

OSWALD DE ANDRADE E A POÉTICA DA MODERNIDADE¹

Aguinaldo José GONÇALVES²

- **RESUMO:** Este ensaio aborda, na primeira parte, questões básicas do pensamento criativo de Oswald de Andrade; na segunda, analisa o poema “Soidão”, para a demonstração de alguns procedimentos utilizados pelo poeta.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Moderno. Modernidade. Poema. Poesia. Retórica. Signo. Fonema. Verso.

Indigestão oswaldiana

Só a Antropofagia é responsável pelos signos que aqui se justapõem e proliferam sentidos como registros metafóricos daquilo que é em si metonímico: a sintagmatização de enunciados perdidos que conglobam o mundo dos fragmentos. Na fragmentação, a afasia do mundo resvala a natureza do resíduo e pulula nas engrenagens da máquina moderna entre o sul, o sol e o sal como sabonetes de várias marcas tendo como alvo a água crespada no liso corpo e como sustentáculo a terra arenosa ou o terreno fértil. Este, germinador do maracujá ou do mandacaru repousa na esfera da linguagem, demolidora da unidade tão desejada, do cosmo tão prometido mas centrado no triângulo traiçoeiro das quatrocentas e vinte e cinco religiões ocidentais. Utopia no acaso onde o sangue é sangue e o barro é barro. Dente por dente, olho por olho, esta é a mensagem contida na Bíblia no seu reverso, nesta terra de vermes corruptíveis, em que ao

¹ Publicado originalmente no volume 30 (1990) da *Revista de Letras*.

² Docente. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Teoria Lingüística e Literária. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – agnus.@uol.com.br

deglutir minha sombra acabo devorando a ponta a ponta do próprio rabo. Só a antropofagia consegue devolver ao olho o que é do olho e assim demover da réstea as cabeças de alho, retirar as películas e compor o molho substancial do filé, também fragmento que se desvincula do corpo do boi e se torna autônomo no prato e no garfo e na boca, quando se perde entre dentes e se conduz ao estômago, transformado. De lá, ainda corre o risco de se tornar vômito – frêmito possível de uma viagem de volta – pútrido, nojo, lama de novo. Então, fica longe, muito além daquele boi que foi numa tarde de março. Fazia sol e os campos verdes eram lindos. Degluti numa tarde de março, uma fatia de Oswald de Andrade e me fez mal. Me fez muito mal, mas não vomitei e nisso residiu o meu triunfo.

Ele reside numa mobilidade incômoda que gera medo e vontade, desejo e insaciedade permanentes no meu corpo e no meu pensamento. Jamais me mantive por muito tempo apaziguado num dos lados do triângulo e esse caráter nômade se acentuou muitíssimo desde aquela tarde de março em que experimentei a fatia oswaldiana. Da mesma maneira que macunaimicamente as resinas do fragmento deglutido correm pelas minhas veias e ruminam no meu cérebro, clamando pelo filé que foi, a proposta antropofágica do manifesto de Oswald de Andrade clama (*Ego vox clamantis in deserto*) até hoje por verdadeira compreensão e por uma resposta. Continua sendo um campo blindado e radicalmente ofensivo aos passos de tartaruga de uma maioria sedenta por novidades e completamente incompetente para se defrontar com o novo implosivo sistema de possibilidades de tantas coisas já feitas e consideradas antigas. O discurso de Oswald de Andrade é problematizador. Nele são colocados em xeque todos os conceitos de verossimilhança ou de representação mimética da realidade. Através de procedimentos diversos, a própria concepção de gênero é colocada em crise para ceder lugar à realidade do TEXTO, no qual os mecanismos restritos do sistema verbal são insuficientes para abarcarem as várias dimensões da mensagem.

Nessa perspectiva, não se pode festejar os cem anos de nascimento desse artista com os olhos voltados para o passado. Ele choraria de raiva no túmulo ou, o que é pior, poderia se enfurecer ao ponto de trincar a

lápide para deixar a marca de sua determinante renúncia ao cristalizado. Oswald entendeu que a memória como fonte de costume, a memória cadaverizada, contrária a mobilidade da criação artística baseada no signo refratário instigador dos estatismos valorativos. No seu processo de construção poética, o que se estabelece é um trabalho desconstrutivo, desrealizador e nesse sentido, mais que modernista, a arte de Oswald de Andrade é moderna. As relações conservadoras entre arte e realidade são rompidas num procedimento desarticulatório e dialético. Como resultado tem-se um trabalho em si refratário, de leituras subcutâneas e críticas da realidade referencial e artística. Desnecessário dizer, portanto, da natureza metalingüística e/ou intertextual da linguagem oswaldiana. Atinge nos melhores momentos de seu texto a modulação icônica do gesto mental, metonímico por excelência, fotográfico, visual.

CIDADE

Foguetes pipocam o céu quando em quando
Há uma moça magra que entrou no cinema
Vestida pela última fita
Conversas no jardim onde crescem bancos
Sapos
Olha
A iluminação é de hulha branca
Mamães estão chamando
A orquestra rabecou na mata
(ANDRADE, 1966, p.98).

Oswald de Andrade trabalha com índices metonímicos que provocam associações discursivas à maneira das tomadas cinematográficas. Seus textos estão, o tempo todo, mediados por outros sistemas artísticos ou a eles acoplados. Esse procedimento atinge todos os planos da linguagem e, mais do que a dimensão lexical, o trabalho sonoro conduzido pela paronomásia provoca amálgamas de sentidos subliminares. Bailando construtivamente entre a rejeição e o humor, essa poesia consegue resgatar o sentido próprio do lirismo diluído pelo romantismo expressivo.

FOTÓGRAFO AMBULANTE

Fixador de corações
Debaixo de blusas
Álbum de dedicatórias
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca
Namora
Os sorrisos contidos
És a glória

Oferenda de poesias às dúzias
Tripeça dos logradouros públicos
Bicho debaixo de árvore
Canhão silencioso do sol
(ANDRADE, 1966, p.111).

Haroldo de Campos (1966), no brilhante ensaio introdutório a *Poesias reunidas*, denominado “Uma Poética da Radicalidade”, discute esse caráter “objetivo” da lírica oswaldiana. Haroldo, que parte das discussões de Mário de Andrade sobre o mesmo fenômeno, conclui, com pertinência, que o que ocorre nessa forma lírica é um efeito antiilusionista de apelo ao nível de compreensão crítica do leitor através da técnica de montagem, “[...] este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema”. (CAMPOS, 1966. p.18).

Uma vez que se trata de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ainda nas palavras do crítico:

Ao invés de embalar o leitor na cadeira de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. (CAMPOS, 1966 p.18).

Nesse modo tão novo e inteligente de criar, onde a montagem e a bricolagem dominam, torna-se muito precário entendê-lo sob um ponto de

vista temático, arquetípico, tão pertinente na leitura de outros modernistas. Oswald foi fundo na linguagem e nela os temas se tornam motivos na maioria das vezes e é nesse prisma que se pode tentar relacioná-lo ou lê-lo como articulador (ou desarticulador?) da linguagem às raízes nacionais. Grande parte de sua poesia é intertexto, é paródia, pastiche dos focos fundamentais da tradição literária brasileira. Não é ao acaso que fragmentos da Carta de Pero Vaz de Caminha ou das crônicas de Frei Vicente do Salvador tornam-se poemas precursores de movimentos de vanguarda, como é o caso do Concretismo. A incorporação das raízes nacionais ao temário da Literatura Nacional foi, como se sabe, uma das bandeiras mais levantadas pelo grupo de 22. O sentido referencial das raízes foi mosca na sopa dos itinerários do autor de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Sua leitura da tradição não são generosidades escancaradas da falácia nacional que servem à baixa antropofagia de revificação de tabus permeados pelo folclore. Roteiros roteiros roteiros roteiros roteiros roteiros roteiros. No matriarcado de Pindorama. Para essas incursões serviram Raul Bopp, Menotti Del Picchia e outros. Em Oswald ficou a realização da tênue, e ao mesmo tempo espessa, articulação do signo artístico capaz de reler a tradição e apontar para o futuro no fusionalismo do espaço/tempo da linguagem. É nesse sentido que caminha João Alexandre Barbosa (1990, p.120) ao dizer que

[...] o moderno é indissociável da insegurança: entre buscas, rupturas e retomadas, o seu desígnio é a desconfiança em relação ao ajuste entre representação e realidade. Daí um corolário inevitável: acoplado à crise da representação, vem sempre a crítica das articulações. É, deste modo, muito conseqüente que o moderno, em literatura e nas artes, esteja saturado pela consciência *em abime* que a crítica traz em seu bojo e que se instala como substância do texto criativo, abrindo sulcos de grande tensão do próprio tecido da composição.

O que é determinante no texto oswaldiano corrobora na totalidade a análise do crítico. Os “sulcos de grande tensão” são abertos em vários tecidos composicionais de Oswald de Andrade. Refiro-me sobretudo aos

livros de poemas *Pau-Brasil*, *primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* e às prosas poéticas *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.

Tentando demonstrar a maneira como se articulam os referidos sulcos de grande tensão no texto de Oswald de Andrade, passo, agora, à leitura de um de seus poemas. Trata-se de “Soidão”, contido no livro *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Para que isso seja possível, valer-me-ei dos métodos desenvolvidos pelas ciências da linguagem, durante o século XX.

II. O jardim retórico de Oswald de Andrade

SOIDÃO

Chove chuva choverando
Que a cidade de meu bem
Está-se toda se lavando

Senhor
Que eu não fique nunca
Como esse velho inglês
Aí do lado
Que dorme numa cadeira
À espera de visitas que não vêm

Chove chuva choverando
Que o jardim de meu bem
Está-se todo se enfeitando

A chuva cai
Cai de bruços
A magnólia abre o pára-chuva
Pára-sol da cidade
De Mário de Andrade
A chuva cai
Escorre das goteiras do domingo

Chove chuva choverando
Que a casa de meu bem
Está-se toda se molhando

Anoitece sobre os jardins
Jardim da Luz
Jardim da Praça da República
Jardins das platibandas

Noite
Noite de hotel
Chove chuva choverando
(ANDRADE, 1966, p.154-155).

Apesar de se apresentar, numa primeira instância, como uma forma composicional completa, este texto é um fragmento. Fragmento este que se constrói enquanto forma possível de se totalizar, ou de se construir como totalidade ao relacionar-se com o leitor virtual. “Soidão” é uma sinédoque de um signo possível, que se completa no signo-poema que, por sua vez, promove outras semioses. Cada estrofe desta montagem/desmontagem constrói-se como redutos combinatórios de sentidos e de surpresas. A estrutura da primeira estrofe, marcada pela sucessividade, chama a atenção pela natureza eufórica, pitoresca do primeiro verso, composta pela seqüência paranomástica cujos signos se misturam na estrutura fonológica geral e distinguem-se nas especificidades dos fonemas.

Observe-se que os dois primeiros lexemas [chove chuva], que são possuidores de universos sêmicos instituídos pela língua, verbo e substantivo, respectivamente, determinam-se por fonemas vocálicos meio aberto /ɔ/ e fechado /u/; oposição mínima abertura/fechamento que atua como procedimento homológico a todas as camadas lingüísticas e dimensões significativas do poema. Esta relação opositiva encontra sua unidade fono-semântica no terceiro elemento do verso [choverando], que apresenta alguns aspectos mínimos na sua condição de signo, aspectos esses que se refletem na macroestrutura do texto. O primeiro traço pertinente se dá na manifestação do fonema /o/, que atua como mediador sonoro entre /ɔ/ e /u/, uma vez que se trata de um fonema

meio aberto quanto ao timbre, mais ou menos difuso quanto ao aspecto formante, e médio ascendente à relação agudo-grave. O segundo traço diz respeito ao caráter estrutural do vocábulo propriamente dito que, ao se estender no sufixo “ando”, depois da forma infinitiva “chove”, como num processo hiperbólico da ação, cria uma figura de metaplasmo por acréscimo que, ao invés de corroborar a idéia de chuva ininterrupta, rompe ou neutraliza metaforicamente tal processo. Este signo, uma vez motivado, incorpora os dois anteriores e instaura no verso não mais uma noção de referência externa [o ato de chover], mas uma referência interna [o processo da linguagem] posta em crise nas tensões entre todas as categorias sêmicas. A ausência de pontuação só intensifica tais considerações, auxiliando na composição icônica do verso que se constrói, desde o início, em dois sentidos: a dimensão vertical da chuva [coisa], a dimensão horizontal da chuva [verso] que montam a própria concepção paradigmática da composição, atualizada no espaço sintagmático do poema. A hipérbole [choverando] recupera o valor de signo do texto, a partir de sua deslexicalização por excesso, provocando uma anti-sintaxe e morfologia – menos no verso. Estas ocorrências guiadas pela relação negatividade (aspectos gramaticais e referenciais) e positividade (aspectos intrínsecos à potência da linguagem poética), manifestadas no primeiro verso, são homologadas pelo primeiro hemistíquio do último verso [Está-se toda], em que uma ocorrência de ordem fonológica e sintática acentua tal fenômeno. Forjando a estrutura sintática, surge uma partícula [se] de caráter reflexivo, mas que sintaticamente é incorreta dada a natureza do verbo estar. Isso provoca um movimento quase tátil, indicialmente icônico, aliado à aliteração do /t/, oclusivo ápico dental surdo, que se opõe às sibilantes na alternância /s/t/s/t/s/, denunciando a relação de tensão opositiva no âmbito dos sons e destruindo as possibilidades sintáticas regulares. Nota-se que é esta marca que não permite, na dimensão métrica, a simetria da redondilha maior da estrofe.

As considerações até aqui realizadas focalizam o primeiro verso da primeira estrofe e parte do seu último verso. Ambos compõem uma invariável que se manifesta totalmente em mais duas estrofes [3 e 5] e, em parte, na 7ª última estrofe. O que considero relevante, reside no fato de o

poema se iniciar e se encerrar com o verso “chove chuva choverando” que, como vimos, atua como rebeldia retórica ou, como síntese da tensão entre eloquência e contensão, uma das isotopias básicas do texto. Neste sentido, vale observar as estrofes marcadas pela estrutura invariante, para que se perceba de que maneira ocorre um processo de metamorfose semântica do início para o final do poema. Para isso, proponho uma desmontagem provisória da composição, destacando apenas as estrofes ímpares:

Chove chuva choverando
Que a cidade de meu bem
Está-se toda se lavando

Chove chuva choverando
Que o jardim de meu bem
Está-se todo se enfeitando

Chove chuva choverando
Que a casa de meu bem
Está-se toda se molhando

Noite
Noite de hotel
Chove chuva choverando

Montado desta forma, torna-se notório a tensão entre as duas relações isotópicas do poema: eloquência retórica X absorção lírica dos componentes retóricos, e dimensão exterior da realidade X interiorização da realidade abstrata. A intermitência pluviosa e retórica da chuva, que é amalgamada à sua hipérbole negativa (choverando), revela-se, metamorfoseante e metamorfoseada ao interseccionar-se ou interar-se com outras imagens de caráter variável. Estas imagens de natureza tópica [cidade/jardim/casa] exigem um comportamento vertical, de uma para outra estrofe. Seus lugares no espaço da linguagem são especiais. Ocupam o centro, quer de seus versos, quer de suas estrofes. As três são sucedidas de uma invariante [de meu bem], que além de determinar o centro lírico do poema, possui natureza singular, opondo-se ao pluralismo

do contexto pluvioso. Este cruzamento entre horizontalidade dos versos e núcleos metafóricos verificados na verticalidade das estrofes, promove um gradativo, processual movimento de transposição da dimensão concreta, alegorizada aparentemente por imagens eufóricas, para a dimensão abstrata de caráter disfórico. A seqüência marcada pela estrutura dinâmica, já rompida, como vimos, pelo estranhamento de alguns elementos, transfere a natureza da ação de concreta para abstrata, através de procedimentos composicionais internos. Como resultado progressivo, uma dimensão de outra ordem vai se formando na compreensão do leitor. Como ponto-chave deste processo, temos, da primeira para a terceira estrofe, o movimento de interiorização, através das três metáforas centrais (cidade/jardim/casa), que estabelecem no eixo vertical do texto, as seguintes relações de evolução: da exterioridade/ para a interioridade; da coletividade/ para a individualidade; da sociabilidade/ para a pessoalidade. Estas evoluções determinadas pelas relações básicas: ação concreta/ação abstrata e pluralidade/singularidade. Ambas compõem os dois eixos –exteriorização/interiorização – de interação dialética que, na verdade, conduzem as múltiplas relações do poema. É interessante notar que estas relações básicas, manifestadas pelas imagens de “Soidão”, e baseadas no motivo da água, pertencem à esfera mítico-simbólica. Gaston Bachelard, ao introduzir seu estudo sobre *L'Eau et les Rêves*, assinala alguns pontos que convergem para as questões que temos apontado. Para ele, existem duas forças imaginantes no nosso espírito, que se desenvolvem sobre eixos bem distintos. Uma cresce diante da novidade externa e é poeticamente expressada pela primavera, é pitoresca e produz as flores; outra cresce no fundo do ser e quer encontrar o ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Esta última força, crescendo sobre o eixo do ser, domina as estações e a história. Para Bachelard, a sua forma é interna. Em “Soidão” assistimos exatamente a este fenômeno, mas difícil de detectar, uma vez que se trata da linguagem poética em que os eixos se entrecruzam no plano da manifestação. Mesmo assim, se por um lado perseguimos a linha do mundo interior (meu bem), reiterando e permanente, encontramos a causa do mundo interior do ser que corresponderia à causa formal munida pela expressão íntima dos sentimentos. Por outro lado, no plano da

estrutura de superfície, isso se manifesta em imagens materiais, plasmação de imagens verbais, extraídas diretamente do mundo visível. Ocorrem jogos dinâmicos de imagens visuais e, como já disse, quase táteis. Neste poema, as imagens se correspondem na formação da imagem maior, ou da unidade. A direção, portanto, é dada pelo eixo intermediário do poema, isto é, formalmente, cidade, jardim e casa, que conduzem ao mais íntimo do ser. O leitor é tragado pela exuberância da beleza formal das imagens, como forma de sedução. É através dessa manifestação dinâmica e sedutora que nos conduzimos ao seu reverso, à ausência, ao deserto da solidão, manifestado em forma de vazio e de recolhimento:

Senhor
Que eu não fique velho nunca
Como esse velho inglês
Aí do lado
Que dorme numa cadeira
À espera de visitas que não vêm

O correlativo objetivo teorizado por T. S. Eliot, atua como isotopia no texto oswaldiano. Como se saísse do contexto ou do espaço do poema, um distanciamento próximo da imagens confirma a própria solidão. Mas as condições ou o fato descrito estão muito próximos. Esta estrofe se opõe intensamente à obsessão pluviosa do poema. As sensações de dormência e estaticidade, de passividade que espera, e da ausência (que não vêm) compõem a imagem-estrofe de melancolia das águas paradas. O sentido de proximidade, os *mystères familiers* de Bachelard, determinam as impressões do Homem nas suas relações com o tempo. Este poema estabelece a tensão entre o plural e o singular durante todo o seu percurso.

O recanto retórico

A imaterialidade das imagens de “Soidão” tomaram como motivo a água, a água pluviosa, construindo-se todo o poema à base deste elemento mineral, simbólico, natural, que traz em si tantos mitos voltados para

o Homem. A especificidade do poema só se realiza ao enfeitar-se em imagens tão magistralmente expressadas pelo jardim – espécie de centro do sonho e da fantasia, formalizado através das imagens materiais. Para Bachelard, a água é um elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, mais constante, mais simples (ou as forças humanas são assim simbolizadas). A água aparece muitas vezes como ornamento das paisagens. O importante é descobrir as imagens mais profundas, tenazes, sob a superfície das águas. Reconhece na água um tipo de intimidade: “[...] *l'eau est aussi un type de destin, no plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve que ne s'acheve pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être.*” (BACHELARD, 1942, p.8).

A chuva cai
Cai de bruços
A magnólia abre o pára-chuva
Pára-sol da cidade
De Mário de Andrade
A chuva cai
Escorre das goteiras do domingo

O que considero mais relevante no poema em questão não se limita à sua plurissignificação, característica do poema moderno, mas ao especial modo como se estabelece este fenômeno. E este modo, exposto no início desta análise, é dado pela tensão entre o dizer em versos no âmbito da alegoria por substituição e o fazer poético marcado pelo estranho procedimento alegórico, fragmentário no próprio título e montado sob novos enigmas. O poema não descarta as significações, ao contrário, recupera-as, mas isso ocorre através do diálogo entre os signos que se tornam e se transformam aos nossos olhos, mostram-se e se escondem no jogo entre manifestação (fenotexto) e latência (genotexto). Esta quarta estrofe atua como um dos mais ricos *sitios* do poema. Ao grifar a expressão aos nossos *olhos* e contrapor o jogo entre *manifestação* e *latência* penso na imagem *magnólia* do terceiro verso, cuja transcrição fonética /magnólia/ acentua a sugestão de dois signos: a adjetivo *magno* e o verbo *olha*. A imagem está presente num intrincado contexto metafórico, mas parece

destacar-se pela sua magnificante estrutura sonora, pela sua realidade de signo e a sensação visual que provoca. Nem seria necessário conhecer o referente (o tipo de flor) para que isso ocorresse. Porém, se se tratasse de crermos na coerência isotópica centralizada em *jardim*, do verso anterior, teríamos que buscar na dimensão material o seu sentido. Daí *magnólia* (cultivada como ornamental e procedente das terras boreais. Bela espécie de flor, grande, alva e perfumada; muito estimada; das cem espécies existentes, apenas duas se cultivam no Brasil), esta forma rara de flor e esta forma atualizada de maneira tão precisa no campo das metáforas. Trata-se de caso tão grandioso de metáfora que num só corpo [magnólia] se conjugam mais dois signos portadores de universos sêmicos distintos: *magno* (grandeza/amplitude) e *olha* (visão, percepção). Em *magnólia* e em torno dela outras flores-metáforas povoam o jardim do poema ou o jardim/poema de Oswald de Andrade. A categoria eufórica reveste o tom das imagens na camada sonora. E isto se dá nos três versos intermediários (a estrofe possui sete versos, como o poema possui sete estrofes): /a magnólia abre o pára-chuva/ pára-sol da cidade/de Mário de Andrade/.

Como se vê, a abertura sonora dos três versos se evidencia nesta profusão assonântica conduzida pelo /a/ fonema vocálico oral, aberto, compacto, reproduzindo o procedimento alegórico, marcado pela ironia à retórica de outra *cidade*, de outro *jardim* [de Mário de Andrade] e que é tão declarada que os signos sonoros ofuscam uma outra dimensão, que contraria a dimensão exterior. Mas a linguagem finge e denuncia a sua própria tensão e sua afirmação enquanto potência. Ao mesmo tempo que se escancara a concretização das imagens [a magnólia abre o pára-chuva], esta mesma imagem representa o seu reverso. Enquanto imagem continente, *magnólia* contém ou retém outras imagens [olha/chuva]. Em *olha* está a relação *olhante* e *olhado* – sujeito e objeto que correspondem à auto-reflexividade da imagem ou do poema e a sua capacidade (ao se realizar) de contensão retórica [pára-chuva]: ao abrir-se (enquanto imagem) retém o possível processo eloqüente que se desencadearia no contrário [pára-sol da cidade de Mário de Andrade]. Ocorre uma espécie de quiasmo antitético. Ao se proteger [pára-chuva], o *sol* se mostra enquanto consciência ou procedimento de linguagem. Interessante notar

que é exatamente nos signos *magnólia* e *sol* que o /l/ se manifesta. O /l/ que não se manifesta no título e que, pela ausência, presentificou-se em nossa mente, na vontade de construir a totalidade do signo solidão. Signo este que via *olho* e *consciência* (magnólia e sol) é possível ser evocado em outros sítios em que o /l/ também se manifesta:

Senhor
Que eu não fique nunca
Como esse velho inglês
Aí do lado
Que dorme numa cadeira
A espera de visitas que não vêm

Para um contexto de quase ausência, é indicial que em apenas dois versos, o fonema seja atualizado três vezes. Mais ainda ganha relevância tal procedimento, ao notarmos que, semanticamente, é nesta estrofe que a solidão compõe a isotopia do poema.

Mas, voltando à quarta estrofe, devemos notar que os três versos analisados estão ancorados por dois anteriores. [A chuva cai/Cai de bruços] e por dois posteriores [A chuva cai/Escorre das goteiras do domingo], que são portadores de informações fundamentais. Primeiramente, possibilitam uma combinação independente, da seguinte forma:

A chuva cai
Cai de bruços
A chuva cai
Escorre das goteiras do domingo

Como se nota, a organização estrutural do poema possibilita ou sugere reorganizações menores, portadores de significação, através de procedimentos estilísticos singulares. Estes quatro versos alteram completamente o andamento das três estrofes ímpares, impõem outro ritmo, outra entonação. A natureza metafórica do primeiro verso [A chuva cai] é acentuada quando posta em relação com o segundo [Cai de bruços], através do processo de estranhamento da imagem e da repetição

do verso cair que, em forma de rima interna, quiasmo expressivo, informa sobre a sua própria natureza. Tal forma de organização se completa no verso três, paralelismo anafórico [A chuva cai], que em tom lírico e simbólico corrobora o não – referente externo mas a formação de outra ordem, isto é, a composição abstrata do sentido. O quiasma existente entre os versos 1 e 2 compõe, visualmente, o *debruços da chuva* que neste caso não consiste apenas na relação de oposição entre verticalidade/horizontalidade, mas na relação de oposição entre frontalidade/dorsalidade, iconizada pela inversão do verbo cair: “A chuva cai/ Cai de bruços”, que a seguir (e de bruços) prossegue [a chuva cai], para que a síntese de todas as oposições do poema seja iconizada naquela imagem, para mim a mais bonita do poema: “Escorre das goteiras do domingo”. Nela, toda a hipérbole torrencial, o açougueiro retórico é transformado num verso de teor ideogramático, composto destas tênues e tão decisivas metáforas. Os dois eixos imaginantes propostos por Gaston Bachelard, imagens materiais exteriores que se formam em busca de uma forma interior e abstrata, são amalgamadas nesta bela imagem para homologação da metamorfose que se opera entre esses dois planos.

O jardim interno

Tanto a estrofe que acabei de analisar, quanto as outras estrofes pares (2, 4 e 6) do poema, trazem em suas estruturas formas composicionais bastante distintas daquela determinada pelas estrofes ímpares. Apesar de uma correspondência semântica íntima entre elas (1ª com a 2ª/3ª com a 4ª/5ª com a 6ª e síntese da 7ª), diferem quanto ao aspecto rítmico e até mesmo sintático. São estrofes de entonação lenta, às vezes lembrando a prosa, mas se distanciando da mesma pela densidade das imagens e pelo modo de construção. Possuem autonomia expressiva e lembram ideogramas:

Noite
Noite de hotel
Chove chuva choverando

ou:

Anoitece sobre os jardins
Jardim da Luz
Jardim da Praça da República
Jardins das platibandas

ou:

A chuva cai
Cai de bruços

e outras tantas composições possíveis, que mereceriam leituras especiais como poemas autônomos. O poema enquanto processo (*work in progress*) é conduzido pelas combinações inusitadas que geram novas imagens, que se reagrupam e se dispersam no conjunto da construção. Ele percorre metaforicamente as quatro estações, guiado pela água – “*eau annuelle*” diz Bachelard, “[...] *comme une eau qui va du printemps à l’hiver et qui reflète aisément, passivement, légèrement toutes les saisons [...]*” (BACHELARD, 1942, p.8). São vários águas marcadas por um unico fio. No poema, a busca da interiorização cria um conflito entre a liquidez e a aridez da fonte. É uma condução para dentro da casa, para que a partir daí talvez se atinja o ser. Mas esta trajetória não se diferencia da outra, a condução para o poema, para a sua realidade mais íntima. Esta viagem, isso sim, manifesta pelo ruído das imagens, pelos estalidos tempestuosos dos fonemas, pelas contraposições entre o dentro e o fora, como forma de luta, como tentativa de resistência, até entrar na casa, e uma vez dentro:

Anoitece sobre os jardins
Jardim da Luz
Jardim da Praça da República
Jardins das platibandas

Recupera-se um silêncio noturno e luminoso, calado e triste, pontilhado de /aI/ no momento em que a construção do abstrato se conforma. Se os tempos gramaticais permanecem em forma de presente

contínuo durante todo o poema, o próprio processo de composição, marcado pelas relações já discutidas, cria uma outra dimensão temporal – alusões aspectuais que denunciam duração interior e não passagem do tempo histórico. Anoiecer é um índice de temporalidade, que se opõe ao tempo anterior (diurno), metaforizado pela claridade das imagens anteriores. Mas como vimos, elas já indicavam para outra dimensão na luta contra a sucessividade do Tempo. Portanto, anoiecer é acompanhado da preposição sobre, perdendo seu possível caráter temporal e firmando sua natureza espacial:

Anoiecer sobre os jardins
Jardim da Luz
Jardim da Praça da República
Jardim das platibanda

Cujas imagens, creio, falam e mostram por si mesmas ao reportarem-se para a forma interna do Homem e para a forma interna do poema, cuja síntese só poderia encontrar a sua representação nesta última estrofe:

Noite
Noite de Hotel
Chove chuva choverando

que corresponde, iconicamente, a todas as oposições do texto, nesta magnífica inversão das imagens. Lembra-nos “escorrem das goteiras do domingo” na forma icônica e no sentido. Esta estrofe completa a trajetória rumo à interiorização. A euforia da seqüência paranomástica perde seu vigor primaveril. A imagem da SOLIDÃO acaba de se formar.

GONÇALVES, A. J. Oswald de Andrade and the Poetics of Modernity. **Revista de Letras**, São Paulo, v.46, n.1, p.161-178, Jan./June 2006.

- **ABSTRACT:** In its first part, this essay looks into basic features of Oswald de Andrade’s creative thought; in the second part the poem

“Soidão” is analysed to show some of the poetic procedures used by the poet.

- **KEY WORDS:** *Modern. Modernity. Poem. Poetry. Rhetoric. Sign. Phoneme. Verse.*

Referências

ANDRADE, O. de. **Poesias reunidas**. São Paulo: DIFEL, 1966.

BACHELARD, G. **L'eau et les rêves**: essai sur l'imagination de la matière. Paris: J. Corti, 1942.

BARBOSA, J. A. A Modernidade do romance. In: _____. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990. p.118-128.

CAMPOS, H. de. Uma Poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. **Poesias reunidas**. São Paulo: DIFEL, 1966. p.7-56.

Bibliografia consultada

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. Tradução de Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1978.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.