métrico (os versos possuem respectivamente 10, 14, 13, 9, 14, 8, 14, 10 e 12 sílabas poéticas), a emoção, as imagens, as sensações transbordam nos versos, o que se evidencia pela utilização exacerbada das reticências e das interjeições:

São Paulo! comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original!...  
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro...  
Luz e bruma... Forno e inverno morno...  
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...  
Perfumes de Paris... Arys!  
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...

São Paulo! comoção de minha vida...  
Galicismo a berrar nos desertos da América. (PD, p.83)

Salientamos que a liberdade formal na obra *Pauliceia desvairada* não é plena, há versos polimétricos, ou seja, variam de tamanho. Por ser ponte entre o passado e o futuro, a obra apresenta alguns traços do passado. Veremos que o ritmo se manifesta mais liberado em *Losango cáqui* do que em *Pauliceia*, como afirma Souza:

Se prestarmos atenção, veremos que embora contenha um grito pessoal e *apaixonado*, *Pauliceia desvairada* não apresenta uma etapa totalmente inovadora ou revolucionária. Como o próprio autor frisou no momento da publicação, o livro é uma ponte entre o passado e o futuro, conservando, ao lado da feição modernista, vários traços herdados do parnasianismo e do simbolismo. Além disso, a novidade chocante do verso livre é frequentemente mitigada pelo contrabando

das rimas internas, a utilização no mesmo poema de rimas, ora consoantes, ora toantes, e ainda a exploração irônica de formas gastas como o soneto.

Mas se *Pauliceia desvairada* divulga o verso livre, é em *Losango cáqui* (1926) que deparamos com o aspecto verdadeiramente experimental da primeira fase modernista. Os seus poemas já introduzem modalidades que Mário nunca mais abandonou: as *notações líricas*, suscitadas pelas sensações, ideias, momentos da vida, e as *meditações*, composições longas e elaboradas, onde discute o seu próprio destino ou o destino incerto da pátria. Em ambos os casos nos defrontamos com uma poesia dinâmica, de ar livre, que feita, ao sabor da caminhada, vai recolhendo os sinais que circulam incessantemente entre a realidade exterior e o ser profundo do poeta. (2005, p.28)

Corroborando para o aspecto relativo da liberdade formal, o poeta afirmará não desprezar as redondilhas e os decassílabos, pois acredita que a comoção pode, por vezes, caber nessas formas:

Mas não desdenho baloiços dançarinos de  
redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção  
caber neles. Entram pois às vezes no cabaré  
rítmico dos meus versos. Nesta questão de  
metros não sou aliado; sou como a Argentina:  
enriqueço-me. (PD, p. 66)

Em outro momento, proporá o uso do verso livre e da rima livre, sugerindo o emprego da rima interna:

E assim mesmo os poetas modernistas utilizam-se da rima. Mas na grande maioria das vezes da que chamei “Rima livre”, variada, imprevista, irregular, muitas vezes ocorrendo no interior do verso. (A escrava que não é Isaura, p.229)

Verificamos, em *Paisagem nº3*, que o poeta emprega a rima interna para, possivelmente, aproximar-nos do som da chuva. A temática do poema é um dia chuvoso na cidade de São Paulo, que terá repentinamente o aparecimento do sol. Observamos, então, a aplicação, digamos assim, da sua teoria sobre rima. Rimaré *arisco*, palavra final do verso com a palavra do interior do verso seguinte, *chuvisco*. Como se vê no fragmento do poema citado:

De repente  
Um raio de Sol arisco  
Risca o chuvisco ao meio. (PD, p.99)

Apenas para concluir este tópico, julgamos importante um trecho da carta (escrita em 1924) de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, onde o primeiro considera que a zanga do amigo em relação ao uso de métrica não é pertinente, pois, por vezes, a emoção pode sair “metrificada”:

Zangaste com o verso alexandrino e parnasiano “e o ciúme universal etc.” Mas, caro Manuel, sabes da liberdade, mesmo excessiva que há no meu livro: portanto não foi preconceito que me obrigou àquela fórmula. Era assim mesmo. Senti assim. Saiu assim. Como eu posso desritmar um movimento que brotou naturalmente? Só por prevenção? Mas no prefácio já afirmava não desdenhar balouço de versos comuns. A comoção muita vez está num ritmo comum. Os ritmos comuns existiram primeiro na natureza, depois no preconceito. Não há preconceito nem chavão que não tenha existido naturalmente. E o meu ocasional alexandrino, mesmo com seus dois substantivos e dois adjetivos, existiu ali naturalmente dentro de mim. Da mesma forma rimas e metros que dentro do livro se encontram. Além disso: eu ainda estava muito perto do meu passado. Esta lei de hímen que nos persegue! (s/d, p.26)

#### • Utilização de versos rápidos, sintéticos

O autor considera que, no poema modernista, rapidez e síntese se fundem. Justifica que essa fusão se deve além do “viver de ventania”, da influência da poesia oriental e da busca pela essência dos modernistas, como se observa no fragmento de *A escrava que não é Isaura*:

Rapidez e Síntese.  
 Congregam-se intimamente.  
 Querem alguns filiar a rapidez do poeta modernista à própria velocidade da vida hodierna...  
 Está certo. Este viver de ventania é exemplo e mais do que isso circunstância envolvente que o poeta não pode desprezar.  
 Creio porém que essa não foi a única influência.  
 A divulgação de certos gêneros poéticos orientais, benefício que nos veio do passado romantismo, os tankas, os hai-kais japoneses, o ghazel, o rubai persas por exemplo creio piamente que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas.  
 (Aliás muito em segredo, acredito que a tradução em prosa desses admiráveis poemas das línguas pouco manejadas contribuiu para que percebêssemos que poesia era o conteúdo interior do poema e não a sua forma. É muito provável que a aceitação de verso livre provenha ao menos em parte dessas traduções em prosa).  
 Geralmente os poetas modernistas escrevem poemas curtos. Falta de inspiração? de força para “Colombos” imanes? Não. O que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis.  
 Nossa poesia é resumo, essência, substrato. (A escrava que não é Isaura, p. 249-250)



Vale dizer que, nas poesias da década de 20 de Mário de Andrade, são poucos os exemplos de poemas curtos. Seleccionamos, no entanto, para demonstração dessa característica o poema XXVI de *Losango cáqui*:

- “Escola, olhe essa palestra!”
- Olhe o Paulistano. (LC, p.141)

Ressalvamos que, embora seja reduzido o número de poemas curtos, a característica de rapidez pode ser verificada através do uso de períodos elípticos, reduzidos, ao mínimo telegráfico. Mário de Andrade no *Prefácio interessantíssimo* nos explica essa prática:

Exemplo:

“Arroubos.. Lutas... Seta... Cantigas...Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.

Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acordo arpejado, harmonia, - o verso harmônico. (PD, p.68-9)

#### • **Preocupação com a sobreposição de imagens, com a superposição de ideias**

Notamos, em vários poemas da década de 20, a presença da simultaneidade associada não somente a ideias e imagens, mas também às sensações, aos sentidos, contribuindo para um efeito final intencional que é definido pelo poeta como polifonia:

Ora o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística.

Denominei esse aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA.

Razões:

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.

Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final.

Foi essa circunstância de EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia. (A escrava que não é Isaura, p.267-8)

Ressaltamos que o conceito de polifonia de Mário de Andrade não é o utilizado por Bakhtin. Tezza explica o conceito de polifonia de Bakhtin:

...o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas, Bakhtin emprega-a ao analisar a obra de Dostoiévski, considerada por ele como um novo gênero romanesco – o romance polifônico (2002, p. 90)

O poema *Colloque sentimental*, de *Pauliceia desvairada*, refere-se à vida luxuosa e lasciva nas mansões de Higienópolis, bairro paulistano. O poeta para indicar essa atmosfera apresenta imagens e sensações simultâneas, como se vê na segunda estrofe do referido poema:

A preamar dos brilhos das mansões...  
 O jazz-band da cor... O arco-íris dos perfumes...  
 O clamor dos cofres abarrotados de vidas...  
 Ombros nus, ombros nus, lábios pesados de adultério...  
 E o *rouge* – cogumelo das podridões...  
 Exércitos de casacas eruditamente bem talhadas...(PD, p.99)

Vale destacar que o uso da simultaneidade de ideias/imagens/sensações aproxima a poesia marioandradiana do cinema, indo um pouco à frente do nosso tempo, inserindo, nesses *poemas-filme* (cubistas), a sugestão sinestésica sensorial, que mescla impressões sensoriais diversas.

O longo poema *Carnaval carioca*, de *Clã do jabuti*, mostra-nos essa festa popular e o dia seguinte a ela, ou seja, a Quarta-feira de Cinzas. A cena criada pelo poeta da Quarta-feira de Cinzas é mais um exemplo de simultaneidade, de polifonia. Ao falar das cinzas o poeta descreve os resíduos do carnaval sendo varridos; sobram apenas as poeiras perfumadas e coloridas, os restos de plumas e de fantasias:

Os corpos se unem mais.  
 Tem cinzas na escuridão indecisa da arraiada.  
 Já é quarta-feira no Passeio Público.  
 Numa sanha final  
 Os varredores carnalizam as brisas da manhã  
 Com poeiras perfumadas e cromáticas.

Peri triste sentou na beira da calçada.  
 O carro-chefe dos Democráticos  
 Sem a falação do estandarte  
 Sem vida, sem mulheres  
 Senil buscando o barracão.  
 Democráticamente...

Aurora... Tchim! Um farfalhar de plumas áureas no ar.  
 E as montanhas que nem tribos de guaianás em rapinas de luz  
 Com seus cocares de penas de tucano.

O poeta se debruça no parapeito de granito.  
 A rodolinha de confeti cai do chapéu dele,  
 Vai saracotear ainda no samba mole das ondas.

Então o poeta vai deitar. (CJ, p.173)

Para encerrar esse tópico, ficamos com a fala do próprio Mário de Andrade sobre a importância da simultaneidade, sugerindo ser ela uma das maiores conquistas dos modernistas:

Estou convencido que a simultaneidade será uma das maiores conquistas sinão a maior conquista da poesia modernizante. No seu largo sentido poder-se-á dizer que é empregada por todos os poetas modernistas que seguem a ordem subconsciente. A alguns porém ela preocupa especialmente como a Beauduin, a Cendrars etc. Estes procuram entre pesquisas mais ou menos eficazes a forma em que ela milhormente se realize. Procuramos! Esforçamo-nos em busca duma forma que objetive esta multiplicidade interior e exterior cada vez mais acentuada pelo progresso material e na sua representação máxima em nossos dias. Talvez esforço vão... Talvez quimera... Que importa? Tende piedade dos inquietos! dos que procuram, e procuram, e procuram ardentes, e procuram morrendo, atraídos (eterna imagem) por:

“L'impossible

centre attractif où nos destins gravitent”...

Encerro meu assunto. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.273)

#### • Preocupação com a disposição visual das palavras

A preocupação visual, inclusive com a diagramação, não aparece conceituada, explicada nos textos teóricos, contudo, tanto em *A escrava que não é Isaura* como nos poemas, há recorrência de palavras e/ ou expressões em caixa alta como se o poeta estivesse falando mais alto para o leitor entender. No poema XIV, extraído da obra *Losango cáqui*, o trajeto tortuoso do bonde, em meio à cerração e a muitas árvores é representado graficamente e sonoramente. Temos a repetição do “um-dois, um-dois,um-dois,um-dois” , o

som do bonde nos trilhos, e a lexia ÁRVORE em caixa alta disposta em diferentes posições acompanhando o percurso do bonde:

XIV  
O "ALTO"

Tudo esquecido na cerração.

... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,  
um-dois,um-dois,um-dois

um-dois, um-dois,um-dois,um-dois  
um-dois

ÁRVORE

ÁRVORE

um-dois, um-dois,um-

ÁRVORE

dois,

um-dois,um-dois,um-dois,um-dois,  
um-dois

PRIMEIRO APITO

um-dois

um-dois,

um:

- prraá.

- Cutuba!

(LC, p.133)

• **Preocupação em libertar a palavra da ronda sintática**

O autor revela a sua admiração por Marinetti, que teria redescoberto o poder sugestivo, associativo, simbólico universal e musical da palavra, no entanto, considera que o líder do futurismo errou ao tornar esse uso um sistema, contrariando a ideia de liberdade:

Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros. (PD, p.67-8)

Em *A escrava que não é Isaura*, o poeta contemporiza, afirmando que a destruição da sintaxe deve ocorrer parcialmente:

Insurgiram-se principalmente contra a gramática. Quiseram negar-lhe direitos de existência.

Não é bem isso. A gramática existe. A gramática é científica, suas conclusões são verdadeiras, psicológicas. A própria sintaxe não pode ser destruída sinão em parte.

Existirão eternamente sujeito e predicado.

O que alguns abandonaram é o preconceito de uma construção fraseológica fundada na observação do passado em proveito de uma construção muito mais larga, muito mais enérgica, sugestiva, rápida e simples.

Certas licenças antigas são hoje de uso quotidiano.

A frase elíptica reina.

Pululam os verbos, adjetivos, advérbios tomados como substantivo.

Acontece que o substantivo às vezes é adjetivo... (A escrava que não é Isaura, 1960, p. 234-5)

Verificamos a utilização da conversão, ou seja, a mudança da categoria gramatical da palavra sem haver alteração no significante em vários poemas. Seleccionamos, a título de exemplificação, a primeira estrofe do poema *XLIII de Losango cáqui* que apresenta o enunciador e a sua desincorporação do exército.

Desincorporados.

Previsões tenebrosas,

Outra parada,

Revoluções futuras...

O Sr. presidente da República

Acredita na fidelidade dos seus súditos.

E TUDO ACABA EM DANÇA!

Por isso cabo Machado anda maxixe...(LC, p.155)

Para se opor à rigidez do exército, o poeta mostra o cabo Machado gingando, *andando maxixe*. Vemos então a conversão do substantivo *maxixe* em advérbio, já que passou a ser a maneira de andar do cabo. Poderíamos pensar também em conversão de substantivo para adjetivo, entendendo que como se trata de um predicado verbo-nominal, a caracterização *maxixe* é atributo do cabo. De uma forma ou de outra *maxixe* resulta de uma conversão categorial e foi usado para se reportar ao gingado do brasileiro.

Outra forma de liberdade sintática usada com frequência pelo autor é a disposição de palavras “soltas” no verso, seguidas de reticências sem nenhum elo sintático explícito entre elas. No poema *Domingo, de Pauliceia desvairada*, o autor descreve um dia de domingo caracterizado por missa, futebol, corso, cinema e flertes. Esse poema traz informações do lazer da década de 20. No caso do cinema, há menção à primeira diva do cinema italiano, Francesca

Bertini; Tom Mix, o cow-boy mais famoso do cinema da época; e o hábito de ver filmes alemães, referências soltas, como já dissemos, e como se nota em:

Central. Drama de adultério.  
 A Bertini arranca os cabelos e morre.  
 Fugas... Tiros... Tom Mix!  
 Amanhã fita alemã... de beijos...  
 As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...  
 As romas de Petrônio...  
 E o leite virginal... Tudo azul e branco!  
 Descansar... Os anjos... Imaculado!  
 As meninas sonham masculinidades...  
 Futilidade, civilização.(PD, p.91)

Podemos também considerar que as criações sintagmáticas constituem uma forma de liberdade sintática, já que a sua existência decorre, algumas vezes, da supressão de, por assim dizer, relações sintáticas explícitas entre duas ou mais lexias. Nas obras analisadas, esse tipo de criação é recorrente. Podemos citar, como exemplo, o poema *Ode ao burguês*, em que o enunciador se revolta contra o burguês, caracterizando-o de forma negativa. Selecionamos a primeira estrofe do referido poema para atestar que essas criações evidenciam a palavra em liberdade. Assim temos: *burguês-níquel* (burguês que se preocupa com o níquel); *homem-curva* (homem cuja forma é curva), dentre outras criações:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,  
 O burguês- burguês!  
 A digestão bem feita de São Paulo!  
 O homem-curva! O homem-nádegas!  
 O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,  
 É sempre um cauteloso pouco-a-pouco! (PD, p.88)

Mário de Andrade, nos apêndices de *A escrava que não é Isaura*, explica que, muitas vezes, em nome da rapidez, o poeta suprime o nexos comparativo, justapondo os termos, ou seja, faz o que hoje se denomina de criação sintagmática:

Levado ainda pela rapidez sintética o poeta modernista vai mesmo às vezes a eliminar o princípio de comparação que existe nas imagens dos poetas passados, o “como”, o “assim também” o “tal” ...etc. Justapõe simplesmente os termos. Formam-se assim imagens de feição mais rápida e sugestiva. De Govoni por exemplo “i galli bersaglieri” em que o segundo termo é a comparação e funciona

como adjetivo formando imagem saborosa e imprevista. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.290)

### • Utilização e valorização da língua brasileira

O autor explica, no *Prefácio interessantíssimo*, que as gramáticas surgiram depois da organização das línguas, o que faz com que o inconsciente desconheça a existência delas. Apesar de na poesia desprezar a gramática, no *Prefácio*, como assevera o autor, ele não a insulta, esclarece que escreve brasileiro:

A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas. E como Dom Lirismo é contrabandista...

\*

Você perceberá com facilidade que si na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio interessantíssimo. Prefácio: rojão do meu eu superior. Versos: paisagem do meu eu profundo.

\*

Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.(PD, p.73-4)

Em carta de 1925 a Manuel Bandeira, Mário de Andrade se revolta em relação à acusação do amigo a respeito da sua escrita paulista e não brasileira. Afirma, inclusive, ter evitado alguns italianismos e se preocupar com o brasileiro e nacional:

Você diz por exemplo que eu em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito como não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei a retirar eles todos da minha escrita de agora. Mais tarde vamos a ver o que a gente pode aproveitar deles. Por enquanto o problema é brasileiro e nacional. Agora você deve ver que pequenas diferenças entre falar duma pra outra região brasileira são fatais não só de pronúncia como de sintaxe. Em todos os países grandes se dá e até nos pequenos. Diferenças léxicas e sintáticas. Não estou escrevendo paulista, não. Ao contrário. Tanto que fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do norte e do sul. Mas, e vem outra injustiça, vocês não viram sinão a parte mínima do que eu já fiz nesse sentido. Viram um artigo ou dois e já fazem crítica como se fosse uma obra inteira. Mais calma, esperem por um livro ao menos. Tem por exemplo o verbo haver em penca. Agora emprego sistematicamente o verbo ter, salvo em casos especialíssimos, como, “não há meio de”, “há que tempo” etc. E mesmo nestes, em vez de “Há que tempo” prefiro o verbo *fazer*. “Faz quanto tempo”, conforme o sentido da frase.

Por quê? Porque se trata de sistematização culta e não fotografia do popular, meu caro. Agora: essa sistematização tem de ser fatalmente pessoal. Não pode ser doutra forma pois estou começando uma coisa e não tirando uma gramática inteirinha de fatos documentados pela escrita culta e literária. Não quero imaginar que o meu brasileiro – o *estilo que adotei* venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Por outro lado si eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. Não tenho medo destas palavras nem caí na admiração incondicional e sentimental do Osvaldo. O caso é outro. Sou um fenômeno culto, sei disso e não me afasto disso. (s/d, p.68-9)

Mais adiante na mesma carta, Mário de Andrade evidenciará seu empenho na sistematização da língua, fazendo uso de lugares-comuns brasileiros:

Comecei a usar lugares-comuns brasileiros. É um meio de generalizar, de humanizar a minha escrita. Está visto que não escrevo “calor senegalesco” mas emprego “um sol de matar passarinho”. Si você souber de alguns desses, do norte ou do sul, me mande. (s/d, p. 69)

Observamos que essa preocupação com a língua brasileira, com a construção do nacional, passa pela presença linguística de expressões reduzidas: *pra*; *pro*: *pro Ipiranga*; populares: *botou*; *bundinha*, além da presença linguística da fala dos imigrantes: “- *Batat' assat' ô furnn!....*”; da referência ao falar amolengado de algumas regiões do país, da influência indígena: “*Falado numa língua curumim / de palavras incertas num remeleixo melado melancólico*”.

No poema *Tabatinguera*, de *Losango cáqui*, o poeta mostra a marquesa de Santos indo para a forca de Tabatinguera e faz uso da redução, do diminutivo afetivo popular e de termos que são considerados vulgares.

Segue pra forca da Tabatinguera. Lento  
o cortejo acompanha a rubra cadeirinha  
Pro Ipiranga. Será que em tão pequeno assento  
A marquesa botou sua imperial bundinha! (LC, p.131)

O uso de expressões de diversas línguas é mais frequente nos poemas de *Pauliceia desvairada* se comparado às outras produções dessa mesma década, pois essa obra nos mostra a metropolização da cidade que passa, parafraseando Oswald de Andrade, pela *contribuição milionária de todos os falares*. Mário de Andrade reproduz esses falares através de “personagens”



representativos da cidade, como em *Noturno*, poema que apresenta o anoitecer da cidade, momento em que o italiano, vendedor de batatas-doce, passava com o cesto de batatas na cabeça, apregoando: “- Batat' assat' ô furnn!...” (PD, p.95).

Descreve a influência de outras culturas a partir de expressões inseridas nos versos, como acontece no poema *Rua de São Bento* que, ao retratar o centro financeiro, utiliza a língua inglesa, sugerindo o domínio do capital norte-americano. Dessa forma, até a *tarantella*, dança italiana, vem acompanhada de um convite em inglês para dançá-la: '*Can you dance the tarantella*'- '*Ach! Ya!*'/ *São as califórnia's duma vida milionária / numa cidade arlequina!*...(PD, p.85). A alusão à chapelaria *Hat stores* no poema *Tietê* (PD, p.87), e a referência ao francês como língua que deveria ser aprendida pelas *moças finas* como se vê em *Ode ao burguês - Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês / E tocam o Printemps com as unhas!* (PD, p.88) -, são exemplos, demonstrados pelo poeta da diversidade linguística na cidade.

Notamos que, à medida que a concepção de nação vai se configurando antropofagicamente como mescla de culturas, o poeta vai “saindo” do limite da cidade para caracterizar o país. Daí em *Clã do jabuti* não verificarmos a profusão de falares estrangeiros, signos da modernidade, e sim a caracterização de falares regionais, aquilo que Mário, na carta para Bandeira, considerou como lugares-comuns brasileiros.

Rio São Francisco o marroeiro dos matos  
Partiu levando o rebanho pro norte  
Ao aboio das águas lentamente.  
A barça que ruma pra Joazeiro  
Desce ritmada pelos golpes dos remeiros.  
Na proa, olhar distante a olhar,  
Matraca o dançador:  
    “Meu pangaré arreado,  
    Minha garrucha laporte  
    Encostado no meu bem  
    Não tenho medo da morte.  
    Ah!...”  
Um grande Ah!... aberto e pesado de espanto  
Varre Minas Gerais por toda a parte...(CJ, p.182)

## • Preocupação com a simplicidade

É inútil confessar que prefiro estas coisas simples, reeitas e novíssimas aos latejo-em-ti altissonantes e vazios que aí correm mundo com foros de poesia. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.216)

Essa simplicidade, segundo o autor, deve ser acompanhada de significação. Em *A escrava que não é Isaura*, o poeta clama pelo redescobrimto da eloquência, condenando, no entanto, a retórica:

Mas onde nos levou a contemplação do pletórico século 20?  
Ao redescobrimto da Eloquência.  
Teorias e exemplo de Mallarmé, o errado

Prends l'eloquence et tords-lui son cou.

de Verlaine, deliciosos poetas do não-vai-nem-vem não preocupam mais a sinceridade do poeta modernista.

Da Itália, da Rússia, da Alemanha, dos Estados Unidos, povos de sentimentos fortes, de caracteres cubistas, angulares, o verso-mélisande, o verso-flou foi totalmente banido.

Aliás nunca foi preceito estético nesses países.

Mas na própria França (inegavelmente mais sutil) a eloquência dum Claudel existe e é apreciada. Duhamel, Salmon, Cendrars, Romains são eloquentes.

-Abaixo a retórica!

-Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência filha legítima da vida. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.220)

O poema *Rondó pra você*, de *Clã do jabuti*, é modelo dessa simplicidade. Verificamos nele a naturalidade com que o enunciador expressa o desejo de possuir o pensamento e a alma da amada. A escolha de um rondó para traduzir o desejo de ter a *amada integral* já é uma opção pela singeleza, uma vez que tanto na música como na literatura essa forma de composição se caracteriza pela repetição, o que aproxima de formas populares. Observamos essa característica no excerto a seguir:

Pois então eu imaginei  
Que junto com esse corpo magro,  
Moreninho que você me dá,  
Com a boniteza a faceirice  
A risada que você me dá  
E me enrabicham como o quê,  
Bem que eu podia possuir também  
O que mora atrás do seu rosto, Rosa,  
O pensamento, a alma, o desgosto  
De você. (CJ, p.174)

Ao mesmo tempo em que censurou a retórica, aproveitou, como se viu anteriormente, para condenar o *intelectualismo* de Mallarmé. Em nota posterior, nos apêndices da obra, explicará que a sua condenação ao poeta francês deve-se ao fato de ele abandonar a sensação e se ocupar da analogia criada, desprovida de sentimento e lirismo:

Mallarmé tinha o que chamamos sensações por analogia. Nada de novo. Poetas de todas as épocas as tiveram. Mas Mallarmé, percebida a analogia inicial, abandonava a sensação, o lirismo, preocupando-se unicamente com a analogia criada. Contava-a e o que é pior desenvolvia-a intelectualmente obtendo assim enigmas que são joias de fatura mas desprovidos muitas vezes de lirismo e sentimento. Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência filha legítima da vida. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.282)

#### • Uso de jogos de palavras

No *Prefácio Interessantíssimo*, de *Pauliceia Desvairada*, o poeta transcreve Renan a respeito da dubiedade da linguagem: “A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite” (PD, p.72).

Em *A escrava que não é Isaura*, o poeta fala do uso do trocadilho burlesco, eficaz e divertido, afinal o poeta é um brincalhão, um arlequim:

O próprio trocadilho... Não o bem feitinho, preparado, inteligente, pretensioso, dum Ronstand, dum Martins Fontes, Deus nos livre! mas o trocadilho mal feito, burlesco, eficaz, divertidíssimo.  
O poeta brinca.

“Lasciatemi divertire!”

canta Pallazeschi na Canzonetta.  
Eis Pellerin:

Drap blanc, satin cardinalice  
Dans l'ombre du car dine Alice.”

Agora Cocteau:

“Le crocodile croque Odile.” (A escrava que não é Isaura, 1960, p.230-1)

Encontramos, nas obras analisadas, brincadeiras diversas com as palavras, vários jogos de palavras. Notamos no poema *Ode ao burguês*, de *Pauliceia desvairada*, que a ode, composição de caráter enaltecendor, transforma-se em ódio, uma vez que, ao serem arroladas expressões negativas

de insulto, a lexia ódio é repetida, culminando com o desejo de espantar para longe o burguês. Dessa maneira, notamos o uso da *dubiedade sonora* do título *ode a*, que se transforma *em ódio*.

Em *Tabatinguera*, de *Losango cáqui*, encontramos exemplo de desagregação vocabular da palavra *Tabatinguera* que contribui para o caráter lúdico na poesia. Ao mostrar a transformação da cidade de São Paulo, o enunciador afirma que a *taba* cresceu e que a *tiguera agressiva* ficou para trás. Ao desmontar a lexia, a atenção do leitor é dirigida para cada uma das partes, para o significado de cada uma delas, evidencia-se, então, o desaparecimento da roça, das tiguera, e o surgimento do asfalto, como se verifica na primeira estrofe do poema.

Mas a taba cresceu...Tigueras agressivas,  
Pra trás!Agora o asfalto anda em Tabatinguera.  
Mal se esgueira um pajé entre locomotivas  
E o forde assusta os manes lentos do Anhanguera. (LC, p.130)

Outro exemplo do aspecto lúdico da poesia de Mário de Andrade é o poema XVI de *Losango cáqui*. A ironia em relação ao exército é demonstrada no jogo de palavras que brinca com o *galão – patente militar –* e *galão – aumentativo sugerido de galo, e galinhada*, daí o verso *Apito em grãos de milho no ar*.

Conversavam  
Serenos pacholas fortes.  
Que planos estratégicos...  
Balística.  
Tenentes.  
Um galão.  
Dois galões.  
A galinhada!  
Apito em grãos de milho no ar. (LC, p.134)

#### • Preocupação com a sonoridade

Notamos a presença de aliterações, assonâncias, onomatopeias e marcas gráficas. A pontuação, as muitas interjeições e reticências em *Pauliceia*, por exemplo, indicam a comoção, o subconsciente aflorando. Todos esses elementos acabam por contribuir para dar à poesia marioandradiana um ritmo musical bastante peculiar. Vale ainda destacar que os títulos de vários

poemas remetem à música, à face do poeta-musical: *Noturno; Rondó das tardanças; Toada da esquina; Sambinha; Moda; Acalanto*, dentre outros. Muitos dos termos utilizados na sua poética advêm da música, o autor fala, inclusive, do atraso da poesia em relação à música, usando conceitos oriundos dessa arte para caracterizar a poesia:

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.(PD, p.68)

Esse cuidado extremo com a sonoridade passa pela admiração de antigos poetas e pela admiração da sonoridade da língua brasileira. É o que constata o autor no *Prefácio interessantíssimo*:

Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis.

\*

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo “ão”. (PD, p.67)

Em *A escrava que não é Isaura*, o autor atestará a importância da musicalidade na poesia modernista, exemplificando com um poema de Palazzeschi, sugerindo ao leitor que escute o solo da flauta na poesia, como se nota no trecho a seguir:

A musicalidade encanta e sensualiza grande parte da poesia modernista.

Escutai esse solo de frauta por Palazeschi:

LA FONTANA MALATA

Clof, clop, cloch,

Cloffete,

Cloppete,

clocchette,

chchch...

É giú nel

cortile

la povera

fontana

malata,

che spasimo

sentiria

tossire! (A escrava que não é Isaura, 1960, p. 260)

Vale dizer que, em nota de rodapé da página do qual se extraiu o fragmento anterior, o poeta confessa que errou em *Pauliceia* ao ter usado a *musicalidade musical* prejudicando, muitas vezes, a clareza: “É um dos maiores defeitos de “Pauliceia desvairada”. Há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com prejuízo de clareza do discurso”.

A preocupação com a sonoridade é recorrente na poética marioandradiana de 20. Apenas para exemplificar, selecionamos um trecho do *Noturno de Belo Horizonte*, poema pleno de sonoridade. Ao descrever a noite mineira, o poeta faz com que as aliterações marquem o ritmo do brilho piscante das estrelas e o som das árvores sendo desfolhadas pelo vento:

Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos,  
 Calma do noturno de Belo Horizonte...  
 O silêncio fresco desfolha das árvores  
 E orvalha o jardim só.  
 Larguezas.... (CJ, p. 178)

#### • Uso do redobro

Ainda que Mário de Andrade não faça nenhum comentário específico sobre as repetições nos seus textos teóricos da década de 20, notamos que esse é um recurso bastante usado pelo poeta. No poema *XXIV A escrivainha* da obra *Losango cáqui*, Mário de Andrade fala sobre a escrivainha do seu pai de onde o poeta retirava, escondido, livros de autores franceses. Com a morte de seu pai, Zola volta para a escrivainha e o poeta retrata esse momento triste de orfandade com a duplicação do verbo *chorar* (*chora-chorando*), sugerindo pelo redobro a forma insistente do choro:

Depois a Vida me ensinou  
 A vida. Meu pai morreu. Quando  
 Órfão me vi, chora-chorando  
 Minha miséria se acabou. (LC, p.140)

Outro exemplo de repetição encontramos no poema *Parada*, de *Losango cáqui*, onde o redobro de *badalando badalando* remete ao eco:

Não existo.

Não marcho.  
 Muito longe  
 Nos cafundós penumbristas de Santo Amaro  
 O vácuo badalando badalando.  
 Eco dentro de mim.  
 Não tem mais Independência do Brasil.  
 Olhos defuntos.  
 Ninguém.  
 Nada.(LC, p.152)

### • Uso da ironia

A máscara usada pelo poeta é o *arlequim* e o seu mote é a brincadeira. O autor afirma que a brincadeira tem, entre outros benefícios, o de irritar os passadistas:

O poeta brinca.  
 Brincadeira sem importância mas que entre outros benefícios traz o de irritar até a explosão os passadistas. Ora a cólera dos passadistas é um dos prazeres mais sensuais que nós temos. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.231)

São muitos os exemplos de ironia presentes nos textos teóricos e na poesia marioandradiana da década de 20. É Mário de Andrade mesmo quem nos confessa no *Prefácio Interessantíssimo* não saber onde termina a brincadeira e começa a seriedade: “Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei” (2005, p.60).

Elencamos, então, para comprovar essa característica do estilo marioandradiano, algumas situações irônicas, fruto, em sua maioria, de paródias e de considerações engraçadas. São elas: a dedicatória de *Paulícea desvairada* cujo destinatário é o próprio poeta; a criação pelo autor do *Desvairismo*, paródia das vanguardas europeias, cuja efemeridade é motivo de riso na medida em que funda e encerra o *Desvairismo* no mesmo texto, não permitindo seguidores; a constatação de que o *prefácio*, apesar de interessante é inútil, sugerindo a sua falta de aplicabilidade; o uso de frases de efeito para provocar reflexão e riso, como *Não fujo do ridículo. Tenho companheiros ilustres*; a criação de um oratório profano – *As enfibraturas do Ipiranga* – satirizando os conservadores na arte e na sociedade; a sátira presente no título de *A escrava que não é Isaura*, pois parodia uma obra romântica e atenta para o óbvio, a escrava não é Isaura porque a escrava é a Poesia modernista; a

expressão *God save the poetry!* dialogando com o *God save the queen* no poema *Caçada de Pauliceia*; a sátira aos parnasianos no soneto *XXXIII bis Platão* de Losango Cáqui, dentre outros exemplos.

Encerrando esse tópico, insistimos que os jogos de palavras, os trocadilhos partem do conceito de brincadeira presente, sobretudo, nas duas primeiras obras da década de 20.

### • Uso de neologismos

O uso de neologismos é marcante nas poesias analisadas.

Não há, entretanto, nenhuma consideração a respeito desse emprego nas suas obras teóricas, mas em carta de 1924 para Manuel Bandeira, Mário de Andrade explica que ele nunca se preocupou em criar um neologismo, que este nasce espontaneamente por necessidade expressiva e tem como característica a efemeridade:

Quanto aos neologismos... Creio que não tens razão. O neologismo...nunca *procurei* criá-lo. Nasce, sem que eu queira, para a expressão. Aceito-o. É certo que o dicionário é insuficiente. Mas não tenho a mínima pretensão de criar palavras novas para o povo e para a língua. Fora com os Castro Lopes! Meu neologismo tem a vida do momento em que dele preciso. É possível que esse momento não volte nunca mais...Pois viverá uma só vez. (s/d, p.26)

Nosso trabalho analisará, posteriormente, várias criações lexicais marioandradianas. No entanto, apenas para justificar esse tópico, podemos citar como exemplo a lexia *Desvairismo*, nome e movimento criados por Mário de Andrade no *Prefácio interessantíssimo* como forma de parodiar os *ISMOS* do início do século XX e o verbo *algarismar* criado para simbolizar a extremada preocupação do burguês com as questões financeiras, como se lê no verso de *Ode ao burguês*: "Fora os que algarismam os amanhã!" (PD, p.88).

### • Uso de metáforas, metonímias e comparações

O uso da linguagem figurada é recorrente nas obras estudadas. Como trabalharemos mais detalhadamente na análise das criações, apresentaremos apenas alguns exemplos para justificar este tópico. Assim, a metáfora *Pauliceia*



*desvairada*, atributo da cidade de São Paulo, personifica a cidade, sugerindo a agitação da metrópole.

No poema *III de Losango cáqui*, o enunciador reencontra um antigo amigo que, por algum mal entendido, não é mais reconhecido como tal. No início desse poema, o enunciador explicita, com saudades, o passado de amizade, utilizando a metonímia grifada a seguir: *Me lembrava daquela cara olhos cabelos, / Das mãos um dia cheias de amizades para mim* (LC, p.125).

O emprego de comparações também é frequente nos textos analisados. Dessa forma, julgamos pertinente, embora não nos aprofundemos na análise, a apresentação de algumas comparações que acreditamos serem fruto da preocupação do autor com a linguagem popular e/ou com a elaboração da mensagem. Assim sendo, o autor usa nas comparações nexos dos mais variados.

Não há referência, nos textos teóricos de Mário de Andrade, à utilização de comparações. Vemos, no entanto, que elas são recorrentes quer para acentuar a proximidade da linguagem popular, quer para intensificar o inusitado de uma imagem que se forma. É, possivelmente, com o propósito de trabalhar essa variedade linguística e estilística que os nexos comparativos também se diversificam, são usados: *que nem; talqual; como e ver*.

No poema *Carnaval carioca*, de *Clã do jabuti*, ao descrever um homem fantasiado de baiana, o poeta compara o corpo gordo dele ao de uma matrona, intensificando a gordura do rapaz. Como se vê no trecho a seguir:

Dança uma joça repinicada  
De gestos pinchando ridículo no ar.  
Corpo gordo que nem matrona  
Rebolando embolado nas saias baianas,  
E no decote cabeludo cascavéis sacoteando  
Desritmando a forçura dos músculos viris. (CJ, p.164)

No poema *Rondó do tempo presente*, de *Losango cáqui*, o poeta caracteriza as ruas *talqual um clown desengonçado*, sugerindo o crescimento disforme da cidade. O retrato da cidade ao meio-dia é do sol, encoberto pelas neblinas, sendo por isso comparado com o padeiro (*ver o padeiro = como o*

padeiro), pois assim como o padeiro fica coberto por farinha, o Sol se apresenta coberto por neblinas. É o que se comprova no fragmento a seguir:

Noite de music-hall...  
 Não, faz Sol. É meio-dia.  
 Hora das fábricas estufadas digerindo.  
 A rua elástica estica-se talqual clown desengonçado  
 Farfalhando neblinas irônicas paulistas.  
 O Sol nem se reconhece mais de empoadado  
 Ver padeiro que a gente encontra manhãzinha  
 Quando das farras vai na padaria comer pão.(LC, p. 156)

Há exemplos de comparações inusitadas como a que se vê no poema *Tristura*, de *Pauliceia desvairada* quando o poeta afirma que a sua alma é corcunda como a avenida São João: “Minha alma corcunda como a avenida São João...” (PD, p.90) ou ainda em *Paisagem nº2* da mesma obra quando o enunciador compara os invernos da Pauliceia com enterros de virgem: “Os invernos de Pauliceia são como enterros de virgem” (PD, p.97).

#### • A criação de um novo gênero

Mário de Andrade enfatiza o uso do subconsciente na criação desse novo gênero, como se lê na Advertência de *Losango cáqui*:

Vivo parafusando, repensando e hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes aonde vai com o gosto o meu sentimento pau-brasil e romântico. (LC, p.121)

Para encerrar este capítulo, ressaltamos alguns aspectos não estruturais que influenciam o estilo da poesia de Mário de Andrade.

Observamos que a ideia de ser moderno, de ser vanguarda passa pelo reconhecimento da importância do passado, o autor, no *Prefácio interessantíssimo*, confessa ser um passadista: “Sou passadista, confesso” (PD, p.60).

Desse pensamento, acreditamos, decorrem as ressalvas temáticas apresentadas em *A escrava que não é Isaura*, referentes à poesia e ao amor.

A concepção de poesia é apresentada como a mesma de Adão e de Aristóteles, no entanto respeita a liberdade do subconsciente e destrói o assunto poético, como se observa no trecho a seguir:

Assim pois a modernizante concepção de Poesia que, aliás, é a mesma de Adão e de Aristóteles e existiu em todos os tempos, mais ou menos aceita, levou-nos a dois resultados – um novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade:

1º: respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético.

2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.224)

O novo conceito de poesia enfatiza o lirismo puro, com o mínimo de intervenção intelectual:

A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade sem atenção. Embora a atenção para o poeta modernista se sujeite curiosa ao borboletear do subconsciente – asa trépida que se deixa levar pela brisa as associações – a atenção continua a existir e mais ou menos uniformiza as impulsões líricas para que a obra de arte se realize. Surbled diz admiravelmente : “Força é reconhecer, no entanto, que, si o subconsciente deixa-se levar por mil afastamentos, nem por isso o fio que se liga à inteligência se rompeu. Foi apenas encompridado. O mínimo esforço de atenção é o suficiente para que o espírito colha as rédeas e obrigue o sub-eu a obedecer ao eu”.

(E é por isso que nossa poesia poderá chamar-se de psicológica e subconsciente sem que deixe de ter um tema principal, um assunto que originado do moto-lírico inicial volta a ele ou continua integral *pelo esforço da atenção*.) (A escrava que não é Isaura, 1960, p.243)

Assim sendo, essa poesia será, como a obra de arte desse momento, produtora de comoções, plena de sensações e *pampsíquica* já que a inspiração é subconsciente:

Enfim: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.205)

O conceito de amor, na poesia modernista, é revestido de novas sensações, novas imagens, sendo considerado, pelo autor, enfraquecido. O amor existe, mas com ressalvas:

O amor existe. Mas anda de automóvel. Não há mais lagos para os lamartines do século 20!...E o poeta se recorda da última vez que viu a pequena, não mais junto da água doce, mas na disputa da taça entre o Palestra e o Paulistano.

Novas sensações. Novas imagens. A culpa é da vida sempre nova em sua monotonia. Guilherme de Almeida continua amorosíssimo...pelo telefone. (A escrava que não é Isaura, 1960, p.211)

E mais adiante: “Aliás confessemos: a capacidade de *amar* dos poetas modernistas enfraqueceu singularmente” (A escrava que não é Isaura, 1960, p.213).

Um aspecto relevante da obra marioandradiana é a ironia, a qual também consideramos uma espécie de ressalva discursiva, pois ela afirma e nega ao mesmo tempo, criando um espaço lúdico entre enunciador e enunciatário. Ainda que tenhamos falado do seu uso anteriormente, não a apresentamos como forma de ressalva. Esclarecendo: a obra *Losango cáqui* apresenta o enunciador servindo, de forma obrigatória ao exército. Para reforçar essa ideia de obrigatoriedade, o poeta muda o nome da rua: *Voluntários da Pátria* passa para *Rua dos Involuntários da Pátria*, ressaltando o fato de não existirem voluntários no exército:

A neblina se senta a meu lado no bonde.

Estou doente.

RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. (LC, p.129)

Finalmente podemos dizer que essas pistas deixadas por Mário de Andrade em seus textos atestam a sua preocupação com a elaboração do poema e com a explicação da elaboração poética. O uso da função metalinguística e da função poética são também, como já dissemos, aspectos do seu estilo. Resta-nos agora identificar as vozes sociais que Mário representava e as vozes a quem o poeta se dirigia.

## Capítulo 2

### Escolha, expressividade e criação lexical

#### 2.1 Escolha e criação lexical

O falante, o enunciador, o ator, o sujeito, o agente ou qualquer outra categoria atribuída àquele que produz o discurso ou o enunciado é, na análise estilística, responsável pela escolha dos gêneros, dos temas, das lexias, das estratégias.

Alguns estudiosos, apesar de correntes distintas, observam a capacidade criativa do falante. Para uns, essa criação é relativizada, pois concebem a língua como fruto de apropriação, não vislumbrando a capacidade de o falante contribuir na estrutura da língua; para outros, a língua é vista como fruto de interação e constituição permanente, observando que o falante é ator incessante dessa constituição.

Os estudos da Estilística sempre se preocuparam com a criação, com a expressividade e, conseqüentemente, com a intenção. Cardoso (2004) enfatiza essa relação, esclarecendo que um dos objetivos da Estilística é analisar os efeitos estéticos e a expressividade, frutos da escolha feita pelo enunciador no momento da criação:

Um dos objetivos da Estilística é justamente analisar a escolha feita pelo enunciador, dentre os elementos linguísticos disponíveis, verificando-se de que maneira se consegue com ela efeitos estéticos e expressividade e, sobretudo, tentando-se chegar à intenção do enunciador por meio do estilo encontrado em seu texto. (2004, p. 148)

Como se sabe, no discurso literário, algumas vezes a criação foi considerada uma falha, um erro, já que o correto para determinadas épocas e autores era seguir os padrões, respeitar, idolatrar e imitar os grandes escritores, os quais buscavam escrever de acordo com as regras e valores estabelecidos. No Modernismo, momento em que a obra de Mário de Andrade se insere, a criação foi considerada sinônimo de rebeldia, de contestação e, no nosso entendimento, estava vinculada, simultaneamente, à racionalidade e à

subjetividade, ou seja, existia um projeto racional de nacionalismo e de ruptura de regras que permitia a valorização da subjetividade, da expressividade. Assim, a obra poética *marioandradiana* da década de vinte mostra, a partir da inovação formal, a preocupação com os costumes, com a modernidade, com a língua brasileira, aspectos que faziam parte de um projeto maior e consciente de valorização do nacional, quer de forma xenófoba, quer de forma despreconceituosa.

Como observamos anteriormente, a expressividade é fundamental para a análise estilística do texto literário. No caso do poema, ela se transfigura na função poética de Jakobson, em que a elaboração da mensagem é fundamental para a poeticidade. Nos poemas estudados de Mário de Andrade, percebemos a utilização de variados recursos expressivos para caracterizar o poeta, a cidade de São Paulo e o Brasil.

A compreensão desses recursos expressivos, que dão às palavras tonalidades emotivas diversas do seu significado denotativo, contribui para a construção do sentido da obra. Lapa (1973), ao considerar que o bom escritor escolhe as palavras com maior valor expressivo para motivar as mais diversas e vivas imagens, enfatiza o sentido figurado presente no texto literário:

Vemos pois que, em volta de cada palavra ou, para melhor dizer, de certas palavras, se estabelece uma atmosfera fantasiosa e sentimental que constitui seu valor expressivo. Há, evidentemente, palavras mais evocadoras do que outras. O bom escritor saberá aproveitá-las, para suscitar mais vivas e variadas imagens. (1973, p.10)

Martins corrobora a importância da linguagem figurada, destacando que ela é o fator de afetividade mais importante, acrescentando que o valor expressivo só pode ser captado de forma relacional:

O mais importante fator de afetividade é certamente o emprego da linguagem figurada, seja da metáfora e da metonímia, em que as palavras assumem um sentido mais afastado do significado fundamental, seja das figuras de construção e pensamento (metataxes e metalogismos, cf *Retórica Geral*) em que as palavras envolvidas assumem um relevo ou conotação especial. Observe-se que é praticamente impossível delimitar o valor expressivo das figuras apenas à palavra; mesmo que, em certas metáforas, a expressividade se concentre em determinada palavra, ela só é apreendida pela relação sintático-semântica dessa palavra com outras. (2000, p.91)

Concebemos, como falamos no capítulo anterior, estilo como escolha e percebemos que a utilização desses recursos expressivos é fruto do trabalho do escritor, havendo, no nosso entendimento, intenção por trás do seu uso. É claro que a intencionalidade pode ser questionada, e muitas vezes o analista não chegará a captá-la, já que a língua não é transparente a ponto de todos enxergarmos num texto a mesma coisa, e é exatamente essa postura que faz com que o discurso/enunciado se atualize e se *constitua*. Afinal as várias leituras de diversos sujeitos em momentos diferentes contribuem para a sua constituição, não havendo, a nosso ver, a possibilidade de simples e passiva apropriação.

Destacamos ainda que o discurso literário, subjetivo pela sua natureza, é plurissignificante, o que reforça a tese de não haver possibilidade de uma única interpretação para ele. Acreditamos que o interlocutor, como o falante, também seleciona, só que seleciona a interpretação que julga mais adequada de acordo com o seu repertório de mundo ou de sua opção pessoal. Alguns poderiam questionar a ausência de cientificidade, de objetividade nessa nossa prática; poderiam, também, objetar a validade de uma análise que se confessa restrita, incompleta, subjetiva, no entanto esse nosso *fazer/entender* estilístico fundamenta-se na concepção de que o homem é um ser relacional e que essa nossa atividade faz parte do *constituir* a língua, do agir com e sobre ela, entendendo sempre que o conhecimento não está fora do ser humano.

Como se vê, ao usarmos a concepção de estilo como escolha, adotamos ainda, na esteira de Possenti, o conceito de língua não como uma estrutura pronta, da qual o falante se apropria, mas como uma atividade da qual o sujeito participa, agindo também em relação ao mecanismo sintático e semântico da língua de forma a se constituir como sujeito:

A realidade não apresenta uma língua estruturada, embora mantendo alguns lugares destinados, por oposição aos outros, a marcar a presença do sujeito. Apresenta-a, ao contrário, como tendo por traço relevante a própria atividade do sujeito, atividade esta de natureza constitutiva e não apropriadora. O que não significa que o falante não deve submeter-se a um conjunto de regras, porque nem tudo é indeterminado. A atividade do sujeito não se dá apenas em relação ao aparelho formal da enunciação, mas em relação aos e sobre os próprios mecanismos sintático e semântico. É nesta atividade que o sujeito se constitui como tal, e exatamente por esta atividade. (2008, p.64)

Ao produzir um discurso, o sujeito atua, então, sobre a língua quer mantendo determinados traços, quer inovando pelo acréscimo, pela supressão ou por qualquer outro tipo de alteração. Ao escolher, dentre os muitos recursos, aquele que julga mais adequado ao efeito que quer produzir, o falante se individualiza, mostra-se agente do discurso, usando elementos para informar ou sensibilizar o interlocutor, que também trabalhador da língua, tenta captar, sentir o discurso do locutor.

Cressot, ainda que em linha teórica diversa de Possenti, enfatiza também a importância do interlocutor no processo de escolha do falante, uma vez que, segundo o autor, ele considera, ao selecionar, não só o seu próprio domínio linguístico, mas também o do interlocutor:

Por outras palavras, perante o material de que o sistema geral da língua dispõe, operamos uma escolha, a partir não só da consciência que possuímos desse sistema como da que atribuímos ao destinatário do enunciado.(1980, p.13)

Mais adiante, o autor ressalva que essa seleção está ligada à flexibilidade da língua, advertindo que a necessidade de se fazer entender, os fatores sociais e as determinações gramaticais acabam por limitar o falante:

Limitada pela necessidade de nos fazermos compreender e pelos fatores sociais que designaremos com o nome genérico de conveniências, a escolha é ainda limitada por imposições gramaticais: a morfologia, a sintaxe, a ordem das palavras, não nos permitem liberdade total, embora conheçamos a sua relativa flexibilidade.(1980, p.14)

Acreditamos que a consciência do sistema do falante e do interlocutor a que Cressot se refere não se limita ao domínio linguístico, já que muitas vezes o falante / enunciadador leva em conta outros aspectos como, por exemplo, o repertório do interlocutor/ enunciatário quer no sentido de se fazer entender com maior facilidade ou no sentido de surpreender pelo inusitado de certas exposições. Ressaltamos que a limitação de que fala Cressot não está presente no texto literário já que o descumprimento de regras é autorizado pela criação estética, e acaba por ser uma marca de estilo individual ou de época, como assevera Proença Filho:



Na maioria dos casos, é a própria obra que traz em si suas próprias regras. A obra de arte literária se faz, fazendo-se.

Observe-se que as normas reguladoras do texto não-literário, aquelas que se impõem ao indivíduo por corresponderem àquilo que habitualmente se diz, precisam ser obedecidas, sob pena de sérios ruídos na comunicação e, em certas circunstâncias, até de total obliteração do que se pretende comunicar. No texto literário a criação estética autoriza qualquer transgressão nesse sentido. E em termos de história literária, múltiplos e vários têm sido os percursos nessa direção, seja em termos individuais, seja em termos de movimentos de época. (2007, p.47)

Outra questão a se destacar em relação ao texto literário é que, além da escolha das palavras pela significação, há ainda a seleção do aspecto formal que aproxima a forma da significação do texto. Goldstein enfatiza essa característica do texto literário e especificamente do poema:

O discurso literário é específico; sua linguagem é elaborada, de modo que o aspecto formal também aponte as significações do texto. No poema, isso se dá de maneira particularmente acentuada. Seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério de significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais. (2006, p.8)

Como se vê, a escolha do falante é resultado da seleção do *que dizer*, do *como dizer*, do que tradicionalmente chamamos de conteúdo e de forma, na concepção de Possenti:

*Forma* será entendida na sua oposição tradicional a *conteúdo*, sendo conteúdo qualquer efeito de sentido que a forma, utilizada contextualmente, é capaz de produzir, seja uma informação, seja um efeito de tipo ilocucional, de tipo perlocucional, seja uma inferência, etc.; enfim, todos os elementos recobertos pelas diversas teorias da significação. A forma é o veículo linguístico, realizado sonoramente, que veicula ou provoca os efeitos de sentido. Não se deve, portanto, reduzir a noção de forma a fim de recobrir apenas o que é aprendido sob a noção de significante (da mesma maneira como a noção de efeito de sentido não deve recobrir apenas o terreno do significado). Interessa exatamente é apreender a noção de forma como materialidade significativa. (2008, p.158)

Estudiosos de teorias divergentes observaram que a escolha do autor pode compreender os elementos linguísticos, os fatores textuais e discursivos. O nosso estudo, então, perpassa o aspecto discursivo, partindo de uma concepção de língua como processo de interação social, que vê a necessidade de inserir a obra na situação, na história e na ideologia da época, ressaltando

a importância do contexto de produção e de recepção da obra e destacando que os aspectos sócio-históricos e linguísticos associados são indispensáveis na reconstrução do sentido.

Como no nosso *corpus* há a presença de criações sintagmáticas, metáforas e metonímias, julgamos necessário aliar a Estilística léxica, que estuda os aspectos expressivos das palavras, a algumas concepções que tomam o enunciado e o discurso como prioridade, ainda que esse trabalho não tenha a intenção de se aprofundar em questões próprias da análise do discurso.

## 2.2 As criações e a visão de mundo

O nosso objetivo, agora, é abordar o aspecto discursivo da obra poética *marioandradiana* da década de vinte.

Na continuidade do processo de desvendamento e investigação, faz-se necessário procurar saber quem é o outro, ou quem são os outros com quem o poeta dialoga, entender o universo no qual a obra está inserida, atentar, além dos fatores linguísticos, para os fatores extralinguísticos, recorrendo a leituras que informem sobre o momento histórico – no nosso caso a década de 20.

As escolhas lexicais feitas pelo autor são determinantes na caracterização da sua visão de mundo, das vozes sociais que representa e a quem se dirige. No caso do discurso literário, é importante dizer que as criações lexicais e a sua inserção em um contexto específico, com características particulares, assumem um valor altamente expressivo e estilístico, além de evidenciarem a visão de mundo de determinado grupo.

Ainda que nossa proposta não seja de aprofundamento das questões discursivas, recorreremos brevemente à Análise Crítica do Discurso (ACD), notadamente ao quadrado ideológico proposto por Van Dijk, um dos teóricos da ACD, que define ideologia como a representação de grupos sociais, cujas opiniões e conhecimentos são compartilhados por seus membros.

Para o autor existe, possivelmente, uma estrutura esquemática com objetivos, atividades, normas e recursos que representam a imagem de cada grupo: “Las ideologías contienen los principios básicos que organizan las

actitudes que comparten los miembros de un grupo.” (VAN DIJK, 2003, p.170).

Dessa forma o grupo, ao defender e propagar a ideologia que o uniu e com a qual se identificou, pode construir um discurso polarizado que se revela no contraste “Nós” X “Eles”, sendo que as concepções do “Nós” são valorizadas e as do “Eles” são desvalorizadas. É assim que Van Dijk formula o quadrado ideológico, onde há o destaque dos aspectos positivos e o enfraquecimento dos aspectos negativos do “Nós”; o destaque dos aspectos negativos e o enfraquecimento dos aspectos positivos do “Eles”, evidenciando que a ideologia pode ser revelada em diferentes níveis de discurso:

Es decir, el discurso dispone de múltiples procedimientos para poner o quitar énfasis de los significados, y en la medida en que tiene una base ideológica, es posible analizar a expresión de la ideología, en los diferentes niveles del discurso..... (2003, p.58)

Como se vê, os temas, as formas do dizer são fundamentais na identificação da visão de mundo. No caso de Mário de Andrade, na poética de 20, o poeta-enunciador, ao usar a máscara do arlequim, transfigura-se em poeta-arlequim, poeta-soldado e em poeta-antropólogo sugerindo a aproximação ou o afastamento de determinado grupo social.

O poeta, além das escolhas lexicais e temáticas, buscou transmitir sua visão de mundo a partir da criação de um “poeta-personagem” que, muitas vezes, ironiza os desafetos, polarizando ainda mais o discurso. Ficamos, então, com a concepção do quadrado ideológico de Van Dijk e observamos que a ironia foi um recurso usado para isentar o “Nós” de compromisso com o pensamento e modo de vida do outro que é seu desafeto. Podemos observar essa postura em poemas inteiros como é o caso, por exemplo, de *Ode ao burguês*, em que a valorização do “Nós” se dá a partir da desvalorização, da ironia, do achincalhamento do burguês, que representa os outros, o “Eles”. Podemos ainda exemplificar também com a obra *Losango cáqui* onde a ironia é empregada para desvalorizar o “Eles”, no caso o exército austero, que se opõe ao “Nós”, ao modo de ser do poeta e, por extensão, do brasileiro.

Como se percebe, as escolhas feitas pelo autor são estratégias reveladoras de visão de mundo.

## 2.3 Os campos léxico-semânticos

Faz-se necessário neste item demonstrar o caminho que nos levou trabalhar a partir dos campos léxico-semânticos.

Partimos do pressuposto de que o léxico é um sistema aberto, permitindo não só a entrada de novas lexias, mas também a ampliação de seu significado. Consideramos que o sentido de uma criação remete ao contexto, ao universo em que o discurso foi realizado e atualizado, revelando a visão de mundo do autor e da época, possibilitando, dessa forma, o estabelecimento de ligações semânticas.

Julgamos que a história da linguística dava suporte a ideia de associação, já que foram muitos autores, de Saussure a Lakoff, apenas para exemplificar, que apontaram, ainda que de maneiras diversas, a existência de ligações oriundas de estruturas linguísticas e mentais.

Cabia determinar que tipo de ligações estabeleceríamos. Optamos, dada a recorrência de temas, pelas associações semânticas subjacentes às criações lexicais.

A época em que a poesia marioandradiana foi produzida era propícia à novidade, quer em relação à criação de lexias, quer em relação à ampliação da significação. A postura de ruptura com o tradicional, durante o Modernismo, além de fazer uso de neologismos criados a partir de alterações formais, dilatava o halo de significação de uma lexia existente, chegando à formação de neologismos semânticos.

Recorremos a Biderman para atestar a importância dos escritores na ampliação do halo de significação de uma palavra, ou seja, o seu campo semântico:

A criatividade artística é capaz de explorar a significação de maneira tão original e desusada, que os escritores normalmente estão sempre ampliando o halo de significação de uma palavra, ou melhor, o seu campo semântico. (2001, p.192)

A autora ao reiterar, essa consideração, mais à frente, faz-nos atentar para o fato de que toda palavra abrange uma rede de significações integrando o campo semântico que está em constante expansão:

Toda palavra abrange uma rede de significações, às vezes muito extensa. Aos vocábulos que integram essa rede damos o nome de *campo semântico* dessa palavra. (...) Assim a inventividade humana e a dos artistas, em particular, estão criando significações novas e novos significantes num moto- contínuo; essa mutação constante impossibilita a descrição cabal da estrutura de qualquer sistema ou subsistema semântico, fazendo do Léxico uma galáxia em expansão. (2001, p.193)

Para segmentar as criações a partir dos campos semânticos, foi necessário buscar estudiosos que trabalhassem ou se aproximassem desse conceito.

Saussure, em seu *Curso de linguística geral (CLG)*, apresenta a palavra como centro de uma constelação associativa. O seu discípulo, Bally, desenvolve essa ideia através da teoria dos campos associativos, explicando no seu *Traité de stylistique française* que cada palavra pertence a uma rede:

Chaque mot est, dans notre mémoire, une maille d'un réseau aux fils ténus et innombrables; dans chaque mot viennent aboutir, pour en repartir ensuite, mille associations diverses. Ainsi, d'une part les mots, s'appelant les uns les autres, se retiennent plus facilement; d'autre part, la variété de ces annonces nous donne une grande liberté dans leur emploi, parce qu'elles offrent non pas une, mais de nombreuses possibilités dans la reproduction de ces mots. (1951, p.67)

Guiraud ressalta, em sua obra *A Semântica*, que a noção de campo linguístico, definida por Trier, constituiu a grande revolução da semântica moderna. Ainda que a noção de campos linguísticos de Trier pressuponha compartimentos estanques nas línguas, o autor salienta o fato de um campo semântico poder ser subdividido em subsistemas que se subdividiram novamente, formando campos associativos, como viu Bally ao desenvolver as ideias de Saussure.

Ullmann acredita que Bally reduziu, um pouco arbitrariamente, os campos às associações puramente semânticas, ao afirmar que o campo associativo é um halo que circunda o signo e cujas bordas exteriores se confundem com a sua ambiência:

Le champ associatif est un halo qui entoure le signe et dont les franges extérieures se confondent avec leur ambiance... Le mot boeuf fait penser: 1)à "vache, taureau, veau, cornes, ruminer, beugler", etc.;2)

à “labour, charrue, joug”, etc.; enfin 3) il peut dégager, et dégage en français, des idées de force, d’endurance, de travail patient, mais aussi de lenteur, de lourdeur, de passivité. (1964, p.499-500)

Guiraud afirma ainda que Trier considera as palavras em relação ao setor conceitual do entendimento, mostrando que elas constituem um conjunto estruturado, dentro do qual cada uma delas está sob a dependência das outras, caracterizando um campo linguístico. Mais adiante o linguista cita ainda os campos nocionais de Matoré, que partem do estudo do vocabulário para estudar a sociedade.

Tamba-Mecz, no seu sobrevoo histórico sobre a semântica, aponta para a grande modificação pós-Saussure em relação à oposição entre significação e sentido, mostrando que este último está vinculado a uma rede relacional:

Em vez de considerar que a *significação* é uma propriedade inerente às palavras e a seus ajuntamentos, mas cuja origem e finalidade se encontram na atividade intelectual dos homens, identificou-se o *sentido das relações internas* a um *sistema* que liga os diferentes *elementos*. Desse modo se opõe a *significação* (por vezes, chamada também de *denotação*) ou ligação entre *a palavra e o conceito de coisa* ou *a coisa, ao sentido*, ou conjunto de *valores* que fixam a posição respectiva de cada termo no interior de uma rede relacional.(2006, p.26)

A autora discorre sobre a teoria dos campos de Trier, cujo conceito está ligado às relações de sentido, evidenciando-se a articulação entre o campo conceitual e o campo lexical:

Para Trier e seus discípulos, o campo corresponde a uma *unidade conceitual* ou *área nocional* que permite definir as *relações de sentido* entre os vocábulos que a recobrem.Trata-se de articular um *campo conceitual* (Sinnfeld) a um *campo lexical* (Wortfeld). (2006, p.29-30)

A semantista destacará ainda os avanços tecnológicos e científicos que levaram à teoria cognitivista e à teoria connexionista. A primeira demonstra a existência de um *nível conceitual abstrato de cálculo simbólico de sentido*; e a segunda mostra o sentido emergindo da interação distribuída em várias redes:

O formidável avanço no conhecimento dos mecanismos cerebrais, devido aos progressos tecnológicos e ao desenvolvimento das neurociências, levou os linguistas a fundar sua semântica,

inicialmente sobre a hipótese cognitivista, que empresta ao cérebro uma linguagem, “o mentalês” de Fodor (1975) e supõe a existência de um nível conceitual abstrato de cálculo simbólico do sentido; e, mais recentemente sobre a hipótese conexionista, que explica o sentido como emergindo da interação distribuída em várias redes subsimbólicas, assimiladas a “neurônios artificiais”. De onde as tentativas de construir teorias semânticas que expliquem a partir de pressões perceptivas (especialmente visuais), as expressões espaciais (“arquétipos dinâmicos”, de J. – P. Desclès [1990], esquemas “ceptivos” de Talmy [1988] etc.). as derivações metafóricas (G. Lakoff, 1988) ou as categorias gramaticais (Langacker, 1986-1988). (2006, p.44)

Entendemos pelo exposto que o estudo do sentido está ligado efetivamente a temas, a campos, a redes. É claro que essa rede na qual a palavra está inserida varia de extensão de acordo com a opção teórica do analista. No nosso caso, como o foco é linguístico e estilístico, pareceu-nos sensato fundamentar a nossa análise em campos léxico-semânticos, uma forma de garantir que a criação lexical só adquiere sentido a partir do momento em que está inserida na rede que liga palavras (o léxico) e ideias (o sentido; o semântico). Foi percebendo, como já dissemos, a recorrência de temas, que decidimos caminhar na direção da constelação de sentidos, da associação de ideias, do campo semântico das criações.

## 2.4 As criações lexicais e a expressividade

Na busca de mais elementos característicos da obra *marioandradiana*, notamos que a expressividade em suas criações é outro componente essencial para a compreensão do sentido da sua obra. Assim, focalizaremos, agora, as criações lexicais.

Guilbert diferencia dois tipos de processos de criações lexicais, chamando-os de neologia denominativa e de neologia estilística. Esclarece que a neologia denominativa está associada à necessidade de se dar um nome a um objeto, a um conceito novo e a neologia estilística se baseia na busca da expressividade de uma palavra ou de uma frase para expressar de uma maneira inédita uma visão pessoal do mundo, está ligada, segundo o autor, à originalidade do falante:

Cette forme de création, à proprement parler poétique, par laquelle on

fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le plus répandu, est liée à l'originalité profonde de l'individu parlant, à sa faculté de création verbale, à sa liberté d'expression, en dehors des modèles reçus contre les modèles reçus. (1975, p.41)

Vale dizer que os exemplos colhidos no nosso *corpus* são todos representantes da neologia estilística, uma vez que foram utilizados pelo autor para a expressividade do texto. De acordo com Guilbert, a neologia pode ser classificada em: fonológica, semântica, alogenética e sintagmática.

A neologia fonológica propriamente dita se caracteriza pela combinação inédita de fonemas, sem relação com nenhuma palavra já existente - criação *ex-nihilo* – ou pela formação por onomatopeias.

Alves alerta para o fato de que esse tipo é raro e exemplifica com a lexia *gás*: “Um exemplo bastante citado de criação inédita, a unidade léxica *gás*, tem sido interpretada como oriundo do étimo grego *khaos*”. (2002, p.11).

A autora destaca ainda que, embora as criações onomatopaicas estejam calcadas em significantes inéditos, essa formação não é totalmente arbitrária, ela é motivada: “A onomatopeia procura reproduzir um som, o que impossibilita que seu significante seja imotivado”. (2002, p.12).

Nas obras analisadas encontramos uma variedade de onomatopeias que acentuam a preocupação de Mário de Andrade em transmitir sensações sonoras, envolvendo o leitor na atmosfera da música, da festa, da dança. É o que se percebe no poema *Carnaval carioca* em que o *schlschlsch* remete à sonoridade das serpentinas quando atiradas em meio à festa carnavalesca:

Você também se foi rindo pros outros,  
Senhora dona ingrata  
Coberta de ouro e prata...

Esfuzios de risos...  
Arrancos de metais...  
O schlschlsch\_monótono das serpentinas...  
Monótono das serpentinas...(CJ, p.172)

Já na neologia semântica não há alteração do significante, como se verifica na fonológica, há uma ampliação ou redução do feixe de semas da unidade lexical. No poema *XLV, Toada da esquina*, o enunciador espera por alguém que apenas passa, não permanece, deixando-o triste, utilizando para



simbolizar a tristeza, a metáfora que alude à ausência de luz, dessa forma o enunciador apresenta-se triste, afirmando que a redoma toda verde de seu *peito escureceu*:

Pouco antes de meio-dia  
Senti que vinha. Esperei.  
Veio. Passou. Foi assim  
Como si a Lua passasse  
Por essa picada estranha  
Que viajo desde nascer.

A redoma toda verde  
Do meu peito escureceu.  
Noite de maio bondoso.  
Lá vai a Lua passando.  
Há mesmo essa refração  
Que me bota no pescoço  
o cache-col da Via Látea  
E a Lua na minha mão. (LC, p.157)

A neologia alogenética ou neologia por empréstimo, também presente na obra analisada, tem como característica a adoção de um signo criado em outro sistema linguístico. No poema *XLIII*, o poeta-soldado considera que a partir da desincorporação pode viver efetivamente. A utilização da expressão *V'lá Paris* remete à metrópole que representa a modernidade da época:

Eis a vida.  
V'lá Paris...  
pan-bataclan...  
Ordinário, marche,  
Pros meus vinte-e-nove anos maravilhosos! (LC, p.155)

Outro tipo de neologia presente na obra estudada é a sintagmática que se caracteriza pela formação de uma nova unidade lexical por composição ou por derivação. No poema *Tu*, o poeta trata a cidade de São Paulo como uma mulher e utiliza criações sintagmáticas para caracterizá-la, aludindo à mescla de imigrações na cidade com a composição *Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica* e sugerindo a trabalhosa conquista da cidade com a derivação *bandeirantemente*:

Costureirinha de São Paulo,  
Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica,  
Gosto dos seus crepusculares,  
Crepusculares e por isso mais ardentes,

Bandeirantemente! (PD, p.98)

Devido à expressividade na caracterização dos campos semânticos, a criação sintagmática e a semântica foram fundamentais na nossa análise. Assim, entendemos que há necessidade de uma explanação maior em relação a esse tipo de formação.

#### 2.4.1 As criações sintagmáticas

As criações sintagmáticas encontradas em nosso *corpus* de análise compreendem as derivações e as composições, evidenciando que a alteração no significante enfatizou o sentido que determinada formação passou a ter no texto / discurso.

Guilbert (1975) esclarece que o princípio da neologia sintagmática reside na combinação de diversos segmentos reconhecidos como signos diferentes, ou seja, na união de um significante e de um significado. Barbosa corrobora essa visão, atentando para o fato de que na criação sintagmática se produz uma nova palavra a partir de elementos mórficos já existentes na língua e que a combinação inédita de signos ou ainda de vocábulos é o que a caracteriza:

Ao contrário do neologismo fonológico *ex-nihilo*, que faz uma combinatória inédita de fonemas, o neologismo sintagmático resulta da combinação inédita de signos e mesmo de vocábulos, segundo os modelos de estrutura vocabular de uma tipologia de língua. Assim, a definição desse modo de produção neológica consiste em distinguir e caracterizar os diferentes tipos de sintagmática lexical. (1981, p.264)

Alves enfatiza que esse tipo de criação não se limita ao campo lexical, podendo atingir o nível frásico, denomina, então, essa formação de neologismo sintático, evidenciando a importância da combinação dos elementos na frase:

Classificados em *derivados*, *compostos*, *compostos sintagmáticos* e *compostos formados por siglas* ou *acronímicos*, são denominados sintáticos porque a combinação de seus membros constituintes não está circunscrita exclusivamente ao âmbito lexical (junção de um afixo a uma base), mas concerne também ao nível frásico; o acréscimo de sufixos pode alterar a classe gramatical da palavra-base; a composição tem caráter coordenativo e subordinativo; os integrantes da composição sintagmática e acronímica constituem

componentes frásicos com o valor de uma unidade lexical. (2002, p.14)

Cardoso explica que a derivação é o processo pelo qual se obtém um neologismo sintagmático e que a natureza dos elementos acrescentados à base e o resultado obtido é que vão constituir uma criação por *derivação* ou por *composição*:

Dependendo da natureza dos elementos acrescentados à base (dependentes, independentes) e do resultado obtido (aproximação do significado da base ou afastamento desse) tem-se a derivação e a composição. (2000, p.77)

#### • As derivações prefixais e sufixais

Mário de Andrade na obra analisada faz uso da formação por derivação como recurso estilístico, quer registrando um falar popular na época, quer criando uma forma de dizer que sugeriria a aproximação do popular. De uma forma ou de outra, o autor mostra a alteração na norma gramatical, enfatizando, a nosso ver, a concepção de língua como constituição e não apropriação.

Devido ao recorte deste trabalho envolver campos léxico-semânticos de acordo com os temas retratados, apresentamos um número reduzido de derivações prefixais e sufixais, frisando que o valor expressivo dessas construções é mais importante que a quantidade delas.

Cabe, então, dizer que recorreremos a alguns estudiosos para compreendermos como se caracteriza o processo de derivação e são nesses teóricos que a nossa análise se pautou.

Segundo Kehdi (2005), a derivação é um processo em que se nota um só radical no vocábulo ao qual se anexam afixos (prefixos e sufixos). Ressaltando a diferença entre prefixos e sufixos, evidencia que os prefixos só se unem a verbos e adjetivos, e não contribuem para a mudança da classe gramatical do radical a que se ligam, ao passo que os sufixos podem alterar a classe gramatical:

A diferença entre prefixos e sufixos, contudo, não é meramente distribucional. Os prefixos, ao contrário dos sufixos, só se agregam a

verbos e a adjetivos, que são uma espécie de vocábulo associado ao verbo. (2005, p.08

A consideração de Kehdi sobre o fato de os prefixos se unirem apenas a verbos e adjetivos, além de contestada por exemplos rotineiros como *ex-aluno*, *ex-marido*, onde se vê o prefixo diante de um substantivo, é contestada pela criação de Mário de Andrade – *pluritonalidade* - em que *tonalidade* é um substantivo.

Pottier e Alvar (1983) caracterizam a prefixação como a presença de um elemento de relação que se antepõe à palavra e permanece integrado a ela, demonstrando que o resultado dessa integração pode ser parafraseado. Quanto à sufixação associam-na à composição afirmando que representam duas soluções distintas a um mesmo problema: o da integração, no plano da palavra, dos elementos de uma construção analítica.

Corroborando a concepção de que as derivações prefixais podem ser parafraseadas, observamos que as criações *marioandrianas* formadas por prefixação *tripingar/ ultra-nacional/ pluritonalidade* podem ser desenvolvidas, respectivamente, por: *embebede-se de pinga / além do nacional / várias tonalidades*.

Parece ser consenso entre os autores estudados que a formação resultante da sufixação frequentemente causa mudança de classe gramatical. Alves (2002) atenta para a produtividade do sufixo *-mente*, o que se comprova nas criações *marioandrianas*, já que são sete os neologismos criados a partir da junção do sufixo *-mente*: *maçonariamente / esperiamente / ancestramente / bandeirantemente / paulistamente / louramente / rapazmente /*, num universo de catorze derivações (prefixais e sufixais). Levando em conta a intenção de “adoção” da língua coloquial brasileira, o autor, possivelmente, registra uma formação recorrente na língua falada, ou seja, o acréscimo de *-mente* a adjetivos, contribuindo para a construção da língua brasileira. Vale dizer que esse recurso, ou seja, uso do *-mente* foi utilizado por Dias Gomes em seu famoso personagem Odorico Paraguaçu, um político populista, que se caracterizava por alguém que invariavelmente rompia as normas gramaticais e trabalhava com as analogias da língua.

Sandmann (1980) caracteriza a derivação como um processo aditivo (adição de morfemas), em que um elemento não ocorre livremente e é utilizado

para a formação de palavras em série. Alerta para o fato de que a diferença fundamental entre a prefixação e a sufixação é a função exercida pelo produto da derivação e não simplesmente a disposição dos morfemas em relação à base (antes = prefixo / depois = sufixo). Apresenta os prefixos como determinantes da palavra complexa e afirma que a prefixação não muda a classe da palavra de base enquanto a sufixação o faz, dividindo, assim, a sufixação, de acordo com a classe de palavras do produto, em formações: substantivas, adjetivas, verbais e adverbiais. O autor atenta para a importância da formação de palavras como um ato de criação, onde se notam objetivos “expressionais especiais”, foi assim, em busca desses objetivos expressivos que se pautou a nossa análise.

#### • As composições por justaposição

As composições por justaposição, ligadas ou não por hífen, são recorrentes nas obras analisadas. Muitas vezes, elas se confundem com metáforas, pois são oriundas de analogia. Assim, para a seleção das composições considerou-se a existência de uma base metafórica. As criações *ancas ventre*, *manhã sol*, *vida carnaval*, dentre outras, parecem ser mais do que simples unidades lexicais justapostas; houve, então, necessidade de entendermos essa formação para além do significante. Buscamos interpretar essas composições nos autores que viram nesse tipo de formação a presença de uma relação sintática e semântica.

Assim, ao considerarmos, como Alves, que o processo de composição se dá pela justaposição de bases autônomas ou não-autônomas, verificamos o caráter sintático das formações, as quais podem resultar de relações subordinativas ou coordenativas:

A unidade léxica composta, que funciona morfológica e semanticamente como um único elemento, não costuma manifestar formas recorrentes, o que a distingue da unidade constituída por derivação. Revela um caráter sintático, subordinativo ou coordenativo. (2002, p.41)

Basílio explicita que esse processo utiliza estruturas sintáticas para fins lexicais:

Ou seja, mecanismos ou estruturas que são normalmente utilizados na formação de enunciados passam a ser utilizados na função de denominar e / ou caracterizar seres, que é uma função do léxico.(2004, p.30)

Cardoso atenta não só para a relação sintática dos compostos, mas também para a relação semântica que pode acentuar a expressividade:

A relação sintática entre as partes e o todo permite verificar como são formados os compostos e qual o tipo de relação que existe entre suas partes. Já a relação semântica, ao nível do significado, pode trazer ao contexto grande força expressiva. (2000, p.207)

Seguindo essa concepção, notamos, como já dissemos, que a composição por justaposição é um dos processos mais expressivos na obra poética analisada. Foi empregada para criticar – *homem-nádegas* (substantivo+substantivo), *burguês-mensal* (substantivo+adjetivo) –; para especificar – *almoços mayonnaises* (substantivo+substantivo) –; para enfatizar a ação – *chora-chorando* (redobro: verbo+verbo) –; para enaltecer – *manhã Sol* (substantivo+substantivo) –, dentre outros usos.

Insistimos que muitos desses compostos têm base metafórica, uma vez que partem de relações estabelecidas por semelhança. Basílio afirma que em muitas dessas formações (compostos descritivos) o significado é transparente, mas em outros, isso não acontece:

Mais frequentemente, a forma composta descreve as características do objeto de nomeação, que passa então a ser o referente da forma composta, embora nesta possam deixar de figurar elementos essenciais. (2004, p.31)

Mais adiante a autora considera que nesse tipo de composto não é possível compreender o sentido pela forma:

Nas denominações metafóricas por composição, podemos conhecer a metáfora, uma vez conhecido o significado. Mas não podemos inferir o significado através da simples observação das formas. Essa é uma diferença fundamental entre compostos descritivos e compostos metafóricos. (2004, p.32)

Ainda que não acreditemos na transparência no texto literário, a composição *Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica* pode ser, seguindo Basílio,

uma composição *transparente*, descritiva: apresenta vários adjetivos ligados por uma relação coordenativa, que acentua a ideia de que a costureirinha é o resultado de diversas nacionalidades, ou seja, ela é italiana e francesa e portuguesa e brasileira e alemã.

Já a composição *relógio-diadema* é metafórica, na medida em que o poeta estabeleceu, a partir da localização do relógio no centro da fachada do prédio dos Correios, uma analogia com a joia usada na cabeça por reis e rainhas. O sentido só pode ser inferido a partir do contexto, o que faz com que percebamos que o inusitado da relação semântica estabelecida é que aumenta a expressividade. Essa formação comprova a fala de Alves (2002, p.64) ao afirmar que em toda criação sintagmática está implícita uma criação semântica.

Destacamos ainda que as composições presentes no *corpus* estudado são, em sua maioria, resultantes da combinação de substantivos, o que pode ser uma influência de algumas vanguardas do início do século XX, notadamente do Futurismo, que pregava o uso duplo dos substantivos.

#### **2.4.2 As criações semânticas**

As criações semânticas expressas através de metáforas, metonímias e conversões são frequentes no *corpus* de análise, aparecendo relacionadas a diferentes classes gramaticais. Cabe dizer que, embora não tenha havido alteração do significante nessas formações, elas foram tidas como criações, pois houve sim uma combinação inédita de significantes e o produto dessa combinação foi um significado inesperado, inusitado. Seguindo essa mesma orientação, inserimos a conversão categorial no processo de criação semântica, já que a conversão não apresenta alteração no significante e sim no significado.

Há, na obra analisada, metáforas decorrentes de personificações, como *o bonde grita engasgado nos trilhos da esquina*; metáforas decorrentes de sinestésias, como *poeiras perfumadas e cromáticas*; metáforas sonoras, como *borbulham bulhando em murmúrios churriantes*. Há, ainda, metonímias, como *noites pesadas de cheiros e calores*; sinédoques, como *o meu olhar blefa o tenente* e conversões como, *mas ...olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens*.

Consideramos essas formações como neologismos semânticos ou

conceptuais, mas ressaltamos o fato de muitas delas aparecerem de forma semelhante em outros textos. Assim, encontramos, o *bonde sapateando* em Mário de Andrade e *duas rimas se olhando atônitas* em Quintana, ou seja, dois exemplos de metáforas formadas por personificação. Ainda que essas formações apareçam em diversos textos, vale repetir que é a combinação inédita dos significantes que caracterizará o novo, daí o que concebemos aqui como neologismo semântico.

Fundamentamos essa nossa visão em Guilbert que define a neologia semântica pela aparição de uma significação nova no quadro de um mesmo segmento fonológico, enfatizando que essa forma de neologia se diferencia das outras, pois o significante utilizado como base já existe no léxico:

Dans le cadre de cette loi, la néologie sémantique se différencie des autres formes de néologie par le fait que la substance signifiante utilisée comme base préexiste dans le lexique en tant que le morphème lexical, que celui-ci, sans aucune modification, morpho-phonologique, ni aucune nouvelle combinaison intra-lexématique d'éléments, est constitué en nouvelle unité de signification.(1975, p.64)

Reforçando a definição de Guilbert, Alves (2002) considera que qualquer transformação semântica expressa num item lexical ocasiona a criação de um novo elemento. A autora explica que o neologismo semântico mais frequente é aquele que apresenta mudança no conjunto de semas referentes a uma unidade léxica. É o que vemos acontecer em *as oficinas tossem*, uma vez que foram atribuídos traços, semas animados à *oficina* que originalmente não apresenta traços animados.

Há ainda, para a autora, um tipo de neologismo semântico decorrente da extrapolação de um tipo de vocabulário para outro. A utilização de *palimpsesto* para se referir ao vale do Anhangabaú no verso *Meu querido palimpsesto sem valor!*, parece ser uma extrapolação, já que aparece com frequência em textos de história.

Percebemos, como explicam alguns teóricos, que muitas das criações semânticas recolhidas resultam de combinações inusitadas e é esse caráter que as torna mais expressivas. Barbosa evidencia o caráter inesperado e inédito das novas combinações sêmicas:



As neologias semânticas aparecem, quando se empregam signos já existentes no código, em combinações inesperadas ou inéditas em outros signos do enunciado. O neologismo surge, então, como resultado de uma combinação sêmica. (1981, p.203)

Para a autora, há processos diversos que geram a neologia semântica. Utilizamos para fundamentar a nossa análise a ruptura da isotopia e a conversão categorial.

Quando as unidades lexicais do enunciado possuem os mesmos semas contextuais, há isotopia absoluta, isto é, a combinação se dá entre unidades que são do mesmo *topos*, do mesmo universo, possuem marcas que se aproximam, em *Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...*, há isotopia absoluta, já que o verbo *pensar* apresenta traços/ semas humanos e refere-se a uma pessoa, o poeta, que também apresenta os traços humanos.

Barbosa frisa que há quatro grandes classes de equivalência semântica ou *macrotopoi*: biofato; sociofato; psicofato e manufato, cada um deles definido por um traço semântico. Quando as unidades lexicais do enunciado possuem semas contextuais distintos, dizemos que há quebra de isotopia, há ruptura de isotopia. Assim, em *as oficinas tossem*, verificamos que *oficinas* apresenta traço / sema não-animado e *tossem* apresenta traço /sema animado, o que caracteriza que essas unidades lexicais são de *topoi*/ universos distintos, o que acarretou a quebra, a ruptura de isotopia. Barbosa conclui a partir do exemplo “O lobo discursava” que houve ruptura de isotopia:

Nessa ruptura de isotopia, deu-se uma criação neológica semântica, configurando-se como uma metáfora, que surge, então, quando se explora uma relação de oposição transitiva entre unidades léxicas ou sintagmáticas, pertencentes a *topoi* diferentes. É uma relação *inter-topoi* e *intra-macro-topos*. (1981, p.209)

A autora esclarece que a ruptura pode ocorrer quando os elementos implicados na combinação pertencem a *topoi* diferentes, mas são contidos no mesmo *macrotopos*. É o caso, segundo a autora, de “humano” e “não-humano” que pertencem ao *macrotopos* “biofato”.

Segundo Barbosa, podemos criar um neologismo semântico a partir da relação de inclusão *intra-tópica*, da relação metonímica. Nesse caso, um elemento comuta com outro elemento linguístico, que representa uma parte de seu todo, ou seja, um *topos* menor, incluído no que lhe corresponde. É o que

vemos em *o meu olhar blefa o tenente*, ou seja, o olhar representa a pessoa, há a comutação da parte pelo todo.

Há ainda a conversão categorial que é um processo pelo qual se pode formar um neologismo semântico. De acordo com Barbosa, a conversão consiste na mudança da categoria gramatical da palavra, sem alteração do significante. Esse processo é denominado por vários gramáticos de derivação imprópria. Alves (2002) ressalva que é no contexto que se verifica a conversão. É o que verificamos no verso *Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens*, sendo que *ontem* de advérbio passa a substantivo e é pluralizado acentuando a melancolia das pessoas em relação às mudanças rápidas da cidade.

Encerramos este capítulo, enfatizando que tanto as criações semânticas quanto as sintagmáticas, além de serem reveladoras de visão de mundo, ganham sentido no contexto, são passíveis de muitas interpretações, graças ao caráter polissêmico do léxico e ao caráter plurissignificativo do texto literário.

## Capítulo 3

### Os campos léxico-semânticos e a constituição da visão de mundo marioandradiana na poesia da década de 20

Na obra poética marioandradiana de vinte, identificamos que as criações lexicais seguiam temas maiores configurados em campos léxico-semânticos os quais poderiam revelar a visão de mundo do autor e/ou da época. A leitura de textos teóricos de Mário de Andrade do mesmo período da produção de suas poesias orientou-nos sobre alguns caminhos a seguir, atestando que a trilha por temas maiores e por associações de imagens tinha sido explicitada pelo próprio autor em *A escrava que não é Isaura*, onde afirmava a necessidade, na poesia, de um tema principal, de um assunto ao qual voltasse sempre, mesmo considerando essa forma de composição como psicológica e subconsciente:

(E é por isso que nossa poesia poderá chamar-se de psicológica e subconsciente sem que deixe de ter um tema principal, um assunto que originado do moto-lírico inicial volta sempre a ele ou continua integral pelo esforço da atenção.) (1960, p.243)

Além dessa consideração, o autor alertou, na mesma obra, para o fato de ter havido no texto moderno substituição de uma ordem por outra, insistindo que o marcante nessa nova poesia era a associação de imagens:

Não houve destruição de Ordem, com cabídula.  
Houve substituição de uma ordem por outra.  
Assim, na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente:  
SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E DE IMAGENS. (1960, p.245)

De posse dessas informações, entendemos que deveríamos ir ao encontro de um tema e de uma ordem seguida pelo autor, ainda que fosse uma *ordem arlequim*. Pensando dessa maneira, haveríamos de encontrar temas comuns, imagens comuns na poética de 20 embasando as criações lexicais analisadas. Feita a recolha das criações, procuramos, então, definir a temática presente em cada uma das obras. Dessa busca, resultou a identificação da preocupação do poeta com o local e o nacional. Em *Pauliceia desvairada* e

*Losango cáqui*, o retrato do cotidiano da cidade é o tema principal, e em *Clã do jabuti*, a temática principal é a descrição das paisagens brasileiras, dos costumes, do jeito de falar do povo, enfatizando a diversidade cultural presente no país.

O passo seguinte foi destacar, em cada uma das obras, de que forma o poeta-enunciador se relacionava com, no dizer *marioandradiano*, o tema principal. Aí encontramos diversas facetas: o poeta-arlequim; o poeta-soldado (que não deixou de ser arlequim) e o poeta-viajante-folclórico. Foi, a partir desse desenho, que buscamos traçar os campos léxico-semânticos.

Recorremos, então, a Ullmann e Lakoff /Johnson que, embora de linhas diferentes, embasam a aplicação da teoria dos campos semânticos.

Apoiamo-nos na teoria dos campos nocionais do estruturalista Ullmann, ou seja, na concepção de que as palavras podem ser enredadas pela forma ou pelo sentido, verificando, como o autor, que essas associações se estabelecem em virtude da semelhança ou da contiguidade:

Como pode ver-se, o 'campo associativo' de uma palavra é formado por uma intrincada rede de associações, baseadas algumas na semelhança, outras na contiguidade, surgindo umas entre sentidos, outras entre nomes, outras ainda entre ambos. O campo é por definição aberto, e algumas das associações estão condenadas a ser subjetivas, embora as mais centrais sejam em larga medida as mesmas para a maioria dos locutores. (1964, p.501)

De Lakoff e Johnson, da *língua cognitiva*, utilizamos para a montagem dos campos léxico-semânticos, a premissa de que existe um "pensar metafórico, analógico", um sistema conceptual presente no pensamento ou na ação. Dessa forma tentamos, seguindo os autores, demonstrar que subjaz às criações lexicais esse sistema conceptual:

Já que a comunicação é baseada no mesmo sistema conceptual que usamos para pensar e agir, a linguagem é uma fonte de evidência importante de como é esse sistema. Baseando-nos, principalmente, na evidência linguística, constatamos que a maior parte de nosso sistema conceptual ordinário é de natureza metafórica. E encontramos um modo de começar a identificar em detalhes quais são as metáforas que estruturam nossa maneira de perceber, de pensar e de agir. (2002, p.46)

Para justificar que a divisão das criações lexicais, a partir de campos

semânticos, pode evidenciar ideologias, buscamos o suporte de Van Dijk que considera o tema a informação mais importante do discurso:

El significado del discurso no se limita al significado de las palabras y las frases. El discurso también cuenta con significados más 'globales' como los 'temas'. Los temas representan la información más importante del discurso y explican de qué trata éste en general. (2003, p. 58)

Em Ullmann, também, já havia essa constatação, ou seja, a de que os campos nocionais refletem e perpetuam a ideologia:

Um campo semântico não reflete apenas as ideias, os valores e as perspectivas da sociedade contemporânea; cristaliza-as e perpetua-as também; transmite às gerações vindouras uma análise já elaborada da experiência através da qual será visto o mundo, até que a análise se torne tão palpavelmente inadequada e antiquada que todo campo tenha que ser refeito. (1964, p.523)

Assim para a determinação dos campos e dos neologismos, fizemos, a partir da leitura, o levantamento das criações lexicais existentes e selecionamos, dentre essas criações, as mais recorrentes, ou seja, os neologismos sintagmáticos e semânticos, expressivos. A partir de então, traçamos e os inserimos em campos léxico-semânticos. Demonstraremos, nos itens seguintes, a análise das criações a partir dos campos léxico-semânticos de cada uma das obras.

### **3.1 O poeta e a cidade**

O contexto da São Paulo da década de 20 do século XX revela o “desenvolvimento” desordenado e repentino das cidades que, sentindo a necessidade de modernização, acabam por expor, como salienta Padilha, as contradições da urbanização:

No que diz respeito aos conflitos e tensões que envolveram o processo de urbanização de São Paulo, aos padrões de ordenação da vida cotidiana e às modificações da sociabilidade no espaço público, o período é privilegiado por estar situado como que a meio caminho, entre a promessa de uma São Paulo civilizada, metropolitana e agigantada e a memória de uma cidade “pacata” e “modorrenta”. Nos anos 20, São Paulo encarnava a imagem de uma

metrópole moderna e a realidade de um país periférico, das enchentes e da pobreza, equilibrando-se entre um modelo europeu de urbanidade e o cotidiano inventivo e improvisado das inúmeras etnias e novos grupos sociais que se formavam. São Paulo era a somatória de imagens díspares do arcaico e do moderno, do universal e do particular, da província e da metrópole. (2001, p.18)

A obra *Pauliceia desvairada*, publicada em 1922, é o retrato desse momento, apresentando ao leitor a cidade de São Paulo: a garoa, a bruma, a neblina, o centro financeiro, os políticos, o burguês, os bondes, o Tietê, o café, a Avenida São João, o Anhangabaú, os caminhões, as carroças, as doenças, as ambições... O trovador caracterizado como um *arlequim*, trajado de losangos coloridos, orienta para a ideia de diversidade cultural que será acentuada com a *expressão-mote* para o entendimento de sua obra - *Sou um tupi tangendo um alaúde!* (*O trovador*, PD, p.83) -, expressão, podemos dizer, antecipadora da antropofagia, já que funde universos distintos: o do tupi, local, e o do músico que toca o alaúde, cosmopolita.

Sempre em busca de pistas que nos levassem a identificar o poeta, e/ou o seu grupo, sua época, constatamos que a obra é reveladora do momento paradoxal de São Paulo: a coexistência dos opostos, caracterizada pela presença do antigo e do moderno, do rural e do urbano. A figura do poeta, mascarado de arlequim, condenando, em *A caçada*, a ausência da liberdade, da poesia e da alegria na cidade que se tornava um centro financeiro - *Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!* (PD, p.94) - sugere um questionamento em relação à face devoradora da metrópole que se formava. Ao mesmo tempo, notamos a paixão do enunciador por essa São Paulo, pela modernidade, pelo *orgulho de ser paulistamente* (PD, p.102). A cidade adquire na poesia, como afirma Ribeiro, *status* de personagem:

Mário, combinando imagens sensoriais e fragmentos da memória afetiva, recria a cidade, dando-lhe novas cores e humanizando seus elementos. A cidade a que Mário dedica tantos de seus escritos nunca é uma cidade qualquer. Guarda sempre uma distinção das demais. Ganha na descrição uma identidade de personagem. O olhar de Mário catalisa elementos distintivos, que voltam em seu texto ampliados, dotados de uma significação. A cidade deixa de ser um espaço físico onde as pessoas vivem e os fatos acontecem e torna-se motivo para as coisas acontecerem e razão para a vida ser desta ou daquela maneira. (1997, p.57)

A partir do levantamento das criações lexicais da obra, vimos que as novas formações caracterizam a cidade, como centro elástico *talqual clown desengonçado*, e a cidade como feiticeira, que ilude por causa do dinheiro.

Apresentaremos a seguir a análise das criações lexicais a partir desses campos léxico-semânticos, ou seja, as criações lexicais reveladoras da cidade em vias de industrialização e urbanização e as criações lexicais que refletem a cidade como centro financeiro devorador.

### • A cidade em vias de industrialização/urbanização

O poema *O domador* apresenta o poeta-arlequim admirando a cidade de dentro de um bonde: o asfalto, a poeira, a avenida. Contrapõe o arlequinal e, portanto, colorido céu às sujidades trazidas pela urbanização e mostra, de forma satírica, o *clown*, heroico sucessor dos bandeirantes, aplaudindo o novo: o imigrante que doma o automóvel.

Alturas da Avenida. Bonde 3.  
Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira  
Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde...  
As sujidades implexas do urbanismo.

*Filets* de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.

Gritos de goticismo.  
Na frente o *tram* da irrigação,  
Onde um Sol bruxo se dispersa  
Num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis...  
Lânguidos boticellis a ler Henry Bordeaux  
Nas clausuras sem dragões dos torreões...

Mário, paga os duzentos réis.  
São cinco no banco: um branco,  
Um noite, um ouro,  
Um cinzento de tísica e Mário...  
Solicitudes! Solicitudes!

Mas... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens  
Esse espetáculo encantado da Avenida!  
Revivei, oh gaúchos Paulistas ancestramente!  
E oh cavalos de cólera sanguínea!  
Laranja da China, laranja da China, laranja da China!  
Abacate, cambucá e tangerina!  
*Guardate!* Aos aplausos do esfusiente clown,  
Heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,  
Passa galhardo um filho de imigrante,  
Louramente domando um automóvel! (PD, p.92)

A metáfora *arlequina*, além de acentuar a oposição cromática entre o céu e a cidade que se construía, dá indícios de que o poeta-arlequim constata a rápida urbanização.

São Paulo será descrita, então, a partir da referência às tradições e aos imigrantes, os quais são elementos formadores da nova metrópole. Notamos que a nova configuração de cidade será demonstrada pelo uso de enumerações nominais, em que aparecem os *filets de manuelino*, as *calvícies*, os *gritos*. A criação *ancestralmente* ligada à ideia de reviver, opõe-se à ideia de quem domina, doma a cidade naquele momento, ou seja, o filho do imigrante que *louramente doma um automóvel*. Tanto *ancestralmente* quanto *louramente* são neologismos sintagmáticos formados por derivação sufixal, em que foi atribuída à palavra-base a ideia de modo, alterando a classe gramatical de adjetivo para advérbio: *louramente / ancestralmente*.

O poema, ao caracterizar a cidade, evidencia a saudade da avenida de antigamente. A conversão do advérbio *ontem* em substantivo pluralizado no verso - *Mas ... olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens /Esse espetáculo encantado na Avenida!* – contribui para enfatizar essa saudade, sentimento próprio dos habitantes de uma cidade que se transforma.

O poema *Anhangabaú* se refere ao local de mesmo nome, onde as estátuas de bronze e mármore substituíram os carvalhos. A voz do poeta-arlequim manifesta-se no verso *Nada de poesia, nada de alegrias!*, sugerindo, podemos dizer, que esse novo Anhangabaú não agrada ao arlequim, daí o questionamento melancólico sobre o desaparecimento das águas, dos sapos, das bananeiras.

Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora...  
Oh larguezas dos meus itinerários...  
Estátuas de bronze nu correndo eternamente,  
Num parado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos  
do bicho de mármore parido no *Salon*...  
Prurido de estesias perfumando em rosais  
o esqueleto trêmulo do morcego...  
Nada de poesia, nada de alegrias!...

E o contraste boçal do lavrador  
que sem amor afia a foice...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,



onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?

“Meu pai foi rei!

- Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi.”

Onde as tuas bananeiras?

Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,  
contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!

Crônica em mau latim

coabrindo uma écloga que não seja de Virgílio!... (PD, p.92-3)

Notamos que ao atribuir vida às estátuas, mostrando-as correndo e desdenhando a velocidade, além da presença da antítese reveladora da cidade que crescia – *parado x velocidade* –, houve quebra de isotopia pela atribuição de traços humanos às estátuas. No trecho, o enunciador – dentro do bonde em movimento – tem a impressão de ver as estátuas se movendo.

O verso *Meu querido palimpsesto sem valor!*, metáfora referente ao Anhangabaú, revela a preocupação do enunciador em relação à novidade que despreza o antigo. O palimpsesto remete a algo extremamente importante na descoberta do passado, no entanto ele vem acompanhado da expressão *sem valor*, indicando, possivelmente, que, embora valioso, a modernidade não o considera como tal, daí ter transformado o rio em parque semelhante aos de Paris.

O poema *Noturno* caracteriza a noite do Cambuci, bairro paulistano, apresentando o vendedor de batatas, o violeiro, os idílios, enfatizando a presença dos bondes, representantes da cidade moderna.

(....)

Gingam os bondes como um fogo de artifício,

Sapateando nos trilhos,

Cuspindo um orifício na treva cor de cal...

(...)

Luzes do Cambuci pelas noites de crime!...

Calor... E as nuvens baixas muito grossas,

Feitas de corpos de mariposas,

Rumorejando na epiderme das árvores...

Um mulato cor de ouro,

Com cabeleira feita de alianças polidas...

Violão. “Quando eu morrer...” Um cheiro pesado de baunilhas

Oscila, tomba e rola no chão...

Ondula no ar a nostalgia das Baías...

E os bondes passam como um fogo de artifício,

Sapateando nos trilhos,

Ferindo um orifício na treva cor de cal...

- Batat' asst'ô furnn!...

Calor!... Os diabos andam no ar  
Corpos de nuas carregando...  
As lassitudes dos sempre imprevistos!  
E as almas acordando às mãos dos enlaçados!  
Idílios sob os plátanos!...  
E o ciúme universal às fanfarras gloriosas  
De saias cor-de-rosa e gravatas cor-de-rosa!...  
(...)  
E os bondes riscam como um fogo de artifício,  
Sapateando nos trilhos,  
Jorrando um orifício na treva cor de cal...

- Batat' assat'ô furnn!... (...) (PD, p.95-6)

A forma escolhida pelo autor para enfatizar a presença dos bondes foi transportá-los do *topos não humano* para o *topos humano*, empregando os verbos *gingar*, *sapatear* e *cuspir* como ações exercidas por eles, ações do *topos humano*. O bonde *gingando*, *sapateando* e *cuspiendo* passa a pertencer ao universo humano caracterizando o neologismo semântico.

Ressaltamos a presença da conversão do advérbio *sempre* em substantivo *sempres*, muito significativa na medida em que deixa clara a relação plural e contínua de imprevisibilidade da cidade moderna, ou seja, os *sempres imprevistos*, ao contrário do que se espera, reforçam a *previsibilidade do imprevisto*, configurando o inusitado e dando uma carga maior de expressividade: *Calor!...Os diabos andam no ar/ Corpos de nuas carregando.../ As lassitudes dos sempre imprevistos!*

O poema *Paisagem Nº2* descreve o inverno na Pauliceia, destacando as oficinas, a presença do imigrante e as mudanças advindas da modernidade. O enunciador, o poeta-arlequim, o louco de olhos verdes e primaveris, lembra e faz com que saibamos da São Paulo dos céus azuis, que se contrapõem ao cinza invernal.

(...)  
Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...  
Todos os estiolados são muito brancos.  
Os invernos da Pauliceia são como enterros de virgem...  
Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes...

Verde – cor dos olhos dos loucos!  
As cascatas das violetas para os lagos...

Primaveral – a cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma da Pauliceia  
num cor de cinza sem odor...  
Oh! para além vivem as primaveras eternas!...

Mas os homens passam sonambulando...  
E rodando num bando nefário,  
vestidas de eletricidade e gasolina.  
as doenças jocotoam em redor....(PD, p.97)

Para acentuar a constatação de que a alegria e o colorido trazidos pela primavera estão distantes, o poeta usa o refrão *para além vivem as primaveras eternas* e apresenta a Pauliceia com sua *alma recortada num cor de cinza sem odor*, mostrando, então, um elemento presente dessa nova coloração: as oficinas.

Ao atribuir tosse às oficinas, ação que se refere a seres humanos, verifica-se a mudança de *topos*. A metáfora caracterizada como uma personificação surge a partir dos *topoi* distintos *não humano x humano*, remetendo à chegada das fábricas, das oficinas, da fumaça e do barulho provocados por elas. O “progresso” de São Paulo é apresentado através das fábricas, das doenças.

O poema *Tu* exalta a cidade paradoxal, metaforizando-a como mulher *toda insulto nos olhos, toda convite na boca, meio fidalga, meio barregã, feita de asfalto e de lamas de várzea*. É à cidade do pesadelo e do sonho a quem o poeta se dirige declarando o seu amor.

Morrente chama esgalga,  
Mais morta inda no espírito!  
Espírito de fidalga,  
Que vive dum bocejo entre dois galanteios  
E de longe em longe uma chávena da treva bem forte!

Mulher mais longa  
Que os pasmos alucinados  
Das torres de São Bento!  
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,  
Toda insultos nos olhos,  
Toda convite nessa boca louca de rubores!

Costureirinha de São Paulo,  
Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica,  
Gosto dos seus crepusculares,  
Crepusculares e por isso mais ardentes,  
Bandeirantemente!

Lady Macbeth feita de névoa fina,

Pura neblina da manhã!  
 Mulher que és minha madrasta e minha mãe!  
 Trituração ascensional dos meus sentidos!  
 Risco de aeroplano entre Mogi e Paris!  
 Pura neblina da manhã!

Gosto dos teus desejos de crime turco  
 E das tuas ambições retorcidas como roubos!  
 Amo-te de pesadelos taciturnos,  
 Materialização da Canaã do meu Poe...  
 Never more!

Emílio de Menezes insultou a memória do meu Poe...

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!  
 Tu és o meu gato preto!  
 Tu me esmagaste nas paredes do meu sonho!  
 Este sonho medonho!

E serás sempre, morrente chama esgalga,  
 Meio fidalgo, meio barregã,  
 As alucinações crucificantes  
 De todas as auroras do meu jardim ! (PD, p.98)

O inusitado nesse poema é o fato de o autor ter metaforizado a cidade como mulher, caracterizando-a, a partir de oposições: é a cidade do convite ao sonho, e a cidade do pesadelo; a cidade fidalga, nobre e a cidade amante, barregã.

Destacamos nos atributos dessa cidade, as intertextualidades metafóricas com a Bíblia – *Canaã* - representativas do sonho, da terra prometida; com Shakespeare - *Lady MacBeth* - símbolo da ambição; com Poe – o retumbante *never more* indicativo da mudança e *meu gato preto*, como signo da desilusão, do pesadelo. Essas citações criam um impacto na medida em que se apropriam de textos literários famosos para associar a sua temática ao retrato da cidade.

Observamos, ainda, que o atributo da metrópole é construído metaforicamente a partir da ideia da costureirinha de múltiplas origens, ou ainda representação das diversas imigrações. Para caracterizar essa diversidade, o autor empregou uma composição coordenativa formada por adjetivos justapostos *Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica*, em que as bases apresentam a mesma distribuição. Verifica-se que a neologia consistiu na exacerbação de adjetivos hifenados e é esse fato que torna a criação estilística.

Essa costureirinha, a cidade, despertará interesse no paulistano que vai lutar por sua paixão de forma a desbravar *bandeirantemente* o coração dela. Ainda que essa formação aparentemente não deva ser relacionada à metropolização da cidade, acreditamos que a sua inserção no poema remete à época em que se valorizava exacerbadamente os bandeirantes, tanto que a conquista terá o modo heroico, bandeirante, desbravador, sugerindo, então, que nessa cidade o nacional convive antropofagicamente com a diversidade importada. A criação lexical *bandeirantemente* foi formada por derivação sufixal, ou seja, o acréscimo do sufixo *-mente* à base *bandeirante* sugere a forma árdua da conquista. Vale dizer que, apesar do sufixo *-mente* ser produtivo em português, a formação utilizada é inovadora na medida em que foi derivada de um nome e não de um adjetivo, como é a forma usual.

O poema *Paisagem Nº4* é o último poema de *Pauliceia desvairada* retratando a coexistência dos caminhões e das carroças, a ampliação das ruas, a baixa do café e o questionamento em relação aos políticos que se mantêm de braços cruzados. Sugere que todos se enfeitem de café-cereja numa atitude de escárnio para o mundo e de orgulho de ser paulista:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,  
Rápidas as ruas se desenrolando,  
Rumor surdo e rouco, estrépidos, estalidos...  
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...  
Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...  
(...)  
Lutar!  
A vitória de todos os sozinhos!...  
As bandeiras e os clarins nos armazéns abarrotados...  
Hostilizar!... Mas as ventaneira dos largos cruzados!...

E a coroação com os próprios dedos!  
Mutismos presidenciais, para trás!  
Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!  
Enguirlandemô-nos de café-cereja!  
Taratá! E o pean de escárnio para o mundo!

Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!! (PD, p.102)

Ao apontar o desenvolvimento, a urbanização, o poeta cria a imagem de *ruas se desenrolando*, como se a cidade fosse se abrindo para os caminhões e para as carroças. Há quebra de isotopia, já que não é característica própria das

ruas o *desenrolar*. Nesse trecho há ainda a metáfora do trem que transporta o café, representada pela expressão o *grito inglês da São Paulo Railway*.

A aliteração do /r/ no verso *Rápidas as ruas se desenrolando*, seguida da enumeração sonora *Rumor surdo e rouco, estrépidos, estalidos / E o largo couro de ouro das sacas de café!...*, parecem sugerir o ruído da nova cidade, onde as carroças, os caminhões, as sacas de café acentuam a ideia do processo de urbanização.

A criação de *paulistamente* a partir do acréscimo do sufixo *-mente* ao adjetivo *paulista* foi usada para caracterizar o modo de ser do paulista, encerrando o poema e evidenciando a admiração de Mário de Andrade pela cidade de São Paulo ao criar um advérbio para determinar o modo de ser de seu povo.

#### • A cidade como centro financeiro devorador

*Os cortejos* é o terceiro poema de *Pauliceia desvairada* que soa como uma forte e comovida caracterização da cidade: *Horríveis as cidades! / Vaidades e mais vaidades...* A posição desse poema na obra é significativa na medida em que ele está, pode-se dizer, “contaminado” pela grande carga afetiva expressa no primeiro *Inspiração* e manifesta no segundo *O trovador*, em que o enunciador se apresenta com o *coração arlequim* e como *um tupi tangendo um alaúde*, expressões recorrentes e reveladoras da proposta de fusão de culturas característica da estética antropofágica. O título - *Os cortejos* - remete à ideia de procissão, comitiva que presta homenagem a alguém, entretanto o que se observa é a *condenação* e não a *veneração* esperada.

Monotonias das minhas retinas...  
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...  
Todos os sempre das minhas visões! “Bon giorno, caro”.

Horríveis as cidades!  
Vaidades e mais vaidades...  
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!  
Oh! Os tumultuários das ausências!  
Pauliceia – a grande boca de mil dentes;  
e os jorros dentre a língua trissulca  
de pus e de mais pus de distinção...  
Giram homens fracos, baixos, magros...  
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar... (...) (PD, p.84)

A escolha lexical assevera essa condenação: *horríveis/ vaidades/ tumultuários das ausências/ jorros de pus*. Além disso, o sentido da lexia *monotonia* é acentuado pela conversão do advérbio *sempre* em nome - os *sempres*, remetendo à visão do cotidiano enfadonho da cidade.

Ressalta-se a repetição da lexia *vaidades* - *Vaidades e mais vaidades...* -, sugerindo o domínio das vaidades na cidade. Além de pluralizar o substantivo abstrato, o poeta optou por repeti-lo, intensificando a sua presença com o auxílio das reticências que orientam para a constância, para a infundável valorização das aparências nas metrópoles.

Observamos a apresentação dos centros urbanos em processo de industrialização como espaços horríveis, onde a vaidade impera, e onde a liberdade, a alegria e a poesia não existem. O verso-metáfora *Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!* contribui para a caracterização grotesca da metrópole que valoriza apenas a aparência.

Verificamos, ainda, a utilização da metáfora da cidade de São Paulo como uma feiticeira, um monstro: *Pauliceia - a grande boca de mil dentes*. A ruptura da isotopia deve-se ao fato de a cidade pertencer ao *topos não humano* e grande boca ao *topos humano*. A expressão apositiva, ao reunir a metáfora e a hipérbole, pode ser associada à devoração de culturas proposta pela estética antropofágica. A Pauliceia é apresentada como “horrível”, plena de vaidades, sem liberdade, sem poesia e sem alegria, sendo, por isso atribuída a ela uma boca enorme de mil dentes, possivelmente capaz de devorar todos.

O poema *A escalada* refere-se à subida infundável do morro das ambições para chegar ao trono, metáfora negativa da cidade.

Maçonariamente.

- Alcantilações! ...Ladeiras sem conto! ...  
Estas cruces, estas crucificações da honra! ...  
- Não há ponto final no morro das ambições.  
As bebedeiras do vinho dos aplaudires...  
Champanhações ... Cospe os fardos!

(São Paulo é trono.) – E as imensidões das escadarias! ...  
- Queres te assentar no píncaro mais alto? Catedral? ...  
- Estas cadeias da virtude!...  
- Tripinga-te! (Os empurrões dos braços em segredo.)  
Principiarás escravo, irás a Chico-Rei!

(Há fita de série no Colombo,

*O Empurrão na Escuridão.* (Film nacional.)

- Adeus lírios de Cubatão para os que andam sozinhos!

(Sono tré tustune per i ragazzini.)

- Estes mil quilos da crença!...

- Tripinga-te, Alcançarás o sólio e o sol sonante!

Cospe os fardos! Cospe os fardos!

Vê que facilidade as tais asas?

(Toca a banda do Fieramosca: Pa, pa, pa, pum!

Toca a banda da polícia: ta,ra, ta, tchim!)

És rei! Olha o rei nu!

Que é dos teus fardos, Hermes Pança?!

- Deixei-os nas margens das escadarias,

Onde nas violetas corria o rio dos olhos de minha mãe...

- Sossega. És rico, és grandíssimo, és monarca!

Alguém agora t'os virá trazer.

(E ei-lo na curul do vesgo Olho-na-Treva.) (PD, p.84-5)

A metáfora trabalhada nesse texto é a escalada das ladeiras, dos morros para atingir o *sólio e o sol sonante*, imagem que se reporta à cidade como centro financeiro, onde os escrúpulos inexistem e onde a ambição impera. O fator de estranhamento é que se escala o morro como algo físico, real, mas que é acrescido do "desejo", da "ambição" própria do ser humano. Essa escolha do enunciador pode indicar a intensificação da tarefa árdua de escalar o sucesso. Ullmann afirma que "uma das tendências básicas da metáfora consiste em traduzir experiências abstratas em termos concretos" (1964, p.448), o que, ao que parece, aconteceu.

Para essa escalada, o poeta criou *maçonariamente* para a caracterização da preocupação exacerbada com riqueza, *champanhações e tripinga-te* para o universo étílico, sugerindo que a escalada implicaria perda da consciência.

Em *maçonariamente*, criação sintagmática formada por derivação sufixal, há fusão do sufixo *-mente* com o nome *maçonaria*, ou seja, a criação foi inovadora na medida em que formou advérbio a partir de um nome. É sabida a preocupação da maçonaria em ajudar os seus associados a melhorar de vida, ou seja, a progredir financeiramente. A escolha desse termo além de ser uma forma eufemística para enriquecer, pode ser ainda uma forma de ironizar a maçonaria.

A criação sintagmática, *champanhações*, formada por derivação sufixal, deixa clara a preocupação com o luxo e o universo étílico. Ressalta-se o fato



de Houaiss (2001) registrar o termo *champanhização* com o sentido de ação ou efeito de *champanhizar* que significa dar ao vinho a característica da efervescência do champanha. A opção por champanhações no poema sugere a ideia de bebedeiras de champanha, assim como as bebedeiras de vinho que aparecem no verso anterior. É bom que se diga que a escolha por essa bebida remete à sofisticação, ao luxo.

A criação *tripingar* formada por derivação prefixal pode ser interpretada de duas maneiras: com o sentido de pingar três vezes, ou, o que nos parece ser a interpretação mais adequada, *tripingar* com o sentido de tomar pinga, embebedar-se de pinga, sendo que o prefixo *tri-* adquiriria nesse caso o sentido de  *muito*. O contexto apresenta referência ao vinho, às *champanhações* o que aproxima o significado de *tripingar* de embebedar-se. O verso *Tripinga-te! (Os empurrões dos braços em segredo)* orienta para a condição de alguém, em meio à multidão, alguém ébrio e que, portanto, não tem controle sobre a sua caminhada e que empurrará outros e será empurrado. Há ainda, ratificando essa análise, um possível “diálogo” com o poema *Enivrez-vous* de Baudelaire da obra *Le spleen de Paris ou Petits poèmes en prose*: “Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve”. (XXXIII, p.37 s/d). Nesse poema, o imperativo *enivrez-vous (embriagai-vos)* remete à necessidade de se embebedar para não sentir o *fardo do tempo* e, em *A escalada*, a expressão *cospe os fardos* e o imperativo *tripinga-te* aludem também a uma situação de alívio, de ilusão, causada pelo *tripingar*, antecedendo a posse do trono.

Aparecendo duas vezes no poema, o significado da *lexia* só pode ser explicado, então, pela atmosfera etílica que compõe o poema, quando na ilusão provocada pelo álcool até o escravo chegará a rei, a Chico-Rei.

O poema *Rua de São Bento* refere-se ao centro financeiro da cidade de São Paulo, que seduz as pessoas.

Triângulo.

Há navios de vela para os meus naufrágios!  
E os cantares da uiara rua de São Bento...

Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,  
As minhas delícias das asfixias da alma!  
Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais!

Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar!  
A cainçalha....A Bolsa...As jogatinas...

Não tenho navios de vela para mais naufrágios!  
Faltam-me as forças! Falta-me o ar!  
Mas qual! Não há sequer um porto morto!  
“Can you dance the tarantella”- “Ach! ya”.  
São as califórnicas duma vida milionária numa cidade arlequinal...

O Clube Comercial ... A Padaria Espiritual ...  
Mas a desilusão dos sombrais amorosos  
Põe *majoration temporaire*, 100% nt!...

Minha Loucura, acalma-te!  
Veste o *water-prof* dos também!

Nem chegarás tão cedo  
à fábrica de tecidos dos teus êxtases;  
telefone: Além, 3991...  
Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas,  
vê, lá nos muito-ao-longes do horizonte,  
a sua chaminé de céu azul! (PD, p.85-6)

Como em *Rua de São Bento* percebemos a presença de vários neologismos semânticos, caracterizadores da cidade devoradora. Analisaremos cada um na ordem em que aparecem no poema.

O verso *triângulo* remete à confluência das Ruas São Bento, Direita e XV de Novembro. É uma metáfora; cabe ao leitor preencher o que a expressão sugere.

Em *Os cantares da uiara rua de São Bento...*, a Rua de São Bento é vista como uiara – mãe d’água. A analogia *animado* com *inanimado* provoca uma ruptura. A rua (a sereia / a uiara) é responsável por iludir os homens (centro financeiro, rua das jogatinas) hipnotizá-los e fazê-los naufragar, como no mito.

O verso *Não tenho navios de vela para mais naufrágios!* aparece como consequência da ilusão provocada pela *uiara rua* que, metaforizada seduz, leva o enunciador à constatação de que a ambição humana não possui mais forças para resistir. As expressões *navio de vela* e *naufrágios* envolvem não o mar / o rio e sim o universo financeiro, havendo alteração de *universos* e caracterizando assim a quebra de isotopia. *Há navios de vela para os meus naufrágios* - a metáfora da “segurança”, ainda que parcial, sucumbe ao fato de não haver mais navios de vela para *mais naufrágios*. O centro financeiro semântico é apresentado como sensível e suscetível a naufrágios. Digna de

nota é a opção pelo universo do mar/ do navio e do naufrágio superposto ao centro financeiro.

O verso *São as califórrias numa vida milionária numa cidade arlequina...* orienta para a imagem da cidade arlequina e milionária, este último adjetivo intensifica a expressão *califórrias numa vida*. O inusitado é usar *califórria* – que remete à corrida do ouro – para caracterizar São Paulo, como um local onde a corrida pelo ouro, pelo dinheiro acontecia.

O poema *Ode ao burguês* apresenta um dos símbolos da cidade onde a ambição impera, o burguês, e mostra o repúdio, a revolta do enunciador contra ele. O processo da adjetivação, neste texto, cria os neologismos inusitados que acentuam o caráter paródico do poema.

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,  
O burguês-burguês! A digestão bem feita de São Paulo!  
O homem-curva! o homem-nádegas!  
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,  
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!  
Os barões lampiões! os condes Joões! os duques zurros!  
Que vivem dentro de muros sem pulos,  
E gemem sangues de alguns mil-réis fracos  
Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês  
E tocam os "Printemps" com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!  
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!  
Fora os que algarismam os amanhã!  
Olha a vida dos nossos setembros!  
Fará Sol? Choverá? Arlequina!  
Mas à chuva dos rosais  
o êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!  
Morte às adiposidades cerebrais  
Morte ao burguês-mensal!  
Ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi!  
Padaria Suíça! Morte viva ao Adriano!  
"-Ai, filha, que te darei pelos teus anos?  
-Um colar... -Conto e quinhentos!!!  
Mas nós morremos de fome!"  
(...)  
Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!  
Morte ao burguês de gíolhos,  
Cheirando religião e que não crê em Deus!  
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!  
Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fu! Fora o bom burguês!.. (PD, p.88-9)

Para insultar o burguês, veementemente, o enunciador cria várias

composições.

Evidencia-se a postura mercenária do burguês uma vez que os termos ligados a ele estão relacionados ao universo capitalista. O burguês preocupado com o dinheiro é o *burguês-níquel*, é o verdadeiro burguês, daí a reduplicação do termo *burguês-burguês*, é o burguês que vai ao cinema, que pode se divertir – *burguês-cinema* –, e é o burguês que anda de tálburi – *burguês-tálburi* –, ou seja, o burguês verdadeiro – aquele que *algarisma os amanhãs* – que calcula o futuro, enfim é um *burguês-funesto*, ou seja, o sinistro, o que evoca a morte. Ressaltamos a criação da lexia verbal *algarismar* derivada de algarismo, que acentua a valorização do burguês pelos números, pelo dinheiro.

Existe no poema o insulto também ao *homem-curva* – alusão à gordura, àqueles que comem demais e, portanto, adquirem uma forma redonda – ao *homem-nádegas*, ao homem que não faz nada, ao burguês que é um cauteloso *pouco-a-pouco*, uma vez que é cauteloso em seus gastos e *pouco-a-pouco* vai economizando e juntando o que poupa.

Além dessas formas hifenadas, aparecem também outros compostos justapostos sem hífen que criam imagens extremamente estilísticas, é o caso de *barões lampiões* em que o segundo termo remete à ideia da riqueza dos casarões iluminados por lampiões; de *condes joões* que indica a generalização do uso do título de nobreza; e dos *duques zurros*, uma caracterização pejorativa, afinal o termo *zurro* se refere ao som produzido por equídeo, por jumento. Há uma progressão do insulto – ao *burguês-níquel*, ao *burguês-burguês*, ao *homem-curva*, ao *homem-nádegas*, aos *barões lampiões*, aos *condes Joões*, aos *duques zurros*, ao desejo de morte ao *burguês-mensal*, ao *burguês-cinema*, ao *burguês-tálburi* – que se encerra pelo desejo de afugentar o burguês: *Fora! Fu! Fora o bom burguês!...*

Observa-se, ainda, nessas composições a relação de subordinação entre os elementos, com a predominância da ligação entre dois substantivos, em que o primeiro exerce o papel de determinante, genérico e o segundo de determinado, específico: *burguês-níquel*, *burguês-burguês*, *homem-curva*, *homem-nádegas*, *barões lampiões*, *condes Joões*, *duques zurros*, *burguês-cinema*, *burguês-tálburi*. Outras vezes nota-se a subordinação a partir da composição por justaposição de substantivo e adjetivo, sendo este último o determinante do primeiro: *burguês-funesto*, *burguês-mensal*.

Vale dizer ainda que o burguês a quem o enunciador se opõe é o burguês sem refinamento.

O poema *A caçada* concebe a cidade de São Paulo como centro financeiro gerador de agitação, de perturbação, de ambição em detrimento da liberdade, da alegria e da poesia.

Não há mais lugares no boa-vista triangular.  
Formigueiro onde todos se mordem e devoram...  
O vento gela... Fermentação de ódios egoísmos  
para a caninha-do-O' dos progredires...

Viva virgem vaga desamparada...  
Mafaldada! Em breve não será mais virgem  
nem desamparada!  
Terá o amparo de todos os desamparos!(...) (PD, p.94)

A metáfora atribuída ao centro financeiro – *boa-vista triangular* é um *formigueiro onde todos se mordem e devoram* – relaciona o *topos* inanimado, relativo a centro financeiro, ao *topos* animado, relativo a formigueiro onde todos se mordem e devoram. A ruptura cria uma imagem inusitada.

Vale dizer ainda que os versos *O vento gela...Fermentação de ódios egoísmos / para a caninha-do-O'dos progredires...* convergem para a concepção negativa da cidade que devora no sentido da estética antropofágica, mas que também devora no sentido da destruição.

O poema *Paisagem nº2* descreve a São Paulo em vias de industrialização, apresentando a modernização da cidade de forma negativa.

(.....)  
Mas os homens passam sonambulando...  
E rodando num bando nefário,  
Vestidas de eletricidade e gasolina.  
As doenças jocotoam em redor...  
(.....)  
São Paulo é um palco de bailados russos.  
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes  
e também as apoteoses da ilusão...  
(.....)  
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,  
a rir, a rir dos nossos desiguais! (PD, p.97)

As doenças e os vícios, vestidos de modernidade, eletricidade e gasolina, rodam em grupos. A cidade múltipla apresenta os “desejos intensos” – ambição/ inveja que se alinham aos crimes, à tísica e à ilusão –, de tal forma

que, no palco da cidade, *sarabandam*, ou seja, dançam coreograficamente. Reforçando essa imagem, o autor cria a lexia *jocotoam* como fruto do cruzamento vocabular de *jocoso* e *toar*, sugerindo que as doenças perturbam os homens como mosquitos. A referência não é só às doenças físicas, mas também àquelas causadas pela ambição.

Esse *sarabandar* pode ser também uma alusão à dança macabra, uma alegoria do final do período medieval que remetia à inevitabilidade da morte, apresentando diferentes representações gráficas em que pessoas de diversas faixas etárias e classes sociais dançavam numa roda com esqueletos, mostrando a futilidade da vida e o apego a bens materiais. Pareceu-nos bastante pertinente essa interpretação já que o poeta critica a cidade que deixou de ser humana, na medida em que a ambição passou a prevalecer.

O enunciador encerra o seu poema convidando a dançar o *fox-trot da desesperança*. Ao metaforizar/personificar os elementos abstratos, houve mudança do *topos* abstrato para o concreto.

### 3.2. O poeta-soldado da República

A obra *Losango cáqui*, composta em 1922 e publicada em 1926, é um diário em que a visão do poeta-soldado sobre a cidade e sobre o exército se faz presente. Ao lado do amor pela cidade, onde coexistem a novidade e o arcaico rural, ocorre uma sátira à rigidez do exército na figura dos tenentes, possivelmente, pela maneira germânica de comandar - que se contrapõe ao *jeito maxixe* dos soldados brasileiros.

O cotidiano é retratado através das sensações, ideias, alucinações e brincadeiras de que fala o autor na *Advertência* da obra. O poeta-arlequim de *Pauliceia desvairada* apresenta-se em *Losango cáqui* como poeta-soldado sem, no entanto, deixar de mostrar a sua alma, a sua postura arlequinal. Salienta-se, inclusive, o resquício do traje do arlequim no título, onde a figura do losango não é acompanhada da ideia de multicolorido, mas sim do monocromático *cáqui*. Deleineia-se, assim, a partir do título, o anúncio dos efeitos de tensão presentes ao longo da obra.

*Losango cáqui* apresenta criações diversas. Observamos, a partir da

leitura, a recorrência expressiva de neologismos semânticos, caracterizados pela mudança de semas na unidade léxica sem alteração formal, e de neologismos sintagmáticos, produtos da derivação e da composição, cuja combinação de elementos atinge o nível frásico. Pela recorrência e pela expressividade dessas formações, optamos por centrar a análise nesses neologismos, restringindo os comentários sobre os demais aspectos da obra.

Assim dividimos a análise das criações lexicais do *corpus* de acordo com os campos léxico-semânticos evidenciados nas seguintes relações: relação do poeta-soldado da República com o exército e relação do poeta-soldado com a cidade. Sempre lembrando que a faceta arlequim também está presente, no contraponto permanente cuja tessitura se anuncia no título.

#### • Relação do poeta-soldado da República com o exército

No poema *I*, texto de abertura da obra *Losango cáqui*, encontramos algumas criações lexicais que relacionam o enunciador-soldado com o exército.

Meu coração estrala.  
Esse lugar – comum inesperado: Amor.

Na trajetória rápida do bonde...  
De Sant'Ana à cidade.  
Da Terra à Lua  
Julio Verne  
Atravessei o núcleo dum cometa?  
Me sinto vestido de luzes estranhas  
E da inquietação fulgurante da felicidade.

No entanto dia intenso apertado.  
Fui buscar minha farda  
Choveu.  
Visita espanto  
Discussões estéticas.  
Automóvel confidencial.  
Os cariocas perderam o matche.  
Eta paulistas!

Mas aqueles olhos matinais sem nuvens...  
Meu refrão!

E penso nela, unicamente penso em mim.

Amo todos os amores de S. Paulo... do Brasil.  
Eu sou a Fama de cem bocas  
Pra beijar todas as mulheres do mundo  
Hoje é suburra nos meus braços abraços frementes amor  
Minha Loucura, acalma-te.

...Muitos dias de exercícios militares...  
 Previsões tenebrosas...  
 Revoluções futuras...  
 Perspectiva de escravo cáqui, pardacento, fardacento  
 Meu coração estrala.  
 Amor! (LC, p.123-4)

O enunciador mostra-se feliz – *vestido de luzes estranhas e da inquietação fulgurante da felicidade* – graças ao Amor que estrala no seu coração. Durante a trajetória do bonde que vai de Sant’Ana, localização do quartel, ao centro da cidade, o poeta apresenta o início da sua transformação em soldado e revela que foi um dia intenso, dia em que ele foi buscar a farda e recebeu uma visita. Nota-se o uso da composição *visita espanto* em que os dois elementos lexicais são independentes, mas apresentam uma relação sintática e semântica de determinado e determinante, acentuando o dia apertado que até visitas inesperadas apresentou.

No poema encontra-se também o neologismo *escravo cáqui*, uma formação sintagmática, e o neologismo formado por derivação sufixal *fardacento*, que aparece, analogicamente, ao lado do adjetivo dicionarizado *pardacento*.

A formação sintagmática *escravo cáqui* surpreende porque a “cor” atribuída à pessoa pode ser referência à cor da farda dos soldados. Logo depois de *escravo cáqui* aparece o adjetivo *pardacento*, que pode acentuar ou a cor da farda ou a da pele, ou ainda acentuar ambas. Pode-se pensar na alusão à diversidade étnica, já que o adjetivo *pardacento*, segundo as definições dicionarizadas, é sinônimo de *pardo* que por sua vez é sinônimo de *mulato*, que remete à fusão de etnias (branco e negro), portanto, à pluralidade étnica.

Observamos que o sufixo *-ento*, denotando abundância, intensificação, unido ao substantivo *farda* acentua a referência ao fato de estar fardado e à coloração da farda, já que nesse mesmo verso aparece *cáqui e pardacento* ambos indicando o tom amarelado, amarronzado da farda (de acordo com o Houaiss, *cáqui* é a cor marrom, de tom amarelado e opaco e *pardo* é a cor fosca e que pode variar do amarelo ao marrom escuro). Cabe ainda destacar que *pardacento* manteve o conceito básico da lexia *farda*, contudo o acréscimo do sufixo – *ento* transmitiu uma carga pejorativa que primitivamente não



aparecia, acentuada pela reiteração do sufixo e pela analogia *pardacento/fardacento*.

O escravo se tornaria metonimicamente cáqui porque veste uma farda dessa cor. Assim, a depreciação iniciada pela expressão *escravo cáqui* é reforçada pela presença do neologismo *fardacento*.

O poema *IV*, transcrito abaixo, apresenta o poeta como soldado-raso da República, marchando. Há neste poema a inserção da canção *Marcha, soldado* que adverte o soldado relaxado para marchar corretamente sob pena de sofrer sanções:

Soldado-raso da República.  
Quarto Batalhão de Caçadores aquartelado em Sant'Ana.  
Rogai por nós!  
Valha-me Deus!  
Todo vibro de ignorâncias militares.  
... O calcanhar direito se levanta,  
Corpo inclinado pra frente...

A marcha rompe.

Marcha, soldado,  
Cabeça de papel,  
Soldado relaxado  
Vai preso pro quartel... (LC, p.126-7)

A construção *Todo vibro de ignorâncias militares* configura uma crítica aos exercícios militares, na medida em que apresenta o verbo *vibrar* acompanhado de *ignorâncias militares*. O comum, o esperado é vibrar de alegria, de felicidade, de satisfação. O que ocorre nesta construção é uma das tensões antecipadas pelo título, caracterizando uma visão satírica em relação ao exército.

Pode-se pensar também que *vibro* é um deverbais regressivo, sugerindo que o poeta-soldado se sente *todo vibro*, *todo vibrante*, cheio de vibrações das ignorâncias militares. Essa forma parece ampliar a vibração. Considerando *vibro* como verbo, *todo* seria predicativo do sujeito, e seria possível pensar que ele estaria integralmente vibrando.

O poema *V* mostra o soldado no quartel, obedecendo às ordens numa manhã de frio. A obediência aos superiores é apresentada a partir da imagem estática do *menhir* (monumento megalítico).

Quatro carreiras de menhires humanos.  
 IMOBILIDADE ABSOLUTA.  
 Porém as almas tremem retransidas.

- “Cabeças levantadas! Ninguém se mexa!”

E a neblina envereda ver garças batendo asas brancas  
 Pelos alinhameitos de Carnac. (LC, p.127)

O neologismo semântico *menhires humanos* confirma a ideia de imobilidade absoluta que será enfatizada por *IMOBILIDADE ABSOLUTA* e *pelos alinhameitos de Carnac*.

Ao apresentar o verso - *IMOBILIDADE ABSOLUTA* - com todas as palavras em caixa alta, o enunciador parece sugerir, a partir da disposição gráfica, imposição de ordem superior. Tal ordem é reforçada pelo verso - *‘Cabeças levantadas! Ninguém se mexa!’* e pelo outro neologismo semântico *alinhameitos de Carnac*. Essa expressão é metafórica na medida em que o alinhamento consiste de uma série de menires dispostos em fila, sendo um dos mais famosos o de Carnac, oeste da França. A intenção de associar os soldados enfileirados submetidos à ordem superior a rochas imóveis, por razões ainda desconhecidas, denota a subserviência dos soldados. Apesar de se portarem como estátuas, possuem almas que tremem retransidas.

O poema *VI* nomeia o poeta-soldado. O soldado é Mário que não se alinha corretamente e que fica para trás, mas que se tivesse o amor perto dele certamente *desembestava maluco por essas pedras queridas*.

Queda pedrenta da ladeira.  
 Calcei botinas de febre.

Meus pés são duas sarças ardentes.  
     Queima-se o bruxo!  
     Inquisição!

(...)

Mas como eu marcharia,  
     Taratá!  
     Bandeiras  
     Centenário  
     Exposição Universal  
     Torre-das-Joias dos meus beijos,  
 Si ela fosse soldado!  
 Si marchasse a meu lado  
 Com a sarça ardente dos cabelos  
 Labaredando sob o quépi...  
 Que linda então a barulheira dos tacões  
 Batendo macanudos no chão:

UM-DOIS,UM-DOIS...

E nem marcha!  
Desembestava maluco por essas pedras queridas,  
Si ela fosse meu rancho,  
Si ela fosse meu soldo!

Meu amor...

Mário, cuidado, se alinhe!  
Tão na frente dos companheiros...  
Contenha esse ardor patriótico,  
Essa baita paixão pelo Brasil! (LC, p.127-8)

A expressão referente ao soldado - *Calcei botinas de febre* - é metafórica. As *botas* pertencem ao universo do concreto, tem forma, tem características visuais, no entanto as *botas* são seguidas da locução adjetiva *de febre*, que não sugere uma característica visual e sim uma sensação de calor, causada possivelmente pelo fato de as botas apertarem os pés com tal intensidade que a impressão que se tem é de febre.

A metáfora *Meus pés são duas sarças ardentes* sugere a intensificação da dor provocada pelas botinas: como a sarça bíblica não se consumia uma vez ateadado o fogo nela, a dor não cessa. O inusitado é caracterizar os pés como sarças ardentes. Podemos entender essa metáfora remetendo ao universo religioso: a Acácia "seneh, que ateadada de fogo não se consumia", ou seja, não se queimava, segundo consta na Bíblia, aparece no capítulo 3 do livro de Êxodo nos versículos de dois a quatro.

Outra forma de entender a metáfora *sarças ardentes* remeteria ao universo do erotismo. Teríamos um diálogo intertextual com Olavo Bilac, autor de *Sarças de fogo*, conjunto de poemas eróticos, que são centrados na beleza física da mulher e no amor carnal. Essa última interpretação pareceu-nos bastante adequada, uma vez que o poeta está enamorado e demonstra o ardor, o desejo pela amada.

A expressão *Torre-das-Joias dos meus beijos* também é metafórica. A *Torre das Joias* guardaria joias da coroa se existissem, segundo sua função original. Os beijos do apaixonado enunciador são caracterizados como joias inseridos em um cofre-forte, daí *Torre-das-Joias dos meus beijos*. Nota-se a fusão dos universos concreto e abstrato que criam uma tensão inusitada.

A metáfora atribuída aos cabelos da amada - *Com a sarça ardente dos cabelos /Labaredando sob o quépi...*- sugere que a moça, por quem o enunciador está apaixonado e que gostaria de ter ao lado, é ruiva. Daí a

associação, a ardência da sarça que esquentava os pés e incomodava o marchar, transposta para os cabelos da amada, atenuaria a dificuldade da marcha, tornando “linda” a “barulheira dos tacões”.

O poema *VII* apresenta a rotina do soldado: todo dia acorda muito cedo o que lhe dá muito sono e acentua a ideia de estar contrariado servindo ao exército.

(...)

A neblina se senta a meu lado no bonde.

Estou doente.

RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. (LC, p.129)

Ainda que não caracterize uma formação lexical neológica, a expressão INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA, escrita em caixa alta, parodia o nome da rua - Voluntários da Pátria -, e marca a posição irônica e contrária do poeta em relação ao Exército. O enunciador cria um novo nome adequado à realidade vivida por ele no cumprimento de suas obrigações militares, que não dependem, pelo que se percebe, da vontade daqueles que a exercem, mas de uma imposição.

O poema *VIII* apresenta o enunciador servindo ao exército, em contraponto com o cinema: o tenente, que lhe dá ordens é o *cow-boy da Paramount*.

- “Escola! Alto!”

Pararraáaaa...

“Não prestou! Escola”...

Escola pra quem, tenente?

O poeta vai na escola...

Vai soletrar marchas altos esporas...

O apito mandachuva chicoteia o lombo dele.

O tenente é um cow-boy da Paramount.

O potro corcoveia

Prisca

Relinchos surdos,

Tine tiririca esporeado no orgulho,

Mas parou porque o cow-boy fê-lo parar.

A fita continua. (...) (LC, p.129)

Nota-se a existência de uma metáfora – *o apito mandachuva chicoteia o lombo dele* –, havendo quebra de isotopia, pois o apito é algo *não humano* e

assume característica humana: é *mandachuva* e pratica a ação de *chicotear*.

O tenente – real – é retratado de maneira irônica como um *cow-boy da Paramount*, uma personagem de cinema, não real. Essa metáfora será reforçada pelo verso *a fita continua*, ou seja, o filme continua, num possível diálogo com a forma usual *a vida continua*.

Ressaltamos, ainda nesse trecho, a expressão *Relinchos surdos*, que é paradoxal; rompe o esperado, uma vez que *relinchar* significa emitir relinchos, ruídos próprios de equídeos. O adjetivo *surdos* anula o som, anula o *relincho*, quebrando a isotopia e, mais uma vez, estabelecendo a tensão presente no título.

Observamos que, no poema *IX*, há sinédoque, tipo especial de metonímia baseado na relação quantitativa entre o significado e o conteúdo ou referente. Essa sinédoque é caracterizadora do olhar do soldado que engana o tenente autoritário. Verificamos que a parte – olhar – está no lugar do todo – poeta –, e é esse olhar que *blefa* o tenente, que *bate no quépi do soldado da frente*, *faz esquerda-volver* e *espia a casa colonial*, adquirindo vida própria.

Careço de marchar cabeça levantada,  
Olhar altivo pra frente...

Mas eu queria olhar à esquerda...

Bonita casa colonial  
Cheinha mesmo de paisagem!”

- “Olhar altivo pra frente!”

O meu tenente  
Não aprecia as casas coloniais.

Porém o meu olhar blefa o tenente.  
Olhou altivo pra frente  
E batendo no quépi do soldado da frente  
Fez esquerda-volver  
E meigamente espiou a casa colonial. (LC, p.130)

O fato de o soldado ter de olhar sempre para a frente, não desviar o olhar, apreciar as casas coloniais, mostra a oposição entre ele e o tenente autoritário que nega ao seu subalterno a possibilidade de olhar. Com isso, percebemos também uma crítica a um sistema hierárquico e extremamente rígido.

O poema *XVI* revela que o corpo do poeta pode obedecer ao tenente, mas a sua imaginação fará continência apenas para o marechal das tropas

desvairadas do país dele mesmo.

Conversavam

Serenos pacholas fortes.  
 Que planos estratégicos...  
 Balística.  
 Tenentes.  
 Um galão.  
 Dois galões.  
 A galinhada!

Apito em grãos de milho no ar.

Escola pra um! Escola pra todos!  
 Mande mande, tenente!  
 Meus braços minhas pernas olhos  
 Apite que eles obedecerão!

Mas porém da caserna dum corpo que eu sei  
 Sai o exército desordenado meu sublime. ..  
 Assombrações

Tristezas  
 Pecados  
 Versos-livres  
 Sarcasmos...

E o universo inteirinho em continência!

....Vai passando  
 No seu cavalo alazão  
 O marechal das tropas desvairadas  
 Do país de Mim-Mesmo... (LC, p.134-5)

A ironia em relação ao exército decorre do jogo de palavras que brinca com os dois sentidos do termo “galão”: patente militar e o aumentativo sugerido de galo, daí o verso *Apito em grãos de milho no ar*. A expressão *galinhada* encerra esse jogo de palavras, mantendo a ambiguidade: quantidade de galinhas ou quantidade de patentes? Ao colocar a lexia indicativa de coletivo *galinhada* complementando a gradação, depois de *um galão*, *dois galões*, o poeta, talvez, tenha desejado sugerir o comportamento mecânico, automatizado da vida militar.

No poema *XVII*, o enunciador evidencia a postura de Mário de Andrade em uma espécie de preâmbulo ao texto. Explicita que é pacifista e que serve ao exército contra a sua vontade. Daí entender-se posteriormente porque ele marchará triste, blasfemando, navalhando o modo de vida que detesta, a vida de soldado.

Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos

caramadas que bem contra-vontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

E marcho tempestuoso noturno.  
Minha alma cidade das greves sangrentas,  
Inferno fogo INFERNO em meu peito,  
Insolências blasfêmias bocagens na língua.

Meus olhos navalhando a vida detestada. (LC, p.135)

Nesse trecho, a metáfora relacionada à alma do soldado – *cidade das greves sangrentas* – concretiza a alma, atribuindo-lhe realidade física ou material, havendo ruptura na medida em que a alma adquire a realidade física da cidade. A repetição do som *gre* em *greves* e *sangrentas* acentua a visualização da alma como palco e espelho das atrocidades da cidade.

Ressaltando a ideia de tormento, o enunciador escreve INFERNO em caixa alta como que gritando para o leitor entender o seu desespero.

Nessa gradação de sofrimento, de repulsa ao fato de servir ao exército contra vontade, o enunciador rompe com o esperado, utilizando os olhos para caracterizar a ação de navalhar a vida, configurando uma relação sinedóquica, já que a parte – olhos – está representando o todo – o poeta.

O poema XVIII descreve Cabo Alceu cuja personalidade é austera.

Cabo Alceu é um manguari guaçu  
Com espinhas de todas as cores na cara,  
Talqualmente uma coleção de turmalinas.

Acredita nas energias sem delicadeza  
E nas graças vagamente eruditas,  
- “Na minha esquadra ninguém se mexe.  
La donna é immobile!” (LC, p.136)

A caracterização física de Cabo Alceu é trabalhada a partir do regionalismo *manguari guaçu*, que significa um indivíduo muito alto, e também pela presença de espinhas no rosto tão abundantes que são comparadas a uma coleção de turmalinas. O fato de o Cabo ter muitas espinhas sugere sua pouca idade.

Há ainda a referência à personalidade forte, o enunciador apresenta-o como alguém enérgico, em cuja esquadra ninguém se mexe, empregando a ironia intertextual com o famoso trecho da ópera *Rigoletto*, de Verdi, que mostra a mulher como alguém que muda de opinião facilmente - *La donna è*

*mobile qual piuma al vento, muta d'accento e di pensiero.* No exército, prevalece a rigidez e, assim, *La donna é immobile!*

Observa-se que a característica de imobilidade da esquadra, denotando obediência e organização, parece ser satirizada pelo enunciador ao dialogar com o trecho da ópera mencionada.

O poema XXV apresenta o soldado como o *generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade*, postura reta, inflexível.

(....)

Tem dois soldados inda mais compridos que eu.  
E a bizzarria?  
E a nitidez dos gestos militares?  
Finalmente o sargento compreendeu que eu era o Exemplo,  
Me deu o lugar supremo!  
Sou o generalíssimo das tropas de terra-e-mar da humanidade!

(...)

Tudo em mim são ângulos, retas.  
Maquinismo inflexível.  
Corpo metrônomo,  
Allegro ma non troppo.

Abaixo as músicas românticas!  
Sou uma fuga de João Sebastião Bach!

Porém os pés sarcásticos satíricos  
Grita-gritam riso fino de picadas.  
Cobras,  
Espinhos,  
Dores,  
Cacos no caminho.

Calcei botinhas de febre!  
Lamentações humilhações físicas insuportáveis!  
Meus pobres pés martirizados!  
Ah, os bálsamos deliciosos refrigerantes!  
Perfumes raríssimos bíblicos!  
Madalenas de mãos finas lentas imperiais!

Ela devia estar  
Com as suas mãos lentas... (LC, p.140-1)

A metáfora *corpo metrônomo* sugere a ideia de regularidade, uma vez que metrônomo é um instrumento musical usado para estabelecer um padrão fixo para o ritmo musical. A expressão também musical *Allegro ma non troppo* ressalva que essa postura caracterizada como exata não é tão rígida assim, uma vez que esse andamento, além de indicar uma execução moderadamente rápida, sugere leveza e alegria. Assinala ainda o enunciador, usando sempre a música como forma de caracterização, que ele é *uma fuga de João Sebastião*



*Bach*. Ao usar para compor a metáfora um estilo de composição que se caracteriza pela polifonia, podemos interpretar que o enunciador se apresenta como mescla de vozes, de comportamentos.

Mais adiante, o poeta-soldado, com os pés do arlequim apresentados pela sinédoque *pés sarcásticos satíricos*, vai pisar em *cobras, espinhos, dores e cacos no caminho*. Além da relação inusitada de conferir a uma parte, os pés, o comportamento do todo, o poeta, vemos que em meio aos substantivos concretos passíveis de serem esmagados pelas botinhas do soldado, há o abstrato *dores*, que pode ser interpretado como referência à dor causada pelas *botinhas de febre*. A locução adjetiva *de febre*, ao complementar as *botinhas*, quebra a isotopia, ao atribuir ao concreto um complemento abstrato.

Finalmente os *pobres pés martirizados* poderiam ser aliviados por bálsamos friccionados pelas *mãos finas de Madalenas*. A utilização do nome próprio feminino remete ao texto bíblico em que Madalena teria se prostrado diante de Cristo, regado seus pés com lágrimas e os enxugado com seus cabelos.

O poema *XXXI* apresenta Cabo Machado como bonito, cor-de-jambo, pequeno, delicado, dengoso, dançarino, o oposto de Cabo Alceu referido no poema *XVIII* de *Losango cáqui*, que é enérgico, alto e forte e que mantém a disciplina em sua esquadra.

Cabo Machado é cor de jambo,  
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.  
Cabo Machado é moço bem bonito.  
É como si a madrugada andasse na minha frente.  
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo  
Adonde alumia o Sol de ouro dos dentes  
Obturados com luxo oriental.

Cabo Machado marchando  
É muito pouco marcial.  
Cabo Machado é dançarino, sincopado,  
Marcha vem-cá-mulata.  
Cabo Machado traz a cabeça levantada  
Olhar dengoso pros lados.  
Segue todo rico de joias olhares quebrados  
Que se enrabicharam pelo posto dele  
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado, gentil.  
Educação francesa measureira.  
Cabo Machado é doce que nem mel  
E polido que nem manga-rosa.  
Cabo Machado é bem o representante duma terra



Porém o sargento embirrou com o alinhamento das armas.  
- "Alinhem essas armas, senhores!"

O Sargento ignora a influência do sangue latino.  
Impaciência.  
Mocidade.  
Verso-livre.  
Alegria grita em mim.

Curiosidade de viver!

- "Senhores, as armas!"  
... e os barões assinalados  
Que da ocidental praia lusitana...

Marco a cadência com versos de Camões.

Ineses fugitivas nas janelas e portas.  
Amo todas as moças brancaranas ou loiras  
E a manhã despertando nos telhados seus cabelos fogaréu...  
Curiosidade de viver!

Sargento Vitoriano,  
Sapeque o seu jamegão latino  
Nesta desalinhada Companhia brasileira!" (LC, p.149)

A metáfora *verso-livre* parece querer ressaltar que o *poeta-soldado*, também arlequim, prioriza a liberdade e se identifica com o ritmo à vontade, peculiar, segundo ele, aos brasileiros. O sangue latino seria contrário à rigidez do exército.

Vale destacar a ironia a partir da intertextualidade com o trecho inicial de *Os Lusíadas*, de Camões, utilizado para marcar o compasso da marcha e da poesia tradicional que antecede a modernista. No final do poema, há a constatação de que a companhia brasileira segue em desalinho.

O poema *XXXIX Parada* apresenta um desfile em homenagem ao centenário da Independência do Brasil. Nesse desfile observamos o percurso pela cidade e as impressões do soldado a respeito da Pauliceia.

(7 de Setembro de 1922)  
- "Colunas de pelotões por quatro!"  
O DESFILE PRINCIPIA.  
O refle rombudo da soldadesca marchando  
Mansamente se embainha na Avenida.

"Olhe a conversão!"

Conversão de S. Paulo...  
Todos convergem pra esquerda.  
Lá está Bilac estreado a fatiota de bronze.  
Pátria latejo em ti...  
Meu Brasilzinho do coração!

A alma da gente drapeja no espaço cinzento.  
Os mil milhões de rosas paulistanas.

(...)

Na minha frente  
O cabo mais descabido deste mundo.  
Rua Augusta curiosa.  
Todas as ruas transversais espiando curiosas  
Trepadas em trincheiras de automóveis.  
Sorveteiro.  
Moça bonita!  
Palmas.  
Grade dos escoteiros perfilados.  
Cunhãs, velhas carocas desbruçadas...

Brutas!

No parapeito das cabeças infantis.  
As famílias dos mitras nos castelos roqueiros  
Apresentam armas em negligé.  
Zero uniforme.  
Este cabo caminha em contratempo,  
Cinco por quatro,  
Tal e qual Boieldieu na Dama Branca  
"Viens, gentille dame"...  
Zortzico de Albeniz...  
Esculhamba toda a marcha!

Moça bonita!  
- "Olhe o Mário de Andrade!"  
Se enganou, moça.  
Onde estarei?  
Ela não veio com certeza...  
Que bem me importa  
Saiba a cidade de S. Paulo  
Que nela vive um homem feliz!  
- "Olhe a cadência!"

#### O TRIANON VAI PASSAR

(....)

Praque tanto tambor?  
O braço nem dói mais.  
Cheiros de almoços mayonnaises.  
Sol crestado nas nuvens que nem PÃO.  
Kennst du das Land  
Wo die Zitronen blühen?...  
Assombrações desaparecidas.  
O mundo não existe.  
Não existo.  
Não sou.

#### CICLIZAÇÃO

Alô?..

Dava dez milréis por um copo de leite. (LC, p.150-3)

Nesse longo poema, notamos o uso de caixa alta em O DESFILE  
PRINCIPIA / O TRIANON VAI PASSAR /CICLIZAÇÃO possivelmente para

demarcar, de forma quase teatral, respectivamente, o início, o meio e o final do desfile.

A ironia é outro recurso estilístico aqui presente. Ao considerar o cabo que segue à frente como o mais *descabido*, pode-se interpretar que *descabido* adquire o sentido de desajeitado, de “*não cabo*”, distante do padrão militar exigido para a patente de cabo. Não há criação de uma nova lexia, já que *descabido* vem do verbo *descaber*. No entanto, se pensarmos que o sentido atribuído a essa palavra advém, provavelmente, como se viu, da negação da lexia *cabo*, poderíamos considerar a combinação inusitada *cabo descabido*, como uma criação semântica. A imagem do cabo desajeitado será reforçada mais adiante, quando o cabo caminhando no desfile em contratempo *esculhamba*, segundo o enunciador, toda a marcha.

O poema *XLIII* apresenta a desincorporação do poeta-soldado.

Desincorporados.  
Previsões tenebrosas,  
Outra parada,  
Revoluções futuras...  
O Sr. presidente da República  
Acredita na fidelidade dos seus súditos.  
E TUDO ACABA EM DANÇA!  
Por isso cabo Machado anda maxixe...

Nem sodade nem prazer.  
Me inebriei de manhãs e de imprevistos.  
Bebedeiras sentimentais...  
Meu vício original.

Recordamos esquerdas – volver e meias – voltas...  
Volta e meia vamos dar.  
É certo que me alegra  
Não ser obrigado a fingir mais olhar altivo pra frente,  
Secretamente eu preferia o olhar quebrado do amor.  
E a gente tem mais coisas que fazer.  
(...)

Eis a vida.  
V'lá Paris...  
pan-bataclan  
- Ordinário, marche,  
Pros meus vinte-e-nove anos maravilhosos!

Afinal,  
Este mês de exercícios militares:  
Losango cáqui em minha vida.  
... Arlequinal... (LC, p.155)

O poeta-soldado afirma não sentir saudade, nem prazer - *Nem sodade*

*nem prazer* - e que o fato de não ter mais de fingir estar com o olhar altivo o alegra. Prefere como oposição ao *olhar altivo* o *olhar quebrado do amor*. O *olhar* é altivo, assim como o poeta, ou seja, houve o uso da parte pelo todo, caracterizando a sinédoque. Ao caracterizar o *olhar* abstrato como algo concreto e, portanto passível de ser quebrado, notamos a ruptura. Ao estabelecer a quebra do esperado, surge a metáfora evidenciando o olhar apaixonado, *olhar quebrado do amor*.

Destaca-se novamente a conversão do substantivo *maxixe* em advérbio ou adjetivo, designando a forma ou a característica brasileira e alegre de Cabo Machado andar, opondo-se à rigidez exigida nos exércitos. No final do poema retrata o mês de exercícios militares como um losango cáqui em sua vida: *Afinal, / Este mês de exercícios militares: / Losango cáqui em minha vida./ ... Arlequinal...*

Pode-se interpretar essa observação como o momento em que o arlequim, antes vestido de losangos multicoloridos, passa a usar a farda cáqui contra a sua vontade. Teríamos, então, a expressão *losango cáqui* como referência à farda/traje do arlequim e/ou como referência à tensão entre a vida livre e a disciplina hierárquica militar.

Podemos ainda considerar que o uso da lexia *arlequinal* talvez tenha sido uma forma de orientar para o parentesco entre o soldado e o arlequim, já que os dois poemas que seguem o poema *XLIII* e encerram *Losango cáqui*, não mais se relacionam ao universo militar.

#### • **Relação do poeta-soldado da República com a cidade**

O poema *VII* retrata o dia-a-dia do enunciador cuja rotina é marcada por acordar cedinho e sob a neblina, e, mesmo doente, ir servir o exército.

Que sono!  
 Todo dia,  
 Quatro e meia,  
 Madrugada...  
     Tácito hoje não veio.  
     Que seria?  
 Inquietação.

A neblina se senta a meu lado no bonde.  
 Estou doente.  
 RUA DOS INVOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. (LC, p.129)

A metáfora *A neblina se senta a meu lado no bonde* é formada por quebra de isotopia, já que a neblina adquire forma humana ao sentar-se ao lado do poeta. É interessante notar que a presença da neblina é frequente na caracterização física da cidade.

O poema *VIII* mostra, possivelmente de forma irônica, o poeta obedecendo ao tenente/ cow-boy na vida/na fita.

E Pauliceia em frente  
Recostada no espigão do horizonte  
Aplaudo o domador doiradamente  
Batendo a mão do Sol na mão da Terra. (LC, p.129-30)

A cidade de São Paulo é personificada mais uma vez, recostando e aplaudindo o domador (o tenente) e batendo a mão do Sol na mão da Terra. Nesse trecho nota-se a quebra da isotopia já que são atribuídas ações humanas à cidade.

O poema *X Tabatinguera* mostra a transformação da cidade de São Paulo: a presença dos carros, das locomotivas, do cortejo que acompanha a marquesa de Santos e da polícia dispersando as aglomerações.

Mas a *taba* cresceu... Tigueras agressivas,  
Pra trás! Agora o asfalto anda em Tabatinguera.  
Mal se esgueira um pajé entre locomotivas  
E o forde assusta os manes lentos do Anhanguera  
(.....)

Nada de ajuntamento! Os polícias dirigem  
O "Circulez". Meu Deus! É a marquesa de Santos!  
Está pálida... O olhar fuzilando coragem  
Fáisca da cadeirinha atapetada de anjos.

Segue pra força da Tabatinguera. Lento  
O cortejo acompanha a rubra cadeirinha  
Pro Ipiranga. Será que em tão pequeno assento  
A marquesa botou sua imperial bundinha!...(LC:130-1)

Ao mostrar a transformação da cidade de São Paulo, o enunciador afirma que a *taba* cresceu e que a tiguera *agressiva* ficou para trás. A desagregação vocabular de *Tabatinguera* direciona a atenção do leitor para cada uma das partes, dessa forma entendemos o desaparecimento da roça, das tigueras e o surgimento do asfalto na cidade que se constituía.

Para indicar a ideia de circulação ou de circular, o poeta usa *circulez*.

Poderíamos entender o *circulez* como *circulando*, ou já substantivado no lugar de *circulação* (*Os policiais dirigem o “Circulez” = os policias dirigem a circulação*). Pensamos inicialmente em uma derivação, mas ao que tudo indica temos um empréstimo, a incorporação de um verbo em francês e a conversão para o português como substantivo, ao ser precedido de artigo. Assim temos, possivelmente, um deverbais, uma forma “afrancesada” de “circulando” que foi substantivada pela presença do artigo. As aspas usadas podem, além de marcar a conversão do imperativo verbal em sufixo, atestar a influência francesa, pois existe esse vocábulo em francês. O fato é que essa formação criou um efeito de movimentação na cidade.

O poema *XIII* caracteriza o amanhecer a partir do momento em que os lampiões fecham os olhos, ou seja, deixam de ser necessários para iluminar a cidade.

Seis horas lá em S. Bento.  
Os lampiões fecham os olhos de repente  
À voz de comando do sino.  
A madrugada imensamente escura  
Abafa as arquiteturas da praça.  
E a estátua de Verdi também, graças a Deus!

Mãos nos bolsos  
Grupinhos entanguidos  
Encafuados nas socavas dos andaimes  
Os reservistas que nem malfeitores.

Dlem! Dlem!...  
“SANT’ANNA”. (LC, p.132)

Ao atribuir a ação humana de *fechar os olhos* aos lampiões, notou-se, novamente, uma ruptura, uma quebra de isotopia configurando uma personificação que anuncia o movimento da cidade.

No poema *XV* o soldado, ainda úmido do orvalho da manhã, vai ao encontro de seu amor para que ela o veja fardado. No entanto, ele não pode ficar com a amada, tem de ir embora.

Então vim, pra que me visses de farda.  
Preguiçosa!  
A estas horas amante de soldado já esqueceu o toucador!  
Teus beijos serelepes novo orvalho sobre mim.  
Teus olhos palpitantes e risadas  
As tuas palmas infantis...  
Me entristeci.



Vejo no espelho a medalha dos teus cabelos no meu peito  
 O bonde grita engasgado nos trilhos da esquina.  
 Não ficarei. (LC, p. 134)

A necessidade de partir é anunciada pelo bonde que *grita engasgado nos trilhos da esquina*. De novo, há quebra de isotopia na medida em que são atribuídas características humanas ao bonde que *grita* e que se *engasga*. Aqui a personificação adquire um valor sonoro significativo, representando o ruído do bonde nos trilhos, há a convergência do plano sonoro para o plano semântico, configurando a modernidade da cidade.

No poema *XVII*, o enunciador evidencia a postura de Mário de Andrade: pacifista e, contra a sua vontade, soldado da República. Marcha pela cidade, detestando a vida de soldado, admirando o amanhecer na epiderme áspera da Pauliceia ensolarada.

Meus olhos navalhando a vida detestada.

A vista renasce na manhã bonita.  
 Pauliceia lá em baixo epiderme áspera  
 Ambarizada pelo Sol vigoroso,  
 Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.  
 Fumaça bandeirinha. (...) (LC,p. 135-6)

Aqui a cidade adquire forma humana, uma vez que apresenta epiderme e veias, ocorrendo, então, a quebra da isotopia pelo fato de metaforizar a cidade.

O poema *XXII* apresenta a cidade ensolarada e as construções realizadas por Ramos de Azevedo.

A manhã roda macia a meu lado  
 Entre arranha-céus de luz  
 Construídos pelo maior engenheiro da Terra.

Como ele deixou longe as renascenças do sr.dr . Ramos de Azevedo!  
 De que valem a Escola Normal o Théâtre Municipal de l'Opéra  
 E o sinuoso edifício dos Correios- e- Telégrafos  
 Com aquele relógio-diadema made inexpressively?"

Na Pauliceia desvairada das minhas sensações  
 O Sol é o sr. engenheiro oficial. (XXII, LC, p.138)

Ao atribuir à manhã – substantivo abstrato – uma ação própria de

substantivos concretos, o ato de *rodar de forma macia* parece concretizar a manhã, havendo, assim, a quebra da isotopia: o inanimado – *manhã* – com a ação de animado – *rodar macia*, caracterizando uma metáfora.

Observa-se nesse poema a junção da natureza – a presença do Sol – com o moderno – as construções. O enunciador comenta que de nada adiantaria a beleza dos edifícios construídos por Ramos de Azevedo como a Escola Normal, o Théâtre Municipal de l’Opéra e o sinuoso edifício dos Correios-e-Telégrafos se o Sol não estivesse ali para realçar essas construções. O atributo *engenheiro oficial* usado para referir-se a Sol, representante da natureza, dialoga com o engenheiro Ramos de Azevedo, representante da modernização da cidade, no momento em que a cidade se urbanizava.

O relógio do edifício dos Correios-e-Telégrafos é caracterizado pela composição *relógio-diadema*. Por estar no meio da fachada, a formação caracteriza o relógio como um adorno do edifício, daí a palavra diadema, que remete à joia usada na cabeça por reis e rainhas. O uso de *made inexpressively* pode indicar a influência estrangeira na constituição da nova cidade ou apontar para seu cosmopolitismo.

Digna de nota é a referência à cidade como *Pauliceia desvairada das minhas sensações*, momento em que o enunciador retoma a obra *Pauliceia desvairada* e sugere o seu trabalho poético com os sentidos, as sensações.

Finalmente a figura do Sol, personificado como o engenheiro oficial da cidade, caracteriza uma São Paulo em que a natureza deve existir ao lado da modernidade.

O poema *XXVII - A menina e a cabra* mostra a cidade em que coexistem a novidade urbana e o arcaico rural. Assim apresenta a menina com dificuldade de puxar, no asfalto, a cabra em meio aos bondes e aos automóveis.

A menina peleja pra puxar a cabra  
Que toda se espaventa escorregando no asfalto  
Entre as campainhadas dos bondes  
E a velocidade poenta dos automóveis.

... Todo um rebanho de cabras...  
As cabras pastam o capim do meio-dia...  
E na solidão morta da serra  
Nem um toque só de buzina.

Cachorro feio de olhos grandes entocaiados nos pelos.  
 Junto das pedras movidas pelas lagartixas,  
 Aonde o Solão chapinha na água agitada  
 Afinca os dentes no queijo dourado  
 Lícias, pastor. (LC, p.141)

Ao utilizar a expressão *velocidade poenta* dos automóveis, o poeta cria o inusitado, rompendo com a isotopia, uma vez que a velocidade está associada ao universo da sonoridade e ao caracterizá-la como *poenta* passa para o universo visual e tátil. Há uma relação sinestésica entre a *velocidade* e *poenta* que pode caracterizar o momento em que a cidade se moderniza com a presença da poluição provocada pelos automóveis; com o asfalto; com os bondes. Há, no entanto, os elementos do meio rural como a cabra, o rebanho de cabras que pastam o capim do meio-dia.

Ao atribuir a ação humana de *chapinhar* ao Sol, ou seja, molhar, agitar, observamos a personificação, a metáfora, já que foram atribuídos semas humanos ao Sol que possui traços não-humanos, acarretando ruptura de isotopia e criando a imagem do Sol se refletindo nas águas. Digno de nota é o fato de o Sol estar no aumentativo, enfatizando a sua presença marcante na cidade.

O poema *XXVIII - Flamingo* enaltece a figura da ave pernalta que com plumagem bastante colorida, em tons de rosa vivo, caracteriza a rósea tarde. Novamente associou-se a presença da natureza, representada pelo flamingo, com a modernidade, representada pelos autos e pela movimentação de *mulheres que vão e vêm*.

Rígido a levantar no blau a flama rósea,  
 Flamingo...Além na sombra o mistério de Flandres...  
 Sinos de coros polifônicos se expandem  
 Em cinza, em amplidão nítida e crua ardósia.

Quimera viva!Vlan!Lança pelo infinito  
 O bico em curva e o voo arca sobre o deserto.  
 Desce no areal. Heraldo o alto perfil inquieto  
 Real ....E a ridiculez do passo de Carlito....

Passam autos. Mulheres vão e vêm. Dengosa  
 A tarde grande bate as asas do flamingo.  
 Marés-altas de luxo. E o Flamengo domingo  
 Abre no céu o que não tem no Rio: rosas!... (LC, p.142)

*Dengosa a tarde bate as asas do flamingo* é a imagem, a metáfora,

utilizada para destacar o cor-de-rosa da tarde. Ao conferir à tarde um comportamento delicado e terno através da lexia *dengosa*, notamos a quebra da isotopia, pois os elementos – *tarde* e *dengosa* – pertencem a *topoi* diferentes.

A formação sintagmática *ridiculez* formada a partir do adjetivo *ridículo*, com o acréscimo do sufixo -ez caracteriza o flamingo, o seu passo “engraçado” como o de Carlitos. O autor criou por derivação sufixal, a partir de uma base adjetiva, o substantivo *ridiculez*. Nota-se que o substantivo dicionarizado – *ridicularia* – relacionado ao adjetivo *ridículo* teria uma conotação diferente da pretendida pelo autor, ou seja, a ideia de *engraçado*, ou até mesmo *desajeitado* não seria contemplada e o sentido seria de algo sem importância, o que se afastaria da ideia de algo que provocasse o riso.

Notamos que o poeta podeira ter usado a conversão – *o ridículo do passo de Carlito* – mas essa, possivelmente, não seria a forma mais coloquial. Talvez a opção por *ridiculez* tenha sido uma escolha pelo mais sonoro, produtivo na época e, portanto, mais popular.

O poema *XXIX* retrata a volta do soldado para casa, quando o enunciador comenta que o sargento não havia gostado do alinhamento das armas e havia ordenado dez minutos de acelerado que é, segundo a linguagem militar, o passo de andamento mais rápido que o passo ordinário da tropa. Destaca que o *desalinho* foi causado pelo fato de o grupo ser moço. Considera, ainda, a sua identidade, questionando se é brasileiro ou alemão, atribuindo, talvez, o desalinho ao fato de não ser rígido como os soldados alemães.

Enfim no bonde pra casa.

O coronel não gostou do alinhamento das armas.  
Sargento Vitorino ordenou dez minutos de acelerado.

No entanto era tão moço o nosso desalinho...

Sou brasileiro ou alemão?

Imperialismo...

Na certa que Dom Pedro II

Havia de se rir do nosso desalinho...

O bonde nada no Tietê.

Havia nas manhãs cheias de sol do entusiasmo

As monções da ambição...

Gigânteas vitórias...

Ninguém se amolava com o alinhamento das armas!

Ninguém mandava acelerados!

E nas madrugadas bonitas

Do ouro da luz mexendo na neblina  
As bandeiras e as monções enveredavam pra Aventura!...

Porém o hoje das turmalinas falsas baratíssimas!  
Vida besta infame odiada!  
Eu trago a raiva engatilhada...(LC, p.142-3)

O poema retoma a São Paulo da época em que ninguém se importava nem com o alinhamento das armas nem com o andamento do passo e cuja preocupação era a aventura desencadeada pelas bandeiras e monções.

A São Paulo dos bandeirantes, alusão ao passado da cidade, e a Pauliceia do presente, com as turmalinas falsas e baratíssimas do jovem que serve ao exército e que traz a raiva engatilhada, são mostradas no poema, a partir do bonde.

A metáfora *O bonde nada no Tietê* criada, possivelmente, para aludir ao reflexo do bonde nas águas do Tietê, mais uma vez dá vida a um representante da modernidade: o bonde. Aqui os elementos usados na combinatória pertencem a *topoi* diferentes, havendo ruptura da isotopia.

A conversão do advérbio *hoje* em substantivo *o hoje*, já que não houve alteração do significante e sim da distribuição categorial, destaca o presente, o *hoje*, que não é positivo, já que a vida é besta, infame e odiada.

Finalmente o último verso *Eu trago a raiva engatilhada...* parece concretizar a raiva aproximando-a de uma arma, uma vez que está engatilhada, pronta para disparar como a arma que o soldado porta. Ao concretizar o abstrato, houve quebra de ruptura, daí a metáfora.

No poema *XXXIII*, o enunciador se mostra feliz com a manhã ensolarada, com a vida, os amigos, os amores e as crianças imigrantes.

Meu gozo profundo ante a manhã Sol  
a vida carnaval...  
Amigos  
Amores  
Risadas

Os piás imigrantes me rodeiam pedindo retratinhos  
de artistas de cinema, desses que vêm nos maços de cigarros  
Me sinto a Assunção, de Murillo!

Já estou livre da dor...  
Mas todo vibro da alegria de viver.

Eis porque minha alma inda é impura.(LC, p.146)

Para ressaltar a sensação de felicidade, usa duas composições nominais significativas: *manhã Sol* e *vida carnaval*.

Em *manhã Sol*, temos a base substantiva determinada *manhã* seguida do determinante substantivo *Sol*; a opção por usá-lo no lugar do adjetivo *ensolarado* parece ampliar, intensificar a presença do *Sol*, colocando a *manhã* e o *Sol* no mesmo plano.

Em *vida carnaval*, temos a base substantiva determinada *vida* seguida do determinante substantivo *carnaval*; a opção por usá-lo no lugar do adjetivo *carnavalesco* sugere a amplificação da ideia de alegria, constante no carnaval.

Ainda que a referência à felicidade seja particular do enunciador, os elementos que compõem essa alegria – os piás imigrantes, o cinema – pertencem à Pauliceia e são determinantes para a *vida carnaval*.

O poema *XXXIX Parada* apresenta um desfile em homenagem ao centenário da Independência do Brasil. Nesse desfile observamos o percurso pela cidade e as impressões do soldado a respeito da Pauliceia.

“Olhe a conversão!”

Conversão de S. Paulo...

Todos convergem pra esquerda.

Lá está Bilac estreado a fatiota de bronze.

Pátria latejo em ti...

Meu Brasilzinho do coração!

A alma da gente drapeja no espaço cinzento.

Os mil milhões de rosas paulistanas.

(....)

Na minha frente

O cabo mais descabido deste mundo.

Rua Augusta curiosa.

Todas as ruas transversais espiando curiosas

Trepadas em trincheiras de automóveis.

Sorveteiro.

Moça bonita!

Palmas. Grade dos escoteiros perfilados.

Cunhãs, velhas carocas desbruçadas...

Brutas!

No parapeito das cabeças infantis.

As famílias dos mitras nos castelos roqueiros

Apresentam armas em negligé.

Zero uniforme.

Este cabo caminha em contratempo,

Cinco por quatro,

Tal e qual Boieldieu na Dama Branca

“Viens, gentille dame”...

Zortzico de Albeniz...

Esculhamba toda a marcha!

(....)

Toneladas de moças bonitas!

- "Viva o Brasil!"  
 - "Viva o Quarto Batalhão de Caçadores!"  
 Risos.  
 Sorveteiro-sorveteiro.  
 Acerte o passo, cabo!  
 (...)  
 Não existo.  
 Não marcho.  
 Muito longe  
 Nos cafundós penumbristas de Santo Amaro  
 O vácuo badalando badalando...  
 Eco dentro de mim.  
 Não tem mais Independência do Brasil.  
 Olhos defuntos.  
 Ninguém.  
 Nada.  
 Praque tanto tambor?  
 O braço nem dói mais.  
 Cheiros de almoços mayonnaises.  
 Sol crestado nas nuvens que nem PÃO.  
 Kennst du das Land  
 Wo die Zitronen blühen?...  
 Assombrações desaparecidas.  
 O mundo não existe.  
 Não existo.  
 Não sou.

#### CICLIZAÇÃO

Alô?..  
 Dava dez milréis por um copo de leite. (LC, p.150-3)

O povo acompanha a Parada do Centenário pela cidade. O destaque é dado à Rua Augusta e às transversais que metaforizadas se apresentam personificadas como *curiosas*, *espiando* o desfile, *trepadas* em trincheiras de automóveis. Temos quebra de isotopia, na medida em que *rua* pertence ao *topos não animado* e *curiosas*, *espiar* e *trepar* pertencem ao *topos animado*. Mais uma vez a cidade moderna se caracteriza pela agitação e pela quantidade de automóveis metaforizados em: *trincheiras de automóveis*, expressão que pode referir-se à *batalha* de pessoas para assistir ao desfile. Essa visão de aglomeração de pessoas parece ser própria da Pauliceia que deixava de ser província.

A expressão *sorveteiro-sorveteiro* pode ser considerada uma composição justaposta, sugerindo, possivelmente, a cristalização do chamamento, que nunca é realizado uma única vez, ou seja, não teríamos apenas a palavra *sorveteiro* para caracterizar o chamamento, seria preciso usar a composição para indicar a insistência do chamado. A presença do sorveteiro durante a parada é mais um elemento característico da cidade nesse

dia festivo do Centenário da Independência.

Os versos *O vácuo badalando badalando.../* e *Eco dentro de mim* contribuem para a imagem do fim do desfile, quando já não se escuta mais tão bem o som da Parada. A repetição de *badalando badalando* sugere o eco, orientando para o movimento repetitivo das badaladas. Há ainda a possibilidade de vislumbrarmos a cidade em que o novo, a agitação coexiste com o antigo, os sinos e a tranquilidade.

*Não tem mais Independência do Brasil* seguido pelo verso *Olhos defuntos* podem ser interpretados como a sensação própria de um final de festa, quando não há mais a alegria e os olhos estão sem vida, estão *defuntos*, como indica a metáfora criada pelo enunciador.

Há também a composição por justaposição *almoços mayonnaises*, em que a base substantiva determinada *almoços* é seguida pela base substantiva determinante *mayonnaises*, estabelecendo uma relação semântica com o dia de festa, com o dia que tem *mayonnaise*.

O trecho final do poema *XXXIX Parada* apresenta o fim do desfile comemorativo da Independência do Brasil na cidade de São Paulo. O enunciador destaca a palavra *ciclização*, indicando a volta à rotina. A lexia *ciclização* é um neologismo sintagmático, formado por derivação sufixal, em que se nota a ampliação em relação à base virtual *ciclizar*, ou seja, estabeleceu-se o processo de transformar em ciclos. Houve em *ciclização*, primeiramente, uma virtual formação neológica: *ciclo* (nome) teve o sufixo *-izar* acrescido, resultando no verbo não dicionarizado *ciclizar*. Posteriormente formou-se um deverbal a partir do acréscimo do sufixo *-ção* ao verbo, daí *ciclização*, denotando ação (aspecto + durativo). Ressaltamos que a base *ciclo* indica o espaço de tempo durante o qual uma ação, uma sequência de fatos ocorre com regularidade, esse caráter de ação regular é acrescido pelo sufixo *-izar* e enfatizado pelo sufixo *-ção* reforçando o processo de mudança contínua, uma vez que depois do desfile, volta-se à normalidade.

O poema *XLIV Rondó do tempo presente* retrata a cidade de São Paulo e sua multiplicidade de cenas e de sons, mostrando o poeta desincorporado. Nomeia o poema com um estilo musical – *rondó* – que pode ser caracterizado pela alternância de temas que são apresentados no poema e pela presença do refrão *Noite de music hall*.



Noite de music-hall...  
 Não, faz Sol. É meio-dia.  
 Hora das fábricas estufadas digerindo.  
 A rua elástica estica-se talqual clown desengonçado  
 Farfalhando neblinas irônicas paulistas.  
 O Sol nem se reconhece mais de empoado  
 Ver padeiro que a gente encontra manhãzinha  
 Quando das farras vai na padaria comer pão.  
 Noite de musica-hall...

Cantoras bem pernudas.  
 O olhar piscapisca dos homens aplaudindo.  
 Como se canta bem nas ruas de São Paulo!  
 O passadista se enganou.  
 Não era desafinação  
 Era pluritonalidade moderníssima.

Em seguida o imitador,  
 Tenores bolchevistas,  
 Tarantelas do Fascio...  
 Ibsen! Ibsen!  
 Peer Gynt vai pro escritório  
 Com o rubim falso na unha legítima.  
 Empregados públicos virginais  
 Deslumbrados com o jazz dos automóveis.  
 Os cadetes mexicanos marcham que nem cavalos ensinados,  
 Está repleto o music-hall!  
 Mulheres-da-vida perfiladas nas frisas.  
 - Olhar à direita!  
 - Olhar à esquerda!  
 Taratá!  
 Olhar especula pra todos os lados  
 Mas as continências livres do meu chapéu  
 Não se desperdiçarão mais com galões desconhecidos!  
 Prefiro mil vezes saudar os curumins!  
 Os meninos-prodígios caminham século-vinte  
 Sem esbarrão na confusão da multidão.  
 Bravíssimo!  
 Taratá!  
 Século Broadway de gigolôs, boxistas e pansexualidade!  
 Que palcos imprevistos!  
 Programas originais!  
 Permitido fumar.  
 Esteja a gosto.  
 Faz Sol.  
 É meio-dia...  
 Noite de music-hall.... (LC, p.156-7)

O poeta-soldado, desincorporado, esclarece que está livre, podendo olhar para todos os lados e informando que *as continências livres do seu chapéu não mais se desperdiçarão com galões desconhecidos*, retomando a ambiguidade de *galão*: patente do exército ou aumentativo de galo.

O poema refere-se à cidade como um espetáculo, utilizando, provavelmente, a metáfora-refrão *noite de music-hall* para caracterizar a

moderna metrópole que apresenta *cantoras bem pernudas, mulheres-da-vida* perfiladas nas frisas do *music-hall / cidade, empregados públicos, cadetes mexicanos, meninos-prodígio. Tenores bolchevistas, tarantelas do Fascio* também estão presentes nessa nova cidade caracterizando a mescla de tipos e de ideologias: comunistas e fascistas. Podemos pensar, a partir dessa caracterização que o poeta antecipou, neste poema, os conflitos ideológicos no Brasil da década de 30 ou descreveu uma situação que já ocorria no exterior.

Vale ressaltar que a metáfora *Século Broadway de gigolôs, boxistas e pansexualidade!*, referente ao século XX, associa esse século ao cinema, à diversidade de formas de sexualidade. A Broadway é muito famosa pelos seus teatros que exibem superproduções; ao associar o século à Broadway, nota-se a conotação de espetáculo para o século XX. O fato de *Século Broadway* vir acompanhado da locução adjetiva *de gigolôs* ressalta o destaque dado à sexualidade, a todas as formas de comportamento baseadas na sexualidade, complementando a *pansexualidade* referida no poema. É claro que a Pauliceia ao se urbanizar e modernizar incorpora o século XX, assim falar de São Paulo é falar do novo século.

Essa urbanização e industrialização de São Paulo são apresentadas, também, na referência às *fábricas estufadas digerindo* e à *rua elástica* que se estica de forma desordenada, daí a comparação da rua com o *clown desengonçado*. Ao empregar a expressão *farfalhando neblinas irônicas paulistas*, podemos observar uma relação sinestésica do verbo *farfalhar*, pois além de referir-se ao som, a imagem provocada pelo movimento da roupa mole, fofa do *clown* sugere que a neblina também seja fofa, disforme como a roupa do palhaço. A relação entre *neblinas* e *clown* se evidencia no atributo *irônicas* que remete às neblinas e ao clown. Ao atribuir uma característica humana - *irônicas* - a algo não humano como as neblinas, há metáfora decorrente da quebra de isotopia. Ao considerar que o agente da ironia foi o *clown* temos mais uma vez a presença alegre e libertária do arlequim na cidade.

O enunciador escolhe a expressão “*pluritonaldade moderníssima*” possivelmente para denotar a diversidade existente na cidade, buscando uma palavra do universo da música, para sugerir a variedade. Ao falar em multiplicidade de tons parece exaltar a variedade. Observamos que o

acréscimo de “*pluri-*” à *tonalidade* caracteriza uma formação sintagmática derivação prefixal que tem como base um nome. Vale dizer que apesar de apresentar várias formações com *plur(i)*, os dicionários consultados não apresentam o verbete *pluritonalidade*

### 3.3 O poeta e o Brasil

A obra *Clã do jabuti*, publicada em 1927 apresenta poemas datados de 1923 a 1926 cuja tônica é a busca da identidade, da diversidade cultural do país. O poeta, como viajante e etnógrafo, mostra os costumes, a história do nosso povo. É importante destacar que nesse período do Modernismo há uma preocupação mais abrangente, não apenas literária, com os problemas culturais brasileiros, como afirma Lafetá:

Paulo Prado publicara três anos antes seu *Retrato do Brasil*, livro que – pode-se dizer – reflete fielmente a largueza da visão e a variada gama de preocupações que caracterizariam a revista da qual é um dos diretores. Outro diretor, Mário de Andrade, certamente também refletira muito sobre aqueles problemas, formulando-os literariamente em *Clã do jabuti* – espécie de “repertório do Brasil inteiro”, em que a dança do “Carnaval carioca” se mistura à meditação do “Noturno de Belo Horizonte”, o “Coco do Major”. Venâncio da Silva convive com a “Moda da cadeia de Porto Alegre” e com a cama paulista de Gonçalo Pires, ou, por fim, a escrivaniinha da Rua Lopes Chaves descobre em assombro o acreano “pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos”. Depois a reflexão vai além, passa os limites do repertório – embora já crítico -, e explode na sátira de *Macunaíma* de 27/28. (2000 p.187-8)

Com uma postura claramente devoradora, o poeta apresenta a diversidade cultural, caracterizando-se novamente com a metáfora *Sou um tupi tangendo um alaúde* que reforça o caráter antropofágico da obra. É importante dizer que o adjetivo *arlequinal*, usado como referência à diversidade cultural, está presente também em *Clã do jabuti*. No casco do jabuti, cujos polígonos com centro colorido remetem ao traje do arlequim composto de losangos multicoloridos, observamos que a face arlequim continua presente ainda que diluída na face folclórica do poeta.

Para mostrar a diversidade cultural, o poeta se apropria de expressões, lendas, quadrinhas, cantigas populares, registrando as paisagens, a história e os costumes brasileiros. O vocábulo *clã* cujo significado dicionarizado é

aglomeração de famílias com ancestrais comuns (FERREIRA,1986) sugere a presença das vozes que compõem o Brasil e *jabuti* remete à mitologia brasileira. Souza, em seu estudo sobre a voz musical e folclórica dos poemas de *Clã do jabuti*, explica a significação do título da obra:

O título sugestivo do livro de poemas de 1927 anuncia o clã e seu totem. O clã, de que nos fala Mário, é a reunião das vozes que formam o Brasil, e o totem, o jabuti, símbolo da coletividade, é a ancestralidade do povo brasileiro. O jabuti, segundo Câmara Cascudo, aparece em histórias de índios do Mato Grosso, Amazonas e Pará, representando na mitologia do Amazonas, “o mesmo papel que a raposa na do Velho Mundo. Inofensivo e retraído, [...] [porém] vingativo, astucioso, altivo e cheio de humor”(CASCUDO,1952, p. 266), este ser mitológico inspira o poeta não só para compor versos como também para criar o herói rapsódico, Macunaíma. A casca do jabuti com desenhos em relevo permite ao escritor aproximar o animal totêmico à imagem arlequina da mistura das raças, que une o Brasil, e que o poeta do *Clã* explora em versos. Knoll, em estudo sobre a obra de Mário de Andrade, retoma a lenda do “Jabuti no céu”, na qual a casca do jabuti transforma-se em mosaico quando o animal “despenca” do céu e cai na terra, a fim de comparar a destruição e a recriação da casca do animal à fragmentação e posterior reconstrução de um diálogo entre as culturas europeias, africanas e indígenas. (2006, p.21-2)

O poeta, que nas obras anteriores tinha como foco a cidade de São Paulo, amplia a sua visão e passa a retratar o Brasil como território multicultural. A partir do levantamento das criações lexicais da obra, vimos que as novas formações remetem à religião, língua, diversidade étnica, costumes do Brasil e ao poeta que encarnará essa multiplicidade antropofagicamente.

Apresentaremos, então, a análise das criações lexicais a partir dos campos léxico-semânticos caracterizadores do Brasil e do poeta.

- **Criações lexicais caracterizadoras do Brasil: diversidade, religiosidade, costumes, história e paisagem**

O poeta come amendoim, Carnaval carioca, Sambinha, Noturno de Belo Horizonte e Lenda do céu são algumas das composições poéticas que abarcam a ideia da diversidade característica do Brasil. Os títulos dos poemas de *Clã do jabuti*, além de serem predominantemente musicais – *sambinha*, *noturno*, dentre outros - remetem aos costumes, paisagem, história e folclore brasileiros.

O poeta come amendoim (1924) dedicado a Carlos Drummond de Andrade abre a obra *Clã do jabuti* anunciando a face do poeta etnólogo (folclórico) preocupado em mostrar a diversidade cultural brasileira. Assim, ao mastigar o *amendoim* - um indigenismo - o poeta vai apresentando um pouco da história do Brasil evidenciando a presença de índios, negros, migrantes na formação da nossa identidade, caracterizando a língua brasileira e o Brasil.

Essa multiplicidade cultural que orienta para a visão antropofágica marioandradiana é retratada predominantemente no poema destacado a partir de formações metafóricas encontradas nos seguintes versos:

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados (verso 1)

A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos mulatos... (verso 5)

Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovais. (verso 7)

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der... (verso 29)  
(CJ, p.161)

O verso que inicia o poema, *Noites pesadas de cheiros e calores amontoados*, apresenta a concretização física da noite, dando uma forma a ela. Ao mesclar *noite*, substantivo que não possui forma, nem peso e que denota um tempo em que a ausência de luz é a característica fundamental, com *pesada*, adjetivo que remete a algo que tem forma e exige força física para ser carregado, notamos a presença de universos distintos, que levam ao inesperado, caracterizando uma metáfora. Outra criação estilística ocorre quando o poeta usa metonimicamente os *cheiros* e os *calores amontoados* no lugar de pessoas sugerindo a sensualidade e a pluralidade étnica.

Há ainda a referência ao Sol como responsável pela tez morena dos brasileiros, característica reforçada pela expressão *As gargalhadas brancas dos mulatos*, que é formada por uma relação metonímica, em que o adjetivo *brancas* está qualificando as *gargalhadas*, que ao serem produzidas, colocam em evidência os dentes. O gargalhar apresenta, além de uma sonoridade marcante, já que a risada é ruidosa e forte, uma imagem de riso desenfreado, solto, de tal forma que os dentes aparecem mais. Assim, a escolha por essa construção pareceu-nos bastante criativa já que uniu a parte pelo todo, além de fundir o universo visual e sonoro numa expressão só. As gargalhadas são

brancas porque os dentes têm essa cor, contrapondo-se à noite escura. Ao dar destaque às *gargalhadas brancas*, o poeta, além de aludir ao espírito alegre do povo brasileiro, alude ao tempo da escravidão, quando a noite era o único momento de descanso dos escravos.

O verso *Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovas* remete à presença da pluralidade étnica e à paisagem tropical brasileira. A lexia *Caramurus* é utilizada, possivelmente, para realçar a presença de outros povos no Brasil. Diogo Álvares Correia, chamado de Caramuru pelos índios tupinambás, foi um náufrago português que viveu no Brasil entre os índios, iniciando o processo de miscigenação, assim ao aludir à figura histórica, Caramuru, o poeta ressalta a diversidade étnica.

Em, *Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der*, o poeta ressalta a presença da diversidade, a *Pátria é acaso de migrações*, ou seja, o lugar para onde as pessoas convergem. Observamos que o poeta considera metonimicamente o espaço do trabalho, o lugar que nos alimenta, através da expressão o *pão-nosso* que dialoga com a oração pai-nosso.

Nos versos 21 a 24, nota-se que a alusão à língua brasileira, realizada a partir da expressão *língua curumim* - a língua dos curumins -, remete à influência indígena no português brasileiro:

Brasil...  
Mastigado na gostosura quente de amendoim..  
Falado numa língua curumim  
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico... (CJ, p.162)

A repetição dos fonemas /m/ e /l/ em *remeleixo melado melancólico...* sugere uma fala mais ritmada, mais sonora associada ao remeleixo, ao requebro de corpo peculiar aos brasileiros.

Digno de nota nesse poema é o perfil do brasileiro traçado pelo poeta: miscigenado, religioso, engraçado, musical e pachorrento – características que serão apresentadas em sua obra em prosa *Macunaíma*.

O segundo poema da obra é *Carnaval carioca* que descreve a admiração do poeta em relação ao carnaval no Rio de Janeiro. Destaca a presença das diferentes etnias que compõem a nossa identidade, além de mostrar a sensualidade, a ginga, o ritmo do povo brasileiro. Nesse longo

poema, Mário de Andrade, com os olhos do estudioso do comportamento humano, mostra o Carnaval como a festa onde há a liberação dos desejos, a inversão dos papéis e a igualdade entre as classes sociais, antecipando a visão do antropólogo Roberto Da Matta, a respeito do carnaval:

Carnaval, pois, é inversão porque é competição numa sociedade marcada pela hierarquia. É movimento numa sociedade que tem horror à mobilidade, sobretudo à mobilidade que permite trocar efetivamente de posição social. É exibição numa ordem social marcada pelo falso recato de “quem conhece o seu lugar”- algo sempre usado para o mais forte controlar o mais fraco em todas as situações. É feminino num universo social e cosmológico marcado pelos homens, que controlam tudo o que é externo e jurídico, como os negócios, a religião oficial e a política. Por tudo isso, o carnaval é a possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. (1997, p.78)

Salientamos que, apesar de todo o poema apresentar uma descrição do *ser brasileiro*, selecionamos partes que consideramos fundamentais para a caracterização do Brasil.

No trecho a seguir, primeira estrofe do poema *Carnaval carioca*, as lexias usadas para descrever o carnaval fazem uso dos sentidos.

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos  
 Bulhas de cor bruta aos trambolhões,  
 Cetins sedas cassas fundidas no riso febril...  
 Brasil!  
 Rio de Janeiro! (CJ, p.163)

Além de transmitir a sensação de calor intenso, através da lexia *fornalha* - cujo significado dicionarizado é forno grande - verificamos que esse verso é pleno de metáforas sinestésicas. As *bulhas de cor bruta* e os *cheiros* e os *silvos* mesclam audição, visão, tato e olfato – *bulha* refere-se a ruído, ou seja, pertence ao campo auditivo, mas é seguida da locução adjetiva *de cor bruta* que alude, respectivamente, ao campo visual e tátil. Os *cheiros* e os *silvos* – campo olfativo e auditivo, na devida ordem - constituem uma metáfora sinestésica, já que houve uma combinação de sentidos, em que características de um foram *emprestadas* a outro. O encontro dessas sensações criou um efeito expressivo para chamar a atenção do enunciatário.

Notamos também que a metáfora *fornalha* atribuída a carnaval sugere

uma ligação com o inferno, lugar onde há a liberação dos desejos, e onde há calor, causado pela presença do fogo. Lurker esclarece-nos a esse respeito:

No Cristianismo o inferno tornou-se o símbolo do local de castigo dos condenados, caracterizado por trevas (Mt 25,30) e fogo eterno (Mt 18,8).O verme que não morre (Mc 9,43) funde-se à serpente da tentação do Paraíso e ao dragão apocalíptico. (1997, p.348)

O verso, *E o excesso goitacá pardo selvagem*, apresentado no trecho a seguir revela a referência ao indígena:

Carnaval...  
Minha frieza de paulista,  
Policiamentos interiores,  
Temores da exceção...  
E o excesso goitacá pardo selvagem!  
Cafrarias desabaladas  
Ruínas de linha puras  
Um negro dois brancos três mulatos, despudores... (CJ, p.163)

É sabido que os goitacazes eram tidos como um povo guerreiro e valente, a ponto de não terem se deixado vencer pelos portugueses; foram extintos no século XVIII em virtude da varíola. Assim, ao utilizar ao lado da lexia *goitacá*, as expressões *excesso* e *selvagem*, percebemos a reiteração da valentia, da coragem, da emoção desmedida que, em tempos de carnaval, parece aflorar.

O poeta descreve, no trecho a seguir, a partir de uma relação metafórica e de uma relação sinedóquica, o momento do desfile carnavalesco em que as pessoas lançam as serpentinas dos carros.

Serpentinas que saltam dos autos em monóculos curiosos,  
Este cachorro espavorido,  
Guarda-civil indiferente,  
Fiscalizemos as piruetas...  
Então só eu que ví?  
Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:  
- Aí, baiana faceira,  
Baiana do coração!  
Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo  
Uma ruga esquecida uma ruga longínqua  
Como esgar duma angústia indistinta ignorante...  
Só eu pude gozá-la.  
E talvez a cama de ferro curta por demais...(CJ,p.164)

Para destacar o momento em que as pessoas se divertem com as



serpentinhas, o poeta personifica as fitas de papel atribuindo a elas a ação de *saltar*, rompendo com a isotopia, já que os elementos implicados nessa combinatória pertencem a *macrotopoi* diferentes. Ao empregar *monóculos curiosos* no lugar das pessoas, selecionou *monóculos* que comutou com *pessoas*, estabelecendo uma relação sinedócica, de inclusão intratópica. Poderíamos pensar também em personificação ao atribuir aos monóculos o traço humano *curiosos*, rompendo a isotopia, ou seja, fundindo *topoi* diferentes: inanimado e animado.

No trecho, o poeta mostra a inversão de papéis, marca do carnaval brasileiro, ao apresentar um caixeiro fantasiado de baiana pulando o carnaval. Para ressaltar a imagem da alegria, da descontração, o poeta atribui à boca musicalidade a partir da metáfora - *beijos sonoros* - os lábios são sonoros provavelmente porque as pessoas cantam ao pularem o carnaval.

O excerto a seguir apresenta os diversos tipos se divertindo durante o carnaval: *machos mulherizados, ingleses, argentinos, polacas, yankees, enfim a coiozada emproada se aturdindo*.

Todos cumprem suas promessas de gozar.  
Explodem rancos roucos trilos tchique-tchiques  
E o falsete enguia esguia rabejando pelo aquário multicolor.  
Cordões de machos mulherizados,  
Ingleses evadidos da pruderie,  
Argentinos mascarando a admiração com desdêns superiores  
Degringolando em lenga-lenga de milonga,  
Polacas de indiscutível índole nagô,  
Yankees fantasiados de norteamericanos...  
Coiozada emproada se aturdindo turtuveando  
Entre os carnavalescos de verdade  
Que pererecam pararas em derengues meneios cantigas, chinfrim de gozar! (CJ, p. 165)

Ao criar *coiozada* o poeta realçou a diversidade de pessoas presentes no carnaval. Não encontramos o registro da lexia *coiozada* no *corpus* de exclusão, daí termos considerado uma criação formada a partir da junção do sufixo *-ada* à base adjetiva *coió*. Para Rio-Torto (1998), quando o produto apresenta categoria gramatical diferente da base, a sufixação é heterocategorial, exatamente o que ocorreu aqui, já que a base adjetiva *coió* transformou-se no substantivo *coiozada*, configurando uma nominalização deadjetiva. O acréscimo desse sufixo à base acarretou, além da carga semântica de quantidade, o reforço da carga pejorativa, comprovada pelo

contexto. A criação, por sufixação – *coiozada* – tem o caráter coletivo e pejorativo, confirmado, posteriormente, pelo verso *entre os carnavalescos de verdade*, já que explicita que esse grupo de pessoas, caracterizado como *coiozada*, não é carnavalesco de verdade. Inserimos essa lexia na caracterização do Brasil, já que ela trata da pluralidade presente na festa brasileira mais popular.

Contribuindo para a concepção da diversidade brasileira, o poeta apresenta, no excerto a seguir, os negros, partícipes da nossa formação étnica, sambando ritmicamente.

Em baixo do Hotel Avenida em 1923  
 Na mais pujante civilização do Brasil  
 Os negros sambando em cadência.  
 Tão sublime, tão áfrica!  
 A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente  
 Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz  
 Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas  
 Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões  
 Sincopa a graça da danada.(CJ, p.167)

Ao utilizar *áfrica* como adjetivo, além de remeter à África, como local de origem dos negros, valoriza a presença deles no carnaval, usando o adjetivo *sublime* e convertendo o substantivo próprio *África* em adjetivo *áfrica*, possivelmente para enaltecer o ritmo do povo. Consideramos que a conversão categorial, como afirma Barbosa (1981, p. 236), é uma espécie de neologismo semântico, pois há mudança da categoria gramatical da palavra, mas não há alterações no seu significante. O emprego da conversão neste caso aumentou a expressividade contribuindo para enfatizar a pluralidade étnica no Brasil.

Reforçando a presença do negro, da sensualidade, o poeta faz uso da composição por justaposição *ancas ventre* que é complementada pela metáfora *dissolvendo-se em ondas de cio*, que acentua a força do desejo, da liberação sexual presente no carnaval. A composição *ancas ventre* formada a partir de dois substantivos em que o segundo determina o primeiro numa relação subordinativa, sugere a alteração do corpo feminino que passa de *ancas* a *ancas ventre*, remetendo à fecundação. Esse sentido poderá ser

confirmado pela metáfora *dissolvendo-se em ondas de cio* que alude aos movimentos dos corpos que, na dança, assemelham-se ao estado de extrema excitação sexual, característico do cio. Vale dizer que o carnaval carioca, na perspectiva marioandradiana, é o momento da liberação das emoções, dos desejos, dos instintos.

No excerto a seguir, o poeta relaciona as diversas formas de louvar o Senhor: *sons do saxofone, salpicos dos xilofones, riscos dos recorrecos, os estouros do tantã e a instrumentarada crespa do jazz-band* dentre outros sons.

Aleluia!

Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,

Louvemô-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!

Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os

[estouros do tantã,

Louvemô-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!

(CJ, p.169)

Vê-se que o uso da lexia *instrumentarada* contribui para englobar vários instrumentos e ritmos. A demonstração de variedade de sons e de ritmos é uma forma de destacar a diversidade cultural brasileira.

A formação dessa lexia é isocategorial, já que pelo acréscimo do sufixo *-ada* não houve alteração categorial, é uma criação denominal, pois, segundo Rio-Torto, originou-se de um nome e formou um nome. Notamos que *instrumentarada*, além da conotação de coletivo apresenta sutil carga pejorativa. A criação sufixal a partir de um nome poderia ter formado *instrumentada* o que remeteria à ideia de golpe com instrumento e não seria adequada à proposta do poema. O sentido aqui é coletivo, porque se refere aos vários instrumentos utilizados. Ressaltamos a presença nesse trecho da religiosidade, uma vez que, mesmo numa festa profana como o carnaval, o Senhor é louvado.

No fragmento a seguir, destacamos a sensualidade presente no carnaval, que contamina as pessoas a tal ponto de o desejo do poeta pela morena ser evidenciado pela serpentina que se transforma no verbo *serpentinar*, configurando, a partir desse neologismo formado por sufixação, a metáfora do desejo.

Segue o préstito numa via-láctea de esplendores.

Preso num palanquim de ônix e pórfiro...  
 Ôta, morena boa!  
 Os olhos dela têm o verde das florestas,  
 Todo um Brasil de escravos banzo sensualismos,  
 Índio nus balanceando na terra das tabas,  
 Cauim curare cachiri  
 Cajás... Ariticuns... Pele de Sol!  
 Minha vontade por você serpentinando...

O préstito se vai. (CJ, p.172)

Da mesma forma que a serpentina se desenrola ao ser arremessada, o desejo pela morena se desenvolve ao vê-la passar. Ao empregar essa nova formação e usá-la como metáfora, atribui a ação de *serpentinar* a algo não concreto como a *vontade*, destacando, dessa maneira, a sensualidade própria do carnaval brasileiro.

O trecho a seguir descreve o fim do Carnaval, a manhã da Quarta-feira de Cinzas quando os varredores limpam as ruas.

Já é quarta-feira no Passeio Público.  
 Numa sanha final  
 Os varredores carnalizam as brisas da manhã  
 Com poeiras perfumadas e cromáticas.  
 Peri triste sentou na beira da calçada.  
 O carro-chefe dos Democráticos  
 Sem a falação do estandarte  
 Sem vida, sem mulheres  
 Senil buscando o barracão.  
 Democratizando... (CJ, p.173)

O poeta usa o verbo *carnalizar* possivelmente para indicar a perpetuação do carnaval nas vassouras dos garis que varrem os resquícios da festa, levantando *poeiras perfumadas e cromáticas*. Salientamos que *carnalizam as brisas da manhã com poeiras perfumadas e cromáticas* constitui uma metáfora sinestésica, criando o inusitado a partir da fusão dos sentidos: olfato (perfumadas) e visão (cromáticas) na caracterização da poeira da manhã da Quarta-feira de Cinzas.

O poema *Sambinha* retrata duas costureirinhas caminhando pela rua das Palmeiras, em São Paulo. O ritmo do poema parece justificar o título, na medida em que os passos das costureirinhas – apressados – aproximam-se dos passos do samba.

Vêm duas costureirinhas pela rua da Palmeiras.

Afobadas braços dados depressinha  
 Bonitas, Senhor ! que até dão vontade pros homens da rua.  
 (...)  
 Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...  
 Fizeram-me peito batendo  
 Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!  
 Isto é...  
 Uma era ítalo-brasileira.  
 Outra era áfrico-brasileira.  
 Uma era branca.  
 Outra era preta. (CJ, p.175-6)

O poema mostra, numa tarde de abril, duas costureirinhas de origens diversas sendo admiradas pelos homens. Uma é *ítalo-brasileira*, remetendo à presença da imigração italiana e a outra é *áfrico-brasileira*, criação por justaposição, empregada, provavelmente, para destacar a participação dos africanos na formação do nosso povo. Vale dizer que, embora a formação *afro-brasileira* já existisse, o poeta optou por uma nova formação em que a lexia *áfrico* se aproximasse mais explicitamente da lexia *África*. É possível também que a opção por *áfrico* tenha a ver com a preferência pelo mesmo número de sílabas de *áfrico* e de *ítalo*, sugerindo, talvez, a participação equivalente dos dois na constituição de nossa identidade, registrando, dessa forma, a diversidade.

No poema, a tarde é cor-de-rosa, as nuvens são vermelhas, e o Sol aparece entre as nuvens:

E o Sol da tardinha de abril  
 Espia entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens.  
 As nuvens são vermelhas.  
 A tardinha cor-de-rosa. (CJ, p.176)

Para retratar a tarde, o poeta faz uso de metáfora, personificando o sol e as nuvens. Há quebra de isotopia, uma vez que sol pertence ao *topos não-humano* e a ação de *espiar* pertence ao *topos humano*; as nuvens pertencem ao *topos não-animado*, mas possuem pálpebras, próprias do *topos animado*. Vale dizer que *sapiroquenta*, registrada apenas por Caldas Aulete, foi formada a partir do acréscimo do sufixo *-enta*, intensificando o adjetivo e significando *com muito, abundante*. Dessa maneira, ao escolher *sapiroquenta*, derivação do substantivo feminino *sapiroca* que, segundo o Houaiss, é uma inflamação do bordo externo das pálpebras, o poeta sugere o resquício do Sol entre as

nuvens colorindo-as de vermelho. Essa escolha também acentuou a ruptura da isotopia, à medida que atribuiu às nuvens uma inflamação manifestada em seres animados e não em seres não animados, como é o caso das nuvens. O sol e as cores do céu são presenças frequentes na descrição da paisagem tropical brasileira, por esse motivo, pode-se dizer que esse fragmento analisado retrata o Brasil.

Resultado da viagem de Mário de Andrade com seus amigos modernistas, o poema *Noturno de Belo Horizonte* é uma exaltação a Minas Gerais, suas paisagens, histórias e seus *causos*.

Por ser um poema muito longo, selecionamos apenas alguns trechos em que a preocupação com a caracterização do Brasil é marcante, quer em relação à paisagem, clima, quer em relação à história e costumes.

O verso *Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos* abre o poema *Noturno de Belo Horizonte* descrevendo a noite estrelada de da cidade.

Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos,  
Calma do noturno de Belo Horizonte...  
(...)  
Enormes coágulos de sombra. (CJ, p. 178)

A metáfora sonora *maravilha de milhares de brilhos vidrilhos*, configurada pela presença da repetição de /m/ /lh/ /i/ /s/ sugere o brilho e o pulsar das estrelas em meio à escuridão do céu. Mais adiante a escuridão da noite e a presença da luz das estrelas são reforçadas pela metáfora *enormes coágulos de sombra* que sugerem a presença da luz em meio à noite. Essa metáfora é decorrente da ruptura de isotopia, já que *coágulo* é empregado geralmente com o sentido de massa semi-sólida de sangue ou de linfa e aqui ele se refere à *sombra*, mudando de *topos*, acarretando a ruptura.

Na continuação do poema, o poeta faz referência ao clima e à mudança da paisagem mineira:

Há uma ausência de crimes  
Na jovialidade infantil do friozinho.  
Ninguém.  
O monstro desapareceu.  
Só as árvores árvores do mato-virgem  
Pendurando a tapeçaria das ramagens  
Nos braços cabindas da noite.

Que luta pavorosa entre floresta e casas...  
 Todas as idades humanas  
 Macaqueadas por arquiteturas históricas  
 Torres torreões torrinhos e tolices  
 Brigam em nome da?  
 Os mineiros secundam em coro:  
 - Em nome da civilização!  
 Minas progride.  
 Também quer ter também capital moderníssima também...(CJ, p. 178)

Mostra, com o verso *Que luta pavorosa entre florestas e casas*, a luta entre o progresso e a natureza realizada em nome da civilização e do desejo de Minas de ser uma capital moderna. Esse desejo é motivo de crítica do poeta, como se observa pelo verso *Torres torreões torrinhos e tolices*, em que os diversos tipos de torres culminam com o pejorativo *tolices*, sugerindo ser o desejo de civilização, de novas construções, na verdade, uma tolice. Para caracterizar o frio ameno, o poeta usa o diminutivo *friozinho* que o torna mais próximo, mais conhecido e, portanto, mais suave. Ao atribuir o traço humano da *jovialidade infantil* ao frio, o poeta personifica-o, acentuando a suavidade do frio. Mais à frente, novamente a metáfora é empregada com relação à natureza e mais uma vez os traços humanos – os *braços cabindas* - são utilizados, personificando a noite. São nesses braços negros que as árvores penduram as suas ramagens e para valorizar a beleza das ramagens, o poeta usa *tapeçaria* cujo significado denotativo remete a bordado feito com o objetivo de adorno, assim a natureza mineira e, por extensão, a natureza brasileira, é retratada de forma elogiosa.

Ainda retratando a noite mineira estrelada, o poeta cria o inusitado ao mesclar sentidos distintos.

E o noturno apagando na sombra o artifício e o defeito  
 Adormece em Belo Horizonte  
 Como um sonho mineiro.  
 Tem festas do Tejuco pelo céu!  
 As estrelas baralham-se num estardalhaço de luzes. (CJ, p.179)

Essa mescla de sentidos configura uma metáfora sinestésica, já que *estardalhaço de luzes* funde dois sentidos: o auditivo, aguçado pela lexia *estardalhaço* e o visual aguçado pela lexia *luzes*. Ao empregar essa metáfora, o poeta chama a atenção do leitor para a grande quantidade de estrelas no céu de Minas.

No excerto a seguir, observamos que o poeta refere-se a Minas Gerais com a metáfora *fruta paulista*, sugerindo presença dos bandeirantes paulistas na formação de Minas Gerais.

...Minas Gerais, fruta paulista...  
 Ouvi que tem minas ocultas por cá...  
 Mas ninguém mais conhece Marcos de Azeredo,  
 Quedê os roteiros de Robério Dias?  
     Prata  
     Diademas cascadeantes  
 Esmeraldas esmeralda esperanças!...(CJ, p. 180)

Ao referir-se a Minas Gerais – estado – como uma *fruta paulista*, houve a criação do inesperado, acentuando a expressividade do uso dessa construção.

No trecho a seguir, o poeta leva o leitor a imaginar os *mineiros pintando o céu com pincéis feitos da folha das macaúbas*, configurando uma metáfora, decorrente da imagem irreal e impossível de se pintar o céu.

Minas Gerais de assombros e anedotas...  
 Os mineiros pintam diariamente o céu de azul  
 Com os pincéis das macaúbas folhudas.  
 Olhe a cascata lá!  
 (...)Espumas brancas alvas  
 Fluem bolhas bolas,  
 Itoupavas altas...  
 Borbulham bulhando em murmúrios churriantes  
 Nas bolsas brandas largas das enseadas lânguidas...  
 De sopetão fosso.

Mergulho. (CJ, p. 181)

Essa criação, extremamente expressiva, contribui para ressaltar a beleza do céu mineiro, já que a sua cor parece ser resultado da ação humana e não da natureza.

O verso *Borbulham bulhando em murmúrios churriantes* apresenta o adjetivo *churriante*. Não localizamos esse verbete em nenhum dos dicionários que fizeram parte do nosso *corpus* de exclusão. Buscamos, então, alguns verbetes próximos e encontramos o adjetivo *chirriante* cujo significado dicionarizado é referente aos que emitem *chirrios*, sons agudos e contínuos. Pareceu-nos, assim, que a forma *churriante*, utilizada por Mário de Andrade, poderia ser uma variante popular ou regional de *chirriante*, ou ainda uma alteração proposital do poeta para acentuar a sonoridade em /u/ recorrente no



verso para sugerir o som das cachoeiras. De uma forma ou de outra, esse verso expõe sonoramente o som das cachoeiras, configurando uma metáfora sonora que enfatiza as cachoeiras de Minas Gerais. Mais uma vez as belezas naturais de Minas, e por extensão do Brasil, são enaltecidas.

No trecho a seguir, o Rio São Francisco é caracterizado com a metáfora *marroeiro dos matos*, valorizando-o como um desbravador.

Rio São Francisco o marroeiro dos matos  
Partiu levando o rebanho pro norte  
Ao aboio das águas lentamente.  
A barça que ruma pra Joazeiro  
Desce ritmada pelos golpes dos remeiros.(CJ, p.182)

Ao personificar o rio, o poeta rompeu com o esperado, aumentando a expressividade.

Mais uma vez, como se vê no trecho a seguir, o poeta refere-se a Minas com a metáfora *fruta paulista*, afirma, no entanto, que essa fruta apodreceu e frutificou mineira, destacando a decadência de Minas pós-mineração e a assimilação da identidade local.

Minas Gerais, fruta paulista...  
Fruta que apodreceu.  
Frutificou mineira! Taratá!  
Há também colheitas sinceras!  
Milharais canaviais cafezais insistentes  
Trepadeirando morro acima.  
Mas que chãos sovinas como o mineiro-zebu!  
Dizem que os baetas são agarrados...  
Não percebi, graças a Deus!  
Na fazenda do Barreiro recebem opulentamente.  
Os pratos nativos são índices de nacionalidade.  
Mas no Grande Hotel de Belo Horizonte servem à francesa.  
Et bien! Je vous demande um toutou!  
Venha a batata-doce e o torresmo fondant!  
Carne-de-porco não! (CJ, p.182-3)

O poeta alude aos milharais, canaviais e cafezais que fazem parte da paisagem mineira e usa a metáfora *chãos sovinas* para sugerir, possivelmente, que o produto do plantio fica restrito a Minas, enfatizando essa restrição ao romper com a isotopia, atribuindo a *chão*, do *topos não humano*, a propriedade de *sovinas*, do *topos humano*. Podemos também considerar que o poeta fala do *chão sovina* como uma forma sutil de caracterizar os mineiros, consideração

que parece pertinente, uma vez que ele afirmará a seguir que as pessoas *dizem que os baetas são agarrados*, embora ele, *graças a Deus*, não tenha notado isso. Lysardo-Dias, a respeito da sovinice mineira, afirma o seguinte:

Já a sovinice, outra particularidade mineira, é atribuída a uma “combinação entre a falta de solidez da atividade mineradora e as especificidades da agricultura, desenvolvidas após o período decadente” (Arruda, 1990. p.86). O mineiro viveria a incerteza do dia de amanhã e, por isso, deveria preservar seu patrimônio e seus ganhos. Ou seja, deveria ser contido nos seus gastos. (2002, p.4)

Cuidando para desfazer a imagem de sovina imputada aos mineiros, o poeta destaca que os *baetas*, os mineiros, recebem opulentamente na fazenda do Barreiro, onde os pratos nativos representam a nacionalidade. Ressalta que no Grande Hotel de Belo Horizonte servem à francesa e brinca com o nome dos pratos típicos mineiros afrancesando-os, assim o *tutu* vira *toutou*; o *torresmo* é acompanhado do *fondant*. A presença do francês no serviço do hotel, além de sugerir requinte e refinamento, atesta que a comida mineira adquire os trejeitos franceses, sem ser substituída por pratos franceses. Esse trecho reúne em poucos versos a paisagem, a história, o caráter e o costume de Minas Gerais.

No trecho a seguir, para demonstrar o progresso de Minas, o poeta refere-se às *estradas-de-ferro* e às *estradas-de-rodagem* sendo abertas por trabalhadores que são representados sinodoicamente pela expressão *mãos esqueléticas de máquinas*, recurso que faz com que atentemos para a parte, *mãos*, e imediatamente ao todo implícito, *trabalhador*.

Minas progride!  
Mãos esqueléticas de máquinas britando minérios,  
As estradas-de-ferro estradas-de-rodagem  
Serpenteiam teosoficamente fecundando o deserto...

Afinal Belo Horizonte é uma tolice como as outras.  
São Paulo não é a única cidade arlequinal  
E há vida há gente, nosso povo tostado.  
O secretário da Agricultura é novo!  
Fábricas de calçados  
Escola de Minas no palácio do Governadores,  
Na Casa dos Contos não tem mais poetas encarcerados,  
Campo de futebol em Carmo da Mata,  
Divinópolis possui o melhor chuveiro do mundo,  
As cunhãs não usam mais pó de ouro nos cabelos,  
Os choferes avançam no bolso dos viajantes,

Teatro grego em São João d'El Rei  
Onde jamais Eurípides será representado... (CJ, p.183)

Notamos que as mãos se confundem com as britadeiras, sugerindo possivelmente a imagem do trabalhador que *trepida com e como* a máquina. O verbo *serpentear*, denotativamente empregado para referir-se a algo animado, é usado metaforicamente como uma ação pertencente ao *topos não animado*, ou seja, às estradas de ferro e de rodagem. Dessa forma intensifica a imagem do progresso, reforçado mais ainda pela imagem das estradas que secretamente – *teosoficamente* – fecundam o deserto. O poeta conclui que Belo Horizonte é uma tolice como as outras e que São Paulo não é a única cidade arlequinada, e para justificar a multiplicidade, o poeta apresentará mudanças e destacará a cidade de Divinópolis como possuidora do *milhor chuveiro do mundo*, sugerindo possivelmente com essa metáfora a presença das cachoeiras nessa região. Vale destacar a forma *milhor* no lugar de melhor que podemos considerar tanto como um arcaísmo quanto um registro do sotaque mineiro. A crítica sutil às mudanças transparece em alguns momentos, como por exemplo, quando o poeta diz que os choferes avançam nos bolsos dos viajantes, insinuando a exploração dos mineiros em relação aos turistas.

No excerto a seguir, o poeta fala do seu desejo de contar todas as histórias de Minas aos brasileiros do Brasil, clamando os vários tipos brasileiros para fazerem parte do noturno de Belo Horizonte.

Eu queria contar todas as histórias de Minas  
Aos brasileiros do Brasil...

Filhos do Luso e da melancolia,  
Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,  
De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do Rio  
[Paraná

E os fluminenses salinos  
E os guascas e os paraenses e os pernambucanos  
E os vaqueiros de couro das caatingas  
E os goianos governados por meu avô...  
Teutos de Santa Catarina,  
Retirantes de língua seca,  
Maranhenses paraibanos e do Rio Grande do Norte  
[e do Espírito Santo

E do Acre, irmão caçula,  
Toda minha raça morena!  
Vem, gente! vem ser o noturno de Belo Horizonte!  
Sejam comedores de pimenta  
Ou de carne requentada no dorso dos pigarços petiscos,

Vem, minha gente! (CJ, p.186)

As metáforas *homens fluviais; fluminenses salinos e retirantes de língua seca* enfatizam a diversidade brasileira, que abarca desde a população próxima dos rios e mares até os habitantes da seca.

No trecho a seguir, o poeta reconta a lenda relativa à construção da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, em Ouro Preto.

O coronel Antônio de Oliveira Leitão esfaqueou a filha.  
Levaram-no preso pra Bahia onde foi decapitado.  
Pois dona Branca Ribeiro de Alvarenga reuniu todos  
os cabedais. Mandou construir com ele uma igreja  
pra que Deus perdoasse as almas pecadoras do marido  
e da filha.

Meus brasileiros lindamente misturados,  
Se vocês vierem nessa igreja do Perdões  
Rezem três ave-marias ajoelhadas  
Pros dois desinfelizes.  
Creio que a moça não carece muito delas  
Mas ninguém sabe onde estará o coronel...  
Credo! (CJ, p.187)

A lenda narra a tragédia envolvendo a família Leitão: o pai que esfaqueou a filha porque ela estava se engraçando com um plebeu, foi preso e decapitado em virtude de seu crime. A mãe e esposa, D. Branca, teria recorrido ao Bom Jesus dos Perdões e erigido uma igreja em sua devoção. Mário de Andrade cumpre assim, mais uma vez, o seu propósito de configurar a identidade brasileira a partir de lendas e *causos*. Enfatizando essa devoração do mito, o poeta pede aos brasileiros – *lindamente misturados* – que rezem pelos dois *desinfelizes* quando forem à igreja dos Perdões. Para realçar a religiosidade, utiliza o particípio com valor adjetivo *ajoelhadas* como atributo de aves-marias, quando, na verdade, *ajoelhadas* se refere às pessoas que devem estar nessa postura para rezar as três ave-marias. Esse trecho, além de destacar a fusão de etnias com o verso *Meus brasileiros lindamente misturados*, é representativo da religiosidade do povo brasileiro presente, eficientemente, nas lendas e *causos* populares.

Os versos seguintes, que encerram o longo poema, descrevem Belo Horizonte como uma *cidade oblíqua*, metáfora empregada possivelmente para se referir às ladeiras.

A cidade oblíqua  
Depois de dançar os trabalhos do dia  
Faz muito que dormiu.

Seu corpo respira de leve o aclave vagarento das ladeiras.  
De longe em longe gritam solitários brilhos falsos  
(...)  
Dorme Belo Horizonte.  
Seu corpo respira leve o aclave vagarento das ladeiras...  
Não se escuta sequer o ruído das estrelas caminhando...  
Mas os poros abertos da cidade  
Aspiram com sensualidade com delícia  
O ar da terra elevada. (CJ, p.189)

Observamos que a personificação da cidade que tem corpo, poros e sensualidade é empregada de forma expressiva, como se a agora conhecida cidade adquirisse humanidade.

O poema *Lenda do céu* reconta a lenda dos indígenas caxinauás (do estado do Acre) sobre *atxunô*, andorinha. Segundo Cascudo (2000, p. 15), essa lenda é a narrativa de um menino, *ba-kö*, que se divertia na roça, perseguindo uma andorinha que conseguiu agarrar. A andorinha pediu ao menino para não a matar que ela o levaria para o céu, onde estavam todos os seus antepassados. Mário de Andrade, seguindo o seu propósito de registrar lendas, modinhas, *causos* e expressões do povo brasileiro, apresenta poeticamente essa lenda, narrando a história de uma andorinha que foi pega por um menino e que temendo ser maltratada pelo garoto, oferece para levá-lo para o mato, para o mar, mas o menino recusa e continua brincando com a andorinha, até que ela oferece levá-lo para o céu e ele aceita. No céu, o *curumim* se surpreende de tanta *boniteza*, saúda um homem, que o convida a entrar no rancho e lá ele reencontra a sua mãe, seu pai e um primo de quem era muito próximo.

Andorinha, andorinha,  
Andorinha avoou,  
Andorinha caiu,  
Curumim a pegou.

- Piá, não me maltrata não!  
Eu levo você pro mato  
Enxergar bichos tamanhos  
E correr com os guanumbis...  
(...)  
O menino malvado

Taperá machucou.  
E já morre morrendo  
A coitada falou:

- Piá, não me maltrata não ...  
Eu levo você pro céu...  
E nunca ninguém não cansa  
De ver as coisas do céu...  
É um sítio bonito mesmo  
Beiradeando o trem-de-ferro,  
Lá você acha a sua gente  
Que faz muito que morreu.  
Assegura em minhas pernas,  
Vamos embora com Deus...

(...)

- Assegura bem, menino,  
Não olha pra baixo não.  
Não tem sodade do mundo  
Que o mundo é só perdição.

E avoando avoando  
Afinal se chegou.  
Andorinha desceu.  
Curumim apeou,

Abriu os olhos e viu.  
Era o céu... ôh boniteza!  
Tinha espingarda gangorra  
Estilingue... Tinha bichos  
E tinha tantas surpresas  
Que era mesmo um desperdício.

(...)

Olha aquelas três marias  
Da gente bolear nhandus!...  
Era que nem um pomar  
Com tanta fruta aromando  
Que o ar ficava que ficava  
Bonzinho de respirar

O curumim caminhava  
Seguindo os postes da linha,  
Lá pelo varjão se ouvia  
Duma fordeca a chispada,  
E no meio-dia quente  
Amulengando maneiro  
Um aboio tão chorado  
Que acuava no corpo doce  
O sono do brasileiro.

(...)

Milho cacau...Tinha até  
Pra lá do cerrado novo  
Cheio de taperebás  
Um rancho do nosso povo.  
Com seu mastro de São João.

No galpão um homem comprido  
Duma quente morenez,  
Com a pele bem sapecada  
Pelo Sol deste país,  
Gemia numa sanfona

Uma mazurca tão linda  
 Que se parava um bocado  
 O ouvido cantava ainda. (CJ, p.194-6)

Além da recolha dessa lenda atestar a preocupação em retratar a diversidade brasileira, o universo mítico indígena, salientamos a utilização de lexias indígenas – *curumim, guanumbis, taperá, nhandu, taperebás* - e de expressões populares e regionais - *piá, assegura, avoou, varjão, b'as tarde* - como forma de mostrar linguisticamente a pluralidade do país.

Merece destaque também o *homem comprido duma quente morenez* que convida o menino a entrar no rancho. Poderíamos pensar em São Pedro ou qualquer outra figura que estaria no céu recepcionando o garoto, o inusitado é que ele é apresentado como um típico brasileiro, queimado de sol, daí a *morenez*. O poeta criou a lexia, *morenez*, a partir do processo de sufixação, acrescentando o sufixo *-ez* à base, o adjetivo *moreno*. Ao criar *morenez*, o poeta sugere que atentemos para a ascendência mestiça do povo e para mais um registro da fala popular.

#### • Criações lexicais caracterizadoras do poeta- enunciador

Ao caracterizar o Brasil e seus aspectos multiculturais, Mário de Andrade, em *Clã do jabuti*, faz questão de mostrar o amor que sente pelo Brasil. Em *O poeta come amendoim* as declarações evidenciam-se nos versos:

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço /aventuroso,  
 Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito /engraçada, (CJ, p.162)

A paixão que o enunciador nutre pelo Brasil deve-se, nas palavras dele, ao *ritmo do meu braço aventureiro*; ao *gosto dos meus descansos*; ao *balanço das minhas cantigas amores e danças*; a *minha expressão muito engraçada*; ao *meu sentimento pachorrento*; ao *meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir*. Todas essas expressões, como se percebe, apresentam a recorrência do possessivo de primeira pessoa, *meu / minha*, diluindo o perfil do poeta no retrato do Brasil ou diluindo o retrato do Brasil no perfil do poeta.

O verso, *Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro*, apresenta uma relação sinedóquica em que o braço, a parte, é tomado pelo

todo, o poeta, cujo atributo é ser *aventuroso*, ou seja, arrojado. No verso, *Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada*, observamos que a forma verbal *amo* foi substituída pela forma *sou*, insinuando a assimilação, a diluição do poeta na representação do Brasil. Ao usar *minha expressão muito engraçada* em relação ao Brasil e a si mesmo, o poeta parece destacar sua face arlequim, brincalhona, coexistindo com a face, podemos dizer, antropológica.

No poema *Carnaval carioca*, o enunciador se mostra como um admirador do carnaval no Rio de Janeiro, destacando a liberação das emoções presentes nessa festa popular que se contrapõe ao acanhamento do poeta.

Para Mário, o fato de reprimir as emoções é uma particularidade do caráter social do paulista, representado no poema pela metáfora *frieza*, que enfatiza a impassibilidade: *Minha frieza de paulista*:

Carnaval...  
 Minha frieza de paulista,  
 Policiamentos interiores,  
 Temores da exceção...  
 E o excesso goitacá pardo selvagem!  
 (...)  
 Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos  
 Ante o sangue ardendo do povo chiba frêmito e clangor (CJ, p.163)

Essa *frieza* é explicada pelas metáforas *policiamentos interiores*; *temores da exceção* e *tremi de frio nos meus preconceitos eruditos* que orientam para a internalização de regras morais. Ao falar em *policiamentos interiores*, a imagem da fiscalização, da manutenção da ordem por meio da atuação da polícia é emprestada para o universo psicanalítico, enfatizando a repressão advinda das normas impostas pela sociedade que levam ao medo do que sai do controle, a *exceção*, e que levam ao tremor. O autor intensifica esse tremor - *tremi de frio* -, ao associá-lo aos *preconceitos eruditos*, sugerindo que, além da *frieza*, decorrente da dificuldade de externar as emoções, existe a dificuldade de se aproximar do popular, decorrente dos preconceitos eruditos. Assim, segundo o autor, o poeta e o paulista, de forma geral, se contrapõem ao calor do povo, ao extravasamento das emoções existentes no carnaval carioca.

O enunciador, além de frio, mostra-se tímido: um poeta *solitário com*



*chapéu caicai nos olhos*. Um poeta que se esconde atrás do chapéu:

Pobre do solitário com chapéu caicai nos olhos!  
Naturalmente é um poeta... (CJ, p.165)

O poeta considera que o carnaval poderia ser visto de uma outra maneira pelos seus olhos de poeta e lapidado em *mil sensações bonitas*, uma metáfora hiperbólica que remete à preocupação, presente também em *Pauliceia desvairada* e em *Losango cáqui*, ou seja, de o poeta transmitir não só as emoções, mas também as sensações. Ao empregar a forma verbal metafórica *lapidar*, que remete, assim como Bilac, ao trabalho do artesão em relação à pedra preciosa bruta e em relação à poesia, o enunciador orienta para o trabalho efetivo do poeta que lapida os versos.

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...  
Eu te levava uns olhos novos  
Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,  
Meus lábios murmurando de comoção assustada  
Haviam de ter puríssimo destino... (CJ, p.165)

Ao relacionar uma série de elementos que deverão ser fundidos de *mãos dadas*, como as *alegrias* e *tristuras*, *bens* e *males*, enfatiza, pelo uso metafórico da expressão *mãos dadas* e mais adiante pelo verso metafórico *sou o compasso que une todos os compassos*, a coexistência dessas variedades no seu canto. Retoma a figura do arlequim e a partir dos versos *Eu bailo em poemas, multicolorido! /Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha! /Sou dançarino brasileiro!*

É que sou poeta  
E na banalidade larga dos meus cantos  
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e  
[males,

Todas as coisas finitas  
Em rondas aladas sobrenaturais.  
(...)  
Sou o compasso que une todos os compassos  
E com a magia dos meus versos  
Criando ambientes longínquos e piedosos  
Transporto em realidades superiores  
A mesquinhez da realidade.  
Eu bailo em poemas, multicolorido!  
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!  
Sou dançarino brasileiro! (CJ, p.165-6)

Mário prepara o leitor para a metáfora mote caracterizadora do poeta antropofágico, *Sou um tupi tangendo um alaúde*, em que a ideia da devoração de culturas se faz presente.

Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes  
Glorifico a verdade das coisas existentes  
Fixando os ecos e as miragens.  
Sou um tupi tangendo um alaúde (CJ, p.166)

No *poema Noturno de Belo Horizonte*, o poeta mostra-se cansado da loucura e expressa o desejo de substituí-la pela valorização da mineiridade, da nacionalidade.

O enunciador fala sobre os pratos típicos mineiros, alertando que, segundo um médico russo, na carne-de-porco estão os micróbios da loucura. Em seguida, afirma estar farto da loucura com o verso: *Basta o meu desvairismo!* Desvairismo que caracteriza o poeta-arlequim, desde *Pauliceia desvairada*, como o louco cujas sensações devem aflorar. Conclui esse trecho recusando o desvairismo, os pileques e desejando a couve-mineira, o que parece sugerir a valorização do regional.

Na fazenda do Barreiro recebem opulentamente.  
Os pratos nativos são índices de nacionalidade.  
Mas no Grande Hotel de Belo Horizonte servem à francesa.  
Et bien! Je vous demande um toutou!  
Venha a batata-doce e o torresmo fondant!  
Carne-de-porco não!  
O médico russo afirma que na carne-de-porco andam  
[micróbios de loucura...]

Basta o meu desvairismo!  
E os pileques  
quase pileques  
salamaleques  
da caninha de manga!...

Taratá! Quero a couve mineira!(CJ, p.183)

*Dois poemas acreanos, Descobrimento e Acalanto do seringueiro*, encerram a obra *Clã do jabuti*, demonstrando que o poeta se ressentia da distância entre a realidade do povo brasileiro e a realidade manifesta nos livros.

O poema *Descobrimento* apresenta o poeta na sua casa em São Paulo *abancado à escrivaninha* sentindo repentinamente um *friúme por dentro* ao se

lembrar do seringueiro do norte, que é, como o enunciador, brasileiro.

Abancado à escrivaninha em São Paulo  
 Na minha casa da rua Lopes Chaves  
 Se sopetão senti um friúme por dentro.  
 Fiquei trêmulo, muito comovido  
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus! muito longe de mim,  
 Na escuridão ativa da noite que caiu,  
 Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos  
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
 Faz pouco se deitou, está dormindo.  
 Esse homem é brasileiro que nem eu...(CJ, p.203)

Merece destaque a metáfora atribuída ao livro. O poeta, ao caracterizar o livro como *palerma* e atribuir a ele a ação de *olhar*, rompeu com o esperado, já que usou traços humanos, personificando o livro. O fato de considerar o livro de forma pejorativa – *palerma* – parece indicar a distância entre a erudição e a realidade, o que desagradava o poeta.

No poema *Acalanto do seringueiro*, notamos a tristeza do poeta por não conseguir se aproximar do seringueiro e por não querer ser indiferente a ele. Novamente os livros que cercam o poeta não o auxiliam a sentir os seus patricios e são, mais uma vez, personificados de forma pejorativa: *Estes mumbavas que vivem/ Chupitando vagarentos / O meu dinheiro o meu sangue / E não são gosto de amor / Me sinto bem solitário*. Mais uma vez, o poeta mostra que o saber oficializado está distante da realidade brasileira, e que ele, rodeado de livros, está *bem solitário*, afinal eles não são *gosto de amor*.

Seringueiro, eu não sei nada!  
 E no entanto estou rodeado  
 Dum despotismo de livros,  
 Estes mumbavas que vivem  
 Chupitando vagarentos  
 O meu dinheiro o meu sangue  
 E não são gosto de amor...  
 Me sinto bem solitário  
 No mutirão da sabença  
 Da minha casa, amolado  
 Por tantos livros geniais,  
 “Sagrados” como se diz...(CJ, p.205)

## Considerações finais

O léxico de uma língua reflete as mudanças dos costumes, dos valores de determinados grupos sociais em um dado momento, recebendo frequentemente novas lexias que surgem ou por necessidade denominativa ou por necessidade estilística.

Foram as criações lexicais, resultantes da necessidade expressiva, que recolhemos e analisamos neste trabalho. Entendemos que elas foram escolhidas por Mário de Andrade para acentuar a expressividade de seu texto e procuramos demonstrar, através da sua inserção em campos-léxico-semânticos, a existência de temas reveladores da visão de mundo do autor e da época.

Consideramos que o conceito de estilo associado à escolha foi fundamental para o entendimento da obra e do autor, já que o próprio Mário de Andrade criou uma poética, aplicando em seus poemas a teoria elaborada. Vimos que essa seleção não se restringiu à opção pelo gênero poesia, ela se deu nas escolhas e criações lexicais, na forma mais livre do verso e na maneira, muitas vezes irônica, de abordar temas diversos, apresentando ao leitor o poeta que, sem a sisudez peculiar às grandes discussões, *levou a sério* o seu projeto de modernidade e de brasilidade.

Para acentuar a modernidade e a brasilidade multicultural, Mário de Andrade incorporou em seus poemas os diferentes falares - do imigrante, do povo, do índio -, atestando com esses registros a preocupação em mostrar através da língua brasileira a nossa diversidade. Assim é que encontramos, por exemplo, a fala do imigrante turco vendedor de batatas: *Batat'assat'ô furnn!...*; a fala do povo: *B' as tarde, tio!*; o regionalismo: *piá*; o indigenismo: *curumim, taperá*.

Recorremos às categorias usadas por Jakobson no que diz respeito às funções da linguagem e verificamos que Mário, ao unir, como outros modernistas do primeiro momento, a função metalinguística à poética, orientou para uma nova maneira de fazer poesia que se contrapunha à arte clássica, tradicional. Na sua prática, no entanto, foi um pouco mais além: criou

conceitos, transpôs alguns da música para a poesia e fez uma explanação sobre eles para o curioso leitor de seus versos, como vimos no *Prefácio interessantíssimo*, em que o *verso harmônico* e a *polifonia poética* são exemplificados com referências feitas pelo autor ao poema *São Bento*, de *Pauliceia desvairada*.

O poeta, reconhecendo a importância das “teorias avós que bebeu”, utilizou-as para expor rupturas, reforçar sua oposição em relação à rigidez da forma, da temática e por que não dizer do existir. Dessa forma, trabalhou em seus poemas a função emotiva através da máscara do louco e do arlequim, máscara que permitiu, além da criação do inusitado – contraponto do racionalismo – o transbordamento das emoções, da expressividade do poeta apaixonado pela cidade: *São Paulo! comoção de minha vida...*(PD); pela amada: *Meu coração estrala./ Esse lugar – comum inesperado: Amor* (CJ); pelo país: *Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro.* (LC). Retratou a cidade, a modernidade, o país, o poeta, associando impressões às caracterizações visuais, sonoras e olfativas, colaborando para compor o retrato sensível de uma época.

Na obra marioandradiana de 20, o poema ganhou, então, dinamismo transformando-se em *poema-filme*, em que a subjetividade e a ambiguidade operacional foram utilizadas não para torná-lo impreciso, mas sim para que esse *poema-filme* fosse o berço do inesperado, provocando o *expectador-leitor* a *ver-interpretar* os múltiplos sentidos.

Para trabalhar o inusitado, Mário explorou as criações sintagmáticas e abusou das criações semânticas, notadamente das metáforas. Aliás, a metáfora foi a base de seus poemas, a base de suas criações, foram elas que, de certa forma, orientaram para os temas da obra. Não haveria condição de interpretar seus poemas sem pensar nas duas metáforas-mote de sua produção poética antropofágica: a metáfora do *tupi tangendo um alaúde* e a metáfora do *arlequim* que perambula pelos poemas. Essas formações, ao romperem com o esperado, produziram efeitos de tensão que acentuaram a expressividade nos poemas, criando universos que aguçaram a curiosidade do leitor.

As escolhas lexicais presentes nas obras possibilitaram ao leitor acompanhar o percurso pela cidade e pelo país do poeta-enunciador cuja

alteração de trajetória foi demonstrada pela mudança da cor e do formato dos retalhos do traje do arlequim.

Seguimos neste trabalho as pistas, as marcas deixadas pelo poeta para analisar os seus poemas, identificando as rupturas com o tradicional e a nova visão de Brasil, de cidade e de modernidade, compartilhada, ao que tudo indica, pelos modernistas da fase heroica. Dessa forma, procuramos o arlequim nas várias obras, já que ele incorporava a modernidade, a liberdade, a oposição à normalidade. Nessa investigação, nós o encontramos, inicialmente, com a roupa de arlequim feita de retalhos, de losangos multicoloridos, espelhando a diversidade e a modernidade da cidade; depois o vimos com os retalhos do traje arlequinal alterados, de multicoloridos passaram a cáqui, cor mais adequada à seriedade, à uniformização, à rigidez do exército; posteriormente, nós observamos que os retalhos em forma de losangos haviam mudado de formato, haviam se tornado polígonos, incorporando a multiplicidade do Brasil no casco do jabuti, animal representativo do nosso fabulário nacional.

Apesar da alteração da cor e do formato dos retalhos, vimos que o arlequim permaneceu, não desapareceu dos poemas. Na brincadeira arlequinal da poesia mostrou-se como louco, poeta, soldado, dançarino... Insistiu em se caracterizar como o *tupi tangendo o alaúde*, resistiu e lutou pela liberdade, pela poesia, pela cidade, pelo país. Advertiu-nos para a ambição na grande cidade que não possibilitava mais a existência da poesia: *Nada de asas! nada de poesia! nada de alegria!* (PD); para a condenação da rigidez do exército que não respeitava o molejo brasileiro: *Cabo Machado marchando / É muito pouco marcial. / Cabo Machado é dançarino, sincopado, / Marcha vem-cá-mulata* (LC); para a ausência do sentimento de brasilidade que carecia de ver no acreano, por exemplo, um brasileiro como ele: *Esse homem é brasileiro que nem eu...*(CJ).

Em cada uma das obras estudadas buscamos, então, caracterizar esse arlequim e o seu universo de admiração e/ ou de contestação que configuravam uma visão de mundo. O arlequim pareceu-nos ser o representante perfeito dos modernistas, das Juvenilidades Auriverdes – os *novos sóis luscofuscolares* - que, rompendo com o tradicional, buscaram a realização de uma arte brasileira.

Na primeira obra estudada, *Pauliceia desvairada*, notamos que o poeta se associou à loucura, à brincadeira, vestiu seu traje de losangos coloridos e nos mostrou a presença dos imigrantes na cidade, enfatizando a urbanização, o progresso e revelando que ainda coexistiam elementos antigos e rurais na metrópole que nascia. As criações *louramente*, *italo-franco-luso-brasílico-saxônica*, por exemplo, são o registro da presença do imigrante na cidade de São Paulo; *as oficinas tossem*, *as ruas se desenrolando* e *formigueiro onde todos se mordem e devoram*, ao lado das formações sintagmáticas *maçonariamente*, *jocotoam*, *sarabandam* apontam para o novo que surgia e que, em virtude da ambição, poderiam fazer a poesia sucumbir na cidade. O poeta-arlequim ora admirando, ora condenando essa nova São Paulo apresentou formações que sugeriram esse amor pela cidade, como *paulistamente* e metáforas que atribuíram à cidade características pejorativas, daí a representação *grande boca de mil dentes*. A metáfora *cidade arlequinal* aludiu, então, à moradia do arlequim e à existência simultânea de opostos, numa visão devoradora.

Na segunda obra trabalhada, *Losango cáqui*, o poeta vestiu a farda do soldado, mas não deixou de lado a alma arlequim. O losango do título remeteu à sua presença, e o cáqui aludiu ao exército, onde a ordem imposta se contrapôs ao jeito brasileiro e macunaímico de ser. A postura contrária ao exército foi mostrada, por exemplo, com a formação sintagmática *fardacento*: *Perspectiva de escravo cáqui*, *pardacento*, *fardacento*; com as metáforas: *Quatro carreiras de menhires humanos* e *Eu trago a raiva engatilhada...*

No momento da desincorporação, o poeta-soldado vestiu novamente o traje do arlequim, expressando seu alívio através da metáfora e do jogo de palavras presentes no verso: *Mas as continências livres do meu chapéu / Não se desperdiçarão mais com galões desconhecidos!*

Na última obra estudada, *Clã do jabuti*, vimos que o enunciador usou o adjetivo *arlequinal*, próprio do léxico do poeta-arlequim, para mostrar a existência de outras cidades, além de São Paulo, com a característica arlequinal. O poeta transformou-se em viajante e antropólogo para recolher as lendas, as modinhas, os costumes, o falar do povo brasileiro. Os retalhos da sua roupa espelharam a diversidade do país e, numa atitude antropofágica, ele devorou as diversas facetas existentes no país. As criações *morenez*, *ancas*

*ventre, áfrico-brasileira* são exemplos de referência à diversidade. A presença do arlequim foi notada nas alusões à loucura, ao desvairismo: *Basta o meu desvairismo!* e no verso metafórico antropofágico: *Sou um tupi tangendo um alaúde*, verso que atenta para a diversidade cultural do país.

Podemos afirmar que as obras analisadas mostraram uma ampliação do território poético de Mário de Andrade: ele partiu da cidade de São Paulo, em processo de urbanização, para abraçar o país, território multicultural. Em seus textos, a diversidade de temas, a variedade e a novidade linguísticas representaram uma nova maneira de ver: a forma antropofágica que possibilitou a inserção das variadas criações lexicais. Foi significativamente original, advertindo-nos no *Prefácio interessantíssimo* que a originalidade lhe pertencia, que não era algo que ele andava à procura:

Por muitos anos procurei-me a mim mesmo.  
Achei. Agora não me digam que ando à procura  
de originalidade, porque já descobri onde ela  
estava, pertence-me, é minha. (PD,p.75)

Finalmente, consideramos que esta dissertação é uma das muitas leituras da obra poética marioandradiana de 20, não tivemos e não poderíamos ter a pretensão de esgotar uma interpretação. Nosso intuito foi apenas contribuir para demonstrar de que forma os recursos estilísticos empregados pelo autor contribuíram para a expressividade do texto, para a caracterização da postura antropofágica em que o novo e o antigo; o rural e o urbano; a rigidez e o gingado; as criações lexicais e as formações tradicionais coexistiram.



## Bibliografia

- ALVAR, M. e POTTIER, B. *Morfología histórica del español*, Madri: Gredos, 1983.
- ALVES, I.M. *Neologismo - Criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- ALVES, I.M. *Aspectos criativos da linguagem: a neologia lexical*. In: *Aulas de português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ANDRADE, M. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, M. *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Paris-Genebra: Klincksieck-Georg, 1951.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARBOSA, M. A. *Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo*. São Paulo: Global, 1981.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BASÍLIO, M. *Teoria lexical*. São Paulo: Ática, 2004.
- BIDERMAN, M.T.C. *Teoria linguística: teoria lexical e computacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BRAIT, B. *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*. In: BARROS, D.L.P., FIORIN, J.L. (org.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BRANDÃO, R. O. *Para que serve a poesia?* In: *Língua e Literatura*, nº 20, p.17-25, 1992-1993.
- BRANDÃO, R.O. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2005.

- CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.
- CÂMARA JÚNIOR, J.M. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CÂNDIDO, A. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CAMARGOS, M. *Pauliceia. Memória. Semana de 22: entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CARDOSO, E. A. *A criação neológica estilística*. In: *Matraga: revista do programa de pós-graduação em Letras/UERJ*. Ano 11, nº 16. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- CARDOSO, E. A. *A poesia: escolha lexical e expressividade*. In: GIL, B. D. / CARDOSO, E. A. / CONDÉ, V. G. *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CASCUDO, L. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
- COHEN, J. *Poesia e redundância*. In: *O discurso da poesia. Poétiques nº 28*. Coimbra: Almedina, 1982.
- CRESSOT, M. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- DA MATTA, R. *O que faz o Brasil, Brasil ?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.
- D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- DUBOIS, J. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- FERREIRA, A.B.H. *O novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GOLDSTEIN, N. S. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.
- GOLDSTEIN, N. S. *Verso, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2006.
- GOMES, R. *Crítica da razão tupiniquim*. São Paulo: FTD, 1990.
- GUILBERT, L. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.
- GUIRAUD, P. *A estilística*. São Paulo. Mestre Jou, 1970.
- GUIRAUD, P. *A semântica*. São Paulo: Difel, 1980.

- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ILARI, R. e GERALDI, W. *A semântica*. São Paulo: Ática, 2006.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- KEHDI, V. *Formação de palavras em português*. São Paulo: Ática, 2005.
- LAFETÁ, J. L. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.
- LAPA, M.R. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.
- LEVIN, S. R. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LYSARDO-DIAS, D. *Ethos e construção discursiva da identidade mineira*. In: AQUINO, Z.G.O. e GIL, B. D. (Orgs.) *Estudos do discurso: diferentes perspectivas* (cd ROM). João Pessoa: Ideia, 2009.
- LOPEZ, T.A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, T.A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LURKER, M. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- MANFIO, D.Z. *Descrição das edições*. In ANDRADE, M. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- MARTINS.N.S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A.Queiroz, 2003.
- MARTINS, W. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- MICHELETTI, G. *Repetição e significado poético* In: *Filologia e Linguística Portuguesa*. nº 1. São Paulo: Humanitas, 1997.
- MORAES, M. A. *Correspondência de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PADILHA, M.A *cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana da São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.
- PEREIRA, M.E. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2006.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- PROENÇA FILHO. *Linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2007.

- RIBEIRO, M.A.S. *Mário de Andrade e a Cultura Popular: bem dito será o fruto desta leitura*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.
- RIMBAUD, J. A. *Uma temporada no inferno*. Porto Alegre: L& PM, 1997.
- RIO-TORTO, G.M. *Morfologia Derivacional*. Porto: Porto Editora, 1998.
- ROCHA, J.C. *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- SANDMANN, J.A. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1992.
- SANDMANN, J.A. *Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo*. Curitiba: Scientia et Labor / Ícone, 1989.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SCHWARTZ, J. *Literatura comentada. Oswald de Andrade*. São Paulo: Abril, 1980.
- SOUZA, G. M. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.
- SOUZA, C. R. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.
- TAMBA-MECZ, I. *A semântica*. São Paulo: Parábola, 2006.
- TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- TEZZA, C. *Poesia* In: BRAIT, B. (org) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- TYNIANOV, Y. *Os traços flutuantes da significação no verso*. In: *O Discurso da poesia*. Poétique nº 28. Coimbra: Almedina, 1982.
- ULLMANN, S. *Semântica: uma introdução à ciência significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- VAN DIJK, T.A. *Ideologia y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.