

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

AMANDA APARECIDA RODRIGUEIRO MANTOVANI

**A PALAVRA-IMAGEM EM POEMAS DE EUGÊNIO DE ANDRADE:
UMA LEITURA DOS ELEMENTOS MÍTICOS: O FOGO, A ÁGUA, O
AR E A TERRA COMO PRODUÇÃO DE SENTIDO**

MARINGÁ - PARANÁ
2006

AMANDA APARECIDA RODRIGUEIRO MANTOVANI

**A PALAVRA-IMAGEM EM POEMAS DE EUGÊNIO DE ANDRADE:
UMA LEITURA DOS ELEMENTOS MÍTICOS: O FOGO, A ÁGUA, O
AR E A TERRA COMO PRODUÇÃO DE SENTIDO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ
2006

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

M293p Mantovani, Amanda Aparecida Rodrigueiro
A palavra-imagem em poemas de Eugênio de Andrade: uma leitura dos elementos míticos: o fogo, a água, o ar e a terra como produção de sentido / Amanda Aparecida Rodrigueiro Mantovani. -- Maringá : [s.n.], 2006.
126 f. : il. [algumas color.]

Orientadora : Prof. Dr. Clarice Zamonaro Cortez.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

1. Poesia - imagem. 2. Linguagem imagética. 3. Elementos naturais. 4. Eugênio de Andrade - 1923-2005.

Cdd 21.ed. P869.5

AMANDA APARECIDA RODRIGUEIRO MANTOVANI

**A PALAVRA-IMAGEM EM POEMAS DE EUGÊNIO DE ANDRADE:
UMA LEITURA DOS ELEMENTOS MÍTICOS: O FOGO, A ÁGUA, O
AR E A TERRA COMO PRODUÇÃO DE SENTIDO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Programa de Pós-graduação em Letras, na área de Estudos Literários, da Universidade Estadual de Maringá, sob apreciação da seguinte Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Clarice Zamonaro Cortez (UEM – Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM – membro)

Prof^ª. Dr^ª. Nelyse Aparecida Melro Salzedas (UNESP – membro)

Ao meu pai amado, Lauro Rodrigueiro, exemplo de
força e amor, eternamente.

À minha mãe, Solange Giseline Rodrigueiro, luz na
minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Agnaldo, por estar ao meu lado com amor e companheirismo;

Às minhas filhas Camila e Clara, minha sempre felicidade;

Aos meus pais Lauro e Solange, à minha irmã Adriana, minha história;

À professora e sempre amiga Clarice Zamonaro Cortez, pela orientação competente e convivência amigável, segura, serena, iluminada...

À amiga Diva, companheira de todas as horas;

Aos amigos e colegas de trabalho: Cíntia, Andréia, Terezinha, Claudete... e tantos outros, mãos amigas que, direta ou indiretamente, contribuíram com a realização dessa pesquisa.

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras da UEM pela seriedade e competência com que conduzem a pesquisa científica.

Às professoras Mirian Hisae Yaegashi Zappone da UEM e Nelyse Aparecida Melro Salzedas da UNESP pelas valiosas sugestões apontadas no Exame de Qualificação, fundamentais para o aprimoramento desse estudo.

O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação. Este fogo de conhecimento que é também fogo de amor, em que o poeta se exalta e consome, é a sua moral. E não há outra. Nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade. Mas, curiosamente, o espírito humano atenta mais facilmente nas diferenças que nas semelhanças, esquecendo-se, e é Goethe quem o lembra, que o particular e o universal coincidem, e assim a palavra do poeta, tão fiel ao homem, acaba por ser palavra de escândalo no seio do próprio homem. Na verdade, ele nega onde outros afirmam, desoculta o que outros escondem, ousa amar o que outros nem sequer são capazes de imaginar. Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o silêncio, pois esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência.

Essa revelação do poeta, e dos outros com ele, essa descida ao coração da alma, de que Heraclito encontrou a fórmula, essa coragem de mostrar o que achou no caminho - e nunca é fácil, nem alegre, nem irresponsável revelar o que se encontrou ou sonhou nas galerias da alma - é o que chamarei agora dignidade do poeta, e com ele a do homem. Porque é sempre de dignidade que se trata quando alguém dá a ver o que viu, por mais fascinante ou intolerável que seja o achado.

"O futuro do homem é o homem", estamos de acordo. Mas o homem do nosso futuro não nos interessa desfigurado. Este animal triste que nos habita há milhares de anos, cujas possibilidades estamos tão longe de conhecer, é o fruto de uma desfiguração - acção de uma cultura mais interessada em ocultar ao homem o seu rosto do que em trazê-lo, belo e tenebroso, à luz limpa do dia. É contra a ausência do homem no homem que a palavra do poeta se insurge, é contra esta amputação no corpo vivo da vida que o poeta se rebela. E se ousa "cantar no suplício" é porque não quer morrer sem se olhar nos seus próprios olhos, e reconhecer-se, e detestar-se, ou amar-se, se for caso disso, no que não creio. De Homero a S. João da Cruz, de Virgílio a Alexandre Blok, de Li Bai a William Blake, de Bashô a Kavafis, a ambição maior do fazer poético foi sempre a mesma: Ecce Homo, parece dizer cada poema.

RESUMO

O presente estudo objetiva estabelecer uma leitura da obra poética de Eugênio de Andrade, poeta português contemporâneo, observando-se os elementos naturais: o fogo, a água, o ar e a terra e sua relação com o homem, principal eixo temático configurado pelo poder imagético da sua linguagem e dos recursos poéticos presentes na sua obra. Sob a perspectiva da recepção, produção de sentido e do efeito causados pela linguagem imagética, a escolha da poesia de Eugênio de Andrade justifica-se pelo lirismo profundo que canta a vida em sua plenitude e harmonia, bem como o homem por meio dos quatro elementos: a água, a terra, o ar e o fogo. O *corpus* da pesquisa compõe-se da seleção organizada por Arnaldo Saraiva, intitulada *Poemas de Eugênio de Andrade* (1999). A proposta também contempla a correlação de alguns poemas (mais significativos quanto à temática elementar) com telas de pintores dos séculos XIX e XX, observando-se as possíveis correspondências entre o texto escrito e o plástico. Para a realização da pesquisa, num primeiro momento, fez-se necessária uma investigação bibliográfica, visando discutir conceitos importantes que envolvem o estudo em questão, como por exemplo, as teorias que explicam o papel do leitor na construção da leitura (teoria da recepção e do efeito), segundo Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Quanto à construção poético-lingüística, foram estudados conceitos da retórica e da estilística, conforme Reboul, Dante Tringali e Nilce Martins Sant'Anna, além de discussões acerca da imagem produzida pela palavra, sob a visão de alguns autores, como Manguel, Walty, Ferrara, entre outros. Diante dos estudos realizados e das discussões feitas acerca da poesia de Eugênio de Andrade, observa-se que é pela linguagem, permeada de imagens, evocadas pelos movimentos metafóricos, que o homem consegue ver-se e ter-se na sua realidade mais autêntica, tendo a possibilidade de ser ele mesmo. A visão da dimensão profunda do homem diante da vida e da morte presentificam-se nos poemas de Eugênio de Andrade. A integração humana com os elementos da natureza traduzida por uma linguagem densa, despojada e altamente sugestiva de imagens, remete o leitor à natureza luminosa que envolve o homem em toda a sua existência.

PALAVRAS-CHAVE: Elementos naturais – Palavra-Imagem – Poesia – Recepção de Leitura – Produção de sentido.

ABSTRACT

The present study aims at to establish a reading of the poetic work of Eugênio de Andrade, contemporary Portuguese poet, being observed the natural elements: the fire, the water, the air and the earth and his relationship with the man, main thematic axis configured by the power of image of his language and of the present poetic resources in his work. Under the perspective of the reception and sense production and of the effect caused by the image's language, the choice of the poetry of Eugênio de Andrade is justified for the deep lyricism that he sings the life in his fullness and harmony, as well as the man through the four elements: the water, the earth, the air and the fire. The *corpus* is composed by the organized selection by Arnaldo Saraiva (1999), seeking to notice and to discuss the images suggested by the poetic language and his writing process. Starting from the reading of the poetic texts, that study has the intention of doing, a correlation of some poems (more significant as for the elementary theme) with contemporary painters' screens, observing the possible correspondences between the written text and the image. For the accomplishment of the research, in a first moment, it was done necessary a bibliographical investigation, seeking to discuss important concepts of theories that explain the reader's paper in the construction of the reading (theory of the reception and of the effect), second Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. As for the linguistic construction, they were or they will be studied concepts of the rhetoric and of the stylistic, as Reboul, Dante Tringali and Nilce Martins Sant'Anna, besides discussions concerning the image produced by the word, under the vision of some authors, like Manguel, Walty, Cara, among others. Before the accomplished studies and discussions done concerning the poetry of Eugênio de Andrade is observed that is for the language, permeated of images, evoked by the metaphorical movements, that the man gets to be seen and to have in his more authentic reality, tends the possibility to be him even. And that vision of the man's deep dimension before the life and of the death it is noticed, in the poems of Eugênio de Andrade, through the human integration to the elements of the nature, as the fire, the water, the air and the earth, translated by a language, at the same time, dense and robbed, but, above all, highly suggestive of images, that send to the luminous nature, involving the man in all his existence.

KEY WORDS: Natural elements - Word-image - Poetry - Reception of Reading - Sense Production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	009
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE O TEXTO LITERÁRIO E O PAPEL DO LEITOR (SUA RECEPÇÃO).....	012
2 A LEITURA DA POESIA E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICAS.....	032
2.1 SOBRE O GÊNERO LÍRICO E A CRÍTICA ESPECIALIZADA.....	032
2.2 <i>UT PICTURA POESIS</i> : A PALAVRA-IMAGEM.....	042
2.3 ELEMENTOS RETÓRICOS E ESTILÍSTICOS.....	055
3 A PALAVRA-IMAGEM E OS ELEMENTOS MÍTICOS: O FOGO, A ÁGUA, O AR E A TERRA.....	066
3.1 A POESIA DE EUGÊNIO DE ANDRADE E A LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX.....	066
3.2 A PRESENÇA DOS QUATRO ELEMENTOS E O SEU EFEITO DE SENTIDO NO LEITOR.....	074
3.3 AS CORRESPONDÊNCIAS DO TEXTO POÉTICO COM A IMAGEM – UMA LEITURA.....	115
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	128

INTRODUÇÃO

A presença das imagens na comunicação e na literatura faz-se cada vez mais constante nos dias atuais. Isso advém do próprio processo evolutivo da humanidade. Desde a pré-história, a imagem tem um papel importante na comunicação (por exemplo, os desenhos feitos pelo homem primitivo, encontrados nas cavernas). Com o aprimoramento da linguagem e do sistema comunicativo, é cada vez mais comum, na linguagem cotidiana ou artística, não só, a leitura “sem palavras” com sua multiplicidade de cores e formas, como também e, sobretudo, a leitura de palavras que suscitam imagens coloridas e vivazes quanto às imagens propriamente ditas.

Nesse processo evolutivo da linguagem, as artes cada vez mais se relacionam, como por exemplo, a literatura e a pintura: embora recorram a recursos expressivos diferentes (palavras, cores e formas), podem ser consideradas “artes irmãs” quanto ao efeito e à produção de sentido. Essa aproximação propicia ao leitor um olhar crítico em constante movimento, capacitando-o a ver, refletir, sentir e criar imagens concretas. O poeta, não tendo o recurso da luz, das linhas e cores, do desenho, utiliza-se das metáforas, da adjetivação expressiva e dos recursos das figuras retóricas que remetem ao texto plástico. Um estudo da poesia de Eugênio de Andrade, considerando-se tais aproximações, é de fundamental importância pelas discussões sobre a produção de sentido e do efeito sobre o leitor, permitindo-lhe refletir, profundamente, acerca do homem e sua existência.

Nesse sentido de levantarem-se questões referentes à visibilidade do texto, o presente estudo objetiva apresentar uma leitura de poemas de Eugênio de Andrade, ressaltando o seu poder imagético, partindo-se dos recursos poéticos presentes na sua obra, na “pintura” da alma humana. Discutir a recepção, a produção de sentido e o efeito causado pela linguagem de Eugênio de Andrade é o objetivo principal desse estudo, que definiu, como *corpus* para análise, os poemas mais significativos (no que diz respeito ao eixo temático dos elementos naturais) da antologia *Poemas de Eugênio de Andrade*, organizada por Arnaldo Saraiva e publicada pela Editora Nova Fronteira, em 1999. Embora o poeta tenha publicado até 2002, os poemas selecionados datam de 1998, uma vez que a coletânea é de 1999.

Dessa seleção não foram considerados os poemas pertencentes à obra *Homenagens e Outros Epitáfios* (1974), por não apresentarem a temática discutida nessa pesquisa. Os poemas, na sua maioria, referem-se a homenagens a poetas, políticos portugueses e estrangeiros.

A escolha por Eugênio de Andrade, num primeiro momento, foi influenciada pelo interesse pessoal da pesquisadora pela poesia moderna e telas de pintores dos séculos XIX e XX. A proposta poética do autor vem de encontro a essa temática, uma vez que sua poesia tem por característica fundamental a força dada à palavra quer pelo seu valor imagético, quer pela musicalidade. Aproxima-se do lirismo primitivo, reflete o contemporâneo ao aludir ao homem e à vida em sua plenitude de sentidos, por meio de um esmerado trabalho com a palavra, que ultrapassa o seu próprio sentido, sugerindo imagens que decorrem do texto, possibilitando o diálogo com telas de pintores consagrados. Além disso, sua temática canta a vida e o homem em sua plenitude e harmonia, por meio dos quatro elementos: a água, a terra, o ar e o fogo. Outro dado importante que levou à sua escolha foi o fato de Eugênio de Andrade, detentor de inúmeras premiações literárias, não ser muito conhecido e publicado no Brasil, apesar de sua vasta produção literária, divulgada e, significativamente, estudada em inúmeros países europeus.

Outra questão que estimulou a pesquisa foi a necessidade de se repensar caminhos que possam viabilizar, capacitar leitores à leitura de textos artísticos (literários ou imagéticos), como uma maneira de re-olhar o mundo à sua volta, por meio de uma linguagem desacelerada que lhe permite fazer uma reflexão e um contraponto a uma visão utilitarista propalada pela sociedade pós-moderna. Sob esse viés, esse estudo pode contribuir, direta ou indiretamente, para a formação do leitor ao rerepresentar os instrumentos necessários à leitura especializada (*corpus teórico*), mas, sobretudo, por trazer à tona, leituras possíveis, atuantes no universo da palavra e da imagem, que levam à humanização, no sentido proposto por Candido (1972).

Para a realização desse estudo, em um primeiro momento, foi feita uma pesquisa bibliográfica, visando discutir conceitos importantes que envolvem o estudo em questão, como por exemplo, teorias poéticas, segundo a crítica especializada; o gênero lírico conforme Aguiar e Silva; operadores de leitura da poesia como a teoria da estilística, segundo Nilce Sant'anna Martins, Elisabeth Rallo; a retórica, vista sob as discussões de Dante Tringali e Olivier Reboul. Leituras sobre a presença da imagem no texto poético, como as propostas de Aguiar e Silva e Bosi, bem como teorias que explicam o papel do leitor, a sua recepção e o efeito produzido no leitor conforme Umberto Eco, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Para o estudo das correspondências do texto poético com a imagem, recorreu-se a Alberto Manguel, Lucrecia Ferrara, Ivete Walty, entre outros.

A leitura dos poemas foi realizada, visando perceber e discutir as imagens sugeridas pela linguagem poética de Eugênio de Andrade, o seu processo de escrita e recursos presentes nos poemas, que permitem essa visualização das imagens. Nesse estudo, após o levantamento das questões que compõem o texto verbal, discutiram-se os possíveis efeitos produzidos pela leitura dos poemas e de telas de pintores que estabeleceram o diálogo texto-imagem.

No que diz respeito às perguntas de pesquisa, esse estudo apresenta, basicamente, três questionamentos:

- 1) De que maneira se constrói o eixo temático (os elementos naturais) a partir da visibilidade do texto poético e que efeitos produzem no leitor?
- 2) Como ocorre a integração do homem aos quatro elementos na poesia de Eugênio de Andrade, considerando-se o mundo um jogo de luzes e sombras?
- 3) De que forma o diálogo texto-imagem ocorre?

Para o desenvolvimento desse estudo, pensou-se na estruturação do trabalho em três partes, que assim se distribuem:

O **Capítulo 1** intitulado *Pressupostos teóricos sobre o texto literário e o papel do leitor (sua recepção)* aborda os aspectos teóricos, discutindo questões referentes à leitura e produção de sentido do ato da leitura, pautando-se nas teorias da Estética da Recepção e Teoria do Efeito.

No **Capítulo 2** intitulado *A leitura da poesia e suas implicações teóricas* são apresentadas discussões e teorias que contribuem à leitura da poesia, como, por exemplo, a Estilística e a Retórica, bem como questões que tratam da visibilidade do texto.

O **Capítulo 3**, sob o título de *A palavra-imagem e os elementos míticos: o fogo, a água, o ar e a terra*, apresenta um breve panorama da Literatura Portuguesa no século XX e a leitura dos poemas selecionados de Eugênio de Andrade e de telas correspondentes às temáticas presentes nos poemas.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE O TEXTO LITERÁRIO E O PAPEL DO LEITOR (SUA RECEPÇÃO)

Faz uma chave, mesmo pequena,
entra na casa.
Consente na doçura, tem dó
da matéria dos sonhos e das aves.

Invoca o sonho, a claridade, a música
dos flancos.
Não digas pedra, diz janela.
Não sejas como a sombra.

Diz homem, diz criança, diz estrela.
Repete as sílabas
onde a luz é feliz e se demora.

Volta a dizer: homem, mulher, criança.
Onde a beleza é mais nova
*Eugênio de Andrade*¹

Para o desenvolvimento do estudo, neste capítulo, será discutida a questão da leitura do texto literário, a sua recepção e a produção de sentido, à luz da história da literatura e da sua dialética, conforme a visão de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Esses autores recuperam de forma sistematizada o *status* do leitor como um sujeito histórico efetivamente envolvido no processo de leitura, a partir do qual se renova, e revigora a obra literária na medida em que o diálogo leitor/obra possibilita a troca de experiências. Jauss e Iser, consideram a questão da leitura como um processo de co-produção de sentido, que envolve um sistema amplo de fatores que contribuem para essa produção. Dessa forma, promovem um novo *status* para o texto (antes visto como objeto lingüístico a ser desvelado pelo leitor), deslocando-o do centro, atribuindo-lhe parcialidade na efetivação da leitura (produção do sentido) ao abrir espaço fundamental para a participação do leitor nesse processo. Corroborando o *status* atribuído ao leitor, Umberto Eco faz considerações acerca da importância do papel do leitor não só na produção de sentido no ato da leitura, mas muito antes disso, no momento da criação do texto. Nesse sentido, pensa-se, pois, Eco como um estudioso cujas discussões contribuem para o desenvolvimento desse trabalho.

A escolha de tais teorias justifica-se na medida em que considera a noção de sujeito ao levar em conta o leitor como co-participante na construção de sentido da leitura.

¹ ANDRADE, Eugênio. *Branco no Branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 141.

Na verdade, conforme a própria crítica literária salienta, o leitor começa a ter *status* relevante no processo de produção de sentido a partir de algumas correntes críticas pós-estruturalistas, mas é considerado, realmente, como parte do processo, a partir da década de 60, com a estética da recepção e a teoria do efeito. Contudo, vale lembrar que, em alguns momentos, na evolução da história da literatura, percebem-se resquícios da preocupação com o leitor no processo de produção e leitura, segundo Zilbermam (1989). Já em Aristóteles, há a idéia da recepção quando a questão da catarse é discutida, ficando subentendida a preocupação com o leitor, mesmo que de forma não tão sistemática, como aparece nas críticas atuais:

De certo modo nessas correntes do pensamento está presente o princípio de que a literatura constitui um caso especial de comunicação [...]. Todavia, nem sempre o leitor, o processo da leitura ou a experiência estética são considerados elementos centrais para o conhecimento e interpretação da obra literária. Esses são igualmente critérios para delimitar o campo da recepção, levando a uma gradual aproximação dele. Um deles está presente, por exemplo, na Poética, de Aristóteles, para quem a catarse enquanto experiência vivida pelo expectador ou ouvinte é condição fundamental para definir a qualidade de uma obra, [...]. Isto pode tornar Aristóteles um precursor remoto da estética da recepção, segundo comenta Harald Weinrich; ou, por outro raciocínio, coloca Jauss, que recupera o conceito de catarse para a teoria da literatura [...] (WEINRICH *apud* ZILBERMAN: 1989, p. 15-16).

Na década de 60, a Estética da Recepção surge, na Alemanha, como uma renovação das propostas curriculares, opondo-se ao ensino tradicional da história da literatura. Inicialmente ligada ao movimento chamado Escola de Constança, cujos expoentes foram Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, a Estética da Recepção tem uma de suas primeiras discussões em uma conferência proferida por Jauss, em 1967, na Universidade de Constança, sobre o que é e qual a finalidade de se estudar a história da literatura. A partir daí iniciam-se as discussões acerca das concepções da história da literatura, bem como dos elementos envolvidos nessa questão: texto, autor, leitor. Em 1970, na Universidade de Constança, Iser traz à tona discussões sobre a constituição prévia do texto, que o caracterizaria como literário.

Jauss e Iser, em linhas gerais, propõem a renovação das concepções vigentes acerca da história da Literatura, que contemplavam o autor, o texto ou contexto, deixando de lado o leitor. A proposta desses teóricos, na verdade, era a de lançar um olhar mais atento para o papel do leitor, sem, contudo, negar as contribuições das críticas literárias anteriores (marxista e formalista).

Dessa forma, com a Estética da Recepção, o leitor ganha um novo *status*: o de ser agente, coadjuvante na produção de sentido do texto, ao revelar a esteticidade da obra. O leitor, antes visto como paciente em relação ao sentido, que estava no texto, agora promove a significação da obra literária, por meio da sua leitura. Pois, como afirma Jauss (1994) a obra literária não fornece ao leitor os mesmos parâmetros de leitura, mas é uma estrutura que se renova a partir das diferentes leituras feitas:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, nem pela reconstrução da intenção de seu autor. Antes, a experiência denominada “primária” de qualquer obra de arte realiza-se com o seu efeito estético – *Einstellung auf* – constituído de compreensão fruidora e de fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivou a idéia de que o texto foi feito não pelo leitor, mas especialmente para ser interpretado. (JAUSS, 1994).

Nessa proposta fica clara a primazia dada à importância do efeito e da significação do texto para o leitor. Contudo, percebe-se, ainda, em um segundo momento, a necessidade de reflexão sobre a trajetória na qual o texto literário é recebido e interpretado de diferentes formas e leitores. Ou seja, a leitura e a produção de sentido de um texto estão pautadas na relação dialógica entre texto e leitor, que faz com que ela se atualize a partir do ato da leitura.

Nesse sentido, Zilberman (1989) vem corroborar essa idéia ao afirmar que a obra possui uma estrutura comunicativa, que só faz sentido na medida em que é lida. E, que sendo lida em diferentes períodos, por diferentes leitores, é experienciada de modos diferentes, sendo renovada a cada diferente atualização e, desse modo, sobrevive ao tempo.

O horizonte de expectativas proposto por Jauss configura-se no conjunto de normas sociais, morais, estéticas de um determinado momento histórico, que influenciam tanto a produção quanto a leitura de uma obra. Quanto mais distanciado estiver o horizonte de expectativas do leitor do horizonte da obra, maior será sua qualidade estética, na medida em que implica na aceitação ou não, do leitor, de novas experiências em relação às anteriores. Na história da recepção de uma obra pode acontecer de, num momento, ela provocar um estranhamento e rompimento do horizonte de expectativas do leitor, possibilitando-lhe novo horizonte. Todavia, a obra pode não vislumbrar nenhum aspecto original, perdendo assim seu caráter inovador, sendo vista como senso comum no que se refere às expectativas do leitor:

[...] experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de

percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando da negatividade original da obra houver se transformado em obviedade (JAUSS, 1994, p. 32).

Desse modo, Jauss (1994) afirma que a reconstrução do horizonte de expectativas se faz necessária na medida em que se estabelece uma relação dialógica entre o texto e o leitor. Além do que oportuniza a recuperação da história da recepção do texto, ilustrando a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a atual de uma obra, e conhecer, portanto, a história de sua recepção.

Dessa forma, é buscando a pergunta original para a qual o texto foi resposta que se percebe as modificações ocorridas entre a obra e o leitor, devido às inúmeras recepções as quais ele vai incorporando com o passar do tempo. A obra do passado “só diz algo” ao leitor (receptor) se este tiver reconstruído o questionamento para o qual ela foi feita, atualizando-a. Processo esse, chamado por Jauss, de “compreensão produtiva”. Entretanto, afirma Jauss (1994), a obra literária pode confrontar o leitor com uma realidade nova, “opaca”, que não pode ser compreendida mediante um horizonte de expectativas pré-determinado.

Sobre o efeito estético de um texto, o autor afirma que há dois momentos simultâneos no contato leitor/obra: esta, ao mesmo tempo em que provoca uma reação naquele, também muda historicamente, ao ser recebida e entendida de diferentes modos.

Jauss, ao referir-se a Iser e Vodicka, destaca também a importância de se diferenciar os dois modos de concretização da leitura: o horizonte implícito de expectativa proposto pela obra traz orientações prévias e inalteradas devido ao texto ser o mesmo. E o horizonte explícito tem uma recepção condicionada pelo leitor, que dialoga com a obra segundo suas experiências pessoais.

O estudioso refere-se aos dois horizontes, respectivamente, o leitor explícito e o implícito e a sua importância na construção do sentido da obra. Acrescenta a necessidade de se perceber os diferentes códigos referentes a esses leitores e privilegiar o código subjetivo do leitor implícito para melhor compreensão das estruturas de pré-compreensão, que diferenciam o código da obra literária do código do leitor.

Desse modo, enfatiza-se também que o efeito estético prescinde da sua recepção, que se dá pela compreensão na sucessão dos elementos do texto (poético, narrativo, pictórico). A partir da compreensão, ocorre a interpretação, nomeada por Jauss de “concretização de uma significância específica” que não se desvincula da primeira, porém é mais objetiva ao intuir o esclarecimento da construção do texto (aspectos verbais e literários), para possibilitar uma compreensão global. A aplicação, o último estágio, vincula-se aos dois primeiros elementos na medida em que ilustra um intuito de trazer o texto para dentro do presente, formando um juízo de valor estético que possa convencer outros leitores:

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que já tomamos conhecimento fez-se experienciável, ou seja, legível por assim dizer, num contexto experiencial. (JAUSS, 1994, p. 28).

Outro aspecto importante abordado pelo autor é o fato de a obra não ser apresentada como totalmente nova. Para chegar a uma interpretação, o leitor deverá atentar para os sinais explícitos ou implícitos, os traços familiares (experiências passadas) que o encaminharão para uma postura individual e bastante subjetiva de leitura. O leitor percebe uma nova obra tanto a partir da sua experiência literária, quanto da sua experiência de vida. Citando Jauss:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte da expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte”, – tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p. 31).

Trata-se aqui da relação do leitor com a obra e da sua reação perante a mesma, que ocorre na relação obra/leitor através da negação do já estabelecido ou colocação de experiências ainda desconhecidas. Essa reação está intimamente ligada ao horizonte de expectativa, conforme a distância existente entre o horizonte da obra e do leitor. Além disso, o horizonte também determina o valor estético da obra, baseado ainda nessa distância entre o horizonte, a obra e ruptura daquele.

Soma-se a esta questão da qualidade estética da obra ligada ao horizonte de expectativa a função social da literatura, que se efetiva na medida em que o leitor adquire experiência da realidade através da leitura do texto literário, que por meio de uma nova forma o auxilia a romper com a automatizada percepção cotidiana.

Isso acontece devido à literatura diferenciar-se do histórico não só porque conserva as experiências já vividas, mas também porque antecipa experiências ainda não vividas, ampliando o comportamento social.

Em consonância à teoria de Jauss, pode-se depreender da leitura feita de Wolfgang Iser que a leitura da obra literária prescinde da co-participação do leitor, no momento em que lhe exige o preenchimento das lacunas disseminadas pelo texto, por meio de sua experiência e fantasia. Todavia, Iser discute a receptividade da obra literária, sob uma perspectiva mais individual quando coloca em questão o seu efeito produzido no leitor que, no ato da leitura, encontra com os chamados “espaços vazios”, sendo induzido a participar na realização do texto. Esse processo de leitura e produção de sentido seria o que Iser nomeia como os dois pólos da obra literária: o artístico e o estético intrínsecos à concretização do leitor, em que o artístico se refere à obra criada pelo autor, e o estético diz respeito às diversas atualizações feitas pelo leitor.

Enquanto teoria do efeito, a estética da recepção busca explorar a interação entre o texto e o mundo extratextual. O efeito produzido no processo de interação se manifesta em forma de acontecimento. O processo em que o acontecimento se manifesta pela leitura dá-se da seguinte maneira: o mundo age sobre o autor, que escreve o livro tendo o mundo como referência. Quando o livro é lido, torna-se um acontecimento que traz novas perspectivas para o mundo.

O texto literário seleciona aspectos da realidade, mas estabelece novas combinações que extrapolam os limites semânticos, e nesse sentido é que o texto tem caráter de acontecimento, no momento em que seleciona e tira o elemento da sua realidade referencial, e quando esse elemento rompe com os limites semânticos e instaura uma outra realidade.

Quanto ao efeito produzido no leitor pelo texto, a produção de sentido tida pelo leitor também se pauta numa seleção de elementos, que varia conforme o seu conhecimento de mundo. Assim:

[...] uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à função, que os textos desempenham em contextos, à comunicação, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são, contudo, compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades do leitor por ele, estimuladas (ISER, 1996, p. 13-14).

Nesse sentido afirma, Iser, “o texto é um potencial de efeitos que se atualiza na leitura” (ISER, 1996, p.15).

Na discussão acerca da interpretação tida do texto literário, Iser comenta sobre o papel da crítica literária do século XIX que, pautada na análise discursiva, buscava interpretar mensagens que o texto tinha a revelar. Porém, segundo a teoria do efeito, não há uma verdade ocultada para o texto revelar; o que há são elementos lingüísticos arranjados no texto, os quais o leitor, aliando sua experiência e imaginação, atribui sentidos ao texto.

O sentido, todavia, não é uma idéia expressa discursivamente, mas a linguagem referencial é percebida enquanto sentido por uma formulação de imagens na cabeça do leitor, através de pistas ou espaços que o texto deixa. O leitor, portanto, só pode cumprir seu papel por meio da leitura: uma experiência estética do leitor; pois conforme Iser (1996), sendo o objeto estético um objeto indeterminado e da imaginação, só pode ser apreendido pela imaginação criadora do leitor. No entanto, ela não age livremente, uma vez que precisa levar em conta o horizonte trazido pelo texto.

Ao analisar a relação entre a obra e o leitor quanto à produção de sentido e ao efeito causado, há que se considerar que o ato de compreensão é dirigido pelas estruturas do texto, mas não controlado por elas. Isso significa que o texto traz um caminho a ser percorrido e o leitor pode percorrê-lo da forma que quiser ou como puder, sem que se possa controlar até onde a leitura chega, uma vez que o significante não pode abarcar todos os significados.

Nesse sentido, a leitura, segundo a teoria do efeito, é mais democrática e complexa, pois não deixa margem para qualquer interpretação, como afirmam algumas críticas à teoria.

Quanto ao tipo de leitor que se envolve com o texto literário, Iser (1996) faz referência à existência de dois tipos: o leitor ideal e o contemporâneo. O leitor ideal é uma criação do autor, é quem ele quer que leia seu texto, para quem ele escreve. O leitor contemporâneo, real (ou

empírico) é aquele que recebe a obra em determinado momento e incube-se do papel de produzir sentido a ela e atualizá-la pela sua leitura. Entretanto, Iser propõe o leitor implícito ao texto, que se encontra materializado nas estruturas textuais, nas pistas deixadas no texto (o conjunto de orientações oferecidas pelo texto, como condição de recepção aos possíveis leitores). Isto é, o leitor implícito está materializado na estrutura textual na medida em que é somente pela experiência imaginativa do leitor que se constrói o sentido do texto ficcional:

Em resumo, a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais. Pensamos no papel do leitor, perceptível no texto, que é composto por uma estrutura do texto e uma estrutura do ato. Se a estrutura do texto estabelece o ponto de vista para o leitor, então isso significa que ela leva em conta uma regra elementar da nossa percepção que diz que nosso acesso ao mundo sempre é de natureza perspectivista. E a concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação (ISER, 1996, p. 78-79).

No que diz respeito ao efeito estético proposto pela obra literária, Iser (1996) afirma ser a assimetria existente entre a realidade e o que é apresentado pela ficção que causa estranhamento ao leitor, levando-o à reflexão: “o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto” (ISER, 1996, p. 87).

Desse modo, é na e pela leitura do texto literário que o leitor esbarra-se com elementos que causam estranhamento e pontos de indefinição que cifrados no texto, mexem com a sua psique, em que ele suspende as exigências do censor para aventura-se na leitura. A partir desse envolvimento psicológico do leitor na resolução desses pontos de indefinição, que vão muito além da realidade circundante, há o efeito catártico quando o leitor participa da solução (ou produção de sentido) para a obra (LESSER *apud* ISER, 1996).

Quanto à referência e à seleção do repertório dos textos ficcionais, Iser aborda os elementos textuais que contribuem para a constituição da situação entre o texto e o leitor: as convenções, os procedimentos e a participação do leitor.

As convenções são os elementos familiares ao leitor (extratextual) colocados, porém, de modo inusitado, por isso nunca haverá harmonia entre a velha e a nova informação. O familiar é o intencionado no texto, mas que provoca o não-intencionado, pois o significado vai além do significante lingüístico posto no texto, residindo aí o valor estético do texto (o não captável).

Segundo Iser, a ficção define-se como o complemento da realidade na medida em que abarca o que os sistemas dominantes excluem, logo, inclui a realidade como um todo, mostrando todos os seus lados.

O repertório apenas evoca no leitor a aparência do familiar, mas quanto à desautomatização desses elementos, o texto alerta a consciência do leitor diante daquele elemento pautado em valores agora revertidos. Por conseguinte, faz com que o leitor busque uma equivalência entre o familiar que está na memória e o novo proposto pelo texto, podendo perceber que essa correspondência tende a ser nula.

Para que a situação comunicativa entre texto e leitor se efetive, são necessárias estratégias que organizem tanto o material textual quanto às condições comunicativas. Ou seja, as estratégias combinam os elementos, de forma que a estrutura textual seja compreensível. Elas são praticadas individualmente, a cada texto, e pretendem descobrir o familiar no inesperado.

A noção de qualidade estética ligada à questão do desvio é discutida por Iser no sentido de que a qualidade estética não reside no desvio da norma padrão ou do cânone literário, mas vincula-se às disposições e hábitos do leitor. Isso significa que se leva em conta como o leitor receberá a tensão presente no texto entre a norma, o cânone, o familiar e a sua representação no texto, da forma como foi estruturado, se atende ou não às normas de expectativa do leitor: normas sociais, referências literárias e hábitos sócio-culturais.

Ao comentar acerca da relação existente entre o primeiro e o segundo plano presentes na leitura, Iser afirma que o código posto pelo texto não prescreve seu sentido, mas condiciona muitas possibilidades de realização nele contidas. O código produzido pelo leitor é resultado de modelos de apreensão esboçados pelo código presente no texto, mas as realizações de leitura permanecem orientadas pelo código sócio-cultural que é válido para cada leitor.

Nesse sentido, a leitura constitui-se em um ato de atribuição de sentido, num acontecimento de co-participação na produção de sentido, uma vez que o texto no seu aspecto lingüístico traz pistas e lacunas que mostram um caminho ao leitor. Ele, por sua vez, traz uma bagagem cultural que se choca com o texto em alguns pontos (o efeito de estranhamento), que o fazem refletir, na tentativa de reorganizar elementos, imagens e atribuir sentido para o que aparentemente não o

tem. Todo esse processo acontece de forma individual e inesperada e, por isso, uma leitura não pode ser controlada, e um texto é atualizado a cada leitura.

De acordo com Iser (1996), a atribuição de sentido ocorre por meio de uma combinação que visa à organização intratextual e, assim, o texto se revela um sistema perspectivístico, que propõe visões distintas de um mesmo objeto, ao trazer vários pontos de vista. Desse modo, cada objeto, intencionalmente visualizado, entrelaça-se a outros tantos pontos de vista.

Afirma Iser (1999) que a perspectividade interna do texto possui uma estrutura de tema e de horizonte pela qual o vazio se desloca. Na medida em que o leitor, durante a leitura, converte em tema tudo o que tinha em mente, esse tema se coloca diante do horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava; todavia, o horizonte do leitor pauta-se nos elementos que anteriormente foram tema. Por conseguinte, o ponto de vista do leitor muda, baseado no movimento entre tema/horizonte, sendo que o tema, ainda não trazido à tona, fica à margem, como um tema potencial (ou um espaço vazio). Sob essa perspectiva, pode-se entender que a leitura é, logo, um jogo dinâmico entre horizonte/tema/horizonte, pelo fato de que, inicialmente, há um horizonte a ser preenchido, que com a leitura torna-se um tema e adquire posição central no campo que, por sua vez, torna-se um tema atualizado e provoca um novo horizonte a ser preenchido.

Dessa forma, a partir da estrutura de tema e horizonte, percebe-se o funcionamento do vazio. Ao deslocar-se pela estrutura de campo, que seria o processo pelo qual se forma o ponto de vista do leitor, o vazio possibilita o deslocamento do ponto de vista do leitor, assegurando o processo dialético e interativo da leitura.

Conforme Iser (1999), se o movimento do vazio se dá em nível sintagmático, pela alternância entre tema e horizonte, em nível paradigmático há as negações, responsáveis não só pelo questionamento de paradigmas vigentes, como também permitem ao leitor revê-los sob uma outra ótica. Dessa maneira, por meio de uma atitude reflexiva lhe é permitido enxergar o com um novo olhar, o que antes era familiar. As negações, na verdade, estão intrinsecamente ligadas às normas extraliterárias selecionadas (que servem de pano de fundo à obra literária), bem como à posição do leitor e, portanto, funcionam como um contraponto, que não nega, mas alia diferentes visões que se sobrepõem e exigem um posicionamento do leitor:

Os lugares vazios, sendo forma oca de configuração de sentido, produzem uma experiência peculiar a textos ficcionais, em que o conhecimento apresentado pelo texto ou evocado no leitor por seus esquemas é passível de transformação dirigida. É através desses lugares vazios que a negação ganha força produtiva. O sentido antigo, negado, retorna à consciência quando um novo sentido lhe sobrepõe; este novo sentido é certamente vazio, mas, exatamente por essa razão, ele precisa do sentido antigo e afora invalidado; este é necessário porque foi re-transformado pela negação em material para a interpretação, material a partir do qual os lugares vazios, convertidos em tema pela negação, devem ganhar sua determinação. [...] Preencher a determinação significa adotar atitudes, o que transforma o texto em experiência para o leitor. Independentemente das experiências subjetivas dos leitores, eles são induzidos a assumir atitudes. (ISER, 1999, p. 177-178).

Como consequência desses vazios, presentes no texto literário, que o leitor precisa preencher com ligações inexistentes para que surtam efeito, a obra adquire um caráter atemporal por causa da sua estrutura, que permite ao leitor colocar-se continuamente dentro do mundo ficcional.

De acordo com Iser (1999), o leitor só consegue criar imagens, não existentes na realidade empírica, quando há esquemas inter-relacionados, no texto, que o permitem criá-las. São as chamadas “representações”, comumente formadas pela introdução de novas personagens através das suspensões na narrativa. Afinal, são essas suspensões que, interrompendo a coerência textual, estimulam a formação de representações, numa atitude participativa do leitor. Isto significa que esses vazios impulsionam a imaginação do leitor a preencher com representações o que está encoberto: processo chamado por Iser de “estrutura auto-reguladora”.

Em suma, sob o viés da teoria do efeito, segundo Iser (1996), a obra, ao ser lida, provoca um efeito particular no leitor (o efeito é causado pelo texto), porém ela é recebida de diferentes maneiras, conforme diferentes épocas históricas, já que a recepção é condicionada pelo leitor. Sob essa perspectiva, teórica, o leitor deve levar em conta o efeito que a obra lhe causa, modificando-o ou não, uma vez que o texto é um potencial de efeitos que só se atualizam pelo ato da leitura.

Discutidas as teorias da recepção (Jauss) e do efeito (Iser), há que se notar, como já foi citado no início desse estudo, o *status* ativo atribuído ao leitor na produção de sentido. Contudo, algumas distinções teóricas são perceptíveis, na medida em que a estética da recepção volta-se para a recepção de leitura de uma obra, sincrônica e diacronicamente, no seu percurso histórico; e a teoria do efeito pauta-se na idéia de que a leitura é um processo que envolve um conjunto de estratégias pré-configuradas pela estrutura textual, na qual se insere também o próprio leitor.

Na mesma linha de pensamento das teorias da estética da recepção e do efeito acerca da importância do leitor no processo de leitura e produção de sentido, a leitura de *Seis passeios pelos bosques da ficção* (ECO, 1994) vem corroborar questões importantes sobre o papel do leitor.

Nesse texto, Umberto Eco discute a presença do leitor na obra literária, suscitando questões pertinentes acerca do seu papel de leitura, no processo narrativo. Nesse sentido, pensar no texto e na sua leitura sem levar em conta o leitor, figura tão importante desse processo, é como ignorar o próprio texto, isto é, seria o mesmo que ignorar “o ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história [...] uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 7, 9).

Fica claro que todo texto de ficção necessita de um leitor que o complete com sua experiência, mas há ocasiões em que ele não consegue interagir com a história do texto, porque “num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 1994, p. 12). Mesmo que seja inconscientemente, ele imagina o que poderá acontecer no final da história, nas “lacunas” deixadas pelo autor. Entretanto, tais inferências podem não levar o leitor a nenhum lugar, ou ainda podem levá-lo a lugares sem saída; logo, é preciso que ele retome seu caminho e faça outra escolha. As lacunas deixadas pelo texto literário, afirma Eco, são metaforicamente como os caminhos de um bosque, que podem ser trilhados, de maneiras mais ou menos flexíveis, na medida em que há a liberdade de escolha, mas há também o risco de se chegar a uma leitura mais ou menos satisfatória. Desse modo, há que se fazer escolhas razoáveis, não pautadas no bom senso da lógica externa, mas levando em conta a lógica interna da ficção:

Bosque é uma metáfora para o texto narrativo [...], um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção (ECO, 1994, p. 12).

O bom senso que rege a leitura do texto ficcional relaciona-se aos dois tipos de leitor citados por Umberto Eco (1994): o leitor modelo e o leitor empírico, que trilham o arriscado e não menos rico caminho da leitura. O primeiro é pré-estabelecido no momento da criação da obra, que traz marcas propostas a esse modelo de leitor, ou seja, “é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Já o leitor

empírico é aquele que lê o texto de várias formas e não há parâmetros que determinem como deve ser a leitura, porque o texto, para esse leitor, é considerado um “receptáculo” das suas “paixões”.

Segundo o autor, o leitor empírico não está apto a compactuar do jogo que o texto traz, ou seja, não é capaz de lançar-se “ao bosque” e trilhar vários caminhos – percorrendo trilhas ou atalhos mostrados pelo texto ou criados estrategicamente pelo próprio leitor –, sair do bosque (leitura) diferentemente de quando iniciou a caminhada. Afinal, o preenchimento das lacunas deixa, algumas vezes, o leitor indeciso por onde seguir, para não se perder definitivamente nesse “bosque”:

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você eu, todos, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. Quem já não assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. [...] estaríamos lendo o filme de maneira errada. [...] Em relação ao tipo de expectador que o autor tinha em mente. [...] Esse tipo de [...] leitor é o que eu chamo de leitor-modelo _ uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar (ECO, 1994, p. 14-15).

O que diferencia os dois tipos de leitores citados por Eco são os modos como o leitor conduzirá sua leitura, percebendo e seguindo as “regras do jogo” (as pistas presentes na estrutura textual), ou esquecendo-as em detrimento das suas expectativas, tomando caminhos não imaginados pelo autor ao escrever a obra:

Cabe, portanto, observar as regras do jogo e, o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar. Meu amigo esqueceu as regras e sobrepôs suas próprias expectativas de leitor empírico às expectativas que o autor queria que um leitor-modelo tivesse (ECO, 1994, p. 16).

O leitor-modelo, em contrapartida, requer um autor ideal; nesse sentido, Eco (1994, p. 21) discute sobre o autor modelo e empírico. Segundo ele, o autor empírico, como o leitor, usa o texto como meio para extravasar o seu “eu”. Já o autor modelo é “uma voz que se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como um leitor modelo”.

Eco (1994) afirma ser o leitor-modelo um conjunto de pistas textuais: citando Pugliatti (*apud* ECO, 1994), o leitor é ao mesmo tempo agente, colaborador de sentido, e mais do que isso, ele tem sua origem na tessitura do próprio texto, sendo uma estratégia de interpretação. Assim é determinado pela própria escritura do texto, tendo apenas “certa” liberdade:

O leitor-modelo de Eco (1979) não só figura como interagente e colaborador do texto; muito mais - e em certo sentido, menos -, ele/ela nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação. Assim, o que determina a competência dos leitores-modelo é o tipo de estampagem genética que o texto lhe transmitiu [...] Criados com o texto – e nele aprisionados-, os leitores-modelo desfrutam apenas a liberdade que texto lhes concede (PUGLIATTI *apud* ECO, 1994, p. 22).

Nesse sentido, Eco (1994) se atém ao leitor-modelo, presente tanto nas obras abertas a inúmeros pontos de vista, quanto às direcionadas a um leitor obediente; levando em conta que a interpretação de um texto pauta-se no entendimento do leitor-modelo.

O leitor-modelo apresenta dois níveis: o mais superficial se fixa na história e interessa-se apenas por saber como ela termina; o segundo aprofunda-se nas estratégias de construção da história, buscando caminhos mais razoáveis para descobrir o autor modelo:

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó,...); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir porque algumas trilhas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer o texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige, sobretudo, a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história [...]. Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (ECO, 1994, p. 33).

Dessa forma, o autor modelo propõe, em seu texto, estratégias que possibilitem ao leitor seguir caminhos mais curtos ou mais detalhados. O leitor pode ler de modo a não atentar para os detalhes, fazer pausas para inferências e assim chegar logo ao final; ou então, ir mais devagar, fazendo inferências, atendo-se aos detalhes, e de “vagar” em “vagar” pelo “bosque” e fora dele também (voltando-se para sua experiência de vida ou conhecimento de outras histórias), chegar ao final, porém bem mais enriquecido e transformado:

Vamos a um bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo [...] é uma delícia demorarmos-nos ali [...]. Mas já que se pode passear por um

bosque sem ir a nenhum lugar específico e já que às vezes é divertido se perder por puro prazer, vou falar daqueles passeios que a estratégia do autor induz o leitor a dar. Uma das técnicas que um autor pode utilizar para demorar-se ou diminuir a velocidade é a que permite ao leitor dar “passeios inferenciais” [...]. Em toda obra de ficção, o texto emite sinais de suspense, quase como se o discurso se tornasse mais lento ou até parasse, e como se o escritor estivesse sugerindo: “Agora tente você continuar...” (ECO, 1994, p. 56).

Entretanto, quando o leitor escolhe a segunda estratégia, há o risco de o leitor prever algo que não estava nos planos do autor. Apesar desse perigo, “o processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 1994, p. 58).

Quanto ao envolvimento do leitor com o texto lido, Eco (1994, p. 99) afirma ser necessária a cumplicidade leitor/obra. O leitor precisa estar predisposto a acreditar ao ler um texto ficcional, necessitando de um acordo no qual o autor finge dizer a verdade e o leitor finge acreditar na sua veracidade (ou verossimilhança). Porém há um limite para as crenças do leitor: o mundo real, pois “todo o mundo ficcional se apóia parasiticamente no mundo real”. Nas palavras do estudioso:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...]o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. [...] O que estou dizendo parece óbvio, mas não o é se nos ativermos a nosso dogma de suspensão da descrença. Pareceria que, ao lermos uma obra de ficção, suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e não a outras. [...] Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis em uma obra. [...] Portanto parece que os leitores precisam saber um a porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como pano de fundo correto do mundo ficcional. [...] Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. [...] Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1994, p. 81-93).

Pautado na realidade, o leitor elabora suas impressões sobre o mundo ficcional, e a partir daí revê suas crenças reafirmando ou refutando as suas verdades anteriores à leitura da obra.

Ao contrário do que acontece na realidade, o mundo ficcional apresenta verdades eternas (a não ser que o autor reescreva a obra). Sob esse âmbito, o leitor tem liberdade para fazer inferências no texto desde que não o faça contradizer-se dentro da estrutura verossímil.

Segundo Eco (1994), a realidade serve de base à ficção; todavia, o contrário também acontece. Por isso, faz-se necessário, ao leitor, distinguir a narrativa natural, que revela acontecimentos reais do mundo natural, e a narrativa artificial, que diz respeito a fatos reais do universo ficcional. A caminhada pelo “bosque” valida-se à medida que, independentemente dos caminhos escolhidos, traz a “humanidade” ao leitor, por meio da fantasia, do sonho, do inusitado e (re)organiza o seu caos interior e produz sentidos novos à sua existência. Eis aqui um exemplo do caráter humanizador da literatura, citado por Candido (1972).

Em suma, o convite ao passeio pelo bosque, de Umberto Eco, embora tenha exemplos referentes à ficção narrativa, em muitos momentos pode ser lido num sentido amplo, generalizado, relativo à ficção. E é nesse sentido que se resgata suas discussões no presente estudo, uma vez que muitas reflexões sobre o processo de leitura e o papel do leitor cabem também ao texto poético.

Segundo afirma Eco (1990), o seu leitor-modelo assemelha-se ao leitor implícito proposto por Iser, já que ambos acreditam na sua participação para a construção de sentido do texto, que só se efetiva no ato da leitura. Todavia, enquanto Iser atribui ao leitor o papel de instaurar um ponto de vista ao texto, Eco salienta que o leitor não só colabora para a produção de sentido do texto mas, na verdade, ele já está pré-determinado no seu ato de criação. E, nesse sentido, o seu ponto de vista, de certa forma, faz parte de um conjunto de estratégias textuais pré-formuladas na produção do texto:

A perspectiva fenomenológica de Iser atribui ao leitor um privilégio que tem sido considerado prerrogativa dos textos, a saber, o de estabelecer um “ponto de vista”, assim determinando o significado do texto. O leitor-modelo de Eco [...] nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação (PUGLIATTI *apud* ECO, 1994, p. 22).

Conforme Eco (1994), Iser vê o leitor implícito como uma estrutura textual que prevê um receptor, sem defini-lo. Sob essa perspectiva, há uma distinção entre o papel do leitor e o leitor fictício, uma vez que esse está apenas integrado ao leitor empírico. Eco, no seu estudo sobre o

leitor, concentra-se em analisar como o leitor fictício está posto no texto e daí advém a sua interpretação.

Aguiar e Silva (1990), no texto *A comunicação literária*, faz uma retomada, de maneira bastante didática, das visões teóricas pós-estruturalistas acerca do leitor; recuperando afirmações importantes de Iser, Jauss, Ingarden, Vodicka referentes ao papel imprescindível do leitor no ato da leitura, bem como da concretização da obra na dialética das leituras, discutindo tanto o *status* do leitor quanto da obra enquanto instâncias autônomas, distintas, porém intrínsecas entre si.

Aguiar e Silva (1990), ao estudar o papel do leitor, recuperando algumas afirmações de Jauss e Iser, afirma que todo texto prescinde da presença do interlocutor para que a obra cumpra seu papel. Desse modo, Aguiar e Silva comenta sobre o diálogo *in absentia*, promovido pelo autor textual com o leitor. No entanto, a presença do leitor tem sido mais ou menos valorizada, conforme as várias correntes críticas (formalismo, estruturalismo, entre outras). A estética da recepção vem suscitar a relevância do papel do leitor enquanto agente de sentido, nesse processo interativo.

Nesse sentido, todas as instâncias envolvidas no processo de leitura são vistas com uma historicidade própria, sendo que a historicidade do receptor é valorizada como fator importante na constituição do texto-objeto estético. Entretanto, para que esse processo se efetive, é necessário que o receptor domine, pelo menos parcialmente, o policódigo² do emissor. Em outras palavras, para que haja a concretização do texto literário, como objeto estético, é preciso haver a interseção de dois horizontes de expectativas.

Feitos comentários acerca do *status* do leitor e da obra como instâncias autônomas e, ao mesmo tempo, interligadas, Aguiar e Silva (1990) discute sobre o receptor, o destinatário e o leitor, afirmando-os como três instâncias distintas no processo de escritura e leitura da obra. Para ele, o destinatário é a instância para quem o texto é direcionado – seria o leitor implícito proposto por Iser, que está previsto na estrutura do texto, no ato da escrita. O receptor é a entidade que, em determinadas circunstâncias, pode decodificar a mensagem, equivalendo ao leitor empírico, citado por Iser, que não condiz ao exato modelo pensado pelo autor, no momento da escrita e,

² Segundo Aguiar e Silva (1990), polícode é o conjunto de conhecimentos lingüísticos e extralingüísticos que o autor/leitor faz uso para se comunicar.

contudo, atualiza a obra com sua leitura sempre diferente. Conforme a situação de recepção, o destinatário pode identificar-se com o leitor pretendido. A existência do leitor está, pois, relacionada a duas questões importantes: por um lado, a presença do leitor é fator previamente condicionante à produção da obra; por outro, o público-leitor com o qual a obra dialoga não é intemporal, nem universal:

Esse leitor assim figurado é um leitor ideal ou um leitor modelo, uma entidade teórica construída por um escritor [...] que faz parte da poética implícita ou explícita desse mesmo escritor (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 310).

O leitor ideal não se assemelha ao leitor real, na medida que exercem papéis distintos e complementares na produção de sentido; se o leitor real é o receptor do texto, o leitor ideal é um elemento de relevância na estrutura do texto.

Além dos conceitos de leitor ideal e real, Aguiar e Silva (1990) retoma o leitor implícito proposto por Iser, afirmando que o leitor implícito são as estruturas textuais que prevêm o leitor que decodificará a obra, atualizando as concretizações do texto. Nesse sentido, o leitor implícito “representa o operador, [...] que o texto pressupõe em potência [...]. Em conformidade com as circunstâncias históricas e individuais, cada leitor real, em cada leitura concreta, realiza certas potencialidades contidas na estrutura textual do leitor implícito” (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 313).

O processo de leitura, sob esse viés histórico-fenomenológico, é discutido por Aguiar e Silva (1990) a partir da idéia de que a leitura só se efetivará se houver a coincidência entre os policódigos do receptor e do emissor, ou segundo a crítica hermenêutica: quando ocorre a fusão dos dois horizontes: o implícito no texto e o do leitor, no ato da leitura.

Desse modo, Aguiar e Silva afirma a necessidade do reconhecimento de que o autor e o leitor são categorias autônomas, que interagem semioticamente no processo da leitura. O texto é um produto com características próprias de sentido e o leitor, por sua vez, se constitui e se modifica nas várias leituras que faz:

O texto antes do ato da leitura, é já um artefato produzido por um emissor, construído em conformidade ou ruptura com determinados códigos e possuindo certas características e marcas semióticas que o individualizam na sua corporeidade e na sua *ratio textus* – o seu sentido - que não permitem qualquer leitura por qualquer leitor. O receptor, por sua vez, é uma entidade

que se constitui ao longo do tempo, modelada e replasmada no decurso de múltiplas leituras. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 314).

Quanto ao caráter heterogêneo e amplo da obra literária, Aguiar e Silva (1990) afirma que ela é imutável e única enquanto produto ou artefato literário; contudo, esse produto pode ser concretizado em diferentes objetos literários, conforme a heterogeneidade das competências sincrônicas e diacrônicas que atualizam a obra de diferentes modos. O conceito de concretização, citado pelo autor, é de Ingarden, segundo o qual define este ser o modo como o leitor, conforme vários atos cognitivos, por meio de complexas operações subjetivas e vivências, realiza a leitura da obra literária.

Aguiar e Silva (1990) salienta ainda a evolução do conceito de concretização, reelaborado por Vodicka, e retomado por Jauss, na sua teoria da estética da recepção que, adquirindo dimensão histórico-social, diz respeito ao aspecto fundamental que constitui um texto literário enquanto tal. Assim, um texto literário se constitui pela diversidade sincrônica e diacrônica das suas concretizações, que o permitem permanecer, preservar sua individualidade, transformar-se parcialmente, influir no processo de produção e recepção de outros textos, enfim transformar-se em objeto estético, por meio de inúmeras leituras e contribuir para a “dinâmica do próprio sistema semiótico literário”.

Discutidos alguns aspectos acerca da leitura do texto literário, conforme teóricos que revelam o processo interativo autor-obra-leitor, na dialética do processo sincrônico/diacrônico da produção e recepção dos textos literários, surgem questionamentos, os quais é importante elucidar, pois são eixos norteadores desse estudo: Em que medida as Teorias da Estética da Recepção e Teoria do Efeito contribuem para a leitura dos poemas de Eugênio de Andrade, realizadas nesse estudo? De que forma as abordagens sobre o gênero lírico, a retórica e a estilística se relacionam com a proposta de leitura pressuposta pelas teorias da recepção?

Em relação à contribuição da Estética da Recepção para o desenvolvimento da análise, observa-se que a recepção e leitura dos poemas de Eugênio de Andrade são tidas sob o recorte teórico das teorias poéticas, da retórica e da estilística, propiciando uma leitura mais especializada dos textos poéticos. De acordo com as discussões da Estética da Recepção e do Efeito, o leitor real pode coincidir com o leitor implícito, detentor dos conhecimentos específicos da estrutura do

texto literário, permitindo uma leitura mais próxima da prevista pelas estruturas textuais no momento da escrita.

É sob essa perspectiva de leitura, historicamente marcada, que teorias poéticas da retórica e da estilística são instrumentos necessários, porém, particulares, que condizem às experiências prévias do leitor (entendido aqui como a pesquisadora). Elas auxiliam o leitor no seu diálogo com o texto, ajudando-o desvelar a escrita poética; a partir daí, é que se produzem sentidos comuns, diferentes e inusitados, promovendo a atualização do texto literário. Reitera-se, assim, a noção de leitor, promulgada pelas teorias recepcionais, as quais prevêm a co-participação do leitor na produção de sentido do texto. Por conseguinte, a leitura é vista como um processo amplo de significações, construída ao longo do texto, e nas várias leituras feitas na vida, num processo dinâmico, ilimitado e incompleto.

Nesse sentido, o segundo capítulo trará algumas questões referentes a características específicas ao texto poético, bem como discussões acerca das teorias da retórica e da estilística, de modo que se possa ter maior embasamento para alcançar o objetivo maior: a leitura dos poemas de Eugênio de Andrade.

2. A LEITURA DA POESIA E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

No prato da balança um verso basta
Para pesar no outro a minha vida.
*Eugênio de Andrade*³

Neste capítulo serão discutidas idéias e conceitos, intrínsecas à composição poética, bem como o caráter da poesia na modernidade. Dentre uma gama de teorias possíveis que servem de suporte à análise poética, optou-se pela retórica e estilística, das quais serão apontados alguns princípios relevantes à leitura da poesia. Atentando-se para as discussões do capítulo anterior sobre o relacionamento das teorias estéticas às teorias poéticas e do papel do leitor, esses conceitos serão articulados sob a perspectiva do leitor implícito (inscrito no poema), como o leitor real o lê e qual o recurso que utiliza.

2.1 Sobre o gênero lírico, segundo a crítica especializada

Inicialmente, esse trabalho vislumbra algumas discussões acerca da poesia ((in) definição, historicidade, crítica, características) conforme algumas visões teóricas da crítica especializada.

Nesse sentido, partindo-se da etimologia da palavra, segundo Massaud Moisés (1999), o termo poesia origina-se do grego *poiésis*, que significa a ação de fazer, criar alguma coisa:

[...] a poesia tem o estado presente desde o início da atividade literária, em nebuloso estágio cultural perdido nas sombras do tempo, e desde os primeiros escritos da teoria e filosofia da literatura: o pensamento estético começou pela poesia (Platão, Aristóteles). E durante séculos não conheceu outro objetivo. [...] As doutrinas acerca da natureza da poesia começaram associadas à idéia de mimese ou imitação (MOISÉS, 1999, p. 402).

Moisés (1999) comenta que o pensamento estético iniciou-se com a poesia e, no decorrer da história, muitas teorias têm tentado defini-la, mas seu tempo é avesso a sistematizações. Com Platão (República) e Aristóteles (Poética), os preceitos sobre a natureza da poesia estavam ligados à idéia de *mimese*. Para Horácio, em *Arte Poética*, os objetivos da poesia eram deleitar e comover. A preocupação com a linguagem foi introduzida por Vico, no século XVIII, e perdura até a atualidade.

³ ANDRADE, Eugênio. *Ofício da Paciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 173.

Ao se tratar de poesia, porém, não há como desvinculá-la da idéia de poema que, de acordo com Moisés (1999), tais termos se distinguem por ser, o poema, o meio que os poetas manifestam sua poesia. Originada do grego, *poiema* significa o que se faz:

Palavra semanticamente instável vincula-se, pela etimologia e por natureza, à poesia: considera-se poema toda composição literária de índole poética [...]. Assumida ortodoxamente, a conexão entre poema e poesia implicaria um juízo de valor, ainda que de primeiro grau: todo poema encerraria uma poesia, e vice-versa, sistematicamente a poesia se coagularia em poema. Na verdade, a correlação apenas se observa como tendência, historicamente verificável, pois existem poemas sem poesia, e a poesia pode surgir no âmbito de um romance ou conto (MOISÉS, 1999, p. 400).

Conforme a definição de Moisés (1999) o poema é um todo, é a expressão da visão de mundo do poeta através das figuras, é o texto escrito: expressa-se poesia por meio do poema.

Jean Cohen afirma que o poema é limitado e obediente a requisitos formais, pois se trata de “uma técnica lingüística de produção dum tipo de consciência que o espetáculo do mundo não produz ordinariamente”, entendendo-se que o espetáculo não produzido ordinariamente é a poesia (COHEN *apud* MOISÉS, 1999, p. 400).

Observada a distinção etimológica e conceitual entre poema e poesia, e retornando às discussões acerca da poesia, nota-se que, apesar de muitos textos terem sido produzidos sob variadas vertentes teóricas, por vezes conceituando a poesia, alguns até apontando suas características básicas, não se chegou a um consenso:

[...] a natureza da poesia é fluida, de forma que as suas leis, à semelhança das leis da Natureza, podem ser deduzidas como princípios genéricos no interior dos quais os poetas se movem facilmente, de acordo com a sua própria índole, e sem nenhum empecilho ou coerção (SAUFFER *apud* MOISÉS, 1999, p. 403).

É evidente, portanto, a vastidão desse tema, que vem sendo, ao longo da história da literatura, objeto de inúmeras discussões, dentre as quais Cara (1985) diz a esse respeito:

O que faz a verdadeira poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso (CARA, 1985, p. 26).

Cara (1985), em *A poesia lírica*, traz à tona essa questão da “inclassibilidade” da poesia, que “rema” contra as grandes correntes críticas, as quais tentam “enformá-la” em algum esquema classificatório. Para a autora, essa contradição entre poesia e teoria só pode ser entendida a partir da dialética histórica, que revela o abandono gradual de definições classificatórias em relação à poesia lírica, em que tal contradição foi sendo resolvida, ao longo da história, de modo lento e dificultoso. Para tentar elucidar a tensão existente entre poesia e crítica, enumera alguns momentos histórico-literários cruciais: a Antigüidade Clássica, o Renascimento, o Romantismo e o Modernismo.

A Antigüidade Clássica, de acordo com Cara (1985), traz o nascimento da poesia, por Aristóteles, como uma expressão pessoal e mimética da realidade, ligada à música e, por isso, possui seu caráter lírico.

O Renascimento, ao fazer uma releitura da *Poética*, de Aristóteles, privilegiou o aspecto teórico, que propôs um esquema classificatório para a poesia lírica. Entretanto, segundo a autora, essa atitude não afetou a qualidade das melhores poesias da época.

Já o período romântico, sob a influência da Revolução burguês-francesa, revoluciona o conceito de poesia, que deixa de ser vista como mera imitação de modelos pré-determinados, passando a ser uma expressão da alma, ou expressão dos sentimentos do eu-lírico, valorizada como produção literária. A Arte poética, como as demais artes, passa a ser criação.

A essa nova concepção da poesia como criação, aliam-se algumas contribuições teóricas que enfatizam o caráter lírico do poema: Herder comenta a linguagem musical composta de sons, tons e metro; Novallis afirma sobre o diálogo entre a expressão poética do mundo da magia e a construção racional que organiza as sensações do mundo; Goethe suscita a função do sujeito da poesia, acreditando em uma identidade entre sujeito e objeto, etc. Afirma Cara (1985) que é sob esse panorama que surge o verdadeiro “estilo lírico”: o subjetivo ultrapassa os limites do individual e chega ao universal.

É na modernidade, porém, que a poesia adquire um caráter mais autônomo, no sentido de estar vinculado a normas composicionais, e o seu sentido, intimamente ligado à leitura. A poesia moderna inova a expressão da palavra enquanto recorte do mundo. O poeta se inclui na realidade do mundo exterior e, por isso, não possui nem a visão totalizante, nem a linguagem

para traduzi-lo como um todo. Desse modo, o núcleo das preocupações modernas é renovar a linguagem, como define Baudelaire (*apud* CARA, 1985), a modernidade está também no próprio código usado pelo artista.

A arte passa a ser vista, dessa forma, como fatura e concorre com os meios de comunicação, evoluindo em direção à técnica (POE *apud* CARA, 1985). Em consequência disso, perde seu caráter de verdade e começa a ser percebida como mediadora entre o poeta e a realidade.

Outra questão trazida pela poesia moderna é a manifestação do Belo transitório em detrimento do Belo Absoluto, que corrobora a “estética do feio”, no sentido de a poesia transformar tudo que é artificial e feio, como afirma Baudelaire.

Outro fato levantado por Cara (1985) é o surgimento da fotografia, que contribui para uma mudança de olhar em relação ao poeta e sua poesia. Tal qual na fotografia, o poeta possui o seu olhar enquanto recorte da realidade, porém, ele não pode dar um sentido total sobre o que está falando e nem dominar seu instrumento (a linguagem). Isso ocorre devido à dinamização do mundo, e por isso sua linguagem é fragmentada, alegórica; e ele precisa ater-se mais a ela, abandonando regras e modelos. Eis a liberdade artística moderna!

Cara (1985, p. 47) recorre a Mallarmé ao afirmar que, na arte moderna, o sujeito lírico passa do particular para o coletivo e a “voz que fala na lírica oculta tanto o poeta quanto o leitor”. Todavia, o eu-lírico fica implícito pela escolha lingüística do poeta e ganha vida no texto. Enfim, na poesia moderna, ocorre a transgressão da lógica, pois nela diluem-se todas as dispersões possíveis do “eu” e da “alma”, bem como toda a variedade formal.

Sintetizando, o poema é a expressão da liberdade, e o eu-lírico é quem une todas essas escolhas de linguagem de que é feito o texto. E o leitor pode, assim, participar do processo de significação pela leitura. O eu-lírico estrutura-se no poema e o leitor o identifica, completando o processo de construção do texto. Eis o caráter democrático da poesia moderna.

Levando em conta as afirmações de Eco sobre o leitor modelo, consoante ao leitor implícito, proposto por Iser, e articulando-as à teoria poética, nota-se na figura do eu-lírico, estruturado no texto, a função exercida pelo leitor modelo ou implícito. Ou seja, a partir do eu-lírico as estruturas textuais se fazem presentes em forma de índices, ou ausentes, deixando vazios, os

quais o leitor empírico (o leitor de poesia) dialoga com o eu-lírico (a estrutura textual) para ler efetivamente o poema. É, justamente, nesse aspecto que as teorias estéticas dialogam com as poéticas.

Sob essa perspectiva histórica, proposta por Cara (1985), conclui-se que, na modernidade, o poeta e o crítico, pela primeira vez, vêem a poesia lírica como concretização de fato, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. Pode-se dizer, portanto, que a poesia como linguagem literária compõem-se de imagens e símbolos que, pela recriação da realidade, subjuga o caos e transmite emoção e liberdade.

Quanto ao seu caráter lírico, pode-se defini-la como expressão de uma visão de mundo, do sentimento, do estado de espírito, sempre centrada no eu-lírico, decorrendo da subjetividade. Há, todavia, o predomínio das figuras de linguagem, significando que a linguagem constitui-se fator fundamental na expressão do estado de espírito, uma vez que pela leitura dos elementos do texto abrange-se uma significação:

Na expressão lírica, há uma espécie de tensão e luta contra qualquer explicação da emoção e do sentimento. Se a poesia lírica pode ser uma forma de conhecimento é porque ela faz conhecer, no momento da leitura, como nova pela invenção poética (CARA, 1985, p. 58).

É sob esse sentido moderno atribuído à poesia lírica que a Estilística vem cumprir seu papel, à medida que traz o principal arcabouço à construção e análise lingüísticas do poema: a linguagem figurada. É, pois, desse modo, que a teoria estilística comunga com as teorias poéticas.

Considerando-se que o sentimento é a matéria prima da poesia, ela está mais ligada a estados emocionais, psíquicos da alma, do que à realidade propriamente dita, que muito embora não estejam dissociados de fatores estéticos e intelectivos, partem indiretamente de instituições reais. Dessa forma, sendo seu conteúdo um campo tão movediço (estado psíquico) os instrumentos que o trazem à tona são bastante complexos à medida que sugerem estados emocionais, por meio do arranjo de palavras usadas de maneira incomum. Por isso, faz-se tão trabalhosa, porém não menos prazerosa a reconstrução desse universo presente no texto poético.

O leitor de poesia se depara com uma emoção particular, seja em forma de um fato narrado, (vivências e estados) ou idéias abrigadas em pormenores figurativos, que exigem dele um olhar mais atento, minucioso, e até sensível para um diálogo com um objeto tão estilizado e particular, o texto poético. Assim, o leitor de poesia, que consegue lançar um olhar mais atento para o texto, observando os pormenores figurativos está muito próximo do que Eco nomeia como leitor modelo, ou leitor ideal, conforme Iser. Esse tipo de leitor é aquele que, segundo Aguiar e Silva (1990), detém um policódigo muito semelhante ao do autor – o leitor especializado.

Dessa forma, a leitura do texto poético, enquanto construção verbal que vislumbra um estado emocional do poeta, embora envolva aspectos intuitivos do leitor, necessita também do conhecimento de alguns aspectos que compõem o texto poético, para que se possa fazer uma leitura mais atenta dessa composição estética. O leitor modelo é aquele que detém ambos os requisitos: a sensibilidade e intuição aliadas ao conhecimento lingüístico necessário à leitura da linguagem figurada. Assim, ao ler poesia, esse leitor (enquanto atividades cognitivas realizadas) não só se deixa levar pelas sensações intuitivas que as imagens metafóricas produzem, como também o faz refletindo sobre tais arranjos e nos efeitos por eles produzidos.

Cara (1985) assevera que a poesia não se presta a classificações da crítica. Importante lembrar que esse estudo comunga da idéia de que, por um lado, a poesia não pode ser resumida às classificações. Contudo, pode se valer de alguns instrumentos teóricos que auxiliem o leitor a atender melhor para a construção de sentido do poema, por meio da linguagem poética. Nesse sentido, o texto poético possui algumas características específicas, que trazem exigências distintas para sua leitura. Amora define que a poesia “é o estado emocional ou lírico do poeta” (AMORA, 1973, p. 74). Em decorrência disso, a principal característica da poesia é o fato de ela instigar um estado emocional no leitor, que o faz acionar, de modo desautomatizado, diferentes estados de espírito e vivências, além das experiências de leitura e de mundo.

No que se trata do poder representativo da poesia, ela lida com a mensagem no plano figurativo, na medida em que as metáforas invocam intencionalidades, num plano mais profundo. Exigem, portanto, do leitor um olhar mais atento, diferenciado, envolto de intuição e sensibilidade, enfim, um olhar assistemático, para perceber e dialogar com a emoção do poeta tida numa linguagem singularizada pelos artifícios poéticos. O leitor deve estar assim, atento e

direcionado à visibilidade do texto poético, bem como às experiências sensíveis que emergem do poema.

No que diz respeito à visibilidade do texto poético, é importante salientar que, comungando da afirmação de Pound⁴ (1970) sobre a poesia ser uma linguagem saturada de símbolos, de sentido condensado; reitera-se a noção de que sendo, por isso, mais hermética, é também muito mais figurativa, no sentido de suscitar imagens. É por essa perspectiva que esse estudo pretende relacionar a leitura do texto poético às imagens a ele vinculadas (textuais e extratextuais). Aspectos esses, que serão abordados no próximo capítulo.

Outro aspecto relevante na leitura do poema é o *status* que o leitor atribui ao texto poético. Isto é, o caráter poético, além da sua figuração explícita, depende da atitude do leitor em mobilizar a inteligência e o espírito de modo a reconhecer a natureza especial da poesia. Essa predisposição auxilia o diálogo com o poema. A atribuição do caráter poético do texto pelo leitor corrobora o seu papel efetivo anunciado pela Estética da Recepção. O leitor propõe-se a lidar com o texto considerando suas experiências anteriores (vivenciais e/ou estéticas), com maior ou menor envolvimento, de diferentes e particulares maneiras.

Além dessa atitude mais instintiva do leitor e da sua predisposição de reconhecimento do caráter poético, a leitura do poema prescinde também do reconhecimento dos recursos poéticos. Responsável pela agilidade analítica do leitor, configura-se a dificuldade de se ler e avaliar a linguagem poética; portanto, há a necessidade desse olhar especial e minucioso em que se alia a intuição e sistematização de conhecimento. Nesse sentido, fica evidente que há inúmeras possibilidades no trato do poema, e de sua possível abordagem, sobretudo no texto como unidade significativa, constituída por significante e significado, que leva em conta os extratos do poema no seu nível semântico, sonoro, lexical, sintático e gráfico (ou visual). Afirma, assim, a crítica especializada, que ler poesia é destrinçar os vários extratos do poema (semântico, sonoro, etc).

O nível semântico refere-se ao sentido do arranjo das palavras, fazendo uso da metáfora, metonímia, hipérbole; o nível sonoro trata do verso, da rima, do ritmo, da métrica, recorrendo à aliteração, assonância; o extrato lexical trabalha ao nível da palavra, tendo como figuras o

⁴ POUND, Ezra *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

neologismo, a sinonímia; o nível sintático volta-se para o trabalho com a frase, fazendo uso de anacolutos, hipérbatos entre outras figuras de construção; e o nível gráfico refere-se à visualidade do poema, à disposição dos elementos gráficos na folha. Dessa estruturação do poema, tem-se um repertório teórico referente a cada extrato do poema (por exemplo; a classificação das rimas, a escansão métrica, figuras de pensamento, de palavras etc) que podem ser avaliados com maior ou menor grau de pormenorização, conforme o objetivo da leitura. Portanto, precisam ser conhecidos pelos estudantes da poesia, muito embora não sejam esmiuçados neste trabalho.

A leitura da poesia, portanto, implica em avaliar todos esses níveis, na construção do poema, voltando-se para o seu entrelaçamento e as repercussões desse trabalho, ou seja, perceber os efeitos causados por esse arranjo singular dos elementos poéticos.

A crítica especializada, ao registrar suas considerações acerca desses operadores na leitura de poesia, esclarece que na análise de poesia é preciso que se atente sempre para a relação entre o “que” e o “como” se diz algo. E que tal leitura deve se pautar na idéia da liberdade de expressão e de leitura, na experiência de descoberta e fruição do texto poético. Afinal, na poesia, as palavras não solidificam um conceito; pelo contrário, há nelas uma intenção interior, resultante das suas potencialidades significativas, ou até do valor contextual. Por essa razão cada poema poderá isolar-se em si mesmo, fechando-se nos seus enigmas e afastando-se das possibilidades de entendimento imediato do leitor; as palavras resistem à solidificação. Leitor receptor é aquele que também contribui para a não solidificação das palavras, uma vez que as revitaliza a cada leitura.

Devido às peculiaridades já citadas, que encerram o texto poético, há algumas possibilidades para a realização da sua leitura, desde que sempre vinculadas, por um lado, ao conhecimento de sua estrutura específica, por outro, à sensibilidade de vê-lo de modo particular. Assim, um caminho possível para a leitura crítica do poema seria atentar para o fato de que o texto é uma unidade significativa constituída por significante e significado que pode conduzir a interpretações. Sob essa perspectiva, vale analisar as etapas de decodificação do texto poético, levando em conta os seus estratos de significação.

Tais estratos de significação do poema são, sob o viés da Estética da Recepção, diferentes “chaves de entrada”, que o leitor atento pode “adentrar” ao texto. Conforme o estrato mais

significativo no poema e de acordo com a capacidade de leitura, há aspectos considerados relevantes (adjetivação expressiva, pontuação, construção frasal, ritmos reiterados e musicalidade do verso), causando-lhe ou não estranhamento: é a partir daí que o texto se mostra (aos olhos do leitor) à leitura. Enfim, há vários aspectos que o leitor pode iniciar o seu diálogo com o texto; cabe a ele fazer a escolha.

Buscando pontuar as etapas decodificação do texto, pode-se dizer que a primeira etapa estaria baseada em uma leitura cuidadosa em busca do assunto e do tema, levando-se em conta a análise minuciosa do vocabulário.

A segunda etapa de decodificação pautar-se-á na observação da estrutura do poema, pela qual o tema se desenvolve, atentando para as várias partes do poema e como acontece sua ligação (por continuidade, oposição).

A terceira etapa refere-se à análise formal, destacando a ligação forma/conteúdo. Nessa fase, podem-se considerar três níveis do poema: o fônico, o morfossintático e o semântico. Importa dizer que a análise do poema sugerida em etapas organiza o pensamento; todavia, elas interligam-se na produção ou na conclusão da leitura, suscitando questões extratextuais (relação com outros textos, ou vivências com implicações sociais, morais, entre outros), possibilitando o alargamento do tema, bem como da própria experiência do leitor. E, sobretudo, não há de se perder de vista, a essência da poesia enquanto produção artística, que necessita ser experimentada e sentida, independentemente dos caminhos teóricos, ou não, que se percorrem para com ela dialogar.

Na mesma linha de pensamento de vários outros autores da crítica especializada, cujas idéias foram apresentadas anteriormente, Aguiar e Silva (1990) discute a poesia lírica, pautando-se em afirmações de alguns pensadores, teóricos, literatos, no sentido de esclarecer, por um lado, as especificidades da poesia e, por outro, a amplitude da questão em se definir ou “enformar” o conceito de texto lírico.

Nesse sentido, inicialmente, Aguiar e Silva (1990) retoma Hegel, ao afirmar que o texto lírico é o modo pelo qual o sujeito, com seus valores, dores, alegrias toma consciência de si. Ou, nas palavras de Eugênio de Andrade: “O acto poético é o empenho total do ser para sua revelação.

[...] Nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade” (ANDRADE *apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p. 583).

Esse processo de desvelamento de si, pela e na poesia, não acontece alheio ao mundo exterior do poeta, como se ele fosse uma entidade adâmica, mas essa exterioridade também não representa uma objetividade válida para ele. Isto é, o mundo exterior constitui-se em um pretexto, que impulsiona a revelação da subjetividade do poeta; ou, citando Andrade, o mundo exterior se projeta na interioridade do poeta, enquanto se transmuda nas “galerias da alma”.

Aguiar e Silva (1990) esclarece ainda a validade lírica, mesmo em textos com elementos narrativos ou descritivos, que pode ser considerada apenas pretextos, na verdade tais elementos servem de suporte para o universo simbólico do eu-lírico. Tais textos são conhecidos como gêneros híbridos: a poesia descritiva, a prosa poética, entre outras.

Essas características fundamentais do texto lírico vinculam-se ao seu caráter estático, que se opõe ao caráter dinâmico do modo narrativo, no sentido de que o fluir da temporalidade não aparece no universo lírico. Contudo, isso não significa dizer que não há a questão do tempo no lírico, mas que esta não é essencial como suporte para o desencadeamento lógico das ações, como o é no modo narrativo:

No texto lírico, todavia, não existe a temporalidade que é necessariamente inerente à ação representada no texto narrativo e no texto dramático, nem as suas estruturas semionarrativas são isoláveis, nas suas articulações internas e externas no quadro da lógica da ação, das estruturas textuais que as manifestam (LAURENT *apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p. 587). [...] No texto lírico não existe uma história para contar, nem o poema lírico desperta no leitor o desejo de saber como vai “acabar” esse mesmo poema (FERREIRA *apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p. 583).

Além do plano semântico, Aguiar e Silva (1990) discute as marcas formais de expressão que, intrinsecamente ligadas ao plano semântico, também distinguem o modo lírico do narrativo. O modo lírico acontece predominantemente em poesia (com exceção aos gêneros híbridos, como dos textos líricos em prosa), prescindindo do “código métrico” e sua interdependência ao código “fônico-rítmico”. Desse modo, o verso constitui-se no elemento que distingue o texto poético dos demais textos e é imprescindível como expressão do texto lírico.

Aguiar e Silva (1990) considera ser o verso a origem dos complexos processos de semiotização não só do texto lírico, como também dos textos literários em geral; processos tais definidos por: a) o ritmo (resultante do esquema de acentos, das sílabas, da alternância de breves e longas, no modo lírico e da estrutura frasal, na prosa): a repetição regular de certos fonemas; b) o verso, que está intrinsecamente ligado ao caráter fônico e morfossintático, principalmente em textos líricos; c) a rima, o paralelismo; d) a disposição gráfica, que exerce papel fundamental no texto lírico; e) o “contexto vertical”, as relações intertextuais que fazem do texto lírico, ao mesmo tempo, plurissígnico e singular, na medida em que todos os elementos servem numa única linguagem, a do autor real. Conforme Bakhtin, existe apenas uma figura:

[...] a figura lingüística do autor responsável por cada palavra como sendo sua. Por numerosos e multiformes que sejam os fios semânticos, os acentos, as associações das idéias, as indicações, alusões, coincidências, que defluam de qualquer discurso poético, todos sevem uma única linguagem, uma única perspectiva, e não contextos sociais com linguagens múltiplas (BAKHTIN *apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p. 596).

Segundo a Estética da Recepção, a “figura lingüística” apontada por Bakhtin são as estruturas textuais coesas na figura do autor. Um autor historicamente marcado, que procura estabelecer diálogo com o mundo, com sua escrita (poética) através do diálogo *in absentia*, marcado por regras próprias, previamente estabelecidas.

2.2 *Ut pictura poiesis* - a palavra-imagem

O diálogo, existente entre a literatura e demais artes, é um tema abordado por Aguiar e Silva (1990) que tem relevância para esse estudo, na medida em que discute o relacionamento entre a literatura e a pintura, podendo ser entendido como a ligação literatura/tela, mas também como linguagem /imagem.

Aguiar e Silva (1990), ao abordar a relação existente entre literatura e outras artes, faz um retrospecto desde a Antiguidade Clássica aos dias atuais, confirmando o estreito vínculo da arte literária com as demais manifestações artísticas. Desde a Antiguidade Clássica, acreditava-se na relação existente entre poesia e pintura, e já Aristóteles abordara a afinidade existente entre a pintura e a literatura quanto ao objeto de imitação, mas esclarecera sobre as diferenças quanto ao meio de imitação utilizado: enquanto a pintura recorria às cores e às formas, a poesia utilizava-se de linguagem, ritmo e harmonia.

No período helenístico, a poesia desenvolveu um acentuado pictorialismo em que a poesia ecfrástica foi muito usada, principalmente na descrição de obras de arte. Do Renascimento ao século XVIII, essa analogia entre poesia e pintura foi muito valorizada, considerando-se as semelhanças estruturais entre as duas, sendo a mimese a base dessa semelhança. Porém, na segunda metade do século XVIII, alguns autores contestam a analogia existente entre a poesia e a pintura.

Aguiar e Silva (1990), ao citar Burke, afirma haver distinções entre essas duas artes. A poesia mostra o efeito das coisas da mente e exige obscuridade, sofrimento, por parte do leitor, porque ela não traz a clareza das idéias da natureza (teoria do sublime). A pintura possui uma idéia clara e precisa das coisas, por isso pode ser admirada com clareza e frieza (teoria do belo) pelo expectador.

Lessing (*apud* Aguiar e Silva, 1990) teoriza as diferenças entre poesia e pintura. Segundo ele, aquela é a arte do tempo e da ação ao representar objetos que se sucedem temporalmente, através de símbolos arbitrários e sons articulados no tempo. Em contrapartida, essa seria a arte do espaço ao representar objetos simultâneos através de figuras e cores (símbolos naturais).

Ao citar Burke e Lessing, conclui o autor que ambos consideram a poesia superior à pintura. Já com a estética romântica, sugere-se a imitação da natureza como arte, considerando-se a subjetividade e a criação como princípio gerador de arte, privilegiando-se a música e a poesia. O filósofo Victor Cousin também salienta a capacidade de inter-relacionamento da poesia com as outras artes, aproveitando os recursos das demais:

Se as artes devem respeitar a forma uma das outras, existe uma, todavia, que parece aproveitar dos recursos de todas – e essa é ainda a poesia. Com a palavra, a poesia consegue pintar e esculpir; constrói edifícios como a arquitetura; imita até certo ponto a melodia da música. Ela é, por assim dizer o centro onde se reúnem todas as artes: é a arte por excelência; é a faculdade de tudo exprimir, com um símbolo universal. (*apud* AGUIAR E SILVA, 1990, p. 168).

A aproximação entre a poesia e a pintura acentuou-se com as poéticas do Realismo e Parnasianismo que, em contraste com o Romantismo, valorizam a representação do mundo

exterior (cores, formas e descrições exatas). A poesia parnasiana enfatiza valores plásticos do discurso literário ao explorar efeitos espaciais, a estrutura prosódica e estrófica, entre outras.

No Modernismo, os movimentos de vanguarda reforçam as relações entre a literatura e as artes em geral, principalmente, a pintura. O texto poético ganha características estruturais que o assemelham à pintura, através da espacialização do poema, da abolição da linearidade do texto e do uso reduzido da sintaxe. Para ler esses poemas é preciso, segundo o crítico, combinar a leitura linear e a multidirecional.

As inter-relações entre as duas artes tornam-se mais complexas quando se evidencia o plano semântico e a busca de semelhanças no plano estrutural. Sob esse aspecto, Lessing (*apud* AGUIAR E SILVA, 1990) assevera que há distinções claras entre as artes, esclarecendo que na observação de um quadro ocorrem percepções temporalmente sucessivas e a leitura de um texto poético propicia ao leitor uma síntese final, uma vez que os seus elementos existiram simultaneamente.

As características peculiares a cada arte permitem perceber que o texto literário tem princípio e fim topográfica e temporalmente marcados, possibilitando uma síntese do leitor, ao finalizar a leitura; o texto pictórico, embora topograficamente delimitado, não tem início e nem fim. Cabe ao leitor mover livremente os seus olhos na obra, mas ao final da leitura, tanto do texto quanto da pintura, não se configura uma visão total da história; a temporalidade e causalidade serão captadas de modo fragmentado, explica Aguiar e Silva (1990).

Quanto ao vínculo entre a música e a poesia, o processo histórico é semelhante: na Antiguidade Clássica, a poesia e a música eram consideradas superiores porque vinham sempre juntas e instauravam a harmonia universal.

Posteriormente, no Renascimento e no Barroco, ainda houve a associação entre essas artes em obras como: madrigais, cantatas, óperas, entre outras formas poemáticas. Porém, no século XV, essa relação começou a declinar com o aparecimento de longas composições destinadas à leitura.

A efetiva distinção entre poesia e música iniciou-se, contudo, com emergência da poesia escrita e intensificou-se com a difusão da mesma através do livro impresso. Além disso, no

Renascimento, os poetas queriam priorizar doutrinas morais, filosóficas e religiosas; eliminando efeitos melódicos como a rima, por exemplo. Já com as estéticas romântica, simbolista e modernista, ressurgiu a estreita ligação existente entre música e poesia, tendo, aquela, alcançado o estatuto de arte. No texto literário, os sons, a harmonia, a intensidade, as combinações e repetições podem causar as fono-estésias que se assemelham aos fenômenos musicais. Outros aspectos que aproximam essas artes são o ritmo e o fato de ambas serem temporais. Os textos têm uma existência temporal quer enquanto signo produzido por um autor, ou enquanto objeto estético compreendido por um leitor. A audição e a leitura situam-se no tempo e implicam no uso da memória.

Quanto ao inter-relacionamento das artes, o autor conclui que há distinções nítidas entre elas, uma das quais é o fato de os signos literários possuírem um conteúdo semântico pré-existente no sistema lingüístico e os signos musicais, não. Um exemplo disso verifica-se na idéia de que, se um poeta quiser diluir seu discurso poético em pura musicalidade, haverá sempre alguns elementos semânticos, muito bem figurados, que resistiriam a esse processo.

Outro aspecto salientado por Aguiar e Silva (1990) quanto à relação das diversas artes – literatura/pintura e literatura/música – é que, como acontece com a pintura e poesia, também a música e a poesia podem constituir a matriz uma da outra, ou gerar uma a outra (há músicas feitas a partir de textos literários, ou vice-versa). Nesse sentido, devido a uma gama de situações de produção artística, havendo ainda um inter-relacionamento das artes, o ato de leitura acaba sendo bastante rico, porém complexo, levando-se em conta os inúmeros fatores extratextuais e intratextuais. Por isso, faz-se necessário atentar além do contexto de produção, também o de recepção.

Ivete Walty (2000) compartilha da visão de Aguiar e Silva sobre a relação existente entre a literatura e a pintura. Desse modo, afirma sobre a possibilidade do texto literário, além de se valer da força figurativa da palavra, utilizar-se de pinturas ou esculturas, mantendo um diálogo com as mesmas. Conforme a autora, nesse diálogo entre as artes, pode acontecer também o processo inverso, em que o pintor recorre a obras literárias como manancial para suas telas. Afinal de contas, “A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens” (WALTY: 2000 p. 62).

Sob essa perspectiva, a autora lembra que o aproximar esses diferentes tipos de textos não significa, porém, apenas uma verificação da semelhança superficial que há entre ambas. Mais que isso, implica observar as diferentes leituras feitas desses textos:

É importante ressaltar que aproximar textos de diferentes códigos não significa trabalhar apenas com as identidades visíveis, que podem ser observadas, por exemplo, entre um texto literário e a ilustração que dele se faz, mesmo quando esta parece insistir em uma paráfrase do texto a que se refere. Isso fica evidente quando comparamos a “ilustração pictórica” que nós, como leitores, efetuamos de uma passagem literária e aquela desenhada pelo ilustrador. Cada leitor, a seu modo, “pinta” com suas emoções as cenas do texto que lê (WALTY, 2000, p. 63).

As discussões acerca do diálogo existente entre as artes evidenciam que esses novos textos poéticos, com a introdução de ícones e figuras, revolucionaram a relação entre a poesia e a pintura, obrigando ao leitor a adotar novas estratégias de leitura, no que diz respeito ao texto não-verbal.

Ferrara (1993), sobre o texto não-verbal, esclarece que a “leitura sem palavras” permeia o dia-a-dia do ser humano à medida que se pode considerar desde a vestimenta ou a escolha de um transporte, como um tipo de leitura, pois essas escolhas revelam as preferências, as expectativas sócio-econômicas do homem. Funcionam como signo da imagem que se quer comunicar a outrem, consideradas linguagens não verbais muito eficazes na comunicação humana. Nesse sentido, o texto não-verbal é uma linguagem e a leitura não-verbal forma-se também como linguagem, quando evidencia um texto que é produzido a partir do anterior, através de inferências da experiência diária.

Numa caracterização mais precisa sobre o que é não-verbal, Marshall McLuhan (*apud* FERRARA, 1993), nomeia o signo verbal de “meio quente” por prolongar apenas um dos cinco sentidos sob um intenso acúmulo de dados, não deixando muito para ser preenchido pelo leitor. Em oposição ao verbal, o não-verbal é chamado de “meio frio” porque possui uma rica informação devido à não saturação de dados e, por conseguinte, exige muito mais do leitor.

A essa noção somam-se outras características do não-verbal, segundo Ferrara (1993, p.15), que afirma ser o texto não-verbal uma linguagem sem código porque possui uma fragmentação sígnica: os signos são aglomerados sem convenções pré-estabelecidas, há uma

simultaneidade fragmentada dos cinco sentidos (não há uma sintaxe que os relacione) e a associação está implícita, precisando ser produzida pelo leitor.

Outro aspecto saliente é que, no texto não-verbal, o significado não está explícito, mas fragmentado e, por isso, a significação produzida é na própria estrutura significante, em meio aos resíduos sígnicos que a compõem. Além disso, a variedade sígnica que compõe o não-verbal utiliza-se de todos os códigos, inclusive o verbal, este, porém, não determina aquele, mas nele se distribui. A palavra não apresenta a lógica central que possui no texto verbal, por isso o texto não-verbal possui vários sentidos que não se impõem, ao contrário disso, podem ser produzidos.

Ao afirmar que na leitura do não-verbal os possíveis e vários sentidos são produzidos, Ferrara parece excluir a noção de que essa produção de sentido por parte do leitor também ocorre nos textos verbais – conforme o diálogo daquele com este.

Um outro fator importante na representação do texto não-verbal é o seu objeto, que nesse tipo de texto se diferencia do próprio signo que o representa, porque este faz parte daquele e possuem uma relação metonímica. Em outras palavras, signo e objeto estão tão juntos e o signo pode ser considerado indicial (referência do próprio objeto). Pelo fato de possuírem uma relação metonímica e referência do próprio objeto, os textos não-verbais estão subentendidos à realidade e não incorporados a ela.

O texto não-verbal possui um caráter fragmentado, imprevisto, múltiplo, diluído, afirma Ferrara (1993). Comparando-se a pintura a uma escultura ou a uma paisagem, nota-se que também recorre à cor, à luz, à sombra; porém, não são signos verdadeiramente múltiplos porque atingem apenas um sentido: o visual. Percebe-se, assim, que o texto não-verbal, num sentido lato, não é exclusivamente visual ou sonoro, mas é principalmente plurissígnico, como por exemplo, um espaço habitado como a cidade. Desse modo, o leitor do texto não-verbal toma para si um árduo trabalho de investigação do texto, haja vista a ampla possibilidade de leitura que esse tipo de texto traz.

Utilizando-se a cidade como exemplo de um texto não-verbal, observa-se que ela é uma fonte muito rica de informações e estímulos criados cotidianamente pelo movimento que a permeia. Além disso, percebe-se que os textos não-verbais produzem-se, completam-se e alteram-se

conforme a capacidade de cada indivíduo em compreender e registrar essas informações vividas na cidade. Esse exemplo elucida um conceito de texto, posto por Ferrara, inovador e amplo e, por conseguinte, o papel do leitor também se torna incomum à medida que ele precisa ler esse tipo de texto tão heterogêneo do qual ele próprio faz parte.

Colocadas as principais características do texto não-verbal, faz-se necessário atentar para o modo como é feita a leitura desse tipo de texto. Sob esse prisma, Ferrara baseia-se em duas premissas:

- 1) não se pode ler o que é homogêneo;
- 2) a leitura não-verbal requer um ato de recepção.

Portanto, para a autora, na leitura do não-verbal é necessário considerar esses dois aspectos para que seja possível entender como e até que ponto interfere no ato de ler. Todavia, há que se ressaltar questões referentes às premissas anunciadas pela autora, a fim de expandir as discussões sobre a leitura do texto não-verbal. Num primeiro momento, correlacionando-as às teorias recepcionais (referentes ao texto escrito), observa-se que toda leitura requer um ato de recepção, então não se pode considerar a segunda premissa como um ponto distintivo do texto não-verbal. Quanto à afirmação de Ferrara (1993) sobre não se poder ler o que é homogêneo, pode-se pensar numa posição mais democrática que diria ser mais difícil ler o que é homogêneo, mas não impossível. Isso acontece porque o homogêneo está muito diluído no espaço proposto e, por isso é menos perceptível ao olhar. No entanto, há que se considerar que tudo é passível de leitura, se levar em conta as diferentes recepções de leitura.

Ferrara (1993), entretanto, em suas afirmações sobre o homogêneo, diz que se o texto não-verbal apresenta-se diluído no cotidiano do espaço urbano, e por isso, acaba passando despercebido das pessoas (por ser homogêneo). Assim, é necessário um processo mental capaz de provocar um valor, que atraia a atenção do leitor para os fragmentos espaciais e a partir daí incentivar a percepção dos fragmentos como um todo do ambiente (um índice do local). A produção de imagens valorativas, por parte do leitor, é dada, portanto, por uma operação da mente que as percebe pela sensação e atenção:

A atenção é um ato indutivo que controla espontaneamente ou cria condições artificiais de controle das sensações provocadas por agressões aos sentidos e decorrentes de fragmentos ambientais, circunstanciais e imprevistos. (FERRARA, 1993, p. 23).

Ainda no que diz respeito ao processo de leitura não-verbal, sob a visão de Ferrara, verifica-se que, no ato da recepção das imagens, ocorre uma integração das sensações e associação das percepções conhecidas e as ainda não conhecidas. Na verdade, é preciso compreender essa interação que acontece entre as sensações e os juízos de valor do leitor antes e depois de ele se deparar com o texto. Desse modo, pode-se refletir sobre eles, comparando-os para perceber-lhes os pontos convergentes e/ou divergentes. E o resultado desse processo comparativo constitui a leitura do texto não-verbal.

Também é relevante entender o caráter de movimento e relatividade da leitura não-verbal, à medida que é preciso agir com rapidez para agrupar o que se encontra disperso e acompanhar a rápida associação de idéias que está sobre o espaço (movimento). Em vista disso, ocorre certa assimetria entre o que o leitor capta e o que produz enquanto leitura. Daí, o caráter relativo dessa leitura.

Por ser relativa, o que conta na leitura não-verbal é o desempenho e não a competência, porque aquele é mais dinâmico e exige uma leitura sem ordem pré-estabelecida, mas, sinestésica. Não é previsível nem infalível e também não produz um saber; entretanto, provoca um processo de conhecimento, a partir da experiência cotidiana.

O objetivo da leitura não-verbal, portanto, está além da decodificação. Ao contrário disso, ela é apenas o início do processo de leitura, porque vê o leitor como receptor participante tanto da concepção do texto quanto do seu significado, através da projeção de suas experiências e do seu desempenho na operação consciente da linguagem.

Ampliando as discussões sobre a escrita e a imagem poética, pode-se retomar algumas afirmações de Bosi (1993) sobre “o ser e o tempo” da poesia.

Bosi (1993), ao discutir sobre a imagem, contrapondo-a à palavra, corrobora seu caráter retentivo, reiterativo, finito, atemporal e simultâneo. Inicialmente, ao falar sobre o caráter sensorial e retentivo da imagem, afirma que, se ela é afim à sensação visual, é o modo pelo qual a realidade do objeto é captada, a partir da ausência do contato direto com ele. Por conseguinte, ela pode ser retida pela memória e, posteriormente, suscitada pela ação da memória. Eis assim o seu caráter reiterativo.

Dessas afirmações de Bosi (1993), pode-se, desse modo, sintetizar uma primeira característica referente à imagem:

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a ocorrer aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele (BOSI, 1993, p. 13).

Ao levantar outros aspectos importantes sobre a imagem, Bosi (1993, p. 14) afirma que “formada, ela busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e do homem. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo”. Assim, tanto a imagem mental como a inscrita, vislumbram o “aparecer” e “parecer”, o que significaria que a imagem “aparece” aos nossos olhos e “se parece” com o objeto visto. Portanto, afirma Bosi que a imagem vista é internalizada (vira desenho, ícone), nunca pode ser suprimida, por mais que se a evite.

Bosi (1993) cita Lucrécio ao referir-se à Teoria da Forma, que vê a imagem, simultaneamente, como algo “dado” e “construído”. É considerada como “dado” enquanto matéria, objeto apreendido, independentemente da vontade do leitor; e é tida como algo construído, porque a forma perceptiva, o processo de organização da imagem depende do leitor. A imagem constitui-se em dois tempos simultaneamente: o passado que a constitui e o presente que a mantém viva, na medida em que permite sua recorrência.

Outro caráter da imagem proposto por Bosi (1993) é o da simultaneidade, que advém, por ser, ela, um simulacro da natureza, como por exemplo:

A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. A finitude do quadro, a espacialidade cerrada da cena têm algo de sólido que permite à memória o ato da representação (BOSI, 1993, p. 17).

Discutida a questão da temporalidade e espacialidade da imagem, Bosi (1993) propõe sua discussão a nível psicanalítico. Sob esse viés, afirma ser a imagem constituída de vontades, desejos, medos, que vão saturando o imaginário e dão consistência à imagem.

Citando Bachelard, afirma que o imaginário origina-se da co-extensidade do corpo e a natureza, desse modo, voltando às substâncias elementares, ela só pode ser fixada no âmbito poético.

Aprofundando-se um pouco mais nos aspectos psicanalíticos da imagem tem-se que, sendo movida pelo desejo, encontra-se no Id, e assim a formação das imagens se devem ao modo como estas são percebidas, como objeto de desejo, medo, entre outros. Além disso, são dinâmicas, na medida em que vão e vêm, movidas pela pulsão do Id.

Aliando-se essas peculiaridades da imagem à criação poética, Bosi retoma uma afirmação de Freud, ao explicar que o devaneio é o passo inicial para a criação poética. Ou ainda: “O devaneio seria a ponte, janela aberta a toda ficção. [...] No vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente e finita, é possível imaginar” (LEOPARDI *apud* BOSI, 1993, p. 20).

Nesse percurso apresentado por Bosi, ao deslindar peculiaridades da imagem, ele prossegue levantando um ponto sobre a imagem e o tempo da palavra. Cita Hegel: “Sem a língua, as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas” (*apud* BOSI, 1993, p. 21), e afirma que o fenômeno verbal vem facilitar o intervalo que está entre o corpo e o objeto.

Nesse diálogo estabelecido entre a imagem e a palavra, o que seria a imagem no poema, senão uma palavra articulada, questiona Bosi (1993). Em outras palavras, o arranjo das palavras, no seu encadeamento frasal, rítmico, com suas reiterações, compõe um novo código, que enlaçado à matéria significativa é a própria imagem suscitada:

O que é uma imagem no poema? [...] é uma palavra articulada. [...] A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem (BOSI, 1993, p. 21).

Salienta Bosi (1993) que os modos imagéticos e lingüísticos de apreensão do real são distintos, embora tenham o mesmo objetivo: a presentificação do mundo. Se o modo lingüístico pressupõe um encadeamento temporal, de ir e vir por meio de mediações e reiterações, que vão se entrelaçando aos significados, pelos quais a realidade vai, aos poucos, se presentificando; no modo imagético, a simultaneidade dos ícones aglomerados de forma global e fixa resultam em uma realidade dada de forma imediata.

Sob essa ótica, Bosi (1993) assevera que a palavra busca a imagem, e não é lícito que esta salte ao texto sem antes passar pelas palavras. Esse movimento da palavra à imagem é assim descrito por Bosi:

No entanto, a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a “semelhança” de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem (BOSI, 1993, p. 23).

Dessa relação entre a palavra e a imagem, surge uma dúvida: como a palavra que é temporal pode captar a imagem que é atemporal? E a resposta de Bosi (1993) é que o discurso recupera a figura por meio de um jogo de idas e vindas, numa seqüência fono-semântica, de sucessivas reiteraões:

A disposição dos sintagmas, sobre que assenta todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, seqüência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência. A sua estratégia de ir e vir é, por força, mais lenta e mais sinuosa do que a armada pela percepção visual ou pelo devaneio. Nessa complexidade está a força e a fraqueza do discurso. Ele é forte, é capaz de perseguir, surpreender e abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento que, de outro modo, ficariam ocultas à percepção. Ele é capaz de mobilizar, de pôr em crise, e até mesmo negar a visão inicial do objeto. Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com sua presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe-se, arrebatada. O discurso a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança (BOSI, 1993, p. 25).

Alargando a discussão acerca das possíveis abordagens sobre a poesia, Júdice (1998), ao tratar da leitura da imagem poética, afirma que a constituição da imagem poética ocorre por meio de sucessivas aproximações do assunto do texto, que formam uma imagem nuclear. A presença de duas imagens, ambas importantes, cede lugar, no decorrer da leitura, a uma imagem apenas, devido ao acento tônico dado a um tema no texto. Nesse sentido, a evolução do poema a partir de uma imagem resulta de um esforço de envolvimento imagético, que é o resultado de um jogo de imagens e da sua relação com o tema que o poema apresenta.

Sob essa perspectiva, o poema produz dois tipos de imagens: as retrospectivas e as prospectivas, sendo aquelas ligadas à memória, que possibilitam ao leitor uma coincidência

vivencial com o poeta que motivam a sua produção; e essas, de caráter criativo, obrigam o leitor a entrar no imaginário do poema para descobrir o que sustenta a imagem.

Segundo Júdice (1998), a imagem poética é, portanto, o uso de um sentido analógico, simbólico, metafórico num espaço muito curto de texto escrito: a metáfora, por exemplo, requer a interpretação feita pelo leitor à imagem sugerida por uma palavra.

A essa questão do uso da palavra saturada de sentido colocada por Júdice, alia-se a afirmação de Ezra Pound, em *ABC da Literatura* (1970), que explicita ser a poesia a tentativa de traduzir de forma condensada, concisa, clara uma idéia, um pensamento. Ou seja, a poesia é a combinação de vários símbolos que, saturados, levam a uma condensação das idéias: “Literatura é a linguagem carregada de significado” (POUND, 1970, p. 32). Decorre dessa afirmação que a grande literatura seria a linguagem carregada de significado até o mais alto grau possível.

Sendo, pois, a poesia a forma mais condensada de expressão verbal, essa saturação, assim nomeada por Pound (1970), aconteceria de três maneiras. A palavra teria, primeiramente o significado histórico (passado de geração em geração), depois viria o significado de uso comum (atribuído pelo uso das pessoas em um determinado momento) e, por último, o significado particular (cada um pode atribuir um significado pessoal à palavra).

Para Pound (1970), o bom escritor é, portanto, aquele que escolhe as palavras pelo seu significado. Contudo, este não é pré-determinado, mas está ligado às raízes, associações e contextos que a palavra é usada. Nesse sentido, há três modos, citados por Pound, de se conferir o grau máximo de significado usado nas palavras. São eles: a fanopéia (lança-se uma imagem visual ao leitor); a melopéia (a saturação de sons em um poema) e a logopéia (linguagem é carregada de pensamento). Aliado a esses recursos, o poeta pode ainda recorrer ao “costume”, isto é, ao contexto que o leitor espera encontrar a palavra. Dessa forma, o escritor pode corromper ou atender às expectativas do leitor.

Retomando a questão da imagem poética discutida por Júdice (1998), vem à tona a perspectiva presente na poesia, sobre a qual o autor afirma que tal qual a pintura, a poesia apresenta um plano de fundo. Todavia, o fundo criado pela poesia pauta-se na subjetividade do autor revelada pelas marcas textuais, que não são reduzidas apenas ao nível lingüístico, mas, sobretudo, a uma

estrutura profunda da mensagem. Por isso, a visibilidade da imagem poética fica no plano da possibilidade. Nesse sentido, em poesia, a perspectiva está intrínseca ao lirismo do poeta.

Júdice discute a questão da relação entre a literatura e a pintura, afirmando que há uma relação de leitura das obras artísticas e não, tão somente, uma mera ilustração do texto escrito, ou de descrição do quadro visto:

A literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou quadro, cria novas imagens. Assim, a relação entre o quadro pintado e quadro descrito deve ser analisada não apenas a partir da equivalência que parece conter, mas, sobretudo, pelas indagações sobre os modos como as imagens (escritas e pictóricas) elaboram uma sintaxe do texto escrito e do quadro. (WALTY, 2000, p. 62).

Conforme Walty (2000), a relação de proximidade entre a literatura e a pintura deve ser entendida não tão somente como mera correlação à temática posta pela imagem/palavra. Na verdade, o que se percebe é que ambas as artes possuem “os dois lados da moeda”; porém, há um lado que fica mais evidente, pois é o que estrutura o discurso, e o outro fica subentendido. Ou seja, a literatura se estrutura no plano das palavras, mas também há imagens pressupostas a essas palavras, suscitando inúmeras visualizações – “A Literatura lê imagens e/ou as fabrica com palavras”. A pintura, por sua vez, compõe-se por meio de cores, matizes, luzes e sombras; entretanto, tais imagens são impregnadas de palavras que as explicam (“A pintura retrata processos de leitura”). Dessa forma, quando se discute artes correlatas, necessita-se pensar não só na temática que é intrínseca às artes, mas, sobretudo, ao modo como são lidas, conforme suas diferentes estruturações.

Assim, para a autora, na leitura de imagens e palavras nota-se a autonomia dos textos, que se interpenetram; a palavra com seu poder de suscitar imagens, ou as imagens com seu poder narrativo, que codificam o mundo. Portanto, é necessário decodificar não somente as palavras, as imagens, mas, sobretudo, a palavra suscitada pela imagem e a imagem que surge da palavra.

As discussões sobre o diálogo existente entre as artes apresentadas nesse estudo vêm, na verdade, evidenciar que os textos poéticos chamados poemas concretos (com a introdução de ícones e figuras) revolucionaram a relação entre a poesia e a pintura, obrigando o leitor a adotar novas estratégias de leitura, estratégias essas menos lineares e mais dinâmicas. O fato é que a pós-modernidade, com seus poemas concretos (ou não), revive o poema aliado à

imagem (a história mostra que a imagem sempre acompanhou a escrita, em alguns momentos com maior intensidade, outros nem tanto) seja ela em forma de ícones concretamente presentes ou imagens sugeridas pelo arranjo lingüístico. Esses poemas oferecem-se à apreciação do leitor como uma arte mais sugestiva, porém mais complexa, na medida em que requer a articulação de experiências mais diferenciadas que possam dar conta das duas leituras: do verbal e não-verbal.

Sob essa perspectiva das imagens provocadas pela linguagem poética que os poemas de Eugênio de Andrade serão discutidos.

2.3 Elementos retóricos e estilísticos

Ampliando os caminhos teóricos sob os quais se pode pautar a leitura poética, esse estudo recorre à Retórica, numa concepção mais atual segundo discussões apresentadas por Dante Tringali (1988).

Num retrospecto histórico, Tringali afirma ser a retórica atual uma redução da redução, na medida em que não é mais concebida como a Retórica Antiga surgida na Grécia Antiga, que se caracteriza essencialmente pela preocupação com a beleza do discurso persuasivo, sendo a mais completa no que diz respeito às partes constitutivas: invenção, disposição, elocução, memória e ação.

A Retórica, porém, sofreu inúmeras modificações ao longo do tempo, desmembrando-se em outras tantas retóricas, como por exemplo: retórica clássica, de figuras, retórica nova, retórica semiótica entre outras. Para esse estudo, interessam alguns aspectos da retórica clássica e da retórica de figuras, os quais serão discutidos os principais pontos.

A Retórica Clássica, como afirma Tringali (1988), reduz a Retórica Antiga à elocução, sendo considerada uma teoria da arte de escrever e falar bem, a teoria da composição do estilo. Pelas suas peculiaridades, no século XIX, identifica-se com a Estilística.

Na etimologia da palavra explica-se sua origem grega e seu significado: *rétor* - significa orador e mestre da retórica. Assim, inicialmente, a retórica era tida como a arte de “falar” bem, com técnica. O que depois passou para o domínio da escrita:

A Retórica se limita, pois, a ser uma arte de escrever e falar bem, sobretudo escrever bem, uma teoria da composição e do estilo, válida para qualquer que seja o texto. [...] Basicamente, ela equivale à Estilística, que só adquire autonomia, no começo do nosso século... (TRINGALI, 1988, p. 105).

Desse modo, na linha da evolução histórica, a Retórica Clássica cede lugar à Estilística, e acaba por reduzir a eloquência das figuras, havendo, nesse sentido, uma amplificação da função poética da linguagem à função artística. Enquanto teoria da composição, apresenta duas partes da Retórica Antiga: a invenção e a disposição. A invenção prima por materiais que sugerem técnicas de criatividade; já a disposição pensa no uso do material de modo a produzir determinado efeito estético.

A questão do estilo e da composição, somente considerados como disciplina autônoma no começo do século XX, com Bally e Vossler, pauta-se no plano da expressão como atividade verbal lingüística que envolve a escolha e a combinação dos elementos da língua. Tringali (1988, p. 114) esclarece que “o estilo visa sempre o efeito, causar estranhamento, quebrar a automatização do modo comum de falar. Por isso se diz que o estilo é um fenômeno de desvio. De desvio de uma norma, de um contexto, de uma expectativa. Pelo estilo, se amplifica, se realça a linguagem”. Em síntese, o estilo está relacionado ao uso das figuras numa composição, de qualquer gênero.

Tringali (1988, p.119) explicita que as evoluções das correntes críticas, vinculadas à Retórica e à Estilística, levam a algumas reduções, pelas quais a Retórica Clássica e a Retórica de Figuras têm uma intrínseca ligação, uma vez que aquela reduz a retórica Antiga à elocução e a Retórica de Figuras (atualmente conhecida como Retórica Geral) reduz a Clássica às figuras. Nesse sentido, falar retoricamente, hoje, significa “falar com todas as qualidades do estilo, sobretudo com elegância, o que requer um largo manuseio das figuras”.

O uso das figuras como função poética ou retórica da linguagem faz-se presente na literatura; porém, não pode ser considerado o seu cerne, uma vez que ela exige a ficção, no plano do conteúdo, como fator de literariedade. Assim, a Retórica, embora não se atenha a essas questões, contribui para o estudo das figuras, sobretudo no que diz respeito à sua classificação.

Quanto à própria conceituação de figura, Tringali (1988) aponta para algumas divergências. Afirma que ela é considerada um desvio da linguagem, usado de forma incomum, de modo que

cause um efeito de estranhamento. Pergunta-se, desse modo, qual norma a figura estaria desviando: a linguagem cotidiana, a científica? Até que ponto se deve considerar o uso de uma figura como desvio? Na verdade, há figuras que, de tanto se repetirem, perdem a força, se automatizam e, portanto, não causam mais estranhamentos (figuras de uso), e há outras que resistem à banalização e continuam despertando efeitos de estranhamento, são as figuras de invenção. Ao levar em conta a origem das palavras, nota-se que elas surgem através de figuras, tanto no plano do significado, quanto do significante.

Borges (2000), em *Esse ofício do verso*, também aborda a questão do uso da palavra com sentido figurativo, já na sua origem. Acredita que todas as palavras começaram como mágicas e são reconduzidas à mágica pela poesia. Para ele, portanto, o que importa na construção do poema é a escolha certa das palavras, as quais perfazem um vínculo de pensamentos em nossos intelectos e emoções, em que cada palavra torna-se mágica com seu devido uso:

[...] as palavras não começaram abstratas, mas concretas – e acredito que, nesse caso, “concretas” signifique quase o mesmo que “poéticas”. [...] As palavras eram envoltas em mágica; não tinham um significado estanque. [...] a poesia não tenta pegar um conjunto de moedas lógicas e transforma-las em mágica. Mas ela trata de levar a linguagem de volta às origens (BORGES, 2000, p. 85).

Tringali (1988, p. 123) busca um consenso para essa questão do desvio da linguagem e pauta-se na validade temporal, quando afirma que “tem razão provavelmente quem diz que a figura é um desvio do contexto; é o que foge de determinado contexto, numa determinada época, um modo diferente de dizer menos comum e que vale enquanto brilha, enquanto chama a atenção”.

Outra discussão, relacionada à Retórica, levantada por Tringali (1988) fundamenta-se na relação entre alegoria e símbolo que, enquanto categoria estética, é vista como pertencente a categorias distintas. Citando Goethe e Lukács, Tringali (1988, p. 143) afirma que o conceito de simbólico está intimamente ligado à categoria de particularidade, cuja definição se atrela às noções de universal e singular. O singular refere-se a um fenômeno que ocorre individualmente. Mas a essência de todo fenômeno individual é universal. Assim, o particular é o meio termo entre o singular e o universal. A ciência trata do universal, a história procura entender o singular e a arte reflete o particular; em consonância a esse raciocínio, a alegoria estaria para a ciência, assim como o símbolo para a arte.

O vínculo entre poesia e ambigüidade é um aspecto que, conforme Empson, citado por Tringali (1988), traz riqueza e polissemia à palavra, contrariamente ao que acontece à linguagem prosaica.

A Retórica também pode ser vista sob o viés da crítica literária e, nesse sentido, ela se desdobra em dois momentos distintos: descritivo e valorativo; depois da análise descritiva da obra, o crítico pronuncia um juízo de valor de agrado ou desagrado. Dessa forma, importa saber usar a retórica num texto literário, cujos aspectos a serem observados são:

- o tema (o assunto da obra);
- a questão (o que se discute sobre o tema);
- a tese e a hipótese (vistas em termos particulares, concretos);
- estado da questão (discute-se a existência, a definição do fato);
- constituição da causa (elaborar uma proposição);
- discurso persuasivo (tipo de persuasão usada);
- auditório (espécie de ouvinte particular que se destina o texto);
- gênero do discurso (que gênero predomina);
- invenção e provas, conclusão, elocução (análise gramatical e estilística do texto);
- figuras (seu significado), retórica semiótica (relação entre autor e leitor) e ideologia (filosofia de vida adotada pelo texto).

Pautando-se em todos os aspectos salientados acima, a crítica retórica pretende assinalar os traços retóricos do texto literário, baseando-se na idéia de que nenhum texto é neutro. Assim sendo, quando se analisa um texto poético pelo crivo da retórica, parte-se da idéia da persuasão inerente a ele, que diante de um assunto discutível toma partido e procura defendê-lo por meios racionais, emocionais e estéticos. O texto poético confronta-se com a realidade natural e a realidade específica da arte, tendo a realidade verossímil, ao fazer um intermédio entre o jogo livre da fantasia e o mundo racional da sociedade. Se na arte, a realidade é verossímil, esta se assemelha com a Retórica, que também considera a verossimilhança como elemento intrínseco ao texto, contudo o faz sob uma visão utilitária, o que não acontece na arte, que vê o recurso do verossímil como gratuito.

Olivier Reboul (1998), no seu livro *Introdução à Retórica*, também discute o lugar da retórica na atualidade. Depois de um retrospecto histórico que, semelhante a Tringali, perfaz o caminho evolutivo dessa “corrente crítica”, ele aborda aspectos importantes acerca da retórica da

imagem, trazendo dados importantes, que contribuem à investigação deste estudo proposto aqui da poesia de Eugênio de Andrade e das imagens que por ela perpassam. Num primeiro momento, Reboul (1998) discute o objetivo da retórica atual que, segundo ele, diferencia-se da antiga, quando deixa de lado a produção de discursos, para se ater à sua interpretação. Outro aspecto distintivo entre as duas retóricas por ele salientado é o fato de a retórica moderna ser mais abrangente, ao incorporar todas as formas modernas do discurso persuasivo e não persuasivo, nos quais se inserem a publicidade e a poesia, respectivamente. Além disso, abrange também o discurso imagético.

Em consequência dessa abertura aos diversos discursos, a retórica moderna torna-se fragmentada concernente aos distintos estudos, bem como aos objetos de estudo que ela se refere. Nesse sentido, um exemplo do estilhaçamento da retórica, citado por Reboul (1998), é a presença da retórica da imagem. Entretanto, ao discutir a relação da imagem com a retórica, considera a imagem imprópria para produzir argumentação. Ao mesmo tempo, muito contribui para ampliar o *etos* – definido por Aristóteles, como caráter moral que o orador deve assumir para inspirar confiança – e o *patos* – conjunto de emoções e sentimentos que o orador deve inspirar no seu auditório, com seu discurso. Isso significa afirmar que a retórica da imagem desenvolve o oratório, no lugar do argumentativo, e que a imagem só é eficaz se aliada a um mínimo de texto escrito porque ela está a serviço do discurso e não em seu lugar.

Reboul (1998) retoma duas correntes teóricas, surgidas a partir da década de 60, que envolvem a retórica sob perspectivas distintas. A “nova retórica”, afirmava-se puramente literária, sem nenhuma relação com a argumentação, cujos principais nomes foram Cohen, Barthes e Genette. Essa retórica literária limitava-se apenas à elocução, reduzindo-se às figuras de estilo. Opunha-se a essa retórica a corrente de Chaïm Perelman e Lucie Tyteca, que propunham uma teoria do discurso persuasivo, baseando-se no estudo dos argumentos, abrindo um pequeno espaço à figuras, reduzindo-as a argumentos. Nesse sentido, essa retórica centra-se na invenção, deixando de lado a elocução e o aspecto afetivo da retórica, sendo como a corrente anterior, também incompleta.

Observadas essas duas tendências retóricas, Reboul (1998) afirma a sua validade, na medida em que ambas suscitam aspectos importantes à análise do discurso, contudo embora se vejam como excludentes, segundo ele, estão intrinsecamente ligadas. Devendo, portanto, uma análise, considerar tanto a retórica da argumentação como a retórica de figuras.

A Estilística é uma outra vertente teórica sob a qual se pode ler a poesia, e, no caso desse estudo, a sua escolha se deve ao fato de ela ter um intrínseco relacionamento com a Retórica e, ainda, permitir a observância da afetividade, de alguns recursos expressivos da língua, entre outras questões que permeiam o texto poético.

Estilística, no seu sentido mais *strictu*, é conhecida como uma disciplina voltada aos fenômenos da linguagem que consideram o estilo. Entretanto, há dissonâncias quanto ao conceito de estilo, que é visto sob perspectivas diferenciadas: por exemplo, há quem o considere como um desvio da norma, outros que o têm como um processo de elaboração da linguagem, e há ainda um grupo que vê o estilo como conotação:

Estilo é a qualidade do enunciado, resultante de uma escolha que se faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em uma circunstância determinada (MAROUZEAU *apud* MARTINS, 2000, p. 2).

Estilo é a linguagem que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade (CÂMARA *apud* MARTINS, 2000, p. 3).

O estilo de um texto é o conjunto de probabilidades contextuais dos seus itens lingüísticos (ARCHIBALD HILD *apud* MARTINS, 2000, p. 2).

Estilo é o pensamento (GOURMOUNT *apud* MARTINS, 2000, p. 3).

Estilo é a obra (SAYCE *apud* MARTINS, 2000, p. 2).

Estilo é o que é peculiar e diferencial numa fala (DAMASO ALONSO *apud* MARTINS, 2000, p. 2).

Os diferentes modos de conceber estilo estão relacionados não só às linhas teóricas distintas, como também ao campo da ciência ao qual ele se liga: Lingüística ou Literatura. Contudo, afirma Martins (2000) que as inúmeras definições de estilo têm relativa validade à medida que se complementam, possuem aspectos em comum, mas não abarcam a complexidade do assunto.

A Estilística tem sido estudada há séculos como uma vertente da Retórica é no século XX, que se instaura enquanto disciplina por Charles Bally (1865-1947) na Estilística da Língua, e por Leo Spitzer (1887-1960) na Estilística Literária. A Estilística promulgada por Bally (*apud* Martins, 2000) estuda os fatos de expressão da linguagem, entendida a partir do seu conteúdo afetivo, ocupando-se dos recursos expressivos da língua como um todo, dessa forma, deixando de lado, os recursos individuais, afastando-se da Literatura.

No domínio da Literatura, Marouzau e Cressot iniciam discussões acerca do estilo dando ênfase no discurso e não no sistema lingüístico como fazia Bally. Entretanto, é Leo Spitzer quem inicia

a Estilística literária, chamada idealista ou genética, porque se preocupava com a psicologia do escritor e tentava chegar à origem da obra literária.

A estilística de Sptizer, conforme Martins (2000, p. 7) embasa-se na reflexão sobre os desvios da linguagem em relação ao uso comum, tendo por base o lado psicológico. Nesse sentido, o desvio da linguagem se dá a partir de uma alteração desse estado psíquico. Ou seja, o estilo de um escritor revela o seu mundo interior.

Martins (2000) cita também Dámaso Alonso na linha da Estilística Literária, cujo entendimento é de que a obra literária está entre a intuição criadora do autor e a intuição atualizadora do leitor. Segundo o autor, a obra literária configura-se em um universo fechado em si e, portanto, encerra algo desconhecido, um mistério que necessita da intuição para ser compreendido. Por isso a obra literária está constituída entre a intuição do autor e do leitor.

No processo de leitura, Alonso (*apud* MARTINS, 2000) afirma a existência de três modos de compreender a obra: o primeiro refere-se ao leitor comum que, tendo uma intuição totalizadora, reproduz apenas a visão totalizadora do autor que deu origem à obra, sem procurar analisar suas impressões. O segundo modo de compreensão diz respeito ao crítico, que reproduz uma visão expressiva, criativa sobre as imagens recebidas, sem levar em conta o como e o porquê da obra. E o terceiro modo de compreensão procura pensar sobre os mistérios da criação de uma obra e seus efeitos sobre os leitores.

Como Sptizer, Alonso também se refere à estilística pautada na intuição. Entretanto, o primeiro considera a manifestação do autor na obra, e o segundo atém-se à questão do ato da criação poética.

Amado Alonso, outro estilólogo citado por Martins (2000), vem complementar as visões anteriores acerca da Estilística literária quando sintetiza as idéias propostas tanto pela estilística da Língua quanto pela Literária, ao definir estilo como “o uso especial do idioma pelo autor, uma mestria ou virtuosismo idiomático como parte da construção”.

Feito um breve retrospecto, como intuito de ressaltar os principais pensamentos sobre a Estilística, importa dizer que a Estilística Literária promulgada por Amado Alonso é a que mais

se aproxima das outras correntes teóricas, expostas neste estudo, por terem em comum a participação do leitor na construção do sentido do texto:

A tarefa da Estilística literária é examinar como é constituída a obra literária e, considerar o prazer estético que ela provoca no leitor; quer dizer, o que interessa à Estilística literária é a natureza poética do texto. Traços lingüísticos, dados históricos, ideológicos, psicológicos [...] a visão de mundo do autor, tudo se engloba no valor estético da obra, que está impregnado do próprio prazer do autor ao cria-la e que vai suscitar no leitor um valor correspondente. (ALONSO *apud* MARTINS, 2000, p. 10).

Observando as várias conceituações acerca da Estilística e da Retórica, Martins (2000) explica que elas estão intrinsecamente ligadas, uma vez que ambas tratam da noção de desvio e de escolha. Porém, nota-se que a Estilística é mais ampla do que a Retórica, na medida em que aquela se preocupa com os usos lingüísticos correspondentes às diversas funções da linguagem, presentes nos mais variados textos. A Estilística é, logo, um modo possível de ver o texto literário sob o viés dos recursos expressivos e os efeitos produzidos no texto e na leitura.

Dentre os vários aspectos propostos pela Estilística, vale ressaltar alguns pontos levantados pela Estilística da Enunciação, que se preocupa com o estudo do implícito, na medida em que atenta para os sentidos sugeridos, que estão subentendidos nas falas do emissor.

Conforme Martins (2000), a construção das falas, presentes no discurso, está vinculada ao produtor do discurso, ao receptor e ao referente. Sob essa perspectiva, leva-se em conta, na análise textual, o nível de subjetividade e de objetividade presentes no enunciado. Esse, por sua vez, é avaliado pela observação de alguns recursos expressivos da língua, dentre os quais se encontram: o arranjo de palavras, o uso de pronomes, as figuras de linguagem. Todavia, não se perde de vista a afetividade do locutor, manifestada no enunciado, em maior ou menor grau, de modo mais explícito ou implícito.

O fato é que a subjetividade do emissor está presente nos seus enunciados, bem como a do leitor, na sua leitura. Dentre os fatores de subjetividade num texto, o uso das figuras de linguagem é fundamental, pois as palavras são afastadas do sentido usual e assumem um valor especial.

Elisabeth Ravoux Rallo (2005), em seu livro *Métodos de crítica literária*, ao discutir a crítica estilística, traz algumas afirmações que contribuem para esse estudo, ao apresentar a crítica

estilística sob dois vieses distintos. A autora discute a estilística subjetiva de Spitzer e a estruturalista de Riffaterre, enfatizando seus métodos e limitações.

Segundo Rallo (2005), os pressupostos da estilística de Spitzer partem de um método dedutivo, pelo qual o leitor parte de uma “compreensão global”, numa leitura inicial buscando, posteriormente, na complexidade e na densidade do próprio texto, detalhes e deduções que o levem a contribuir para o sentido do texto.

Conforme a autora, Spitzer vê o texto como um todo de sentido que o leitor, com seu conhecimento e intuição, buscará descobrir. Nesse sentido, o autor atribui ao texto um caráter de verdade, o qual o leitor não poderá fugir.

O texto [...] é um todo, um mundo, uma criação independente e portadora de sentido, que o leitor crítico interroga com tudo o que sabe e tudo o que é. Portanto, não existe um método que valha para tudo, milagroso, ou mesmo que seja aplicável de modo mecânico a todos os textos. É verdade que o fato de a análise ser estilística lhe confere certa possibilidade de reprodução e um pano de fundo científico evidente. Mas a leitura é singular, assim como é singular a maneira de pôr em ação esse conhecimentos seguros e definitivos (RALLO, 2005, p. 125).

Apresentado o método de Spitzer, Rallo (2005) comenta sobre as suas limitações, afirmando que o método proposto, na verdade, não é reproduzível, uma vez que, baseado na intuição, ligada à competência de um leitor-modelo, que se conhece todos os elementos da crítica clássica. Outro fator limitante dessa estilística é o fato de ela resvalar para outros campos do conhecimento como a alusão à simbologia, e ao inconsciente. E, por fim, a questão do detalhe e do todo parte da idéia de um círculo epistemológico.

Em oposição à crítica de Spitzer, Riffaterre (*apud* Rallo, 2005) propõe uma estilística pautada na estrutura, considerando-se os aspectos lingüísticos ou internos do texto, observando-se os fatos de estilo que impressionam o leitor. É, pois, nesse sentido, afirma Rallo (2005), que Riffaterre privilegia a leitura linear do texto, pela qual o leitor avança no texto, decifrando-o e diminuindo seus desvios quanto ao que conhece e espera.

Conforme Riffaterre (*apud* Rallo, 2005), é pelos desvios que se chega a uma leitura crítica, pautada ainda na primeira (leitura linear), mas que revela um outro texto além da realidade e não uma *mimese* da mesma. Segundo Rallo (2005), a estilística estrutural tem sua validade

quando traz à tona as relações entre texto e leitor. Contudo, possui algumas limitações como, por exemplo, no tocante à relação entre a poesia e a realidade, a qual deve ser conhecida para que se configurem as associações necessárias ao sentido do poema.

O que se depreende da abordagem de Rallo (2005) quanto às duas vertentes da crítica estilística é que ambas são válidas na análise do texto, porém não se esgotam. Portanto, há que se observar uma leitura linear, que leva em conta os aspectos internos e lingüísticos do texto (proposta por Riffaterre), mas sabe-se que também é necessária uma boa dose de “intuição”, ou conhecimento que o leitor traz consigo (proposta de Spitzer).

Salientadas, nesse capítulo, algumas correntes teóricas como a retórica e a estilística, além de algumas discussões acerca da leitura da poesia e da imagem, é importante reiterar como tais pressupostos teóricos se articulam entre si e com a Estética da Recepção, bem como contribuirão significativamente para a leitura dos poemas de Eugênio de Andrade, proposta para o capítulo seguinte. Retomando, pois, as afirmações anteriormente expressas, pode-se dizer que se a teoria da recepção propõe a existência de um leitor intratextual (configurado sob a própria escrita literária), o conhecimento dessas estruturas, convencionadas pela escrita literária, acaba sendo uma possibilidade de “entrada” no texto. Assim, as informações sobre retórica, estilística, teorias poéticas e também imagens são instrumentos que auxiliam na compreensão desse tipo de escrita, a poesia; por conseguinte, são importantes recursos para a compreensão do leitor intratextual.

Dessa maneira, no terceiro capítulo, em consonância com esse aparato teórico, será feita a leitura dos poemas de Eugênio de Andrade, discutindo-se a sua recepção, enquanto desempenhando o papel do leitor implícito (proposto por Iser), bem como a sua atualização, promovida pela imaginação criadora desse tipo de leitor que, perante as ricas possibilidades do texto artístico, toma a si o papel de criação/construção do sentido. E, por conseguinte, amplia sua experiência humana (efeito estético e função humanizadora). Também será proposta do seguinte capítulo a leitura de telas dos séculos XIX e XX, discutindo-se sobre as correlações existentes entre as duas artes, uma vez que os poemas de Eugênio de Andrade suscitam imagens cromáticas e elementares e, portanto, possibilitam estabelecer um diálogo com telas que trazem os mesmos temas (os elementos da natureza). Sob essa perspectiva, é importante ressaltar que as afirmações trazidas pela Estética da Recepção e pela teoria do Efeito referem-se exclusivamente ao texto escrito. Entretanto, na leitura dos poemas de Eugênio de Andrade, foi-

se além do objetivo de perfazer o papel do leitor ideal (intratextual), na medida em que, pela amplitude do ato de leitura, chegou-se à leitura de textos não-verbais, nesse caso, telas contemporâneas que dialogam com os poemas de Eugênio de Andrade.

3. A PALAVRA-IMAGEM E OS ELEMENTOS MÍTICOS: O FOGO, A ÁGUA, O AR E A TERRA

Essa música ou água
quando a água é álamo

essa música ou terra
quando a terra é barco

essa música ou chama
quando a chama é onda

essa música – eras tu
ou um pássaro na sombra?

*Eugênio de Andrade*⁵

3.1 A poesia de Eugênio de Andrade e a Literatura Portuguesa do século XX, segundo a crítica especializada

Com base nas discussões teóricas elucidadas nos capítulos anteriores, este capítulo apresentará uma possível leitura de alguns poemas de Eugênio de Andrade, levando em conta não só uma análise estrutural e semântica dos mesmos, como também sua construção lingüística e o efeito de sentido produzido pelo conjunto do poema.

Inicialmente, faz-se necessária uma breve elucidação sobre a Literatura Portuguesa do século XX, na qual se insere o poeta, bem como um rápido histórico acerca do autor e de sua produção literária.

Contribuem para esse rápido panorama da Literatura Portuguesa, que ilustra as tendências literárias contemporâneas a partir da década de 40, as leituras de alguns autores como Oscar Lopes, Fernando Mendonça e Antonio Moniz, dos quais se farão presentes algumas citações.

A Literatura Portuguesa da década de 40 é marcada pela dispersão das idéias presenciais e o arrefecimento do neo-realismo, configurando-se as idéias surrealistas que, em linhas gerais, apregoam o reverso do realismo, no sentido de promulgarem uma poética livre dos preceitos, organizada na liberdade de relação, que vislumbre um novo real nos liames da imaginação.

⁵ ANDRADE, Eugênio. *Escrita da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.103.

Essa nova realidade instaurada, mais precisamente por volta 1947, vem configurar um contraponto à estética excessivamente negativista do neo-realismo, e um fôlego aos ânimos da sociedade portuguesa pós-guerra.

Busca-se, nesse momento, uma nova verdade, pelos caminhos caóticos do imaginário. Verdade que só poderia surgir da linguagem caótica, explodida das misturas de palavras e pelo desvio violento do código, comenta Mendonça (1973).

Em relação ao atual discurso poético, Mendonça (1973) afirma a existência de alguns pressupostos do surrealismo ainda presentes na poesia atual, no que se refere à idéia de permanente inauguração, à explosão imagística, ao reagrupamento vocabular, em síntese, à estranheza da escrita:

Não fora o Surrealismo e a sua corajosa experiência verbal, e não teríamos possivelmente poetas capazes de dar às palavras as bocas pelas quais elas falam agora. Ao nível das imagens liberadas e do metaforismo refratado de um Helberto Helder é, sem dúvida, a colheita do Surrealismo que vemos amontoar. O processo atual inscreve-se nos “limites da desordem ressurrecta”. Tanto assim que, em muitos casos, é difícil determinar a fronteira entre o Surrealismo e as últimas experiências (MENDONÇA, 1973, p. 69).

Mendonça (1973) esclarece que, uma vez postas as palavras em liberdade pelo Surrealismo, o discurso poético explode em várias direções, pelo experimentalismo da linguagem, no eterno processo de desfazer e refazer da linguagem que tornam o discurso poético sempre novo. E é nessa realidade artística que se encontra a produção de Eugênio de Andrade.

[...] mais do que nunca é hoje oportuno falar de experimentalismo, porquanto o vocábulo associa uma certa dose de manipulação, uma quantidade oficial, que fazem parte do *ars combinatoria* que a poesia atual é. Se lermos, por exemplo, um poema de Eugênio de Andrade e uma comutação poemática de Ana Hatherly, [...] ambas são realizações com os códigos legíveis (MENDONÇA, 1973, p. 72).

Segundo o autor, há duas posturas poéticas advindas desse experimentalismo lingüístico, que, contudo, não são o caminho mais adotado pela poética da então década de 70, são elas:

O código que fala pela boca das palavras e assim cria uma intensa alteração do ritmo ou do equilíbrio interior do usufruidor; o código que se aproveita dos já mencionados pontos de rotura da palavra e realiza, dentro dessas,

comutações que mostram até onde elas podem ser aproveitadas, [...] surgem organizações silábicas, cujo jogo [...] de significados é o fim último de tal manipulação (MENDONÇA, 1973, p. 73).

Na verdade, a tendência poética corrente, a qual Eugênio de Andrade entre outros autores representa, é aquela que busca a escrita que conduz às imagens e às vozes, que reconduzem a “um mundo recriado a cada instante” (MENDONÇA, 1973, p. 74). Tudo caminha para a linguagem que, agora, é vista não como a mediação entre o ser humano e a realidade, mas como a própria realidade.

Numa alusão histórico-literária da poesia contemporânea portuguesa na qual se vislumbra Eugênio de Andrade, consoante a Mendonça, Oscar Lopes faz comentários bastante elucidativos sobre os Cadernos de Poesia, publicados entre 1940 e 1961, dos quais Eugênio de Andrade participou; contudo, não se filiou a nenhuma vertente ou grupo, como ele mesmo afirmaria, em entrevistas posteriores, sua aversão a tendências grupais. Tais cadernos se configuraram em uma espécie de reação, ou alternativa da literatura portuguesa frente ao neo-realismo que se instalara num período de guerra. Inicialmente, a nova ordem era de total autonomia da arte; porém, o que se viu nas produções desses Cadernos de Poesia, foi uma oscilação assistemática entre o neo-realismo, surrealismo e tradicionalismo.

No que diz respeito à produção de Eugênio de Andrade, Lopes (s/d) afirma ser a sua poesia um manancial de imagens diversas, que confluem a um mesmo “lugar”, “um paraíso terrestre”, onde a palavra severamente escolhida, ao movimento da metáfora, vislumbra a integração dos quatro elementos.

Lopes reconhece a influência da geração espanhola de 1927 na obra de Eugênio de Andrade que, todavia, constitui o que ele nomeia de um imagismo português calcado nas referências materiais, e que não deixa à deriva tudo que é poesia: o corpo, os sentidos, as raízes sociais envolvidos numa emoção frásica, mediada por uma linguagem referencial, mas movendo-se sempre da referência real. Resultam dessa articulação as próprias imagens elementares assumem valores de posições muito diversas.

Esclarecido o momento histórico-literário, sob o qual Eugênio de Andrade inicia sua produção artística, é importante elucidar alguns dados sobre a vida e obra do autor, para que se possa ter um “olhar” mais atento, observando em qual contexto se encontram os poemas analisados;

considerando a afirmação de Jauss (1994) acerca do contexto em que a obra é produzida e recebida, estando envolvida num processo histórico.

Nascido em 1923, em Povia de Atalaia, Eugênio de Andrade, cujo verdadeiro nome era José Fontinhas, era filho de camponeses tendo descendência materna de origem espanhola, graças à qual teve contato com a literatura espanhola. Mudou-se aos 10 anos para Lisboa e mais tarde fixou-se no Porto, sempre acompanhado da mãe. Na última década, viveu na fundação Eugênio de Andrade, no bairro do Porto até sua morte, em junho de 2005.

Sua poesia, como ele mesmo assumia, está diretamente vinculada à tradição literária portuguesa e aos cenários de seu país natal, embora a crítica (Lopes, Mendonça, por exemplo) afirme a presença de traços da geração espanhola de 1927 na poesia de Eugênio.

Escrevendo desde os treze anos, publicou, em 1942, um dos seus primeiros livros de poesias, *Adolescentes*, seguido de *Pureza* em 1944/45. Obras que o poeta, numa atitude autocrítica desconsiderou, posteriormente. Porém, em 1948, com a obra *As mãos e os frutos*, ele ficou conhecido nacional e internacionalmente.

Ao longo de sua carreira, Andrade buscou intensificar um uso simultaneamente rigoroso e simples da linguagem, como ele mesmo afirmara em entrevista dada em 2001: “A simplicidade é a elegância suprema, o que há de mais difícil de conquistar em arte” (Folha de São Paulo, 14/06/05). A simplicidade conferida às suas obras, aliada à profunda interpelação humana, numa profusão de imagens elementares ligadas ao desejo da fruição, da alegria de viver, fez de sua obra (prosa e poesia), traduzida para mais de 20 línguas, uma das mais belas obras poéticas da língua portuguesa contemporânea.

Eugênio de Andrade é autor de uma vasta produção literária, tendo publicado mais de 40 livros de poesia e outros de prosa, infantis, antologias e traduções. Contudo, é a sua obra poética que lhe confere grande prestígio. Foi diversas vezes agraciado com importantes premiações literárias, dentre as quais se destacam: o Prêmio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, atribuído a *O Outro Nome da Terra* (1988), o Prêmio de Poesia Jean Malrieu, por *Branco no Branco* (1984), Prêmio Europeu de Poesia em 1996 e, em 2001, o mais importante prêmio da língua portuguesa, pelo conjunto de sua obra: o Prêmio Camões.

Recorrendo aos índices do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, suas obras podem ser, cronologicamente, elencadas da seguinte maneira:

Narciso (poesia), 1940.

Adolescente (poesia), 1942.

Pureza (poesia), 1945.

As mãos e os frutos (poesia), 1948.

Os amantes sem dinheiro (poesia), 1950.

As Palavras Interditas (poesia), 1951.

Até Amanhã (poesia), 1956.

Coração do dia (poesia), 1958.

Antologia 1945-1961 (poesia), 1961.

Mar de Setembro (poesia), 1961.

Ostinato Rigore (poesia), 1964.

Poemas 1945- 1965 (poesia), 1966.

Daqui Houve Nome Portugal: antologia de verso e prosa sobre o Porto (antologia), 1968.

Os Afluentes do Silêncio (prosa), 1968.

Obscuro Domínio (poesia), 1971.

Antologia Breve (poesia), 1972.

Véspera da Água (poesia), 1973.

Escrita da Terra (poesia), 1974.

Homenagens e Outros Epitáfios (poesia), 1974.

Limiar dos Pássaros (poesia), 1976.

História da Égua Branca (infantil), 1976.

Chuva sobre o Rosto (poesia), 1976.

Primeiros Poemas (poesia), 1977.

Memória do Outro Rio (poesia), 1978.

Rosto Precário (prosa), 1979.

Matéria Solar (poesia) 1980.

Poesia em Verso e Prosa (antologia), 1980.

Poesia e Prosa: 1940-1979 (antologia), 1980.

O Peso da Sombra (poesia), poesia, 1982.

Branco no Branco (poesia), 1984.

Aquela Nuvem e Outras (poesia para a infância), 1986.

A Domingos Peres de Eira, com umas violetas (prosa), 1986.
 Vertentes do Olhar (prosa), 1987.
 Porto: Os Sulcos do Olhar, 1988.
 O Outro Nome da Terra (poesia), 1988.
 Uma Casa para a Poesia (Teixeira de Pascoais) (ensaio), 1990.
 Poesia, Terra de Minha Mãe (poesia), 1992.
 Rente ao Dizer (poesia), 1992.
 Contra a Obscuridade (poesia), 1992.
 À Sombra da memória (prosa), 1993.
 A Cidade de Garrett (prosa), 1993.
 Ofício de Paciência (poesia), 1994.
 O Sal da Língua (poesia), 1995.
 Pequeno Formato (poesia), 1997.
 Os Lugares do Lume (poesia), 1998.
 Poesia (poesia reunida), 2000.
 Os Sulcos da Sede (poesia), 2001.

Antonio Moniz (1997) faz uma abordagem abrangente, ao discutir a obra de Eugênio de Andrade, quando traz à tona apreciações bastante distintas de vários críticos de Andrade, que só faz avultar o trabalho desse poeta a cada crítico citado. Se, por exemplo, para David Mourão (*apud* Moniz, 1997), a poesia de Eugênio carece de imaginação, aprofundamento, podendo resvalar para a banalização; Oscar Lopes, citado por Moniz (1997), aponta o nome de Andrade, como o mais “apuro líquido incontestável” da poesia portuguesa nos últimos decênios. Lopes, ao se referir à poesia de Eugênio, entrelaçada pelos caminhos espanhóis da poesia de Garcia Lorca e ligada ao surrealismo; exalta sua poesia liberta, com sensações despertadas, uma poesia límpida, feita de mãos humanas que evoca “o subterrâneo rio de palavras”: ora matinal e clara como a adolescência, ora densa:

[...] uma tal poesia como a de Eugênio de Andrade traz consigo uma expansão humana que, levada às últimas conseqüências, seria pelo menos tão importante como a de ir além da gravitação terrestre; porque não valerá a pena chegar às nebulosas mais longínquas se não nos levarmos a nós próprios conosco (LOPES *apud* MONIZ, 1997, p. 118).

Quanto à influência surrealista em sua obra, Eugênio afirma que essa técnica o ajuda a libertar a imaginação e as palavras, renegando, contudo, a escrita automática: “do surrealismo só me

interessou em dada altura, uma técnica, o que significa que nunca fui surrealista” (EUGÊNIO *apud* AIELLO, 1985). Nesse sentido, a autora afirma que a técnica surrealista leva o poeta a uma constante inauguração de significados, que ampliam os significantes, criando seus próprios referentes.

Aiello (1985) comenta sobre a exploração da imagística na linguagem de Eugênio de Andrade, que evoca uma desarticulação diante de relações conhecidas, à medida que instaura um novo real, permeado por essas relações:

Se alguém objetar que se está talvez à vista duma supra-realidade, deve-lhe responder que estamos, sim, em face duma anterealidade. O itinerário poético de Eugênio de Andrade é uma libertação da impureza da palavra até o refúgio da pureza do objecto como se estivéssemos (e estamos) diante do sentido adâmico da recriação do já existente, todavia impronunciado.

_Ervas nasciam dos passos
_Um pássaro nascia dos seus dedos
_ Uma ave renasce de sua morte

São indiscutivelmente recriações dos anteriormente indizível, dizível agora na luminosa ação de restituir às coisas o significado que as letras lhe haviam roubado. E a poesia como real absoluto é isso: a restituição ao universo do poeta do seu paraíso perdido – das coisas limpas, que usará como sinais de Poesia. Pássaro, rosto, anjo [...] (MENDONÇA *apud* AIELLO, 1985, p. 12).

É desse modo que a poesia de Eugênio de Andrade, baseada nas inúmeras possibilidades da palavra poética, desvia do código estabelecido e promove uma ruptura com a tradição, assinalando uma constante reinvenção da palavra, pelo discurso poético que se recria. Um discurso que parte do imagismo e, palavra a palavra, remete a metáforas transfiguradoras. Oscar Lopes, citado por Aiello (1985) comenta sobre essa característica presente nas obras do poeta:

[...] um motivo muito característico em Eugênio de Andrade: o motivo de ‘como de’ e do ‘ou’, seja a metamorfose que se desenrola à nossa vista, entre imagens diferentes e até polares (noite/dia, neve/fogo, por exemplo) (LOPES *apud* AIELLO, 1985, p. 11).

Conforme Eduardo Lourenço (1961), a obra de Eugênio de Andrade resgata o símbolo da fonte e reflexões e pensamentos que a envolvem. Paradoxalmente, a fonte seria o elo divino entre o homem e a espiritualidade (o sonho, a lucidez e a vida) e, ao mesmo tempo, é a realidade quando revela, ao ser humano, a sua fragilidade, no que diz respeito à sua existência na comunhão com o universo.

A fonte tem sido, constantemente, vista pela poesia com o fascínio que envolve a vida. E, na poesia de Eugênio de Andrade, ela tem o seu lugar especial, juntamente com os pássaros e as flores porque, como afirma Lourenço, tais elementos são uma espécie de vocação ao paraíso dos homens.

A busca da vida no que ela tem de mais puro e feliz, na poesia de Eugênio, reside na idéia da sua plenitude em relação à morte, no que diz respeito aos contínuos ciclos da vida, que a fazem eterna. E diante dessa constatação, não há angústia na sua poesia, mas serenidade ou, pelo menos, a sua busca. Assim, o fazer poético é quem possibilita a "posse feliz do mundo e de si mesmo" (LOURENÇO, 1961, p. 117). Eis a grandiosidade da poesia, "a conciliação impensável e, todavia, existente da nossa realidade e do nosso sonho, por palavras que miraculosamente, dizem o indizível" (LOURENÇO, 1961, p. 119-120). E, por conseguinte, "o poema aparece, como o lugar da unidade humana reencontrada", embora fragilmente.

Conforme o autor, a poesia é o próprio ciclo do viver e morrer, que se presentifica com a palavra, na sua imortal recriação. E é ela quem dá a consciência da fragilidade da vida, evitando a sua mitificação e a queda do homem.

A poesia cria a realidade, por meio da palavra. Desse modo, a palavra é a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas. E, sob essa perspectiva, a linguagem consitui-se como sendo senhora do homem. Ao poeta, cabe apoderar-se da linguagem e, por meio dela, criar a Realidade que está além da nossa humanidade e da existência das coisas: o ser humano, de fato, define-se por meio da palavra.

Como afirma Eduardo Lourenço, Eugênio de Andrade, por sua poesia exprime, justamente, esse movimento máximo da palavra-cristal, cria a realidade na qual nos insere por meio da palavra:

Parece haver uma estranha desproporção entre a matéria frágil que nos transfigura, poema, quadro ou sinfonia, essa vertiginosa metamorfose da existência humana. [...] Através deles se cumpre o mais fabuloso e paradoxal milagre: tornamo-nos no que já somos.(LOURENÇO, 1996, p. 127).

É pela desarticulação da palavra proferida pelo poeta, que instaura o vazio, que o homem consegue ver-se e ter-se na sua mais autêntica realidade e possibilidade de simplesmente, ser ele mesmo.

Eugênio de Andrade, afirma Lourenço (1996), na busca do paraíso sem mediação, irradia a luz, que será o essencial na busca do próprio ser humano.

Lidas algumas afirmações da crítica sobre Eugênio de Andrade, pode-se observar que os comentários sobre sua obra são apresentados de modo geral, atentando para as temáticas e estilo mais recorrentes. Desse modo, inúmeras afirmações críticas consideram sua poesia caracterizada pela importância dada à palavra, quer no seu valor imagético, quer rítmico, meio pelo qual é apresentada sua temática mais contundente: a figuração do homem que se integra à natureza, composta pelos elementos: terra, água, fogo, e ar. Essa temática elementar, em um sentido geral, evidencia-se por meio de uma escritura, cujos poemas, geralmente curtos, carregam densidade transmutada numa linguagem aparentemente simples, que evoca a energia física, material, a plenitude da vida e dos sentidos.

A voz da crítica é importante no sentido de propor uma visão ampla da obra do poeta, ao contemplar o conjunto de sua produção, considerando-se vários aspectos, como, por exemplo, dados biográficos, contexto social, cultural e literário de escrita, estilo autoral entre outros. De fato, foi esse o intuito dessa breve explanação crítica. Contudo, quando se discute recepção de leitura, muitos desses fatores podem não ser considerados, na medida em que a leitura é produzida a partir de alguns conhecimentos específicos e particulares que dialogam com alguns textos apenas. É, logo, sob essa perspectiva que se pretende fazer a leitura de alguns poemas de Eugênio de Andrade.

3.2 A poesia dos quatro elementos e seu efeito de sentido

A leitura dos poemas selecionados será pautada nos cinco níveis que o estruturam, ressaltando-se o plano fono-semântico, pois são os planos mais explorados pela poesia de Eugênio de Andrade. Partindo-se da análise da composição estrutural dos poemas, levando em conta os aspectos retóricos e/ou estilísticos que nele se façam visíveis, atentar-se-á para a presença dos elementos naturais na poesia e o efeito de sentido causado por tal arranjo singular, salientando os possíveis vazios ou “momentos de entrada” do texto.

Sob essa perspectiva de leitura, e seguindo a ordem cronológica, proposta pela seleção de Arnaldo Saraiva (1999), o primeiro poema analisado intitula-se “A uma fonte”, pertencente à

obra *Pureza* (1945) que, renegada pelo poeta, teve apenas alguns poemas recuperados, em 1977, na obra *Primeiros Poemas*, dentre os quais, este poema, objeto de análise.

“A uma fonte” é uma sextilha composta de versos heptassílabos, cujas rimas são consoantes e alternadas do tipo ABABAB. Aliadas às aliterações das fricativas, sibilantes e nasais /f/, /s/ e /m,n/ e assonância das nasais /ãol/, promovem um movimento musical que lembra o som produzido pelas águas. O plano fonológico reitera o plano morfo-sintático na medida em que a repetição do vocábulo “fonte” torna-se sinonímia da palavra “canção”, sobre a qual se cria a expectativa da integração do “eu” à natureza-palavra. A água que é fonte de vida, é que lava as impurezas; de modo análogo, almeja o “eu poético” que sua palavra-canção seja a fonte que faz fluir a vida pura, na qual ele (seu coração) possa estar, ilustrando um profundo lirismo que revela ao homem, sua humanidade:

A uma fonte

Fonte pura, fonte fria...
 (Onde vais, minha canção?)
 Fonte pura..., assim queria
 que fosse meu coração:
 fluir na noite e no dia
 sem se desprender do chão
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 25).

A partir do título, revela-se o elemento água, na figura da fonte, num canto à vida plena, porém simples, por meio de uma linguagem despojada (há apenas dois adjetivos referentes à fonte: fria e pura), num estilo de economia das palavras que procuram as coisas essenciais, como afirmaria o próprio poeta sobre sua poesia:

Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo, e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Nesse tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga de minha mãe, aprendi que poucas coisas há absolutamente necessárias. São essas coisas que meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que minha poesia é capaz. As minhas raízes mergulham no mundo mais elemental. Guardo desse tempo o gosto por uma arquitetura extremamente clara e despida, que os meus poemas tanto se têm empenhado em refletir; o amor pela brancura da cal, a qual se mistura invariavelmente, no meu espírito, o canto duro das cigarras, uma preferência pela linguagem falada, quase reduzida às palavras nuas e limpas de um cerimonial arcaico – o da comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma (ANDRADE, *apud* AIELLO, 1985, p. 7).

Quanto aos recursos estilísticos e retóricos presentes nesse poema, observa-se a anáfora “fonte pura”, reforçando a idéia da água, símbolo de pureza e fonte de vida, que é infinita se levar em conta que é cíclica, como a água. A idéia de infinitude da água/vida pode ser lida por meio das reticências apresentadas após “fonte pura” e “fonte fria”, aliada ao uso de verbos no infinitivo “fluir” e “desprender”. A adjetivação “fria”, contudo, pode remeter a idéia de racionalidade, que por sua vez, contrapõe-se à subjetividade, proposta pelo vocábulo “coração”. Nesse jogo de palavras, pode-se subentender uma idéia presente na escrita poética de Eugênio de Andrade: o jogo entre a objetividade (fonte fria) e a subjetividade (coração) que permeia os textos poéticos.

Num jogo retórico, há a aproximação gradativa da fonte à canção/palavra e destas, ao homem: surge primeiro a fonte pura, fonte fria; em seguida, tem-se a pergunta “onde vais, minha canção?”, subentendendo-se que a fonte é a metáfora da canção. Finalmente, o verbo no subjuntivo declara o desejo e a possibilidade de a fonte/canção ser o próprio homem, que quer viver plenamente. O eu-lírico que deseja ser canção é revelado pela metonímia “assim queria que fosse meu coração”. A idéia de plenitude é posta nos dois últimos versos, pelos verbos no infinitivo, aliados à antítese dia/noite que metaforizam um ciclo: “fluir na noite e no dia/sem se desprender do chão”.

Assim, o efeito causado pelo arranjo singelo de palavras despojadas de adjetivações excessivas, mas semanticamente densas, é a imagem de um pedido ingênuo, desvencilhado de grandes pretensões, na busca simples da vida plena.

Da obra *As mãos e os frutos* (1948), primeira composição publicada considerada pelo poeta, os poemas selecionados para análise são: poema sem título (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 29), “Noite transfigurada”, poema sem título (p. 31) e “Green God”.

Sob essa perspectiva, o primeiro poema analisado dessa coletânea, sem título (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 29), é composto por três quintetos, cujos versos variam entre seis e sete sílabas poéticas, sendo o primeiro verso da última estrofe octossílabo. O esquema rítmico apresenta-se variado, tendo rimas emparelhadas e alternadas, consoantes e toantes: ABCCB/DEFEF/GGHGH.

Não canto porque sonho.
Canto porque és real
Canto o teu olhar maduro,

o teu sorriso puro,
a tua graça animal.

Canto porque sou homem.
Se não cantasse seria
o mesmo bicho sadio
embriagado na alegria
da tua vinha sem vinho.

Canto porque o amor apetece.
Porque o feno amadurece
nos teus braços deslumbrados.
Porque o meu corpo estremece
por vê-los nus e suados.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 29).

Inicialmente, o eu-lírico, numa atitude retórica, nega o *status* da poesia enquanto fantasia, para afirmar, no segundo verso, a “verdade” da poesia que é a realidade, porque canta o amor real: “Não canto porque sonho/Canto porque és real”. Por meio de uma gradação, deslinda a realidade que o amor encerra e, em consequência disso, a própria palavra que o canta corporifica-se pela materialidade física do “olhar maduro”, “sorriso puro” e “graça animal”.

Na segunda estrofe, segue-se a explicação retórica, reiterada pela conjunção “porque”, sobre os motivos que o eu-lírico tem para cantar: se a realidade do amor é o primeiro motivo anunciado, revela-se um outro: a necessidade do ser humano de se comunicar, que se faz assim porque tem a palavra, ou seja, é o canto que diferencia o homem do animal: “Canto porque sou homem/ Se não cantasse seria/o mesmo bicho sadio”.

Na terceira estrofe, o eu-lírico revela o grande motivo para cantar/escrever: o amor. Nesse sentido, pode-se ler que o canto transfigurado em poesia/palavra é quem tira o homem da sua condição de bicho, uma vez que a palavra o humaniza; e tudo isso só acontece por causa do amor, que é o principal motivo que move o homem: a alegria de viver. Portanto, escrever (cantar) é uma necessidade física como amar: “Canto porque o amor apetece/Porque o feno amadurece/nos teus braços deslumbrados/Porque o meu corpo estremece/por vê-los nus e suados”. Observa-se, pois, uma construção retórica e coerente de enunciados, que parte de uma oração negativa e concentra-se em orações declarativas afirmativas, como num jogo de pergunta e resposta, deixando subentendida a questão para a qual a poesia é a resposta: se “não canto porque sonho”, porque canta o eu-lírico?; e, a resposta é a própria poesia, que revela a realidade: a vida plena/o homem que ama.

Nota-se o canto ao amor sensual, corpóreo, construído gradativamente, é proposto pelos adjetivos carregados de sensualidade quase animalesca: graça animal, bicho sadio, vinha sem vinho, braços deslumbrados, nus e suados.

A presença do cromatismo revela a luminosidade que emana de uma linguagem plástica, propiciando uma cena descrita, através de cores fortes e alegres, trazidas à tona por meio dos elementos da terra; o feno maduro que irradia o seu dourado, assim como o “olhar maduro” que também irradia luz, e a vinha sem vinho (metáfora do ser/corpo amado) que remete à cor quente, do tipo vermelho vibrante, ou um rosado ofegante. Observa-se assim que a terra (a natureza) e o ser humano estão prontos para produzir (no caso do homem: viver e amar), pois tanto o olhar (metonímia do homem) como o feno está “maduro” (pronto).

O amor “cantado” nesse poema aparece ligado a terra, origem do indivíduo, fonte de energia e vida com os seus frutos; onde a vida e o amor acontecem plenamente. O elemento terra, presente nesse poema, é metaforizado pelos vocábulos “vinha”, “feno” e “corpo”.

Adotando as contribuições da Estilística, nota-se nessa construção poemática, um recurso estilístico singular, aparentemente despojado de maiores artifícios, a busca da palavra sóbria, exata, singela, quase “nua”, que, num jogo paradoxal, revela muito e profundamente o ser humano, por meio dessa palavra não tão rasa quanto parece. A economia de palavras é tida, por exemplo, pela recorrência a polissíndeto (porque), anáfora/paralelismo (Canto porque), elipse (o teu sorriso puro).

O efeito de leitura (proposto por Iser), causado pela construção lingüística, que reverbera a sua plasticidade ao sugerir o cromatismo luminoso, propõe o enaltecimento do amor e da vida na sua plenitude, numa relação harmônica do homem com a natureza.

O poema “Noite transfigurada” possui uma composição formal bastante livre, estruturando-se em três estrofes, compostas por oito, seis e sete versos. Os versos são heterométricos (livres), variando entre duas a dez sílabas poéticas, apresentando alguns versos brancos e algumas rimas alternadas: consoantes (embalada/transfigurada/madrugada) e toantes (descidas/esquinas):

Noite transfigurada

Criança adormecida, ó minha noite,

noite perfeita e embalada
 como as folhas,
 noite transfigurada,
 ó noite mais pequena do que as fontes,
 pura alucinação da madrugada
 _chegaste,
 nem eu sei de que horizontes.

Hoje vens ao meu encontro
 nimbada de astros,
 alta e despida
 de soluços e lágrimas e gritos
 _ó minha noite, namorada
 de vagabundos e aflitos.

Chegaste, noite minha,
 de pálpebras descidas;
 leve no ar que respiramos,
 nítida no ângulo das esquinas
 _ó noite mais pequena do que a morte:
 nas mãos abertas onde me fechaste
 ponho os meus versos e a própria sorte.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p.30).

O poema se refere à noite, idéia evidenciada a partir do título que, metaforicamente, se transfigura verso a verso, às vezes se personificando, em seres e sentimentos (criança adormecida, alucinação da madrugada), que antitética e gradativamente oscilam entre a alegria e a tristeza. As metáforas indicativas dessas transformações remetem aos quatro elementos: a terra tida pelas palavras “folhas, horizontes, pálpebras, esquinas”, a água é referendada pelos vocábulos “fontes e lágrimas”, o fogo é tido pelos “astros” e o ar, no seu sentido próprio.

Inicialmente, por meio da hipálage “criança adormecida”, a noite é adjetivada como frágil, inocente e perfeita. Posteriormente, ainda na 1ª estrofe, a marca da fonte em “ó noite mais pequena do que as fontes / pura alucinação da madrugada” pode remeter a idéia de nascimento/vida, que são maiores do que a noite (sofrimento, tristeza) que, já na madrugada, quase se acaba para chegar a luz do dia (alegria). Entretanto, os versos “-chegaste / nem eu sei de que horizontes” remetem ao tom de surpresa com que o eu-lírico vê a noite.

A segunda estrofe reverbera o tom melancólico, mas não triste que acompanha a transfiguração da noite, aos poucos, a cada adjetivo, oscila entre um tom soturno, melancólico e um tom mais esperançoso, alegre: “nimbada de astros / alta e despida de soluços e lágrimas e gritos / ó minha noite, namorada/de vagabundos e aflitos”.

É na terceira estrofe que o eu-lírico decide-se pelo tom dado à “sua” noite (aliás, no poema há a anáfora “minha noite” remetendo metaforicamente aos sentimentos do eu-lírico): angustiante, mas, no entanto, ele classifica tudo isso como menor do que a morte, e, numa atitude corajosa entrega seus versos e seu destino, afinal tem a consciência de que tanto a vida quanto a morte são certas: “nítida no ângulo das esquinas /_ó noite mais pequena do que a morte”, numa atitude de sempre exaltação da vida que se sobrepõe a morte, quando cumpre o seu ciclo.

No poema todo, a noite aparece como interlocutora do eu-lírico, que, constantemente, a invoca “ó noite”. Isso pode vislumbrar um monólogo que revela o homem buscando uma reflexão sobre a vida.

Sob o viés da estilística e da retórica, nota-se que o poema é construído num movimento de metáforas, que corroboram o próprio título, revelando as transfigurações da noite (dos sentimentos) pelas palavras que pouco a pouco (folha a folha), e dialeticamente se modificam (noite perfeita *versus* alucinação da madrugada / nimbada de astros *versus* despida de soluços, leve no ar *versus* nítida nas esquinas), onde o plano morfo-sintático reverbera o semântico na medida em que as palavras oscilam entre a angústia e a esperança, e no final, nenhum sentimento ganha, posto que diante de uma força paradoxal da noite “nas mãos abertas onde me fechaste”, o “eu” aceita tais forças da vida, serenamente.

A “noite”, podendo ser entendida como metáfora da palavra (escrita poética), transfigura-se em tantas coisas (seres e sentimentos, bons e ruins), pois está diluída no movimento da vida, e não há como fugir disso.

Assim, pela leitura feita, fica o sentido (conforme o efeito de sentido provocado no leitor, segundo Iser) de que o jogo dialético das forças que regem a vida é como os jogos de palavras, não há como fugir deles, isso causa angústia, mas também pode ser visto com calma, se pensarmos na inevitabilidade dos acontecimentos e das palavras, aos quais estamos sujeitos nas transfigurações da vida. Nesse poema, as palavras são transfiguradas em vida e vice-versa. Evidencia-se, aqui, o sentido de plenitude que reside na poesia eugeniana, na busca constante da serenidade, da irmandade com a vida para que se tenha a felicidade no encontro do homem com ele mesmo.

O poema sem título (p. 31), de *As mãos e os frutos*, é composto por duas quadras heterométricas, cujos versos heptassílabos, decassílabos e, a maioria, nonassílabos, aliados a algumas rimas consoantes alternadas (perfume/lume, pinhais/animais) e a algumas anáforas, proporcionam-lhe certo ritmo musical, vislumbrando o canto ao amor:

Foi para ti que criei as rosas.
Foi para ti que lhes dei perfume.
Para ti rasguei ribeiros
e dei às romãs a cor do lume.

Foi para ti que pus no céu a lua
E o verde mais verde dos pinhais.
Foi para ti que deitei no chão
Um corpo aberto como os animais.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 31).

Na leitura desse poema, observa-se a temática do amor como a razão suprema para tudo. O sentimento cantado pelo eu-lírico, direcionado a um “tu”, é o amor tanto mais concreto e fecundo, quanto mais ligado está à corporeidade terrena. Afinal é a terra que produz os frutos e esse corpo (que vive o amor). É nesse sentido que o amor está intrinsecamente ligado aos quatro elementos naturais: terra (pinhais, animais), ar (perfume), fogo (lume) e água (ribeiros).

O uso do recurso estilístico do paralelismo “foi para ti que” pode ser entendida como se o “tu” fosse a razão para todo o ato criador, e o amor a “chave mestra” que impulsiona tais criações.

Essa confissão amorosa, que se constrói em cima dos quatro elementos, vislumbra, sinestesticamente, o imagismo cromático da poesia de Eugênio de Andrade, na medida em que a luminosidade tida pela “cor do lume”, pelo brilho da lua, e pelo “verde mais verde”, misturada ao subentendido perfume das rosas e gosto das romãs, soma-se à corporeidade tátil do amor, como mais um fruto da terra. Sob essa perspectiva, as rosas, as romãs, os pinhais se transfiguram no corpo “aberto como os animais”, o maior fruto produzido pela terra está pronto para o amor. Lê-se nessa metáfora imagística a comunhão do homem à natureza, que se prepara e acolhe o amor, o motivo de tudo: da vida, da escrita e da própria essência humana.

Nessa leitura, observam-se alguns recursos retóricos na construção desse canto ao amor, primeiramente, as anáforas reforçam a importância do “tu” na configuração do amor (amor entre dois seres); em seguida, as criações relacionadas à natureza reiteram a força desse amor, e, finalmente na segunda estrofe, a retomada da força do amor em comunhão com a natureza,

apresentado sob o viés: transcendental “foi para ti que pus no céu a lua”, e imediatamente depois, terreno “foi para ti que deitei no chão”. Percebem-se recursos retóricos no sentido de haver uma construção contínua e coesa das palavras que corroboram o *status* do amor: aquele que une todos os elementos, inclusive céu e terra.

A leitura do poema “Green God” causa já a partir do título em inglês um efeito cromático: a visualização do verde que luminosamente toma conta da vida. Observando o sentido das palavras que compõem o título, tem-se amplificada a sensação visual: “deus verde” pode remeter a plenitude da vida que o verde representa, agigantada pela idéia da criação (Deus que cria a vida), causando uma sensação de leveza e alegria em relação à vida que está posta aos olhos do leitor, tão clara, verde (viva).

Retomando as afirmações de Iser (1996) sobre os vazios presentes no texto, que por um lado apresenta “pistas” e por outro, traz incógnitas ou “vazios” que são preenchidos pelo leitor no ato da leitura, na produção de sentidos possíveis ao texto, pode-se afirmar que o título possivelmente é uma porta de entrada no texto, que nos convida a ver o mundo de fora para dentro.

Estruturalmente, o poema compõe-se de quatro quintetos, de versos isométricos heptasílabos e rimas consoantes, sendo algumas emparelhadas: ABCCB/ADEED/ADFFD/GHIIH:

Green Good

Trazia consigo a graça
das fontes quando anoitece.
Era o corpo como um rio
em sereno desafio
com as margens quando desce.

Andava como quem passa
sem ter tempo de parar.
Ervas nasciam dos passos,
cresciam troncos dos braços
quando os erguia do ar.

Sorria como quem dança.
E desfolhava ao dançar
o corpo, que lhe tremia
num ritmo que ele sabia
que os deuses devem usar.

E seguia o seu caminho,
 porque era um deus que passava.
 Alheio a tudo o que via,
 enleado na melodia
 duma flauta que tocava.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 32).

O poema sugere que “deus verde” é representante da natureza, uma metáfora do homem que vive em total comunhão com o universo, cumprindo o seu curso (destino), como um rio, seguindo apenas a “música da vida”. Assim, através dos caminhos percorridos pelo “deus verde”, reiterados no plano sonoro, entende-se que o homem passa pela vida (que é passageira), no seu ritmo.

O poema apresenta os caminhos percorridos pelo “deus verde” pautando-se nos elementos: água e terra. A água é tida nas figuras da “fonte”, “rio” e “margens”; e a terra, simbolizada pelos substantivos “ervas” e “troncos”.

A primeira estrofe apresenta a imagem do “deus verde” movimentando-se como as águas de um rio, no momento do anoitecer. Na segunda estrofe, a imagem dinâmica da natureza é tida pelo crescimento físico contínuo aliado ao trabalho personificante desenvolvido pelos pés e braços: “Ervas nasciam dos passos/cresciam troncos dos braços/quando os erguia no ar”. Na terceira estrofe, salienta-se o encadeamento rítmico⁶ ao qual o deus/natureza se movimenta harmonicamente: “Sorria como quem dança/num ritmo que ele sabia”. Essa harmonia de movimentos é apresentada como consequência da maturidade, simbolizada pelo outono: “E desfolhava ao dançar”. Na última estrofe, a idéia dos movimentos contínuos do deus/natureza, expressos desde o início do poema por meio dos verbos no pretérito imperfeito, é reforçada pelos versos “E seguia o seu caminho/porque era um deus que passava”. Dessa forma, aponta a idéia da permanente continuidade da vida verde e/ou humana no movimento, também permanente da vida.

Atentando para os recursos estilísticos, observa-se que o uso de comparações visuais corrobora para uma linguagem plástica que revela a transfiguração dos elementos naturais no próprio homem, no corpo e na natureza, configurando-se em uma unidade só, conforme algumas comparações bastante explícitas: “Era o corpo como um rio”, “Ervas nasciam dos passos/cresciam troncos dos braços”, “E desfolhava ao dançar/o corpo que lhe tremia”.

⁶ A presença do gestual na poesia de Eugênio de Andrade constitui-se um rico viés de leitura; contudo, a nossa proposta centraliza-se na visualização dos elementos essenciais, naturais.

A musicalidade que permeia todo o poema acontece nos planos fono-semântico, uma vez que a idéia de música reiterada por várias palavras: dança, dançar, ritmo, melodia, flauta, tocava; faz-se presente nas aliterações sibilantes do /s/ lembrando, ao mesmo tempo, o barulho do movimento das águas e o som do vento na dança outonal que desfolha o deus verde.

Enfim, feita a leitura, atentando para a plasticidade da linguagem através das metáforas, comparações, que suscitam cores e figuras, surge (como efeito de sentido) aos olhos do leitor, uma imagem semelhante a dos deuses mitológicos. Um ser envolto de luminosidade e corporeidade cheia de vida, a própria natureza que se cria e abriga o homem. Como num jogo de luzes e sombras (palavras que se mesclam e estão entre e nos objetos nomeados), esse homem figurado confunde-se, une-se à natureza, a ponto de se ter uma imagem ao mesmo tempo, difusa e sobreposta.

Da obra *Amantes sem dinheiro* (1950), o poema “Elegia” é composto por cinco quintetos, de versos heterométricos, entre quatro e doze sílabas poéticas, sendo a maioria constituída por versos mais longos. Há algumas rimas emparelhadas, interpoladas (ABCCB/DEFFE), toantes e consoantes (havia/harmonia, plenitude/juventude):

Elegia

Ás vezes era bom que tu viesses.
Falavas de tudo com modos naturais:
em ti havia
a harmonia
dos frutos e dos animais.

Maió trouxe cravos como outrora,
cravos morenos, como tu dizias,
mas cada hora
passa e não se demora
na tristeza das nossas alegrias.

Ainda sabemos cantar,
só a nossa voz é que mudou:
somos agora mais lentos,
mais amargos,
um novo gesto é igual ao que passou.

Um verso já não é maravilha,
um corpo já não é a plenitude,
tu quebraste ritmo, o ardor,
ao partires um a um

os ramos todos da tua juventude.

Não estamos sós:
setembro traz ainda
um fruto em cada mão.
Mas os homens, as aves e os ventos
já não bebem em ti a direção.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 40).

Elegia é uma composição lírica por meio da qual se lamenta com profunda tristeza acontecimentos dolorosos; referindo-se sempre à temática melancólica. No texto em questão, o eu-lírico, num tom melancólico, recorda um tempo passado. A partir da segunda estrofe, a idéia de tristeza, gradativamente, ganha força. Esse sentimento articula-se à idéia de tempo que passa, reiterado pelos verbos, na sua maioria, no pretérito imperfeito e, no presente. Os substantivos que marcam as estações do ano “maio” e “setembro” e outros: hora, demora, agora, outrora também reforçam essa idéia da passagem temporal. Sob essa perspectiva, o poema se estrutura, retoricamente, em dois momentos distintos. Os sete primeiros versos remetem às lembranças passadas e significativas que relembram momentos de plenitude da vida: “Às vezes era bom que tu viesses/ Falavas de tudo com modos naturais: em ti havia/ a harmonia/ dos frutos e dos animais”. A idéia é reforçada pelos advérbios “às vezes” e “bom” e, reiterada pelos substantivos “harmonia” e “maio”, que por sua vez, remete à alegria, juventude da vida, à primavera que renova a natureza “cravos morenos”.

No entanto, a conjunção “mas” rompe com o passado harmônico. Do verso oitavo até o final do poema, o eu-lírico revela sua melancolia diante do tempo que passa. A ruptura temática é reiterada pela introdução da adversativa (mas), e a mudança do tempo verbal. Assim, no segundo momento do texto, vislumbra-se um paradoxo que indica o conflito alegria/tristeza: “na tristeza das nossas alegrias”, mas o sentimento que se instala é a tristeza/melancolia, reforçada por adjetivos negativos intensificados por advérbios “mais lentos”, “mais amargos”, por paralelismos negativos “Um verso já não é a maravilha/ um corpo já não é a plenitude”.

A idéia de melancolia cresce, gradativamente, perante a construção lingüística, que mostra mais um rompimento na sintaxe, na semântica e sonoridade do poema, com o verso “tu quebraste o ritmo, o ardor”. O tempo que passa é o responsável pela melancolia, uma vez que faz perder o “ardor”, os “ramos da juventude”, com a chegada da velhice, também anunciada pelo outono que chega (o mês de setembro). Nos versos finais, há uma oscilação entre a esperança e a melancolia: o outono ainda traz a vida simbolizada “um fruto em cada mão”. Porém, nos dois

últimos versos, a adversativa “mas” em consonância à negativa “não” volta a reforçar a angústia do eu-lírico (metáfora de sua obra) diante da nova realidade da vida: “Mas os homens, as aves, e os ventos /já não bebem em ti a direcção”.

A esperança que passa à melancolia e à angústia pode ser reiterada, no plano sonoro, pela aliteração das sibilantes e assonância das vogais “o” e “i”, lembrando um sussurro de lamento. Assim, a musicalidade se configura, nesse poema, a partir do plano fono-semântico, uma vez que a idéia de música inicia-se já com o título “Elegia”, ressaltada por outros vocábulos: cantar, voz e ritmo, e reverberada pelas repetições sonoras: rimas, aliteraões, períodos longos que evidenciam um ritmo monótono e contínuo, como a própria elegia lembra num tom de desabafo.

Nota-se que o uso do pronome “tu” é, na verdade, um recurso estilístico usado pelo poeta (como fizera em outros poemas), que revela a proposta de um “voltar-se para si”, numa atitude reflexiva.

Os quatro elementos da natureza são constantes na poesia de Eugênio de Andrade, no “retrato” que faz do homem e da vida. É nesse sentido que em “Elegia” presentificam-se os elementos: a terra, simbolizada pelos vocábulos frutos, animais, cravos, ramos e mão; o ar, nas metáforas “aves” e “ventos”; o fogo, revelado pelo substantivo “ardor” e a água, subentendida pelo verbo “bebem”. A presença dos elementos na poesia reforça a idéia da busca da comunhão do homem com a natureza e seu ciclo (o tempo passa). A vida é revelada pelo poder da palavra poética eugeniiana.

Observa-se que toda a construção poemática revela a melancolia do eu-lírico, mas em relação a quê? A resposta pauta-se em algumas leituras possíveis: a melancolia cantada pode ser em relação à consciência do tempo que passa e com ele, o homem envelhece, restando apenas os momentos lembrados. Ou, num plano mais metafórico, pode-se entender que a angústia do eu-lírico advém da consciência de que como a vida e o homem, a palavra também passa; “Um verso já não é a maravilha/ Mas os homens, as aves e os vento/ já não bebem em ti a direcção”.

No que diz respeito ao efeito de sentido causado pela leitura e pelas estruturas textuais, a sensação de desalento vislumbrada pelo leitor na escrita configura-se desde o título,

confirmando-se na adjetivação expressiva, na sonoridade das vogais fechadas e no poder verbo-visual das palavras.

Da coletânea *As Palavras Interditas* (1951), o poema selecionado é “*Post scriptum*”. Composto por três quintetos, com versos heterométricos, a maioria deles decassílabos e hendecassílabos. A grande parte dos versos apresenta rimas consoantes e alternadas:

Post scriptum

Agora regresso à sua claridade.
Reconheço o teu corpo, arquitectura
de terra ardente e lua inviolada,
flutuando sem limite na espessura
da noite cheirando a madrugada.

Acordaste aurora, a boca rumorosa
de um desejo confuso de açucenas;
rosa aberta na brisa ou nas areias,
alta e branca, branca apenas,
e mar ao fundo, o mar das minhas veias.

Estás de pé na orla dos meus versos
ainda quentes dos beijos que te dei;
tão jovem, e mais que jovem, sem mágoa
-- como no tempo em que tinha medo
que tropeçasses numa gota de água.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 49).

O poema “*Post scriptum*” (pós-escrito) se constrói sob a premissa do retorno a um “lugar”, evidenciada, de maneira estranha, quando propõe o *status* de lugar à claridade de um corpo: “Agora regresso à tua claridade/Reconheço o teu corpo, arquitectura”. A idéia de um corpo ao qual o eu-lírico regressa, se constrói ao longo do poema, adquirindo gradativamente corporeidade, pelo uso dos adjetivos e verbos a ele relacionados: “corpo, arquitetura de terra ardente, lua inviolada”; “Acordaste aurora, a boca rumorosa de um desejo...”; “rosa aberta na brisa...”; “estás de pé”; “ainda quente dos beijos”; “tão jovem”; “sem mágoa”.

Essa materialidade é construída pelo jogo metafórico de palavras que reiteram os quatro elementos, reforçando a idéia do corpo que não se desvincula da natureza a qual pertence. Ele tem como matéria a terra, o fogo e a luz: “... teu corpo, arquitectura de terra ardente e lua

inviolada”. Entretanto, paradoxalmente, esse corpo também é fluido, pois está “flutuando sem limite na espessura da noite...”.

É um corpo que, sinestesticamente, emana luminosidade (claridade, lua e rosa branca, açucenas), odores (cheirando a madrugada, açucenas), musicalidade (boca rumorosa, na brisa, mar ao fundo) e sensação tátil (ainda quente, terra ardente). É, portanto, um corpo cheio de vida, renascido, ao qual regressa o eu-lírico, numa atitude de amor. É um corpo que renasce (acordaste na aurora), sedento de vida (desejo confuso de açucenas) abre-se a ela (rosa aberta na brisa), até atingir o seu ápice (estás de pé, ainda quente de beijos) na força da juventude (tão jovem), mais fortalecido do que outrora quando era mais frágil (sem mágoa/ _como no tempo em que tinha medo/que tropeçasses numa gota de água). Nota-se que o poema todo é construído e pautado no recurso estilístico da metáfora que suscita a vitalidade da palavra que, muitas vezes, ressurgue revigorada, possibilitando um efeito imagético ao leitor: a palavra-fênix que ressurgue mais forte, luminosa, viva e pura.

A leitura do corpo descrito no poema como sendo metaforicamente a escrita poética, pode ser entendida quando se atenta para alguns pontos no texto: o título, referente à escrita, uma escrita que vem depois (volta a cada leitura, ou nova escritura), reiterado na última estrofe, pelo verso: “Estás de pé, na orla dos meus versos/ [...] tão jovem...”.

O poema “Litania” pertencente à coletânea *Até Amanhã* (1956), composto por três quartetos e um monóstico de versos heterométricos, decassílabos, na maioria, e algumas rimas alternadas, consoantes; reitera a importância da palavra, que é a razão da existência. A palavra que é Litania tem sua descrição personificada, na medida em que é transfigurada em um corpo: “O teu rosto inclinado pelo vento”:

Litania

O teu rosto inclinado pelo vento;
a feroz brancura dos teus dentes;
as mãos, de certo modo, irresponsáveis.
e contudo sombrias, e contudo transparentes;

o triunfo cruel das tuas pernas,
colunas em repouso se anoitece;
o peito raso, claro, feito de água;
a boca sossegada onde apetece

navegar ou cantar, ou simplesmente ser
a cor dum fruto, o peso duma flor;

as palavras mordendo a solidão,
atravessadas de alegria e de terror;

são a grande razão, a única razão.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 54).

A partir do título, vislumbra-se o tom de lamúria, reificado pelo plano sonoro, por meio das aliterações das nasais /m,n/ e das assonâncias /i,u/, que lembram o tom choroso das ladainhas. No plano semântico, observa-se a construção retórica da idéia de lamento, através das adjetivações negativas como, por exemplo, “feroz brancura”, “mãos sombrias”, “triunfo cruel”. A negatividade cresce na descrição desse corpo, na medida em que se soma a idéia de calma total, com a ausência de movimento e o surgimento da noite, que podem ser entendidos como a morte: “colunas em repouso”, “boca sossegada”, “se anoitece”.

Nesse sentido, as duas primeiras estrofes revelam um corpo bastante monótono, quase sem movimento, como a música que o canta. Porém, nas duas últimas estrofes a vida é reforçada pelos movimentos que esse corpo (palavra) pode instigar. Assim a terceira estrofe, através de um enjambement ilustra a força da palavra (metáfora do corpo até então descrito, ou, mais especificamente, da boca que apetece), que incita ações ou estado, como navegar, cantar ou ser.

A terceira estrofe constrói-se baseada em verbos no infinitivo e gerúndio, dando a idéia de movimento contínuo. Quando, porém, aparece o verbo “ser”, ele vem carregado de sentido, tendo como predicativo duas metáforas: “ser a cor dum fruto, o peso duma flor”. E, posteriormente, anuncia-se que esse corpo são “as palavras mordendo a solidão”. Esse verso causa uma ruptura com todo o resto do poema, que tinha como núcleo de sentido “o corpo” (tido metonimicamente pelo rosto, dentes, mãos, pernas, peito, boca) e agora é a palavra, apresentada em toda a sua força e contradição, personificada pelo verbo “morder”: “as palavras mordendo a solidão/atravessadas de alegria e terror”. O poema é finalizado, no monóstico, com uma revelação final: as palavras são a razão de tudo o que acontece, de tudo o que o homem faz ou vive, das canções de alegria ou tristeza. Por isso, são elas a própria súplica.

Pertencente à coletânea *Coração do Dia* (1958), o poema “Entre março e abril” possui versos brancos, livres, constituídos em três estrofes heterométricas. Poema bastante sinestésico, articula-se entre os quatro elementos, as sensações e as palavras:

Entre março e abril

Que cheiro doce e fresco,
por entre a chuva,
me traz o sol,
me traz o rosto,
entre março e abril,
o rosto que foi meu,
o único
que foi afago e festa e primavera?

Oh cheiro puro e só da terra!
Não de mimosas,
que já tinham florido
no meio dos pinheiros;
não de lilases,
pois era cedo ainda
para mostrarem
o coração às rosas;
mas das tímidas, dóceis flores
de cor difícil,
entre limão e vinho,
entre marfim e mel,
abertas no canteiro, junto ao tanque.

Frésias,
ó pura memória
de ter cantado _
pálidas, fragrantas,
entre chuva e sol
e chuva
_que mãos vos colhem,
agora que estão mortas
as mãos que foram minhas?
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p.64).

A preposição “entre”, presente no título, e retomada, anaforicamente, sugere um período intermediário e indefinido. São as transformações trazidas pelas estações do ano, pelo tempo que passa, pela vida que é vivida e pela palavra que está, justamente, entre tudo isso.

De maneira sugestiva, o poema constrói-se a partir de sinestésias, presentes nos intervalos da natureza e da vida, e desencadeadas por essas vivências: entre o sol e a chuva, entre março e abril, entre uma cor e outra, entre uma memória e outra, entre o passado e o presente, entre a leitura e a escritura: “Que cheiro doce e fresco/por entre a chuva/me traz o sol/me traz o rosto/entre março e abril”; “dóceis flores/de cor difícil/entre limão e vinho/entre marfim e mel”; “pálidas, fragrantas”.

Desse modo, o primeiro verso apresenta uma sinestesia que envolve o eu-lírico “Que cheiro doce e fresco” e promove outras sensações/recordações. O sol da primavera traz, por entre a chuva, o cheiro bom das flores e a frescura da estação. Paralelamente à sensação física, desencadeiam-se as recordações de tempos passados (marcada pelo verbo no pretérito “foi”), porém alegres (ilustrada pela enumeração: afago, festa, primavera). Essas recordações trazem à tona a identidade do eu-lírico, mas também um questionamento: “o rosto que foi meu/o único/que foi afago e festa e primavera?”.

A segunda estrofe, como numa resposta ao questionamento, dá continuidade às boas recordações, intrínsecas aos elementos da natureza. Se a primeira sensação/recordação é trazida pela luz do sol em meio à água da chuva, agora é a terra que traz tais lembranças com seu cheiro “puro”. A terra que, na primavera, traz inúmeras flores, num jogo metafórico, cromático, ambíguo e sinestésico, produz belas imagens. Entretanto, as flores (metáfora dos sentimentos) lembradas pelo eu-lírico, são de cor difícil porque se encontram, ambigualmente sinestésicas, “entre limão e vinho/entre marfim e mel”. Assim, a sobreposição das figuras de estilo proporciona uma linguagem plástica que vislumbra um jardim colorido e luminoso de primavera (como as boas lembranças o são).

Observa-se, pois, nessa construção poemática, a reiteração do plano semântico no morfo-sintático: tal qual, na natureza, o arranjo de flores num jardim primaveril traz à tona um cromatismo luminoso, de cores muito especiais que se inter-relacionam; na escrita poética, o arranjo das palavras, de modo especial, pelas figuras de estilo concomitantes, revela os sentimentos mais especiais ou mais indefinidos, que se encontram entre o limão e o vinho, entre o marfim e o mel. Assim, as palavras suscitam o que é mais difícil: sentimentos, experiências, vivências que estão “entre” os acontecimentos.

Como se fechasse o ciclo das recordações, na terceira estrofe, há uma invocação à memória, que como o cheiro da terra, também é pura por ter cantado as flores “pálidas e fragrantas/entre chuva e sol/e chuva”. E, indaga que mãos colherão suas memórias, que as suas mãos plantaram? Tal indagação revela o poder dado à palavra, que faz ressurgir o que estava morto, o poeta que colheu as palavras mais especiais (entre o limão e o vinho), e agora faz uma pergunta-convite ao leitor, que poderá também colhê-las, pela sua leitura.

Da coletânea *Mar de Setembro* (1961) foram selecionados os poemas: “Mar de Setembro”, “Não pergunte” e “Espelho”.

O poema “Mar de Setembro” possui 16 versos, curtos, que oscilam entre 4 a 6 sílabas poéticas; não havendo, portanto, uma regularidade de versos isométricos. Nota-se que a sua métrica tende para uma prosódia emocional, tendendo à musicalidade, bastante próxima das cantigas populares, que os versos curtos encerram:

Mar de setembro

Tudo era claro:
 céu, lábios, areias.
 O mar estava perto,
 fremente de espumas.
 Corpos ou ondas:
 iam, vinham, iam,
 dóceis, leves _ só
 ritmo e brancura.
 Felizes, cantam;
 serenos, dormem;
 despertos, amam,
 exaltam o silêncio.
 Tudo era claro,
 jovem, alado.
 O mar estava perto.
 Puríssimo, Doirado.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 69).

Quanto à estrofação, esta é composta de uma única estrofe (unistrófico), na qual as rimas aparecem irregularmente, em apenas alguns versos: cantam/amam, alado/doirado. Há também algumas rimas internas, toantes e consoantes: amam/exaltam; despertos/serenos que, no conjunto do poema, com aliterações das nasais /m/ e /n/ aliadas às oclusivas /p/ e /b/ conduzem, auditivamente, à mensagem do poeta, como se pudéssemos ouvir o barulho do mar, com suas ondas serenas. A leitura silenciosa permite a audição dos sons repetidos, nos temas ou motivos que sempre retornam, a tonalidade sugerida pelo poeta, o senhor absoluto da sua arte, consciente da eterna união entre música e poesia: “Corpos ou ondas: /iam, vinham, iam”. A presença das fricativas e sibilantes /ff/ e /s/ remetem ao murmúrio do vento, não um murmúrio de lamento, mas de alegria, um vento calmo e suave aliado à serenidade do mar e à luminosidade do dia. Docemente, acolhem e envolvem o leitor, causando uma extrema sensação de paz e harmonia. É a evocação do paraíso terrestre, citado por Eduardo Lourenço.

O cromatismo se faz presente pela claridade emanada pelo poema, que é belissimamente construída, num jogo retórico, que parte de uma afirmação inicial “Tudo era claro”, e, de modo argumentativo, é reiterada ao longo do poema, pela alternância sinestésica de palavras que remetem ao som e à visão: “tudo era claro” e “O mar estava perto”, construindo assim, um efeito de extrema luminosidade associada à música: as ondas que iam e vinham, só ritmo e brancura. A reiteração dos dois versos no desenvolvimento do poema, e, finalmente, o argumento final, fecha a idéia posta inicialmente: a total comunhão da natureza, onde o mar reflete com sua música a luz dourada, o próprio mar é música e luz: “O mar estava perto./ Puríssimo. Doirado.

Quanto aos elementos naturais sugeridos, nota-se em “Mar de Setembro” a presença da água, do ar e da terra (figurada pela areia), em comunhão entre si e com o homem. A comunhão do ser humano à natureza evidencia-se no plano morfo-sintático: “corpos ou ondas: iam, vinham/ Tudo era claro: céu, lábios, areias. / Felizes, cantam; / serenos, dormem; / despertos, amam; O uso da conjunção alternativa “ou” remete à inclusão do homem no meio natural; inclusão reforçada pela ordenação dos substantivos: céu, lábios, areias, que já estão anunciados anteriormente como pertencentes à mesma natureza, pelo uso do pronome indeterminado “tudo”.

Segundo Lourenço, a água remete à idéia da fonte, numa atitude de retorno à origem da vida, ou como ideal de purificação. Esse segundo símbolo atribuído à água vem corroborar com o anunciado em “mar... Puríssimo”, numa evocação à purificação dada pela água.

No que se refere às ações humanas, percebe-se uma gradação: cantam, dormem, amam, exaltando o silêncio a partir do canto, sempre numa atitude de total comunhão do homem com a natureza e exaltação ao amor, numa atitude alegre e sensual: “serenos, dormem, despertos, amam”.

Quanto aos recursos estilísticos presentes nesse poema, observa-se o uso de versos curtos, construídos por meio de uma linguagem extremamente sintética, cuja sintaxe, pauta-se, quase que exclusivamente, em substantivos e verbos adjetivados. Aliás, é essa adjetivação, presente na escrita de Eugênio, a “porta de entrada” (os vazios propostos por Iser) para um mundo de imagens. À medida que surgem os adjetivos, ora gradativamente, ora superpostos, porém na medida certa, onde cada palavra é pesada e medida, o leitor vislumbra imagens numa mistura de cores e sensações.

A escrita, embora aparentemente simples e despojada, como ele mesmo afirmara: “A simplicidade é a elegância suprema, o que há de mais difícil de conquistar em arte. Quero a leveza que é o que me parece correto”, torna-se densa à medida que “traz-nos a real medida do ser, justamente a não medida”, de acordo com Lopes. Entende-se a infinitude do ser e da natureza no ciclo da vida finita, produzindo um efeito ou uma sensação de plenitude que contagia pela explosão luminosa da vida que emana da leitura do poema “Mar de Setembro”, reiterando-se o efeito de sentido proposto por Iser.

Outro poema lido, sentido (sobretudo) e, aqui, discutido é “Não perguntes”, composto de duas sextilhas, cujos versos são heterométricos, sendo um dissílabo, um heptassílabo, variando, os demais, entre tetra e hexassílabos:

Não perguntes

De onde vens? De que fonte
ou boca
ou pedra aberta?
É para ti que canta
ou simplesmente
para ninguém?

Que juventude
te morde ainda os lábios?
Que rumor de abelhas
te sobe à garganta?
Não perguntes, escuta:
é para ti que canta.

(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 70).

O poema remete a um tu (reiterado pelas terminações verbais da 2ª pessoa do singular e pelos pronomes demonstrativos “te” e “ti”), a quem o eu-lírico se dirige; inicialmente, proibindo-lhe de questionar: “Não perguntes”; e, paradoxalmente, num segundo momento, fazendo-lhe perguntas acerca da sua origem, da sua força jovial, e, sobretudo, da canção que envolve sua vida. No final, o eu-lírico retoma a imperativa negativa, dizendo ao “tu” para nada perguntar e escutar apenas, a canção que envolve sua vida. Nesse sentido, o eu-lírico pode ser entendido como o homem que, na busca da resposta de um sentido maior para a vida, diz para o “tu” (que pode o leitor ou ele mesmo) que a resposta para os questionamentos da vida, não está em palavras, mas na própria vida. Ou seja, é preciso escutar “a canção”, metáfora da vida, e vivê-la, sem questioná-la.

Essa leitura pode ser reiterada, observando-se a construção retórica, pautada na sintaxe do poema, na qual se observa o insistente uso de interrogativas que, num jogo contraditório, opõe-se à máxima proposta no título: “Não perguntes”. Mais do que uma ordem, o uso do imperativo direcionado ao “tu”, é um convite ao não questionamento da vida, que, cheia de interrogações, deve simplesmente ser sentida na sua plenitude. As dúvidas que assolam o homem na sua existência são reforçadas pelo uso das conjunções alternativas “ou” que, aliadas às interrogações, exprimem as dúvidas e escolhas que perpassam a vida do ser humano.

Quanto ao caráter fono-semântico do poema, observa-se que o ritmo está presente na entoação ascendente das perguntas, que recai nas paroxítonas (em uma oxítona e um monossílabo) próximas do final da oração interrogativa: “De onde vens?/De que fonte ou boca ou pedra aberta?/Que juventude te morde ainda os lábios?”; e estanca nos dois últimos versos, onde o ritmo ascendente cede lugar a um ritmo mais desacelerado, cuja ênfase é dada ao advérbio “não”, propalado pela oração imperativa negativa e pelo vocativo: “Não perguntes, escuta: / é para ti que canta”. Além do plano sintagmático, o morfológico também contribui com a sonoridade pela presença de aliterações oclusivas explosivas /p,b/ , juntamente com as linguodentais /t,d/ e, aliadas às nasais /m,n/, que ressaltam a entonação de pergunta e, a força ascendente das palavras no final da oração. O plano sonoro corrobora o semântico na medida que o ritmo reforça a idéia negativa lançada no título, inicialmente tida como estranha, intensificada, posteriormente, pelo uso de várias interrogações (como não se pode perguntar, se há inúmeras interrogações no poema todo?) e, somente no final, essa assertiva negativa deixa de ser estranha, ao descortinar um convite a uma atitude simples diante da vida: viver apenas: “Não perguntes, escuta: / é para ti que canta”.

A musicalidade se faz presente também pelo uso de algumas rimas, irregulares, internas, externas, diluídas (vem/ninguém, canta/aberta, canta/garganta, escuta/canta) que, somadas à carga semântica das palavras e ao movimento metafórico, num recurso estilístico gradativo evidencia a vida do seu nascimento (uma fonte) ao seu cume (explosão na garganta). A força da vida é metaforicamente tida na juventude e pelo trabalho rumoroso das abelhas. E a força da palavra se mostra aqui pelo rumor da água, suscitado pelo arranjo vocabular, metafórico e rítmico, presentes no poema.

Considerando as afirmações da teoria do efeito, poder-se-ia dizer que o título, figurado como estranho em relação ao desenvolvimento do poema, seria um vazio, que só pode ser preenchido

ao final, sendo aí carregado de significado. O período inicial “Não pergunte” se revela mais que uma simples negativa ou proibição, para carrear todo um universo de emoções que se libertam na simples atitude de viver, apenas escutar a música da vida e nela dançar. É nesse sentido, proposto pelo poema, que se pode afirmar, segundo a crítica especializada, que a poesia de Eugênio de Andrade, normalmente excluída de qualquer implicação política, é uma “poesia de esquerda”, no que concerne a retratar a vida livre de todas as regras impostas pela lei, pela sociedade, família ou qualquer tradição: “A esquerda à qual eu pertença tentará sempre aniquilar qualquer forma de repressão [...] distribuirá com justiça não só riqueza mas também a verdade e o poder”.

O convite à vida proposto nesse poema revela-se a partir do elemento água, presente na poesia e no imaginário português, como afirmaria o próprio poeta, em uma de suas entrevistas: “desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água... aprendi que poucas coisas há absolutamente necessárias. São essas que os meus versos amam e exaltam: a terra e água, a luz e o vento”. A exaltação da vida se faz clara na simbologia do elemento água: fonte de vida, reiterada, no poema, por um vocabulário sóbrio, mas denso (significativo): fonte, boca ou pedra aberta.

No plano sonoro, a musicalidade se faz presente pelo uso de algumas rimas, irregulares, internas, externas, diluídas (vem/ninguém, canta/aberta, canta/garganta, escuta/canta) que somadas a carga semântica das palavras e ao movimento metafórico, num recurso estilístico gradativo evidencia a vida do seu nascimento (uma fonte) ao seu cume (explosão na garganta). A força da vida é metaforicamente tida na juventude e pelo trabalho rumoroso das abelhas. E a força da palavra se mostra aqui, pelo rumor da água, suscitado pelo arranjo vocabular, metafórico e rítmico, presentes no poema.

“Espelho” é um poema longo, composto por versos brancos e livres, agrupados em doze estrofes de tamanhos variados, cuja temática já se revela a partir do título, espelho é aquilo que reflete algo; contudo, “o que” e “como” reflete são as discussões que esse poema suscita:

Espelho

Que rompam as águas:
é de um corpo que falo.

Nunca tive outra pátria,
nem outro espelho;
nunca tive outra casa.

É de um rio que falo;
desta margem onde soam ainda,
leves
umas sandálias de oiro e de ternura.

Aqui moram as palavras;
as mais antigas,
as mais recentes:
mãe, árvore,
adro, amigo.

Aqui conheci o desejo
mais sombrio,
mais luminoso;
a boca
onde nasce o sol,
onde nasce a lua.

E sempre um corpo,
sempre um rio;
corpos ou ecos de colunas,
rios ou súbitas janelas
sobre dunas;
corpos:
dóceis, doirados montes de feno;
rios:
frágeis, frias flores de cristal.

E tudo era água,
água,
desejo só
de um pequeno charco de luz.

De luz?
Que sabemos nós
dessas nuvens altas,
dessas agulhas
nuas
onde o silêncio se esconde?
Desses olhos redondos,
agudos de verão,
e tão azuis
como se fossem beijos?

Um corpo amei;
um corpo, um rio;
um pequeno tigre de inocência
com lágrimas
esquecidas nos ombros,
gritos
adormecidos nas pernas,
com extensas, arrefecidas
primaveras nas mãos.

Quem não amou
 assim? Quem não amou?
 Quem?
 Quem não amou
 está morto.

Piedade,
 também eu sou mortal.
 Piedade
 por um lenço de linho
 debruado de feroz melancolia,
 por uma haste de espinheiro
 atirada contra o muro,
 por uma voz que tropeça
 e não alcança os ramos.

De um corpo falei:
 que rompam as águas.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 73-74-75).

O poema é estruturado a partir de anáforas e antíteses de valor metafórico, que vislumbram dois momentos distintos. O primeiro (revelado pelas seis primeiras estrofes) apresenta o momento presente, no qual o eu-lírico propõe-se a falar de um corpo, enaltecendo suas características, dentre as quais a principal é refletir a vida. O segundo (sexta à décima segunda estrofe) volta-se a recordações passadas, fazendo questionamentos e reflexões acerca dessas vivências; e encerra-se com o fechamento de um ciclo.

Atentando para os recursos estilísticos, observa-se a principal metáfora do poema, o espelho, que, gradativamente e, sempre permeada pelos elementos da natureza, transfigura-se no corpo, na casa, no rio, em janelas sobre dunas, nos montes de feno, flores de cristal, charco de luz, pequeno tigre, e, sobretudo na palavra. Dessa maneira, os elementos naturais que estão intrínsecos à vida, aqui se revelam pelas imagens correspondidas: a terra é configurada pela pátria, casa, margem, árvore, colunas, dunas, montes de feno, pequeno tigre, muro e ramos; a água e tida pelo rio, frias flores de cristal e lágrimas; o ar é visto por “nuvens altas” e pelo adjetivo “leves” e o fogo, pelo sol, “olhos redondos agudos de verão”.

Sob essa perspectiva de leitura, a primeira transfiguração do espelho é em corpo/rio; “Que rompam as águas/é de um corpo que falo. Em seguida, por relação de contigüidade, pautada ora na anáfora, ora no paralelismo, o corpo é descrito como pátria, espelho, casa: “Nunca tive outra pátria,/nem outro espelho;/nunca tive outra casa”. Esse corpo é apresentado como um lugar, idéia justificada pela anáfora “aqui” e pelos substantivos a ele referentes: pátria, casa, desta

margem. Ao longo do poema, figura-se em outras imagens, como o espelho, a água (a palavra) que tudo reflete, mas sempre volta a si: “Sempre um corpo/sempe um rio/corpos ou ecos de coluna/ E tudo era água”.

O corpo/espelho reúne em si características contraditórias (como a vida), pois ao mesmo tempo em que é figurado através de elementos concretos, como casa, pátria, rio, janelas sobre dunas, corpos doirados, flores de cristal, é um corpo que abarca em si sentimentos contraditórios (“Aqui conheci o desejo/mais sóbrio/mais luminoso/a boca/onde nasce o sol/onde nasce a lua”) e os reflete. A idéia de contrariedade também é observada pelos advérbios “nunca/sempe”.

Permeia o poema a descrição de um ciclo (do rio, da vida, da palavra/poesia). Revelando o início: “Que rompam as águas/é de um rio que falo”; “Aqui moram as palavras”; sua continuidade, reiterada pelo advérbio “sempe”: “E sempre um corpo/sempe um rio”; suas transformações: “Corpos ou ecos de colunas/rios ou súbitas janelas/sobre dunas/corpos;/dóceis, doirados, montes de feno/rios;/frágeis, frias flores de cristal” e o seu fim, que se reinicia: “De um corpo falei:/que rompam as águas”.

A corporeidade dada à palavra é vista por meio de uma linguagem plástica, que revela um movimento de metáfora pelo qual a palavra é corpo, é rio, é desejo, é boca, é flor, é luz, é olho agudo de verão, enfim, a palavra é espelho que reflete a vida (que cumpre o seu ciclo, com suas transformações), pois ela é o próprio corpo que vivencia tudo isso. Inúmeras imagens, pois, são refletidas nesse jogo de luzes e sombras, tidas pelas palavras que se repetem anaforicamente, se contradizem ou se transformam. Um exemplo dessa linguagem visual, no poema, é a imagem que se forma de um rio em movimento, claro, luminoso, fluido; sobrepondo-se à imagem de um corpo jovem, sensual, que vivencia o amor, mesclando-se à imagem da natureza, ao mesmo tempo expectadora e ativa, com a luz do verão a produção de frutos, flores na primavera; tudo isso num movimento sensual da vida, que se repete, se transforma, enfim, se reflete: “Aqui conheci o desejo”, “Desses olhos redondos/ agudos de verão/ e tão azuis/ como se fossem beijos?”, “Um corpo amei/ um corpo, um rio/um pequeno tigre de inocência”, “Aqui moram as palavras/as mais antigas/ as mais recentes”.

Na visualização das imagens emanadas pelo poema, o cromatismo é bastante importante, pois a luminosidade da vida se presentifica através das cores tidas pelos corpos que as reluzem: as sandálias de ouro às margens do rio, o desejo luminoso de um corpo, o nascimento do sol, os

corpos doirados montes de feno, as flores de cristal, um pequeno charco de luz, os olhos agudos de verão e tão azuis.

A musicalidade faz-se presente nesse poema por meio das anáforas reiterativas dos mesmos sons, aliadas às aliterações das nasais /m, n/, sibilantes /f,s/ e palatais /l,lh/ proporcionam a sensação do som rumoroso, liquefeito e contínuo das águas de um rio.

Quanto à construção sintática, observa-se que o poema, numa atitude retórica, apresenta os mesmos versos no início e final do texto (com exceção do verbo final, no passado, revelando que o tempo cumpriu o seu ciclo e iniciará novamente). Contudo, os versos finais estão postos como se fossem reflexos num espelho, reiterando o plano semântico: “Que rompam as águas: é de um corpo que falo” x “De um corpo falei: que rompam as águas”. Assim, a idéia que fica é da poesia-espelho que tudo reflete, porque é a própria vida, na sua força natural da água, do amor, com suas contradições e súplicas. A palavra que no poema reflete o começo e o fim é a realidade da vida, no seu ciclo.

O poema “Metamorfoses da casa”, pertencente à coletânea *Ostinato Rigore* (1964), é composto por quatro dísticos e um terceto, cujos versos heterométricos, oscilam entre nonassílabos e decassílabos e as rimas são toantes emparelhadas:

Metamorfoses da casa

Ergue-se aérea pedra a pedra
a casa que só tenho no poema.

A casa dorme, sonha no vento
a delícia súbita de ser mastro.

Como estremece um torso delicado,
assim a casa, assim um barco.

Uma gaivota passa e outra e outra,
a casa não resiste; também voa.

Ah, um dia a casa será bosque,
à sua sombra encontrarei fonte
onde o rumor de água é só silêncio.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 80).

O poema constrói-se a partir da hipálage que figura a casa, um elemento concreto e inanimado, ações e características, ao mesmo tempo, concretas e abstratas. Assim, todo o poema estrutura-

se sob essa hipálage, que se desenvolve metaforicamente, remetendo às transformações da casa/palavra, como apresenta o título “Metamorfozes da casa”.

Inicialmente, instala-se um paradoxo que vislumbra características tão contrárias coexistindo na casa/palavra. A concretude é revelada pela palavra “pedra” e o abstrato, tido pela palavra “aérea”: “Ergue-se aérea, pedra a pedra/ a casa que só tenho no poema”.

Apresentada a característica paradoxal da casa, instaura-se um poder a ela, que entre o abstrato e o concreto tudo pode. Assim, suas metamorfozes são apresentadas sucessivamente: a casa é mastro, é barco, é pássaro e... um dia, será bosque...e, no grau máximo da transformações, será o silêncio.

Todas as metamorfozes da casa, reiterada anaforicamente, acontecem graças à imaginação, e à força da palavra, presentes no ato poético: “a casa que só tenho no poema”, “A casa dorme, sonha no vento/ a delícia súbita de ser mastro”, “a casa não resiste: também voa”. A casa/mastro que sustenta a vela é a metáfora do poema que sustenta a palavra. E, pelas construções lingüísticas “pedra a pedra”, a casa/palavra oscila entre a terra, o mar, o ar; pedra a pedra, se faz mastro, barco, pássaro e bosque. E, pela interjetiva “Ah” surge o desejo de que ela atinja a perfeição. Que a palavra seja bosque onde o eu-lírico encontre a fonte (princípio da vida, permanece diante de todas as mudanças), e pura e plena como ela, a palavra atinja o seu maior grau de perfeição: consiga abarcar todo o rumor da vida pelo silêncio: “Ah, um dia a casa será bosque/à sua sombra encontrarei a fonte/ onde o rumor de água é só silêncio”.

Quanto à musicalidade presente no poema, sendo característico o plano sonoro reiterar o semântico, observa-se isso, nesse poema, pela presença de aliterações nasais /m,n/ e sibilantes, que remetem ao som do vento e da água, que permeiam as transformações da casa/palavra. A musicalidade, elemento de coesão presente na poesia de Eugênio de Andrade (observada também nesse poema), pode ser considerada como um recurso retórico-estilístico do qual se serve para enobrecer a palavra poética. A palavra que é música é também imagem; é concreta e, ao mesmo tempo, abstrata. Almeja, ainda, ser o silêncio (temática apresentada nesse poema).

No que concerne ao efeito de sentido proposto pelo poema, observa-se uma espécie de jogo de faz-de-conta, partindo da imagem da casa/palavra que, livre no ar, pretende ser barco, ave, bosque. Tais transformações apresentam-se no plano da imaginação, portanto, abstratas e pelo poder suscitado pela palavra, tornam-se objetos concretos visualizados pelo leitor.

Da obra *Véspera da Água* (1973), tem-se o poema “Três ou quatro sílabas”, composto de três quadras, não rimadas; cujos versos livres são metrificadas entre quatro e treze sílabas poéticas. Os versos mais longos, a ausência de rimas, dão um tom mais seco, menos ritmado, ao poema, cuja temática envolve a presença da morte, num tom quase melancólico, que, porém, o deixa de ser a partir da força atribuída à palavra:

Três ou quatro sílabas

Neste país
onde se morre de coração inacabado
deixarei apenas três ou quatro sílabas
de cal viva junto à água.

É só o que me resta
e o bosque inocente do teu peito
meu tresloucado e doce e frágil
pássaro das areias apagadas.

Que estranho ofício o meu
procurar rente ao chão
uma folha entre a poeira e o sono
húmida ainda do primeiro sol.

(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 98).

“Três ou quatro sílabas”, inicialmente, remetem ao ofício da escrita, em um sentimento quase melancólico, instigado pela presença da morte, “onde se morre de coração inacabado”, “só o que me resta”, “estranho ofício”. Entretanto, essa idéia ou sentimento inicial é convertido, quase que miraculosamente, no último verso, justamente pelo poder da palavra. Isto é, quando todas as palavras vêm, num crescente, ligadas ao desabafo diante da morte, no último instante surge, pelas palavras, a luz da vida, na sua força total.

Esse poema revela um recurso estilístico-retórico usado pelo poeta em algumas obras, a surpresa dos versos finais, numa virada metafórica. Observe-se o movimento metafórico, usado num sentido retórico de modo a persuadir sobre a grande idéia do poema: a vida permanece

incólume à morte, pela força viva dada às palavras: “Que estranho ofício o meu/procurar rente ao chão/uma folha entre a poeira e o sono/húmida ainda do primeiro sol”.

O ofício falsamente modesto de buscar na materialidade (rente ao chão), ou nos elementos mais simples, que passam despercebidos e se acabam na sua finitude, (a folha entre a poeira e o sono), a imortalidade grandiosa da vida (uma folha húmida ainda do primeiro sol): a palavra-folha impregnada de luz.

Nesse poema, a integração do homem à natureza acontece, indiretamente, via palavra, que é buscada na folha, banhada de sol, e que ficará junto à água; se lermos o homem como uma metáfora do próprio discurso que produz.

A presença da morte, na poesia de Eugênio, é muitas vezes, tida como simples limite à luminosidade vital, e ligada à imagem serena da água. Essa idéia pode ser vista, nessa poesia, quando o eu-lírico diz deixar sua palavra na cal viva junto à água. Aliás, a presença dos elementos intrinsecamente ligados ao homem permeia toda a obra de Eugênio de Andrade.

Quanto ao efeito causado no leitor, pode-se afirmar que “três ou quatro sílabas” exprime a vultosa força da palavra literária: reitera a vida, no seu sentido mais amplo, porque faz viver à medida que provoca sentimentos e/ou reflexões, as mais profundas possíveis (que, muitas vezes, não podem ser tão bem traduzidas, senão pela linguagem poética: eis o sumo poder de “três ou quatro sílabas”, exalam vida e grudam n’alma; não morrem jamais!).

O próximo poema, intitulado “Salzburgo”, pertence à obra *Escrita da Terra* (1974). É composto de quatro dísticos, de métrica variada entre 5, 6 e 7 sílabas poéticas, sobressaindo-se os versos hexassílabos. Embora não haja rimas, o ritmo do poema é conseguido pela métrica, aliado à cadência, reiterada pelas repetições de vocábulos e, principalmente, pela conjunção alternativa “ou” que dá certo compasso à leitura:

Salzburgo

Essa música ou água
quando a água é álamo

essa música ou terra
quando a terra é barco

essa música ou chama
quando a chama é onda

essa música – eras tu
ou um pássaro na sombra?
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 103).

Quanto ao plano morfo-sintático, nota-se a quase total ausência de verbos, com exceção do verbo “ser”, uma vez que a construção poemática é feita por substantivos, que ora se adjetivam. A adjetivação dos substantivos enfatiza três dos quatro elementos (água, terra, chama), que se encontram unidos pela música. Nesse sentido, a música torna-se os elementos da natureza que se misturam e que se transmutam.

No que se refere aos recursos estilísticos usados na construção do poema, nota-se o destaque da anáfora e da hipálage gradativa. A anáfora presente na repetição da expressão “essa música”, fica bastante visível (no plano gráfico) colocada uma após a outra; e em nível sonoro, é como se a música ecoasse num refrão, “inundando” toda a poesia. De caráter retórico, ela reitera o *status* coesivo da música que une os elementos entre si e, esses ao homem.

A adjetivação dos substantivos “álamo”, “barco”, “onda” e “pássaro” ressalta o ciclo da vida na natureza, os elementos que coexistem e se transformam: a água que é árvore, a árvore que é terra, a terra que é água, a água que é fogo, o fogo que é água, tudo isso que era o homem.

Essa integração dos elementos é, paradoxalmente, reforçada pelo uso da conjunção “ou”, que rompe com as regras e, ao invés de suscitar a idéia de exclusão, traz à tona a idéia de inclusão a partir da mistura dos elementos; por meio da palavra medida e pesada, numa construção frasal despojada por um lado, extremamente densa por outro.

Note-se, assim, que o barco, a música, o pássaro são todos signos carregados de sentido, que congregam uma energia que os fazem designar outras coisas e tudo o que elas remetem. Por exemplo: a palavra “barco” converge em si inúmeras idéias, a de água, mar, fonte, um caminho ou casa móvel, cuja instabilidade deixa-se guiar pela força do vento...

Quanto ao elemento que rompe com o horizonte de expectativas do leitor ou o que lhe causa estranhamento, conforme Iser, podendo ser um vazio a ser preenchido pelo leitor. Nota-se, no último dístico, a mudança do tempo verbal para o pretérito imperfeito, aliado à imagem de um

pássaro na sombra, intrigando o leitor e, tal qual no poema, deixa uma interrogação. Após várias leituras esses versos ainda evocam um vazio, porém numa tentativa de produzir sentido, pode-se entender o verbo no passado como uma referência à morte, fechando o ciclo da vida (anteriormente mostrado pelos elementos) e o pássaro na sombra, uma metáfora da liberdade e do descanso trazidos pela morte.

Da obra *Escrita da Terra* (1974), “Cemitério Inglês” é um poema unistrófico, de versos hendecassílabos e algumas rimas toantes (pedra/água, branca/canta):

Cemitério Inglês

Aproximas-te da terra. Agora mais.
De olhos fechados contemplas uma pedra.
Pequena. Inabitável. Quase branca.
A perfeição seria se fosse água.
(Uma criança como nos sonhos canta.)
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 104).

Partindo-se do título, a temática da morte torna-se evidente. Entretanto, levando-se em conta as premissas da Teoria do Efeito: “É através desses lugares vazios que a negação ganha força produtiva. O sentido antigo, negado, retorna à consciência quando um novo sentido lhe sobrepõe; (...) Preencher a determinação significa adotar atitudes, o que transforma o texto em experiência para o leitor” (Iser: 1999, 178). Primeiramente, a idéia de morte presentificada nos vocábulos cemitério, olhos fechados, pedra inabitável, configura-se na gradação dos versos: “Aproximas-te da terra. Agora mais. De olhos fechados contemplas uma pedra”. Entretanto, instala-se a dúvida apresentada desde o título “Cemitério Inglês”. Como é vista a morte? Por que “inglês”?

Há uma intencionalidade do eu-lírico na escolha das palavras e expressões: terra, pedra, inabitável, quase branca, obedecendo a um ritmo fúnebre configurado pelos verbos aproximar (“Aproximas-te da terra. Agora mais”) e contemplar (“De olhos fechados contemplas uma pedra”) e da adjetivação expressiva presente no segundo e terceiro versos, neste último, uma construção nominal: [pedra]/ Pequena Inabitável. Quase branca, subentendendo-se o jazigo.

Nos últimos versos, a água contrapõe-se (e supera) a terra: “A perfeição seria se fosse água./ (Uma criança como nos sonhos canta) evidenciando que o corpo, após a morte,

metaforicamente, regressa à vida, acolhido pelo ventre materno. O plano semântico (a morte) é reforçado pelo sonoro, na medida em que as aliterações das nasais /m,n/ e sibilante /s/, ao sugerir o som da água e uma canção infantil. Quanto ao título, o adjetivo “inglês” reporta-se aos traços de temperamento discreto e formal das cerimônias fúnebres e religiosas do britânico.

Da coletânea *Contra a Obscuridade* (1987), o poema analisado não possui título, é organizado em três quartetos e um monóstico, com versos brancos e livres. A temática é a palavra que projeta a realidade e ilumina: cores, nomes, sentimentos:

O azul, o azul rouco, o azul
sem cor, luz gêmea da sede.
Acerca deste rigor
tenho uma palavra a dizer,

uma sílaba a salvar
desta aridez, asa
ferida, o olhar arrastado
pela pedra

calcinada, húmido
ainda de ter pousado
à sombra de um nome,
o teu,

amor do mundo, amor de nada.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 156).

O primeiro verso anuncia, através da cor, a ausência de cor. Num jogo cromático que recorre à gradação sinestésica (azul, azul rouco, azul sem cor) aliada a uma metáfora (luz gêmea da sede), tem-se a imagem do azul que cede lugar ao transparente. Aliada a essa imagem surge outra sinônima de aridez. Nessa construção sintática, vislumbra-se a equivalência entre a cor e a palavra. Nesse sentido, tal qual a cor azul que quanto mais esmaece mais luminosa fica. Também a palavra, quanto mais despojada (rigorosa e árida, palavra que se reduz à sílaba) mais densa e iluminada torna-se (e assim pode captar a realidade no seu estado mais puro).

A segunda e a terceira estrofe, recorrendo ao *enjambement*, corroboram, numa escrita cada vez mais cerrada, a idéia iniciada na primeira estrofe. Ao apresentar metáforas referentes aos elementos naturais, imagens aparentemente insólitas vão se formando: asa ferida, olhar arrastado pela pedra calcinada. Aliando essas figuras à idéia da palavra, o texto sugere que a “asa ferida” é a palavra pesada, rigorosa e árida que a reduz à sílaba e arrasta o olhar (a

leitura) à palavra quente (“pedra calcinada”) e o seu reverso: a “sombra húmida” que projeta um nome (a realidade). Afinal a realidade é o próprio nome proferido pela palavra.

Segundo a teoria do efeito e da recepção, há lacunas ou pontos de indeterminação deixados pelo texto, os quais o leitor preenche, na busca de produzir sentido. Nesse poema, a finda tida no último verso, é uma lacuna bastante expressiva uma vez que causa estranheza em relação ao que foi apresentado anteriormente no poema. Assim, após inúmeras leituras, “amor do mundo, amor de nada”, conclusão do poema, encontra-se encerrada no que a palavra-azul esconde para revelar. É, logo, num jogo de luzes e sombras que a palavra-amor abarca tudo no nada. Aqui, no último verso, a palavra se desvela: quando atinge o seu total despojamento, é quando a palavra mais revela, profundamente, porque ela é só essência, e por isso atinge também a essência da realidade. Ou seja, tendo como exemplo a metáfora do último verso sobre o amor (símbolo da palavra), entende-se que é, justamente, o amor mais desnudo, com toda sua simplicidade, quem consegue atingir a totalidade do amor, da vida, de tudo. O mesmo acontece com a palavra azul, luminosa, transparente, despretensiosa.

O poema “Sorriso” pertencente à obra *O Outro Nome da Terra* (1988), é unistrófico, composto por sete versos polimétricos, cuja métrica varia entre 7 e 12 sílabas poéticas. A ausência de rimas, aliada aos versos livres, não obstante, longos, desencadeiam um tom mais prosódico ao texto; cujos versos têm uma cadência mais estanque, como se obrigasse o leitor a parar a cada verso lido. Isso contribui para aumentar o tom enigmático anunciado já no primeiro verso “Creio que foi o sorriso”.

O “sorriso” é o motivo do poema, reiterado anaforicamente, numa construção lingüística cuja primeira (considerando-se o título) e última palavra reverberam o sorriso:

O sorriso

Creio que foi o sorriso,
O sorriso foi quem abriu a porta.
Era um sorriso com muita luz
Lá dentro, apetecia
Entrar nele, tirar a roupa, ficar
Nu dentro daquele sorriso.
Correr, navegar, morrer naquele sorriso.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 160).

Quanto ao estranhamento causado pelo texto ou o vazio nele instaurado, nota-se que a expectativa inicial atribuída ao título, como sendo um sorriso de alguém, referente à alegria, é rompida nos dois primeiros versos: “Creio que foi o sorriso, / o sorriso foi quem abriu a porta”. Por meio de um recurso estilístico, esses versos personificam o “sorriso”, que ganha uma forte carga semântica, reunindo em torno de si, não só características, ações, mas também o *status* de um lugar: “lá dentro, apetecia entrar nele”; sendo corporificado. Essa materialização soa estranha e buscar um sentido para ela é um convite feito ao leitor.

Retomando afirmações de Eco (1996), há vários caminhos no bosque, quais e como trilhá-los, depende de cada leitura. Nesse poema há pelo menos dois modos de ler o “sorriso”. Por um lado, há, metonimicamente, um sorriso envolvente, sensual que seduz o eu-lírico a nele se perder, num canto à alegria e um convite ao amor, na sua corporeidade: “... apetecia entrar / nele, tirar a roupa, ficar / nu dentro daquele sorriso”. Por outro lado, surge um sorriso enigmático, transcendental, cingindo plenamente o eu-lírico, num doce convite à morte, que transcende à alegria da vida eterna: “Era um sorriso com muita luz / nu dentro daquele sorriso. / Correr, navegar, morrer naquele sorriso”. No caso, da 2ª leitura, o uso dos verbos no infinitivo reforça a idéia de infinitude.

O cromatismo é evidenciado pela luminosidade do verso “Era um sorriso com muita luz”. Uma luz, que no fulgor do sorriso, expande-se para além das palavras, ou da própria vida. Reiterada, no plano semântico, pela idéia de diáfano, indefinido e infinito, intrínsecos à morte, vista como a integração do homem ao cosmos.

“Sul” é outro poema da coletânea *O Outro Nome da Terra* (1988), unistrófico e heterométrico, apresenta a idéia do limite tênue entre a vida/morte e o cosmos, ou ainda, a fragilidade entre o limite e o não-limite. À partir da palavra, temporal e espacialmente marcada, o poema vai de um extremo a outro, ao iniciar com a marcação do espaço e do tempo, e findar com a ausência de tais limites espaço-temporais. Isto é, o poema parte do limite para o não-limite, da serenidade para a explosão/fulgor, da vida para a morte:

Sul

Era verão, havia o muro,
Na praça a única evidência
eram os pombos, o ardor
da cal. De repente

o silêncio sacudiu as crinas,
 correu para o mar.
 Pensei: devíamos morrer assim.
 Assim: explodir no ar.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 160).

O título “Sul” é uma referência espacial, que se soma a outras no texto (o muro, a praça), e interliga-se a referência temporal tida de duas maneiras: os verbos no passado mostram um momento anterior à fala do eu-lírico, e o “verão” apresenta a seqüência das estações do ano, bem como, comparando-se as fases da vida do homem, simboliza a fase jovem/adulta na força da vida; portanto, o verão representa a vida em extremo vigor.

Aliada à essa questão temporal que exalta o verão, tem-se o cromatismo que se revela pelas cores: dourado (verão, ardor), branco (pombos, cal) e azul (mar, ar); que se misturam independentes dos limites de tempo e espaço. Assim, pelas referências espaciais e cromáticas, figura-se uma linguagem plástica, que suscita algumas imagens: uma praça deserta, num dia claro e quente de verão, atravessada pelo silêncio e, a única marca de vida eram os pombos. Uma cena plácida da vida, como também deveria ser a morte, a integração harmônica ao cosmos. Esse é o desejo expresso pelo eu-lírico (Pensei: devíamos morrer assim/Assim: explodir no ar).

Atentando-se para os recursos estilísticos presentes no poema, há uma gradação espacial que vai do limite para o ilimitado à medida que as barreiras vão-se desfazendo: “havia o muro”; “Na praça”; “correu para o mar”; “explodir no ar”. Essa gradação reiterada pelos espaços vislumbra-se também a partir dos elementos naturais que partem do mais concreto ao mais etéreo: o muro e a cal da terra, o silêncio que corre para o mar, e, por fim, a explosão no ar.

No plano morfossintático, nota-se que os verbos, inicialmente, estáticos (havia, eram) apresentam movimentos mais intensos (sacudiu, correu, explodir) à medida que o espaço se amplia, desvencilhando-se dos limites e se aproximando da morte. Sob essa perspectiva de leitura, morrer é romper os limites do tempo e do espaço, para integrar-se ao cosmos luminoso.

O efeito de sentido causado pela leitura é a visão da supremacia da morte, uma vez que é descrita como aquela que integra o homem ao cosmos de maneira tão harmônica. A morte é

vista como a vida no seu estado maior de plenitude: a morte que é luz fulgorosa, que é o silêncio sacudido, que é liberdade de movimentos no tempo e no espaço.

Da obra *Ofício da Paciência* (1994), “Ao crepúsculo” é um poema unistrófico, composto por nove versos, brancos e livres:

Ao crepúsculo

Separada do corpo a luz
 rasteja,
 confunde-se com a chuva na vidraça.
 Arrefeceu, as gaivotas
 juntam-se nos rochedos.
 O gato enrola-se no sono.
 Pego num livro, de repente
 uma criança salta dos versos.
 Uma criança morta.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 177).

O poema estrutura-se na ambigüidade proposta pelo título “Ao crepúsculo”, cuja idéia que surge é da luz intermediária entre a claridade e a escuridão, entre o amanhecer e o anoitecer. Essa idéia é reiterada, ao longo do poema, pelos verbos “confunde-se” e “juntam-se”.

Sob essa perspectiva, a morte é sugerida nos primeiros versos; “Separada do corpo a luz/rasteja”. E, reiterada nos versos seguintes, por meio de metáforas transfiguradoras: “as gaivotas/juntam-se nos rochedos”, “O gato enrola-se no sono”.

Através do discurso retórico, usando elemento surpresa, o eu-lírico, ao mesmo tempo, reforça a ambigüidade da idéia vida/morte e traz à tona a palavra, a responsável por tudo isso. Mudando o sentido da leitura, nos últimos versos. Afinal até o sexto verso tem-se a idéia da morte, tida na ambigüidade do entardecer. Porém, nos versos finais “Pego um livro, de repente/uma criança salta dos versos. /Uma criança morta” a partir da metáfora antitética “uma criança salta/ morta”, vislumbra-se a idéia de que a palavra, também como a vida é ambígua, e como a luz parece separada do corpo, também a palavra separada do homem é morta, sem sentido.

Revela-se, nesse poema, mais uma vez, a linguagem cromática visualística, que pelos movimentos metafóricos, num jogo de luz e sombras, aqui proposto literalmente, pelas luzes e

sombras no entremeio do dia e da noite, da vida e da morte, do homem e da palavra, apresenta a imagem do entardecer, como um momento propício à reflexão, só tida pela palavra.

O poema “Ao fim da tarde”, pertencente à obra *Pequeno Formato* (1997) é um terceto unistrófico (quase um haicai) pautado no elemento água, através da figura do mar:

Ao fim da tarde

Ninguém esperava ver o mar naquele dia
mas era o mar
que estava ali à porta naqueles olhos.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 189).

A partir do título, apresenta-se a idéia do tempo que passa, ou um ciclo que se cumpriu. Assim, o primeiro verso, através do pretérito imperfeito, sugere a idéia da morte, que chega como o fim da tarde. Contudo, ninguém a esperava da forma como ela se apresentou: “mas era o mar que estava ali”. No fim da vida não se espera vê-la, mas o eu-lírico revela um momento único, por uma linguagem plástica, a imagem concreta de uns olhos-mar. Isto é, por meio de um movimento metafórico, a morte vista por um olhar cheio de vida: diante da presença da morte o que se via eram uns olhos cheios de vida, cheios de mar.

Observa-se nesse poema de curta extensão, o uso da palavra árida, densa e “pesada”, uma a uma, no sentido de presentificar a imagem da vida, de modo despojado, a fim de, ao final, permanecer somente a palavra-realidade, no que ela tem de concreta: a vivacidade emanada de uns olhos. E, a partir da leitura dessa palavra econômica, contudo, precisa, o efeito causado é da vida que, na palavra, adquire total concretude, a ponto de justificar a afirmação de Candido sobre o poder humanizador da Literatura:

Dado que a Literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida [...], como altos e baixos, luzes e sombras [...] Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 1972, p. 805-806).

Ao ler esse e outros poemas de Eugênio de Andrade, a sensação que se tem é a vida na palavra articulada, a vida tão mais intensa, quanto mais densa é a palavra que a profere. É o êxtase, ou o efeito estético promulgado por Jauss (1994): “a experiência denominada

“primária” de qualquer obra de arte realiza-se com o seu efeito estético –*Einstellung auf* – constituído de compreensão fruidora e de fruição compreensiva”. É sentir-se em comunhão com a vida, com o universo, sentir-se amplo, integrado ao cosmos. É doloroso sentir que a palavra utilitária não consegue revelar a emoção suscitada pela palavra-luz de Eugênio de Andrade.

O último poema discutido nesse estudo “É assim, a música” pertence à obra *Os lugares do lume* (1998). Poema cuja temática da música pode ser lida como um paradoxal canto ao silêncio:

É assim, a música

A música é assim: pergunta,
insiste na demorada interrogação
_ sobre o amor?, o mundo?, a vida?
Não sabemos, e nunca
nunca o saberemos.
Como se nada dissesse vai
afinal dizendo tudo.
Assim: fluindo, ardendo até ser
fulguração _ por fim
o branco silêncio do deserto.
Antes, porém, como sílaba trémula,
volta a romper, ferir,
acariciar a mais longínqua das estrelas.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 194).

O poema se constrói pautado no paradoxo música/silêncio. Inicialmente, vislumbra-se o poder questionador da música, e quanto às questões lançadas, afirma o eu-lírico, que não há como ter respostas a essas indagações. Afinal a música, metáfora da palavra poética, faz indagações acerca da vida, mas não as responde nunca.

Num jogo retórico, o poema, paradoxalmente, partindo das interrogações iniciais, vai se silenciando através da palavra. Assim, no sexto verso, o eu-lírico afirma que a música diz tudo através do silêncio: “Como se nada dissesse vai/afinal dizendo tudo”. Nos versos seguintes, por meio de verbos no gerúndio e infinitivo, a palavra reitera o caráter tanto mais intenso, quanto mais fechado (silencioso) da música/poesia: “... vai/afinal dizendo tudo/Assim: fluindo, ardendo até ser/fulguração – por fim/o branco silêncio do deserto”.

A reiteração anafórica do advérbio de modo “assim” retoma a idéia principal desenvolvida no poema, o modo como a música/poesia se torna mais intensa, “assim” quando menos diz e mais

faz sentir. Essa idéia é finalizada nos três últimos versos, por meio de uma ruptura sintática, sinalizada pelas conjunções adversativas “antes, porém”, que apresentam a idéia de que há um momento antes do silêncio absoluto do deserto em que a música/poesia na sua força atinge profundamente os mais distantes sentimentos. Essa idéia é tida pela metáfora: “Antes, porém, como sílaba trêmula/volta a romper, ferir, acariciar a mais longínqua das estrelas”.

A musicalidade é expressa pelas anáforas que repetem sons, pelos verbos no gerúndio, participio e aliteração das nasais /m,n/ proporcionando um prolongamento na pronúncia das palavras e produzindo a musicalidade presente nesse poema.

A presença dos elementos naturais é, aqui, subentendida pelos vocábulos: ardendo, fulguração (fogo), deserto (terra), fluindo (água). Dessa maneira, nota-se que neste, ou nos poemas analisados anteriormente, sendo os temas mais freqüentes o amor, a vida, a morte e a palavra que envolve o homem, os elementos naturais sempre se fazem presentes, mais ou menos explícitos. O fato é que estão intrínsecos ao ser humano e, portanto, à palavra, assim, como a música e a silêncio também.

Em consonância com as discussões presentes nesse estudo, reifica-se o poder da visibilidade (em maior ou menor grau) da poesia de Eugênio de Andrade (tanto de imagens que se formam na mente, instigadas pelo arranjo de palavras e símbolos evocados, como pelas imagens que o leitor faz de si e do mundo pela reflexão das temáticas abordadas). As palavras, num movimento de metáfora, por um lado, remetem a elementos concretos, que evocam sentimentos e vice-versa (por exemplo, o amor que se transfigura no fruto da terra: feno maduros, romãs da cor do lume etc). Esse movimento metafórico está estruturado, nas poesias de Eugênio de Andrade, permeado por cores, música e pelos quatro elementos míticos (interligados entre si), de maneira que estimula a formação de imagens desses elementos evocados no texto. É por exemplo, o que se pôde observar em alguns poemas, como em “Mar de Setembro”, cuja imagem/pintura que decorre do texto é de duas pessoas se amando em um lugar praiano, o dia está muito claro, e, o envolvimento entre os corpos e deles com a natureza espectadora é de total harmonia, é como se víssemos corpos e ondas e areia, como se fossem um só.

Por outro lado, essas imagens presentificadas na poesia eugeniana suscitam também visualizações mais abstratas e filosóficas, no sentido de não evocar imagens materiais como paisagens e corpos; mas, evocar imagens interiores, ligadas a sentimentos numa redescoberta do homem e do mundo.

O poema “Não pergunte”, por exemplo, provoca uma visualização mais abstrata como a imagem da eterna busca do homem por uma vida plena e feliz, busca essa que perpassa por inúmeros questionamentos que não conduzem a nenhum lugar. Trata-se de uma poesia voltada para a dimensão profunda do homem diante da vida, percebida na proposta temática do autor e sua integração aos elementos da natureza, configurada pela linguagem altamente sugestiva de imagens de uma natureza luminosa que envolve o homem (e o leitor) em toda a sua existência.

Sob a perspectiva da linguagem visualística, pode-se afirmar, pois, que os poemas de Eugênio de Andrade reverberam, por meio dos quatro elementos, imagens da vida plena e do homem que vive essa plenitude. Desse modo, esses elementos são as metáforas (mais claras ou mais sutis) pelas quais a vida se faz presente nos poemas: o fogo simboliza a luz e a força da vida; a água é a purificação, o renascimento e o elemento vital de sobrevivência; o ar remete a essência da existência: a alma, o transcendente; e, a terra é a metáfora da vida mais concreta, do homem e da natureza que o acolhe; com os seus corpos, animais e frutos.

Fazendo um levantamento das correspondências metafóricas dos quatro elementos presentes na poética de Eugênio de Andrade, pode-se sintetizar o valor de sentido atribuído aos elementos como sendo eles os responsáveis pela humanidade do homem, que só é tido como tal quando vive plena e conscientemente; e isso é configurado, nos poemas, através dos quatro elementos e das imagens nas quais eles se configuram:

- a) O fogo encontra-se transmutado em lume, força vital (juventude, paixão etc) e é reiterado, no *corpus* analisado, pelos vocábulos ou expressões: “astros”, “lua”, “romãs a cor do lume⁷”, “ardor”, “ardente”, “beijos quentes”, “sol”, “doirado”, “corpos doirados montes de feno”, “sandálias de oiro”, “um pequeno charco de luz”, “chama”, “verão”, “o ardor da cal”, “fluindo, ardendo até ser fulguração”, “estrelas”.
- b) A água, metáfora de pureza, (re) nascimento, constitui-se ainda no elemento vital à sobrevivência; sendo evidenciada, nos poemas, por: “fonte”, “ribeiros”, “rio”, “margens”, “mar”, “gota de água”, “chuva”, “ondas”, “pedra aberta (fonte)”, “lágrimas”, “mastro, barco”, “rumor da água”, “húmida”, “navegar”.
- c) O ar, símbolo de leveza, vida, transcendência e liberdade; está presente em versos, palavras ou expressões como: “leve no ar que respiramos”, “perfume”, “E desfolhava

⁷ As expressões citadas nos itens “a” a “d” possuem grifo nosso.

(vento) ao dançar”, “aves”, “o vento”, “flutuando sem limite”, “brisa”, “cheiro”, “céu”, “ecos”, “nuvens altas”, “aérea pedra”, “sonha no vento”, “voa”, “pássaro”, “pombos”, “explodir no ar”, “gaivotas”.

- d) A terra, que juntamente com a água, é o elemento mais recorrente no *corpus* analisado, simboliza a vida concreta e o homem que a vive, através do seu corpo que sente, pensa, ama e age, em contato com a natureza (o espaço físico em que se encontra) e o que ela produz; sendo observada nos poemas, pelos semantemas: “chão”, “feno”, “folhas”, “rosas”, “romãs”, “verde dos pinhais”, “Um corpo aberto como os animais”, “ervas”, “troncos”, “dos frutos e dos animais”, “cravos”, “ramos”, “Reconheço teu corpo, arquitetura/de terra ardente...”, “açucenas”, “areias”, “flor”, “mimosas”, “pinheiros”, “canteiro”, “que mãos que vos colhem”, “corpo”, “pátria”, “casa”, “árvore”, “dunas”, “montes de feno”, “pedra”, “bosque”.

3.3 As correspondências do texto poético com a imagem

Vários estudos têm polemizado o paralelismo e a analogia entre a literatura e a pintura, particularmente, entre poesia e pintura. Essa comparação tem desencadeado vivas polêmicas estéticas e filosóficas, no entanto, justificado por práticas milenares, procedentes do próprio ato de escrever, que pode ser interpretado como o ato de marcar, de gravar ou rasurar. E quando desprovido de sua normatividade, mais se aproxima do desenho e se afasta da leitura.

A escrita sempre pressupôs uma imagem, mesmo anteriormente à sua fonetização, como por exemplo, nos primitivos desenhos das cavernas, que ainda não obedeciam a nenhum código de representação gráfica, ou nas escritas egípcia e chinesa com os seus abstratos ideogramas, que se afastam do figurativo. A escrita impressa ou manuscrita nunca deixou de corresponder a um gesto plástico, capaz de promover a atração do visual.

A idéia de fraternidade das artes sempre esteve presente no pensamento humano, desde os mais remotos tempos, devendo justificar algo mais profundo do que a mera especulação. Mário Praz (1982) aponta este fato para uma sondagem esclarecedora desse mistério da inspiração artística, argumentando que, desde os tempos pré-históricos, as idéias foram traduzidas em sinais abstratos traçados na pedra, seguindo-se-lhes os hieróglifos e símbolos da escrita egípcia. Na Era Clássica, os textos místicos, dramáticos e científicos também foram

ilustrados, do mesmo modo em que as Iluminuras complementaram a escrita na Idade Média, atendendo às necessidades de comunicação da época.

Durante toda a época clássica, um livro que tinha por matéria a “pintura” e a “poesia” vislumbrava uma representação visual, que poderia duplicar a sua proposta. Próximas e distantes, como duas irmãs, figuravam como duas espécies de criaturas humanas; cada uma poderia ser reconhecida pelos seus atributos identificadores. Protocolo este que não deixava nada ao acaso, colocando em cena as relações recíprocas, regradas pela expressão convencional de paixões bem humanas, como a rivalidade e a supremacia, reunidas em redor de um objeto comum – a *Idea* que, por ser visível, não se impunha mais com a evidência de um modelo a ser imitado.

Freqüentemente, nesse período, a poesia assinala as linhas de um livro aberto para a pintura, e também com freqüência, a pintura estava reprimida-se (*muta poesis*) como um sinal de impotência que consegue favorecê-la. Conseqüentemente, uma representação era proposta ao leitor que, recorrendo aos meios da arte, colocava diante de seus olhos o debate ou combate que iriam disputar.

A poesia de Eugênio de Andrade permite ao leitor estabelecer esse debate, a partir da leitura do poema “Sorriso” e da tela *A young girl with roses* (A jovem com as rosas) de Feredico Andreotti, pintor italiano (1847-1930):



O sorriso

Creio que foi o sorriso,
O sorriso foi quem abriu a porta.

Era um sorriso com muita luz
 Lá dentro, apetecia
 Entrar nele, tirar a roupa, ficar
 Nu dentro daquele sorriso.
 Correr, navegar, morrer naquele sorriso.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p.160).

Estabelecendo-se um diálogo da poesia “O sorriso” com a tela *A young girl with roses*, primeiramente, destaca-se o poder imagético da palavra configurado na visibilidade das palavras dos versos: “O sorriso foi quem abriu a porta/ Era um sorriso com muita luz”. Na tela, o jogo de luzes e sombras provoca as mesmas sensações dos versos: uma brancura fulgorosa que vem do fundo da tela envolve e ilumina a moça e seu sorriso. A leitura contagia-se pela placidez da cena, harmonicamente construída por delicados traços, cores e tons que se misturam na medida certa: o azul da roupa que esmaece à medida que se aproxima do colo e do sorriso para difundir-se no branco da touca e do fundo da tela. O rosto de suaves linhas tem as faces pintadas de carmim, o olhar (meigo), destacando-se o sorriso emoldurado pelas rosas com verdes ramos: [...] apetecia/ entrar nele, tirar a roupa, fica/ Nu dentro daquele sorriso. A gradação das cores (do azul ao branco) e a diafaneidade existentes no retrato de meio corpo da figura feminina identificam-se com o desejo expresso no último verso pelo eu-lírico: “Correr, navegar, morrer naquele sorriso”. Assim, do texto à tela, da tela ao texto, configura-se o encantamento de um sorriso luminoso e o desejo de nele integrar-se.

Outro diálogo possível no campo das artes correspondentes, vislumbrado pelos poemas de Eugênio de Andrade é o proposto a partir do poema “Sul” com a tela “*Boat on sea*” (Barco no mar) de Edward Mitchel (1983).



Sul

Era verão, havia o muro,
 Na praça a única evidência
 eram os pombos, o ardor
 da cal. De repente
 o silêncio sacudiu as crinas,
 correu para o mar.
 Pensei: devíamos morrer assim.
 Assim: explodir no ar.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 160).

Ao se ler o poema, atentando-se para os versos iniciais, poder-se-ia questionar qual a correspondência da imagem suscitada pelo poema em relação à imagem visualizada na tela. Contudo, observando o momento de ruptura, no poema, através da palavra “de repente”, quando a morte chega ampla, esplendorosa no seu fulgor e imensamente luminosa, toma conta dos espaços, nota-se o ponto de convergência entre a imagem suscitada pelo poema e as palavras que explicam a tela: as nuvens douradas que, com toda força vital, iluminam a tela. O poema sugere o universo no seu silencioso movimento: “De repente/ o silêncio sacudiu as crinas,/correu para o mar”; vida e morte constituem-se numa só luz fulgorosa.

Atentando para a imagem presente na tela, nota-se o jogo de luzes e sombras, presentificado pela oposição das cores mais escuras marrom-avermelhadas que figuram o primeiro plano da tela, referindo-se à terra (com seu espaço bem limitado); às cores mais luminosas, laranja, amarelo-dourado que compõem o terceiro plano, porém central, da tela, e referem-se ao mar e ao céu. Forma-se, desse modo, um reflexo da comunhão desses dois elementos: céu/mar e ar/água, ligados pelo elemento luz/fogo (reiterado pelo dourado). Assim, nessa composição, o que mais se destaca na tela, podendo ser visto como o ponto de entrada é esse foco de luz dourada no horizonte.

O diálogo promovido entre o poema “*Post Scriptum*” e a tela *Gift of Murs* (1966) do pintor William Sergeant Kendall reafirma as idéias da Estética da Recepção e da Teoria do Efeito, tomando-se a leitura como produção de sentido, que possibilita preencher os pontos vazios numa busca de sentido. A tela em questão encontra-se no *Smithsonian Art American Museum*, em Washington.



Post scriptum

Agora regresso à sua claridade.
 Reconheço o teu corpo, arquitectura
 de terra ardente e lua inviolada,
 flutuando sem limite na espessura
 da noite cheirando a madrugada.

Acordaste aurora, a boca rumorosa
 de um desejo confuso de açucenas;
 rosa aberta na brisa ou nas areias,
 alta e branca, branca apenas,
 e mar ao fundo, o mar das minhas veias.

Estás de pé na orla dos meus versos
 ainda quentes dos beijos que te dei;
 tão jovem, e mais que jovem, sem mágoa
 -- como no tempo em que tinha medo
 que tropeçasses numa gota de água.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 49).

Atentando para os elementos correspondentes entre a tela e o poema, nota-se que o vínculo entre a palavra e a imagem acontece por meio do corpo nu, alvo e reluzente, que surge em meio à natureza.

Assim, observando a perspectiva do quadro, nota-se que o ponto de entrada da tela é sob um viés de leitura diagonal, que parte do primeiro plano do lado esquerdo rumo ao lado direito do segundo plano da tela, sendo o primeiro plano configurado pela luminosidade de um corpo

feminino, em pé, junto a uma árvore, paradoxalmente, escondendo o rosto da claridade. O segundo plano é tido por uma floresta, cujas folhas em tom verde-avermelhado dão-lhe um ar sensual e, ao mesmo tempo, misterioso. Produzida por uma técnica cujas cores mesclam-se, indefinindo as formas desenhadas, conduzem a idéia de movimento da natureza ao vento, bem como a diafaneidade da natureza que envolve esse corpo. Os tons das folhas e os movimentos suscitados remetem à idéia do outono, estação a qual as folhas caem para se renovar na primavera.

A idéia de claridade emanada pelo corpo é mais intensa próxima aos pés, em contato com a terra marrom ardente; e próximo ao peito e ao rosto, escondido entre os braços, tendo-se ao fundo o azul do céu (ou do mar) que se mescla à floresta.

A idéia que se forma a partir da leitura do poema e da tela é da força da natureza (também palavra, no caso do poema) que se refaz constantemente, no seu ciclo, ressurgindo renovada, cheia de luz e de vida, assim como surge da floresta um corpo nu, despojado, cheio de vida e de jovialidade.

A tela *“Trees and Barns: Bermuda”* (1917) do pintor Charles Demuth, encontrada no museu *Willians College Museum of Art*, em Massachussetts, conduz ao diálogo com o poema *“Metamorfozes da casa”*:



Metamorfozes da casa

Ergue-se aérea pedra a pedra
a casa que só tenho no poema.

A casa dorme, sonha no vento
a delícia súbita de ser mastro.

Como estremece um torso delicado,
assim a casa, assim um barco.

Uma gaivota passa e outra e outra,
a casa não resiste; também voa.

Ah, um dia a casa será bosque,
à sua sombra encontrarei fonte
onde o rumor de água é só silêncio.
(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 80).

Na leitura dessa tela, observa-se um plano central no qual estão diversas casas sobrepostas, como que amparadas ou nascendo de alguns galhos, que as envolvem e transpassam, e parecem braços ou pernas. O plano de fundo é fluido, pela mistura de cores em tons pastéis e pelo esfumado que envolve a cena. Percebe-se ainda o contraste de cores fortes (amarelo, preto e vermelho) que compõe a casa, janelas e pessoas, que se opõem aos tons claros do plano de fundo, e dos galhos que envolvem as casas. O movimento na cena é conseguido a partir do jogo de luzes e sombras, pelas cores que se misturam, pelos objetos que se interpenetram e pelos galhos que se movem entre as casas.

Nota-se que as figuras geométricas apresentam quinas, lembrando casas, bem como rampas de ascensão e escadas; assim, o conjunto de imagens é projetado em plano ascendente, veiculando a idéia de um movimento para cima. Dois elementos que causam estranheza à cena são os rostos cujos olhos vão de encontro ao do leitor, como se os tivessem olhando.

Considerando a idéia de metamorfose, anunciada pelo poema, pode-se lê-la no quadro através das imagens sobrepostas, sem contornos definidos, sobre um fundo esfumado, tudo isso envolto pelo movimento das cores e objetos que se mesclam e misturam aos galhos/braços que os sustentam, dando a noção de que, em tempos de mudança, nada pode ser nítido, devido ao constante movimento. Contudo, sob essa perspectiva da mudança, o que permanece fixo é o olhar, de dentro ou fora da casa, que se metamorfoseia.

Observando-se o elemento do olhar fixo, surge uma questão: Até que ponto as mudanças ocorridas são reais (concretas), ou em que medida elas estão condicionadas ao olhar que as vê?

Fazendo uma correlação com as imagens e idéias suscitadas pelo poema, pode-se ler que como a palavra, os objetos (com suas cores e formas) também podem ser qualquer outro objeto/palavra no movimento dialético da vida. Assim, a realidade concreta só é vista como momentânea, entre uma palavra e outra (no poema), entre uma cor, uma quina e outra (na tela). Enfim, a realidade (a verdade) não existe permanentemente, o que existe são “olhares” sobre a realidade, que a fazem real (concreta) apenas no momento em que é vista. O mesmo acontece com a palavra, que é quem torna a realidade possível em realidade concreta, através do discurso (poético ou não) que a constrói. E essa realidade é efêmera, no movimento da vida, do olhar e das palavras que constroem outras realidades. Assim, tanto no poema quanto na tela, há a presença desse paradoxo que envolve a realidade, ao mesmo tempo, tão concreta e fluida, presentificada no poema pelo verso: “Ergue-se aérea pedra a pedra”, e visualizada na tela pelas figuras geométricas referentes à casa em oposição ao fundo esfumado que as envolve. A casa (metáfora da palavra, da realidade) é, logo, ao mesmo tempo, concreta (ocupa um lugar no espaço) e abstrata (possui uma realidade que está em constante transformação).

A tela “*Sun Bathing*” (Banho de Sol), do pintor Charles Woodbury, estabelece um diálogo com o poema “Mar de Setembro” a partir da idéia de luminosidade emanada do poema “Tudo era claro/ céus, lábios, areia”, também presente na tela pela areia branca e as ondas brancas, no seu movimento.



Mar de Setembro

Tudo era claro:
céu, lábios, areias.

O mar estava perto,
 fremente de espumas.
 Corpos ou ondas:
 iam, vinham, iam,
 dóceis, leves – só
 ritmo e brancura
 Felizes, cantam;
 serenos, dormem;
 despertos, amam,
 exaltam o silêncio.
 Tudo era claro,
 jovem, alado.
 O mar estava perto.
 Puríssimo. Doirado.
 (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 69).

O cromatismo, presente pela claridade emanada pelo poema “Tudo era claro”, alterna-se num movimento sinestésico entre som e visão: “tudo era claro” e “O mar estava perto”, construindo assim um efeito de extrema luminosidade associada à música: as ondas que iam e vinham, só ritmo e brancura. A tela sugere o mesmo movimento das ondas e dos corpos, que estão na areia.

Nota-se que, tanto na tela quanto no poema, há a total comunhão da natureza, onde o mar reflete com sua música a luz dourada, o próprio mar é música e luz: “O mar estava perto./ Puríssimo. Doirado. Na tela (no canto direito, abaixo) as cores da areia, do mar e do sol se misturam, produzindo esse efeito cromático que sugere a relação harmônica entre os elementos da natureza, bem como deles ao homem, uma vez que as pessoas na areia da praia estão em sincronia com o movimento das ondas do mar: “Corpos ou ondas:/ iam, vinham, iam,/ dóceis, leves – só/ ritmo e brancura”.

As cores da tela: o azul do céu e do mar que se contrasta com a brancura das ondas (o mar “puríssimo”) e o colorido alegre da cena com cores vivas de um dia ensolarado remetem à harmonia e à descontração das pessoas que caminham pela areia ou permanecem sentadas sozinhas ou em grupo (“Tudo era claro: / céus, lábios, areias (...) Felizes, cantam;/ serenos, dormem;/ despertos, amam”). O sol (“Doirado”) é sugerido pela sombra das pessoas e das sombrinhas, além da luminosidade existente na areia da praia. Ressalta-se, assim, o poder imagético da palavra poética de Eugênio de Andrade que permitem a correlação com telas de pintores dos séculos XIX e XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutidas questões referentes ao papel do leitor; ao código poético e imagético, e, realizada a leitura dos poemas de Eugênio de Andrade, no sentido de investigar a presença dos elementos míticos e sua visualização, pode-se afirmar que seus poemas suscitam, por meio dos quatro elementos, imagens da vida plena e do homem que vive essa plenitude. Afinal, esses elementos, articulados por uma linguagem imagética, são as metáforas pelas quais a vida se faz presente nos poemas: o fogo simboliza a luz e a energia vital; a água é tida como o nascimento, a purificação e revitalização das forças; o ar remete a essência da existência: a alma, o transcendente; e, a terra, é o elemento “mãe” no sentido de acolher todos os outros elementos e o homem; por isso é a metáfora da vida no seu sentido mais pleno, uma vez que, com os seus corpos, animais e frutos, abriga o homem, que nela vive.

Sob essa perspectiva temática, observa-se, pois, que os quatro elementos míticos se fazem presentes no *corpus* analisado. No entanto, estão intrínsecos às temáticas mais recorrentes (o amor, a vida, a morte, o tempo, a palavra/escrita poética). Ou seja, o fogo, a água, o ar e a terra não constituem o núcleo temático dos poemas; contudo, indo além, são as metáforas visuais e/ou musicais pelas quais tais temas se transfiguram em imagens concretas, aos olhos do leitor, como em um jogo de luzes e sombras.

Portanto, através da palavra poética configurada pelos elementos naturais, realidades humanas são suscitadas a cada leitura; realidades que remetem à integração do indivíduo ao universo, revelando-lhe o conhecimento de si. Desse modo, tais elementos adquirem um valor “coesivo” na poética eugeniana, ou seja, é a partir deles que a linguagem despojada e hermética do poeta abre-se, ao leitor, por meio das imagens concretas suscitadas pelos elementos. Como por exemplo, o retrato da vida com a força da paixão é reiterado pelos elementos água, fogo e terra, como nos versos: “Para ti rasguei ribeiros/e dei às romãs a cor do lume/Foi para ti que deitei no chão/Um corpo aberto como os animais” (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 31). A comunhão do homem ao cosmos, diante da morte, é concretizada a partir dos elementos ar e fogo: “Pensei: devíamos morrer assim. /Assim: explodir no ar” (ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 160). Ou ainda, a imagem que se apresenta ao leitor, a partir do poema “Mar de Setembro” com seus “corpos ou ondas” que “iam, vinham, iam” e que “Felizes, cantam; /serenos, dormem; /despertos amam”: uma cena de vivência plena e harmônica com a natureza acolhedora”(ANDRADE *apud* SARAIVA, 1999, p. 69).

Atentando para a simbologia configurada pelos quatro elementos nos poemas analisados, pode-se salientar as presentificações mais recorrentes: o fogo ficou reiterado pela imagem/idéia de luz, força vital, amor físico; a água figurou-se no sentido da pureza, vitalidade, (re) nascimento; o ar simbolizou a transcendência e a libertação (do espaço/corpo) e, a terra, configurou-se no símbolo mais concreto da plenitude da vida, aquela que acolhe toda a espécie de vida, a terra é onde a vida realmente acontece.

A linguagem imagética e elementar de Eugênio de Andrade contribui, portanto, para o diálogo da palavra com a imagem, uma vez que sua composição poética, por meio de um movimento de metáforas transfiguradoras, evoca imagens. Além disso, promove o diálogo texto-imagem, que acontece de duas formas: primeiramente, a linguagem plástica, presente na poética eugeniana, sugere imagens luminosas e sensoriais, proporcionando um movimento dialético da palavra à imagem e vice-versa. Num segundo momento, os poemas puderam dialogar com telas pintadas devido à sua correspondência temática.

Retomando afirmações de Jauss e Iser, quanto às leituras dos espaços vazios e ao efeito de sentido provocado pela leitura, observa-se que preencher tais espaços e produzir-lhes sentido é uma árdua e instigante tarefa, uma vez que a escrita do poeta é densa e hermética; mas assim foi possível estabelecer um diálogo com os poemas (uns mais tranquilos, outros ainda encontram-se “fechados” à leitura). No entanto, faz-se necessário voltar-se ainda muitas vezes a esses textos, numa busca constante de novos sentidos.

Quanto aos momentos de entrada no texto, pode-se afirmar que variaram de um texto a outro. Em alguns momentos, o título era uma possível “porta de entrada” do texto, como por exemplo, nos poemas “Sorriso” e “Green God”; em outros momentos, a significação do poema construía-se a partir de uma adjetivação inusitada, como em “Cemitério Inglês”; ou “descortinava-se” somente no último verso, como por exemplo, em “Ao crepúsculo”.

Realizado o estudo da construção poemática de Eugênio de Andrade, pode-se afirmar que há poemas que se caracterizam mais pela presença marcante dos quatro elementos, outros se apresentam mais musicais, cromáticos, outros tanto mais sucintos quanto herméticos, contudo, todos imagéticos e plurissignificativos. O gráfico a seguir ilustra os sentidos produzidos pela leitura dos poemas de Eugênio de Andrade:

A PALAVRA QUE LIBERTA ⇔ É A POESIA ⇔ QUE É: IMAGEM ⇔ É MÚSICA ⇔ É LUZ ⇔ É O HOMEM E O UNIVERSO (A NATUREZA, COM SEUS QUATRO ELEMENTOS) ⇔ É A REALIDADE E O TEMPO ⇔ QUE É A PALAVRA (METAMORFOSEADA EM VIDA).

Ao encerrar essas considerações acerca das imagens presentificadas nos poemas eugenianos, e, retomando as palavras de Eduardo Lourenço sobre o paraíso terrestre propalado pela obra do poeta, pode-se dizer que o paraíso se configura a partir da palavra poética que suscita a plena comunhão do indivíduo com a natureza, o poema é a própria natureza metamorfoseada: a luz e o calor (fulguração do poema), as palavras e o seu rumor, que são a própria terra, o único coração do poeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIELLO, M. L. M. **A poética de Eugênio de Andrade em tempo de metamorfose**. Bauru: FASC, 1985.
- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literária**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- AMORA, A S. **Teoria da literatura**. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. Revista *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.
- CANONICE, B. C. F. **Manual para elaboração de trabalho acadêmico: monografias, TCCs, trabalhos de estágios, projetos de iniciação científica**. Maringá: Unicorpore, 2006.
- CARA, S. A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.
- COSTA, L.M. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 1992.
- CUMMING, R. **Para entender a arte**. Trad. Isa Mara Lando. *Ciência e Cultura*, São Paulo: Editora Ática, 1996.
- ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- FERRARA, L'D. **Leitura sem palavras**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol.2 / Wolfgang Iser**; Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____ **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol.1 / Wolfgang Iser**; Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, H.J. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellowoli. São Paulo: Ática, 1994.
- JÚDICE, N. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.
- LAPA, M. R. **Estilística da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.
- LOPES, O. & SARAIVA, A. J. **História da Literatura Portuguesa**. 16 ed. Portugal: Editora Porto, s/d.
- LOPES, O. **Uma espécie de música – Dois movimentos de metáfora em Eugênio de Andrade**. In: *Colóquio/Letras*, nº 14, jan. 79. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- LOURENÇO, E. **Tempo e poesia**. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- _____. **O espelho imaginário**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, N.S. **Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- MELLO, J. G. P. **Teoria do ritmo poético**. São Paulo: Rideel; Brasília: UniCEUB, 2001.
- MENDONÇA, F. **A literatura Portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.
- MOISÉS, M. **Dicionário de temas literários**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MONIZ, A. **Para uma leitura de sete poetas contemporâneos**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- NAVA, L. M. **O essencial sobre Eugênio de Andrade**. Rio de Janeiro: Livraria Camões, s/d.
- OLIVEIRA, V. S. **Poesia e Pintura – Um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PRAZ, M. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.
- RAVOUX-RALLO, E. **Métodos de crítica literária**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RUFACH, J.J.I. *et alii*. **Método para a interpretação de obras de arte**. Trad. Fernanda Soares. Lisboa: Planeta, 1990.
- SARAIVA, A. **Poemas de Eugénio de Andrade/ Eugénio de Andrade**; [seleção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SILVA, A C. & BUENO, A (Org.). **Antologia da poesia Portuguesa Contemporânea – um panorama**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- TRESIDER, J. **Dictionary of symbols: an illustrated guide to traditional images, icons, and emblems**. San Francisco: Chronicle Books, 1998.
- TRINGALI, D. **Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.
- WALTY, I.L.C. **Palavra e imagem: leituras cruzadas – Ivete Lara Camargos Walty, Maria**

Nazareth Soares Fonseca, Maria Zilda Ferreira Cury. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ZOLIN, L.O. & BONNICI, T. (Org.) **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003.

Sites consultados

<http://geocites.yahooo.com.br/jardimdepoesia/poetas/andrade.htm>

<http://dn.sapo.pt/2005/06/14/artes/poeisa-elementos-materia-e-corpo.html>

<http://nescritas.nletras.com/eandrade/obradeandrade/archives/2002>

<http://www.fundacaoeugenioandrade.pt/poesia/poesia>