Breve interpretação da poesia de Eugênio de Andrade (Ostinado Rigore).

Joaquim Alves de Aguiar

1. A concepção da Poesia

Este rigor obstinado está composto de 28 poemas (a primeira edição, de 1964, continha apenas 8, segundo José Pacheco Pereira) e o primeiro, que se chama "Soneto Menor à Chagada do Verão", funciona como introdução dos demais: anuncia as questões que surgirão (se é que foi composto em primeiro lugar) em seguida.

O primeiro verso é fundamental para o entendimento de toda a poética de Eugênio de Andrade: a chegada do verão e o modo como é explicado o ato inaugural que o precede (ou deve preceder) a criação de todos os seus poemas.

"Eis como o verão entra no poema", diz o verso: "chega de súbito". Se notarmos que a palavra súbito é a única proparoxítona em todos os versos e que há nela uma eclosão inicial (o acento tônico na antepenúltima sílaba, ali coincide com a primeira), vemos que os de
mais versos funcionam como um tear de idéias complementares àquela que é a principal: definir o tempo (súbito) e a intensidade (eclosão) da entrada do verão no poema.

Os versos seguintes são criações metafóricas que seguem, como num séquito, o próprio verão, que vai se "mitificando" em palavras e imagens:

"Com seus poltros fulvos, 
seus dentes miúdos, 
seus múltiplos, longos 
corredores de cal, 
as paredes nuas, 
a luz de metal, 
seu dardo mais puro 
cravado na terra, 
cobras que despertam 
no silêncio duro —

eis como o verão 
entra no poema"

A coordenativa (com) precedendo os pronomes (seus, seu) aparece imediatamente à eclosão (súbito) e se incumbe de abrir os espaços para a proliferação de imagens que vão compor o "corpo" do poema. São digressões poéticas em torno da idéia inicial.

Observamos que essa sequência expressa-se por dupla referencialidade: os elementos "externos" ao poema (poltros, dentes, cal, metal, dardo...) e a idéia
básica, que é o verão. Em outras palavras, um anaforismo incessante e enfático: fulvos=aloirados, dente=cor branca, cal=secura e cor branca, luz de metal=fulgor. Donde, os signos se integram, se complementam.

Depois a ideia dos corredores, múltiplos, longos, de cal, que são desdobramentos de uma só imagem: o verão que invade o poema e depois nele se espalha, por todos os espaços, em ritmo, cadência.

Dardo e cobra remontam a mítica religiosa cristã; mas a contraposição entre bem e mal não se resolve por um ou por outro. Ao contrário, ambos se integram pelo silêncio duro; em vez de duro, puro. É assim que ele, o verão, mais o poeta, a palavra poética, entram no poema.

Recorremos à epígrafe do livro: "Yo no digo esta canción sino a quien comigo va" (Romance del Con de Arnaldos). Não nos parece que a ideia de canção, portanto, a associação da poesia de Eugênio de Andrade à música (aqui entendida como a palavra cantada) seja fundamental. É mesmo provável que o ritmo dos seus versos, a curteza do seu metro facilitem maior atenção às suas palavras e que essa entonação instrumentalize melhor o entendimento do leitor.

Interessa-nos aqui a segunda parte da epígrafe: "a quien comigo va". A viagem parece-nos justamente esta: o ir de encontro ao puro. E o que é essa pureza? É a busca da poesia em sua primeira essência: o silêncio. É pelo silêncio (e é disso que ele fala) que se rompe o
próprio silêncio, para chegar-se ao silêncio puro que, em última instância, é a própria poesia. Mas o que é esse silêncio? É o dardo mais puro que se encrava à terra (ao corpo do poema), base onde a poesia ergue-se, anima-se, constrói-se.

Isso posto, está em questão o fazer poético. Trata-se de um poema metalinguístico por excelência, dâ-se no momento contínuo em que o "dizer e o fazer estão de tal modo relacionados que um não pode ser devidamente apreendido, sem o outro"¹.

Por último, uma palavra sobre certa qualificação implícita ao nome "Soneto Menor..." Segundo as tradições da estilística, o Soneto está completo: 14 versos, 3 quartetos, 2 dísticos. Então, por que menor? A 'subestimação' parece responder que a realização do projeto-poema foi (seria e será) sempre menor do que sua idealização.

A idealidade pode estar vinculada ao impasse em que se vê constantemente o criador. Impasse esse resultante de uma tensão constante entre a realização do poema e o limite dessa realização, ou seja, o exato grau de equilíbrio entre expressar e dizer. Em última análise, a perfeição.

Nessa medida, a expressão desse ideal aparece concomitantemente à realização da própria poesia que tem, entre suas finalidades, e nisto acertaram os críticos, a exaltação obsessiva da claridade, da qual o verão é um ponto culminante.
2. **Claridade e Presentidade**

Podemos dizer que a temática geral de Ostinato Rigore está centrada num trinômio fundamental: verão/silêncio/palavra. Exercício constante de depuração, onde os signos costumem da estação do calor são filtrados para vigorar apenas o que ela apresenta de maior síntese: claridade e calor. É nesta depuração que surge o trabalho poético de aproximação entre silêncio e palavra. O silêncio como condição à não dispersão do ardor que a temporada propicia e que só vai ser "quebrado", com o máximo de cuidado, pela palavra (rumor) que "de todos os silêncios é o mais próximo da nascente".

E o verão está para a nascente assim como a palavra está para o silêncio. Em suma, o poeta extrai da natureza o clima que deseja para iluminar a sua poesia. Neste ponto, podemos dizer: é nesta relação – homem X natureza – que Eugênio de Andrade vai buscar as condições primeiras da sua criação poética.

Poesia sem alardes, de auto-explicação (metalingüística), onde o forte não é especialmente a ruptura formal (no sentido que se atribui à modernidade), mas o transporte de imagens originais ao campo da palavra, sob a ideia firme da ruptura ao nível do significado que, no poema, é o espaço por onde melhor se distinguem suas tradições modernas.

Antes de irmos ao passo seguinte que será o de ver como essas questões se apresentam nos demais
poemas de Ostinato Rigore, convém lembrar que quando o signo "verão" não se encontra explícito, esconde-se sob o queixume diante da noite, do frio, do seu oposto, que é memória, contagem de tempo e solidão. A conhecida claridade torna-se nostalgia, "estado noturno" e temporalidade. O diurno é, única e escandalosamente, presentidade.

Ora, falar em presente é mesmo impossível, se levarmos em conta as condições entre tempo e matéria: o presente não existe na realidade. Todo o corpo orgânico apresenta um incessante movimento interno de mutação, onde o limite é o tempo final.

Dessa maneira, a presentidade na poesia de Eugênio de Andrade, não é senão um mito, ou melhor, uma visão mítica da realidade que vai conduzir a execução de seu projeto poético.

"Antes da Neve"

As grandes searas
Sacudirão a crina,
A luz de setembro
Tombará nos olmos,
A espuma do vinho
Extinguir-se-á
Como lume breve -
Só então a neve...

Antes que as searas sacudam as crinas há o verão. Trata-se de um poema cujo tema é a passagem daque
la estação. Não há, entretanto, nenhuma questão que problematize o caráter irreversível dos ciclos temporais. Há, sim, uma aceitação quase melancólica do declínio da claridade.

A primeira estrofe, lugar onde o poema é quase inteiro, é o exercício poético sobre aquele momento de transição; tanto que a segunda é composta de um só verso, presentificando ali o tempo seguinte, onde paira a recusa. Por isso é tão econômica a sua presença na composição do texto. É um verso limite na poesia do autor, pois demarca exatamente o território do trabalho poético de Eugênio de Andrade. O que liga o que seria a poesia do inverno ao restante do texto é apenas a fragilidade de uma rima (breve/neve). Que seja breve, pois, a neve e que as condições temporais novamente apresentem seu ciclo de claridades, pois que senão, não haverá a possibilidade da poesia.

Mas a neve lá está. De todos os significa dos comuns à ela pode restar um: a claridade, garantia de sua presença no texto, pois é assim que se liga à poética de Eugênio de Andrade.

"As grandes searas sacudirão a crina". Aqui, uma brutal intersecção entre elementos animais (os cavalos) e vegetais (as searas) formando uma só imagem que se dilui nos versos seguintes, onde a fidelidade ao "real" é mais perceptível. A força do início vai se abrandando no decorrer do texto: trata-se do mesmo movimento do poema "Soneto Menor à Chegada do Verão", que já comentamos.
Há nesses versos três processos característicos de Eugênio de Andrade: o primeiro é o que vamos chamar de metáfora brutal, ou seja, resultado da intersecção de elementos diferentes (no caso, vegetal e animal) onde a natureza de um apossa-se do outro para provocar um impacto que culmina na configuração da imagem. O segundo é a metáfora comum, quando a espuma do vinho, sob o clima crepuscular, confunde-se com a luz. O terceiro é o emprego do tempo futuro, do qual o poeta se ausenta, que culmina com a neve, seguida de reticências - índices da recusa que aludimos atrás.

O poema seguinte, "Melancolia para um Fim de Setembro", persegue a mesma temática: setembro, tempo intermediário de estações, fim do verão. Poderia continuar as reticências do anterior, que são, no limite, a explicação do futuro, ou seja, do inverno, onde o poeta se encontra ausente. Mas o que se retoma é, como no anterior, o último facho de luz, só que desta vez, com redobrado fulgor, pois a recusa em trabalhar com a escuridão é ainda mais radical.

Nesse poema, composto de uma só estrofe, a temática volta para a manhã:

"Melancolia para um fim de Setembro"

Ó manhã, manhã
manhã de setembro,
invade-me os olhos,
inunda-me a boca
entra pelos poros,
do corpo, da alma
até ser em ti,
sem peso e memória
um acorde só
do vento e da água
uma vibração
sem sombra nem mágoa".

A manhã aqui funciona como um recurso último de se apegar à luz; maneira de resgatá-la como instrumento interior da criação: invade-me, inunda-me, entra, até ser em ti. Interseccionam-se, uma vez mais, elementos diferentes: poeta e luz. Ora, esta junção propicia o exercício de um outro estado, idealizado e de recusa, onde a idealização estará vinculada a uma tradição clássica - que leva em conta a perfeição absoluta do modelo desejado e a recusa à tradição contemporânea da poesia moderna que se auto-destrói, construindo-se.

Desta forma, o poeta, rompendo tempos estéticos e históricos, coloca-se num espaço intermediário entre o humano, que pressupõe a contagem do tempo, portanto a memória (que é negada no poema), e o inumano, imaterial, resultado de uma intersecção viva entre as duas forças distintas que se transformam "num acorde só".

O pronome me (indicativo da primeira pessoa) depois de enfatizado nos versos 3 e 4, que, por sua vez, relacionam-se com a manhã do início, desaparece no
5º verso onde se opera uma mistura de focos subjetivos: até que eu seja em ti.

Dessa forma, o que permanece é a transfiguração necessária, quando se dá a manhã, estação temporal, status suficiente para que, operada a mistura, se obtenha um só sujeito, que por sua vez não retornará ao estado primeiro, mas se reportará à realidade, e, portanto, ao poema, numa dupla natureza onde se juntaram elementos de essências tão diferenciadas como a música "um acorde só", "uma vibração", e a humanidade – o sujeito do início e seus índices: olhos, boca, poros, corpo, alma.

Interessante notar que é justamente o humano no que vai anteceder a mistura, síntese do poema, no verso 79: "até ser em tí".

Assim como é importante notar a palavra só (no final do verso 9), signo da recusa: solidão. Condição imprescindível, segundo os versos, para que se possa tocar o puro na arte poética, que é, na poesia de Eugênio de Andrade, a linha do horizonte a que servem as imagens. É este um poema de condição, que dá continuidade ao primeiro e que, por razões óbvias, faz um percurso entre aquela concepção de poesia e esta condição de poeta.

3. O Silêncio sob a Mítica da Claridade

"Os Frutos" se produzem das mãos e eles são os poemas. Assim o poeta os queria: "fremente de luz,
áspero de terra, rumoroso de águas e de ventos". Temos
de um lado a claridade, como condição básica à produção
poética, de outro esta claridade, apossada pelo sujeito,
é transposta à linguagem, como poema, que por sua vez re-
tornará à ela, claridade, elevando-a à condição de tema.
Aqui, a poesia discute seu próprio fazer: as palavras
são rumores que tocam necessariamente o silêncio. O su-
jeito é o próprio poeta "assim eu queria o poema" e o ob-
jeto é o próprio poema. O rumor é a manutenção de um cer-
to silêncio.

Ao final da leitura dos versos encontra-
mos dois poemas: um é aquele que se iniciou no primeiro
verso e se estendeu até o final; outro é aquele imaginá-
rio ao qual recorre o primeiro: uma idéia de poema.Idéia
que pressupõe um fazer artesanal, daí a importância das
mãos em Eugênio de Andrade. As mãos, para o autor, são
um sinal de mais. 4

Depois de "Os Frutos" há dois poemas, tam-
bém pequenos: o primeiro de duas estrofes e cinco versos,
o segundo com apenas uma estrofe e também cinco versos.
São eles "Noturno de Fão" e "Noturno da Água". No primei-
ro, o sujeito é a noite, que no segundo é sintaticamente
um complemento de objeto. Em ambos, a noite, signo da es-
curidão, comparece com tratamentos diversos:

"Noturno de Fão"  
De palavra em palavra  
Pergunto se não morre esta secreta
A noite sobe  
Música de tanto olhar a água

"Noturno da Água"
Aos ramos mais altos Pergunto se não arde
De alegria ou mágoa
E canta Este florir do ser na noite aberta.
O êxtase do dia.

Vamos partir de uma ideia no primeiro poema que traz em si uma variante notável, porque a primeira impressão que temos é a de que, a terra (sentido: chão) é quem gera a noite, portanto, num movimento de baixo para cima (sobe), quando sabemos que a noite surge por um processo de escurcimento total, num movimento circular e não vertical como é tratado no texto. A verticalidade aí se apresenta mais como indicativo da densidade na região das sombras, onde a escuridão é mais emergente.

O subir, então, é uma escada onde se busca ainda os últimos fachos da luz do dia que, na sua quase inexistência vai ser ainda o patamar onde se canta a noite. Resta aqui uma nota, por onde este poema assemelha-se aos "Frutos", ou seja, o movimento da noite vai sendo expresso (de palavra em palavra) na própria composição do poema. Se juntarmos a ideia de que a noite canta, portanto, atribuindo-se a ela um caráter "animado", temos outra vez a transfiguração de elementos diferentes num só: noite e poeta se confundem. Ambos juntam-se para cantar o dia, que é a promoção do êxtase, ou seja, a claridade. Assim, encontramos um noturno disfarçado em jogo de linguagem que (de palavra em palavra) é o poema.
No segundo Nocturno a noite que anteriormen
te atuava como sujeito da ação de cantar o dia, surge ago
da como lugar onde outro sujeito atua: o florir do ser 
que é a garantia da possibilidade de manutenção do claro 
o espaço escuro. Ocorreu uma neutralização das trevas e 
venceu a ideia da luz que, de objeto de cantar anterior 
passa a ser sujeito da ação posterior. Em ambos os casos, 
a claridade permanece no cume do projeto geral da obra.

Passamos agora ao silêncio.

"O silêncio brilha acariciado". A clarida 
de agora surge ao lado do silêncio, intransitivamente,don 
de o termo acariciado funciona aqui, mais como um recurso 
emotivo, dando conta de todo um clima de confortável sin 
tese: ponto de equilíbrio entre ideal e idealizado,alívio 
uma vez concluso o poema. O silêncio é a metáfora do fi 
nal, utopia da conquista, o eterno retorno.

Há também uma outra articulação para o sen 
tido do termo "silêncio", ali empregado, que vai ser me 
lhor explicitado no verso seguinte: "o silêncio é de to 
dos os rumores o mais próximo da nascente". Foi dada uma 
quebra do significado à palavra, que de vazio absoluto de som - em sentido literal - foi perfurada por rumores; ru 
mores esses que são as interferências das palavras que, 
lançadas à poesia, com máximo rigor, estarão mais próxi 
mas da nascente, que é, por definição, o silêncio. Dessa 
forma, rumor ali, confunde-se com rigor.

Ao "quebrar" o sentido da palavra, o poeta 
abre não só um horizonte para o seu exercício de poesia
(e esse horizonte é a ruptura de significados), como, a partir daí embarca na certeza de que a depuração absoluta pode levar ao silêncio absoluto. Dessa forma, as garantias mínimas de trânsito entre significantes e significados devem ser preservadas, sob o perigo de se tocar aquele silêncio onde não haverá mais poesia, ao menos num ponto tangível de sua tradição de linguagem. Em resumo, o silêncio é justamente o espaço onde se propagam rumores.

A análise da poesia de Eugênio de Andrade deve ser crivada por estes dois aspectos fundamentais: a claridade e o silêncio. Também analisar a sua poesia é dar-se conta de que ela traz em seu foro íntimo uma teorização que, no limite, é uma concepção de arte e mais precisamente, da arte das palavras.

Claridade e silêncio ali também se articulam duplamente.

Seguindo a via literal, podemos dizer que ambas se constituem num estado ideal que deve ser procurado pelo poeta no sentido de que se obtenham os "rumores", manifestações vocabulares depuradas que respondem a um certo fazer poético.

Mas há uma outra via, que julgamos interessante.

Se tomarmos o significado do termo claridade de como qualidade do que é claro e de silêncio como interrupção de ruídos; e se voltarmos àquele verso de "Noturno de Fão" que inicia cadencialmente o poema, teremos, enfim, um percurso onde claridade e silêncio despem-se de sua
condição primeira (de estado ideal) para assumirem, no poema, outra significação. Vejamos: Palavra e palavra implicam num movimento contínuo que é como se constrói o texto poético. Via claridade a exata adequação do termo empregado à ideia lançada. Via silêncio a recusa despragmatizadora do cansaço das palavras.

Essa dupla operação põe em crise a representação do mundo pois que se baseia na recusa da trivialidade, isso quer dizer que cabe ao poeta engendrar ao vocabulário das relações sociais aqueles rumores que, em síntese, são os mais próximos do silêncio.

Mas o resultado dessas duas considerações na poesia de Eugênio de Andrade parece-nos ainda redutor se levarmos em conta o seguinte fato: Sob a teorização implícita à criação, restam os poemas que ao nomearem a sua temática, cristalizam-se em versos.

As metáforas cintilantes, as alegorias re luzentes, mais o ritmo, a sonoridade, etc., são, na verdade as transposições daquelas ideias ao chão "áspero de terra, rumoroso de águas e de vento", que é o texto.

Nesse ponto, cabe lembrar que a poesia vive de uma tensão constante entre a realização textual e as ideias que anunciam. Essa tensão será resolvida na folha em branco, com a execução do poema, sob a racionalidade e organização próprias às características do projeto e sob a intuição particular de um modo próprio de trabalhar a linguagem, que, em Eugênio de Andrade atinge seu cume na proliferação de metáforas, cujo horizonte mã
ximo são variações de apenas dois termos: claridade e silêncio.

Nessa medida, a prolixiade do texto (um dos lados da tensão) desfaz-se aos olhos do leitor que é conduzido pelas mãos do poeta, que lhe dá de comer os frutos, com generosidade e complacência. A generosidade é resultado de um desvendamento das questões implícitas aos versos, a complacência é a possibilidade de, resolvidas as questões, mergulhar nos poemas, varrendo a obra, de início ao fim, sem mistérios.

4. A Solidão do Poeta

A "outra" parte dos poemas de OR expressam uma relação eu – tu, ou seja, um diálogo entre o sujeito da poesia e o interlocutor intrínseco aos versos.

Haveria, pois, uma mudança substancial entre aqueles poemas que trabalhamos no outro tópico e estes de que agora vamos falar? Como recurso de método, veremos como o primeiro diálogo entre o poeta e a poesia, expresso naqueles poemas, se "personaliza" a partir de agora, na inclusão explícita de um interlocutor.

Ora, por definição, se há diálogo, não há solidão; mas não é da solidão aparente que gostaríamos de falar. "Estar só" corresponde, aqui, uma vez mais, a um diálogo constante entre o poeta e a poesia, donde a marcação de primeira e segunda pessoa, nos versos, funciona mais como recurso formal, permeado de ambiguidades.
Para início, tomemos "Nostalgia do Sul" como um poema onde a relação eu-tu apresenta-se de maneira mais explícita - e aparentemente simplificada - possível.

"Ao encontro do rosto
da manhã caminhas.

A terra madura
está na tua frente.

Riscada de cal
e de pombos bravos.

Na orla do bosque
Salta um baiozinho.

Um corpo estendido
é quase uma chama.

O rio e os barcos
Não podem tardar.

E a manhã de oiro
alta contra os mastros."

Composto de 14 versos, organizados em 7 dísticos-estrofes, estão presentes a primeira pessoa do discurso (quem fala) e a segunda (os interlocutores: tu, ele, eles, etc.). O poema dialoga com o outro. Resta sa
ber como esse outro se articula dentro do texto, de maneira que possa ser a outra parte do diálogo.

Em primeiro lugar, se estamos diante de um outro que executa uma ação (caminhar), a pergunta a ser feita é: quem a pratica? Com certeza alguém. Agora, quem pode caminhar ao encontro do rosto das manhãs? Manhã e rosto são elementos de ordem radicalmente diferentes, mas que podem juntar-se numa ideia comum, via metáfora. A partir dela ficam esclarecidas as semelhanças. O rosto é a parte por onde melhor se veicula a comunicação com o outro: a mais exposta, porta de conhecimento mútuo, luminosidade. O mesmo ocorre com a manhã, em relação ao seu próprio corpo, que é o dia, signo de claridade. Dessa maneira, ambos juntam-se numa ideia de princípio, de algo que se inicia.

Se percorreremos os demais versos do poema, vemos que a colocação do verbo caminhar implica movimento ou direção para algo, e temos que para o tu, interlocutor aparente do poeta, há duas interpretações:

a) Por um lado é o próprio poeta em direção ao exercício do seu trabalho: foram criadas as condições para extrair da nascente os rumores necessários (aqui, rosto da manhã é igual à nascente)

b) Por outro (não exclui o anterior) é a metáfora da própria noite que se dirige ao fim, com o advento da manhã.
Os versos 3-10 expressam as condições para a extinção noturna: a terra madura e as decorrentes imagens da vida orgânica (bravura, agilidade, calor). O momento seguinte, que se inicia no verso 11, é o ultimatum ao desaparecimento da noite que se dilui sob o olhar do dia.

Há também, nesse poema, um diálogo emotivo com a noite, parte do diálogo constante de Eugênio de Andrade com a natureza e do seu esforço em extrair dos contrastes os benefícios da luz. Assim, quando os versos dizem que "o rio e os barcos não podem tardar" é quase um vocativo amoroso onde a noite é personalizada e tangida como se tratasse de um pequeno animal ou de um amigo.

Parece haver consciência de que o elemento primordial de contraste à claridade deve ser trabalhado com certa proximidade. Em resumo: não há luz sem sombras. É neste sentido de preservação da sua temática que deve ser lido o poema.

Quanto ao título, dizemos que o movimento que conduz a noite ao seu final, que é o advento da manhã, é o mesmo que conduz o norte ao sul, que em Portugal é a região mais quente, portanto, a que tradicionalmente deve beneficiar-se da manhã, mais cedo.

Dessa maneira foi desfeito o interlocutor como sujeito aparentemente animado, foi explícito o diálogo entre o poeta e a noite que caminhou ao encontro do dia. Resta saber como se articulam os principais elementos desse poema, todos, sem exceção, potencialmente com
dutores do movimento.

Há, nos versos, uma espécie de estado de prontidão, cujo lançar-se condiciona-se à iminência da claridade: os pombos bravos ainda estão na terra, o pequeno animal na orla do bosque, rios e barcos ainda não chegaram e o corpo é quase uma chama. Chama esta que se acumulou pela escuridão: manteve-se o ardor.

Entretanto, seja o arranque de elementos, seja a explosão da chama, é via claridade que essas forças se propagarão. Assim também o poema que, atrelado à sua temática, deixou-se construir no mesmo momento de montagem, quando ergue-se o véu das sombras (a noite) e abre-se o horizonte da lua (o dia).

Assim como o corpo se aquecia e os animais rodeavam o bosque e os barcos não tardariam a chegar, o poema inaugura o dia, tornando a sua execução "de palavra em palavra", o próprio sinal da claridade, metáfora do movimento que permite às palavras dormentes na imprecisão da memória (e aqui vale a recusa que o poeta expressa em outros versos com relação à memória e ao tempo) virem à tona, na superfície organizada do poema.

Isso posto, vimos como aquela diluição de um possível sujeito animado como interlocutor dessa poesia é na verdade um retorno ao centro temático do autor. Agora veremos como essa diluição é um elemento fundamental ao que chamarremos de solidão do poeta. Solidão esta que não deve ser confundida com o sentimento psicológico cuja marca é a ausência do outro. A solidão, na poesia de
Eugênio de Andrade é resultado de uma identificação entre sujeito de uma poética e o objeto dessa poética que é a própria poesia. Em outras palavras, solidão, aqui, equivale a rigor.

Valendo-se dos instrumentos que a combinação e seleção das palavras indicam, buscando uma adequação precisa entre o imaginário e a concepção de um programa geral de poesia, temos que a realização satisfatória nesse percurso é a contrapartida daquela solidão.

Vejamos "Cristalizações", poema composto de 18 versos, organizados em 7 estrofes que, numeradas, expressam uma quebra de partes, compostas por um verso único que é a primeira estrofe, 4 dísticos e 2 tercetos. A "quebra" se dá porque cada estrofe encerra uma ideia própria que vai se relacionando com as outras, para que se possa ter um corpo maior e mais completo, que é o poema.

O primeiro verso: "com palavras amo" que, como dissemos, é toda uma estrofe, é não só essencial para o andamento da compreensão do poema, como também, mais uma explicitação do que afirmamos atrás sobre a questão da solidão em Eugênio de Andrade.

O verbo amar ali foi colocado intransitivamente. Em amo, temos amar mais eu, onde apenas o sujeito desse verbo encontra-se explícito. O elemento transitivo, se não fica excluído, encontra-se omissso.

As palavras funcionam como instrumento e são elas justamente que nos dão a chave para afirmar que
entre amor e palavras existe um fosso, nem sempre preenchido, dados os limites de inadequação entre determinados significantes e significados, que podem culminar em imprecisões. Se imprecisão não combina com rigor e rigor é um horizonte no programa poético de Eugênio de Andrade, temos, enfim, que as palavras (veículo de comunicação, cuja essência é traduzir, num mínimo de contexto, um código de representação da realidade), permanecem ali como linha de precisão amorosa entre o poeta e sua própria poesia.

É nesse sentido que o lugar do outro é preenchido por elas que cumprem duas funções: elemento transitivo (veículo) em direção ao objeto e a função do próprio objeto.

Dessa forma ocorreu uma fusão: o um é também o outro. Esse movimento é essencial no trabalho poético de Eugênio de Andrade. Em resumo, a solidão na sua poesia pode ser vista sob essa dualidade:

a) a nudez do poeta frente ao seu ofício;
b) a fusão que pressupõe dois elementos em um.

A segunda estrofe de "Cristalizações" é composta de apenas um dístico:

"Inclina-te como a rosa
Só quando o vento passe."

que sofre uma solução de continuidade nas estrofes seguin
tes, que se aumentam em tercetos:

"Despe-te
como o orvalho
na concha da manhã

Ama
como o rio sobe os últimos degraus
ao encontro do seu leito."

Temos o uso de três imperativos que abrem as estrofes (inclina, despe, ama). Se "o imperativo expressa exclusivamente a vontade do falante em relação ao comportamento do ouvinte" (Mattoso Câmara), temos que o interlocutor explícito no poema pela marcação da 2a. pessoa (tu), deve submeter-se à vontade daquela primeira pessoa que é o sujeito na forma geral do discurso. As regras que devem nortear a ação do outro são enunciadas através do comparativo como, presente nas três estrofes. Assim, encontramos três elementos para os quais convergem as ações contidas nos verbos, que são a vontade do poeta:

inclinar como 1. a rosa — só quando o vento passe
despir " 2. o orvalho — na concha da manhã
amar " 3. o rio — sobe os últimos degraus
ao encontro do seu leito

Uma vez mais, deve-se fazer a pergunta ao
verbo para ver quem executa as ações requeridas pelo sujeito e antes de atermo-nos a isso é bom voltarmos um pouco ao anterior que era amar, cujo objeto, como vimos, era o próprio poema, sob a explicitação do veículo que era o termo palavras.

O sujeito ao qual se dirigia o poeta era, em síntese, ele próprio, enquanto criador; e a relação se dava num entendimento entre esse criador e sua própria criação. A mesma relação é válida para as estrofes que dão continuidade à primeira.

Dessa forma, quando se impera que incline, dispa ou ame, o sujeito dessas ações será o próprio enunciador delas.

A elaboração sobre o fazer poético está crivada por imagens comparadas com elementos da natureza (rosa, orvalho e rio) em condições de relação com os verbos que ali se colocam, sendo que a primeira delas (a) é, por assim dizer, a mais literal no que diz respeito ao significado; a segunda (b) já opera uma associação entre o despir e a nascente (concha da manhã), que é o início da claridade. A terceira (c) é a mais complexa porque a única que apresenta uma reversão de sentido. Relacionada com o verbo amar (rio não sobe, rio desce), remete-nos, de novo à primeira estrofe.

Amar, ali, está colocado num sentido que radicaliza a posição do autor em relação ao seu ofício. Dessa forma, a ligação entre o fazer poético e o desvio de uma ordem natural das coisas, capaz de reverter ao ni
vel da linguagem, um sentido consagrado, está relacionada com uma concepção própria da poesia como destruidora, ou melhor, despragmatizadora das leis gerais da apreensão da realidade.

Resta ainda, antes de passarmos às últimas estrofes, uma consideração em (c) no que se refere aos degraus que ali aparecem. Relacionam-se com o primeiro verso ("de palavra em palavra") de "Noturno de Fão", poema que já comentamos. Ambas as expressões indicam movimento e ritmo. Ambas caminham para o mesmo lugar que é o poema. Se falam de poesia, implicam reversões. Num contexto a noite sob as árvores, noutro o rio sobe degraus, o que condiciona o exercício poético a um patamar de buscas.

Passamos agora a comentar as estrofes 5, 6 e 7 de "Cristalizações":

"Como podemos florir
ao peso de tanta luz?
estou de passagem:
amo o efêmero.

Onde espero morrer
será manhã ainda?"

Observando as palavras encontramos, basicamente, substantivos (peso, luz, manhã), termos substantivados (florir, morrer) e termos acessórios (verbos, ad...
vérbios e preposições), no sentido de que convergem para as idéias gerais, que se vinculam.

Peso, luz e manhã revelam um estado da natureza que condiciona as ações internas ao texto. Nem é preciso dizer que o signo que permeia esses três elementos é a claridade.

Observamos que o florir, condicionado à noite aberta no poema "Noturno da Água", entra aqui em questionamento agonizante, sob a intensidade da luz. Mas subsiste a ela, o que é garantia da continuidade da criação.

Ali, a luz comprime a terra com força capaz de torná-la um deserto, onde, em tese, o florir pouco dura. Nesse ponto surge o efêmero que é o instante em que a fragilidade do ser resiste à intensidade da luz. E o poeta retorna aos versos: "De Passagem".

---

NOTAS


2. No sistema dualístico dos persas, o deus da luz, Ormazd, é o princípio do bem; o deus das trevas, Arimânio, o princípio igualmente positivo do mal. Constitui uma perspicácia do espírito platônico ocidental fazer da escuridão uma negação, e da luz uma coisa análoga a
tudo quanto é positivo – conhecimento, forma, ser, Divindade".


3. "Desde o seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina c/a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de auto-destruição criadora"

Paz, Octavio. Os Filhos do Barro, pp. 19

4. Fernando Pessoa poetou fartamente sobre a questão. Há, em Alberto Caeiro, uns versos que bem ilustram essa visão do ofício:

XXXVI

"E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro da tábua...
"

Vê-se que há duas maneiras de interpretar esses versos. De um lado o trabalho meticuloso, modelador de uma certa perfeição. De outro, o artesanal mesmo (que não exclui o anterior), cria um espaço entre pensar e fazer, como se este quisesse romper com aquele. A tradição ocidental sempre privilegiou a qualidade do discurso, desprezando o
trabalho das mãos. No entanto, em ambos os poetas, pensar e fazer juntam-se num só processo, daí a força em prestada ao aspecto manual da criação.