

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 4, 1984

Páginas 70 - 97

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 introdutor 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 seqüência 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 idéia 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 conmigo va" (Romance del Conde Arnaldos). Não nos parece que a idéia 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 conmigo 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, dá-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"<sup>1</sup>.

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 verso 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 costumeiros 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 (metalinguística), 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 idéia 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 clareza 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 do 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 significados 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 sô 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 brútal, 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 sô  
do vento e da água  
uma vibração  
sem sombra nem mágoa".

A manhã aqui funciona como um recurso úl-  
timo de se apegar à luz; maneira de resgatá-la como ins-  
trumento interior da criação: invade-me, inunda-me, en-  
tra, até ser em ti. Interseccionam-se, uma vez mais, ele-  
mentos diferentes: poeta e luz. Ora, esta junção propi-  
cia o exercício de um outro estado, idealizado e de recu-  
sa, onde a idealização estará vinculada a uma tradição  
clássica - que leva em conta a perfeição absoluta do mo-  
delo desejado<sup>2</sup> e a recusa à tradição contemporânea da  
poesia moderna que se auto-destrói, construindo-se<sup>3</sup>.

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

O pronome me (indicativo da primeira pes-  
soa) 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 tí.

Dessa forma, o que permanece é a transfusão 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 que vai anteceder a mistura, síntese do poema, no verso 7º: "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.<sup>4</sup>

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"

"Noturno da Água"

De palavra em palavra  
A noite sobe

Pergunto se não morre esta secreta  
Música de tanto olhar a 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 idéia 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 escurecimento 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 fochos 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 idéia de que a noite canta, portanto, atribuindo-se à ela um caráter "animado", temos outra vez a transfusão 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 clareza. Assim, encontramos um noturno disfarçado em jogo de linguagem que (de palavra em palavra) é o poema.

No segundo Noturno a noite que anteriormente atuava como sujeito da ação de cantar o dia, surge agora como lugar onde outro sujeito atua: o florir do ser, que é a garantia da possibilidade de manutenção do claro no espaço escuro. Ocorreu uma neutralização das trevas e venceu a idéia 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 claridade de agora surge ao lado do silêncio, intransitivamente, donde o termo acariciado funciona aqui, mais como um recurso emotivo, dando conta de todo um clima de confortável síntese: ponto de equilíbrio entre ideal e idealizado, alívio, uma vez concluso o poema. O silêncio é a metáfora do final, utopia da conquista, o eterno retorno.

Há também uma outra articulação para o sentido do termo "silêncio", ali empregado, que vai ser melhor explicitado no verso seguinte: "o silêncio é de todos 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; rumores esses que são as interferências das palavras que, lançadas à poesia, com máximo rigor, estarão mais próximas 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 de vem 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 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 idéia 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 reluzentes, mais o ritmo, a sonoridade, etc., são, na verdade as transposições daquelas idéias 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 idéias 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 prolixidade 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 so" 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" co  
mo 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 alguem. 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 manhãa, em relação ao seu proprio corpo, que é o dia, signo de claridade. Dessa maneira, ambos juntam-se numa ideia de princíprio, de algo que se inicia.

Se percorrermos 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 proprio poeta em direção ao exercício do seu trabalho: foram criadas as condições para extrair da nascente os rumores necessários (aqui, rosto da manhãa é igual à nascente)
- b) Por outro (não exclui o anterior) é a metáfora da propria noite que se dirige ao fim, com o advento da manhãa.

Os versos 3-10 expressam as condições para a extinção noturna: a terra madura e as decorrentes ima  
gens da vida orgânica (bravura, agilidade, calor). O mo  
mento 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 An  
drade com a natureza e do seu esforço em extrair dos con  
trastes os benefícios da luz. Assim, quando os versos di  
zem 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 elemen  
to primordial de contraste à claridade deve ser trabalha  
do com certa proximidade. Em resumo: não há luz sem som  
bras. 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 ma  
nhã, 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 diá  
logo entre o poeta e a noite que caminhou ao encontro do  
dia. Resta saber como se articulam os principais elemen  
tos desse poema, todos, sem exceção, potencialmente con

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 signo 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 chamaremos 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 idéia 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, donde apenas o sujeito desse verbo encontra-se explícito. O elemento transitivo, se não fica excluído, encontra-se omissivo.

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 seguintes

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 ex pressa exclusivamente a vontade do falante em relação ao comportamento do ouvinte" (Mattoso Câmara), temos que o interlocutor explícito no poema pela marcação da 2a. pes soa (tu), deve submeter-se à vontade daquela primeira pes soa 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 <sup>a</sup> o vento passe
despir	"	2. o orvalho	- na concha <sup>b</sup> da manhã
amar	"	3. o rio	- sobe os últimos <sup>c</sup> degraus ao encontro do seu leito

Uma vez mais, deve-se fazer a pergunta ao

verbo para ver quem executa as ações requeridas pelo su jeito 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 nĩ



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

vêrbios 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

1. Referimo-nos ao ensaio "Linguagem & Metalinguagem em João Cabral", de J. Alexandre Barbosa.
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".

Winsatt, W.K. e Brooks, C. Crítica Literária-breve história, 2a. Ed. pp. 151.

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 tábuas...!"

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, pen  
sar e fazer juntam-se num só processo, daí a força em  
prestada ao aspecto manual da criação.