

Anoitecer

Raimundo Correia

A Adelino Fontoura

Esbraseia o Ocidente na agonia
O sol... Aves em bandos destacados,
por céus de ouro e de púrpura raiados,
Fogem... Fecha-se a pálpebra do dia...

Delinciam-se, além, da serra
Os vértices de chama aureolados,
E em tudo, em torno, esbatem derramados
Uns tons suaves de melancolia.

Um mundo de vapores no ar flutua...
Como uma informe nódoa, avulta e cresce
A sombra à proporção que a luz recua...

A natureza apática esmaece...
Pouco a pouco, entre as árvores, a lua
Surge trêmula, trêmula... Anoitece.

(De *Sinfonias*)

A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Correia

Alfredo Bosi

*Già tuta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.*
LEOPARDI, *Il Sabato del Villaggio*

*Estas imagens da matéria (...) Elas têm
peso, elas são um coração.*
BACHELARD, *L'eau et les rêves*

Aproximações semânticas

A passagem do poente à noite é o objeto de percepção visado neste soneto de Raimundo Correia.

Ao converter o objeto em tema, a linguagem poética não se limita a compor signos neutros, transparentes, portadores de notações puramente descritivas dos movimentos da natureza. O poema exprime intuições que apreendem o sentimento por excelência da mudança das formas no correr do tempo: o sentimento de melancolia. Os matizes desse estado de alma se difundem em tudo e em torno: locuções que falam da sua ubiqüidade e do seu envolvimento. A experiência emotiva do fenômeno cósmico precede e rodeia a sua percepção dando-lhe forma lírica.

A passagem do dia para a noite combina vários planos semânticos que são, poeticamente, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos: a perda, a difusividade e a lentidão.

O que se vai perdendo é a luz do sol.

O que se espalha entre vapores e, amorfa mancha, ocupa o espaço inteiro é a penumbra. Penumbra vale quase-sombra, claro-escuro, lusco-fusco.

E o esmaecimento do acaso se faz devagar. Só pouco a pouco, como em agonia, a brasa do sol poente cede à luz ainda vacilante, trêmula, trêmula, da lua.

Sob a placidez final desse obscurecimento do dia repare-se na ocorrência de algumas expressões mais fortes espalhadas pelo soneto, e que desenham o esboço de uma tensão. Sugestões que penetram a descrição. É na agonia que o sol esbraseia o Ocidente. A pálpebra do dia fecha-se como se fosse regida por uma lei ignota e muda, a lei da necessidade universal. Quanto à luz, retrocede e esvai-se na exata medida em que as sombras prevalecem. A tensão chega nesse momento a assumir aspectos de um cenário de oposições. Não há violência, porém: tudo é difuso e lento. Do lado da natureza que assiste ao refluxo da luz solar sobrevém uma impressão de passividade — que o adjetivo *apática* traduz com precisão. O sentimento de *pathos* agônico vem do sol: da luz e do calor do sol.

A melancolia que tudo permeia e circunda também deve ser compreendida nas suas passagens internas: nos seus tons. Sombrio humor segregado em meio aos contrastes da matéria e do espírito (que a reflete e a nomeia), a melancolia destes versos resulta afinal em algo de suave mediante a interiorização do ritmo universal. O *amor fati* reconhece a oposição mas a sublima.

A alma das coisas já atravessou a agonia da luz vencida pela treva, e teve de cerrar os olhos: "...à proporção que a luz recua.../ A natureza apática esmaece...".

Convém atentar para a seqüência-eixo das unidades significativas.

Primeiro, a agonia do sol. Em seguida, a melancolia dos horizontes distantes. Depois, a apatia da natureza terrestre. Enfim, a aparição hesitante da luz.

Não é absolutamente uma luta de morte que tudo desfaz. É apenas, nos ritmos da necessidade, uma passagem com perdas. Assim também é o ser tomado pela melancolia: um difuso abatimento das energias vitais, um calor na víscera que irrita e não aquece, um estado de alma que carece de esperança, mas que ainda não é morte. *Le soleil noir de la mélancolie*.

Os dicionários de língua portuguesa que gozavam de autoridade nos fins do século XIX, e que o vernáculo Raimundo Correia de certo consultava, não atribuíam ao termo "melancolia" outra acepção que não fosse a de estado mórbido do organismo que inclinava a alma à angústia e a uma tristeza sem fundo. O Moraes, fonte e modelo de todos, exemplifica com "sombras de melancolia".

Para o entendimento de "Anoitecer" parece-me que uma leitura mediadora e atenuadora, logo sublimadora das tensões, será a mais justa. O poeta rima agonia com melancolia, mas, ao rematar a nomeação dos sentimentos, observa a apatia da natureza. É o movimento gradual da passagem da luz à sombra e do sol à lua que a sua intuição está configurando. Como hipótese hermenêutica, é plausível supor que o processo inteiro lhe desse a impressão de beleza ontológica em harmonia com as leis cósmicas. Beleza do eterno devir, indiferente ao homem (a Natureza leopordiana e machadiana), mas que não deixa o homem indiferente. Daí, a melancolia que mergulha o *eu* no tempo que passa.

A revolução romântica da sensibilidade ocidental não se deu em vão: a passagem do tempo é a mesma em todos os tempos, mas não é igual em todos os tempos o sentimento que o devir inspira.

A frase motivada

No poema o desenho, o ritmo e a extensão da frase não são aleatórios nem puramente convencionais. Se a forma é artística, se construção e expressão andam juntas, sempre se dá algum nexos entre a sintaxe do período e a idéia ou sentimento que se quer significar.

Em “Anoitecer” há três períodos que não superam os limites dos decassílabos em que ocorrem:

Fecha-se a pálpebra do dia...

Um mundo de vapores no ar flutua...

A natureza pálida esmaece...

E há um período que corresponde às três últimas sílabas métricas do seu respectivo verso:

Anoitece.

São, pois, quatro períodos breves quando comparados com os demais que, ao contrário, ultrapassam, às vezes consideravelmente, o confim dos seus versos mediante a prática do *enjambement*.

Além da relativa brevidade, haveria algo de semanticamente comum entre essas quatro unidades sintáticas que poderia diferenciá-las dos outros períodos?

Na sua alusividade impressionista, que as reticências concorrem para sugerir, todas essas frases buscam apreender o fenômeno entre espacial e temporal da passagem derradeira da penumbra para a escuridão. É o esvaír-se da luz crepuscular já na

sua fase terminal, que dura pouco, apenas um momento, na medida em que a transição já avançou muito. A correspondência se faz evidente nas sentenças mais curtas: “Fecha-se a pálpebra do dia” e “Anoitece”. O adeus à luz nelas é dito de modo contido, quase lacônico.

Em contraste com essas frases concentradas na significação da última aparência do ocaso, os outros períodos acompanham o percurso inteiro de modo mais distendido. Com o movimento nascem a impressão do tempo e as várias possibilidades de simbolizá-lo. O andamento descritivo assume formas sintáticas afins à narração. Descrevem-se coisas, mas processos narram-se. Desdobram-se as imagens do sol em brasa, dos céus raiados de ouro e púrpura, dos vértices da serra aureolados de chama, das sombras que crescem, enfim da lua que surge timidamente.

Neste segundo corpo semântico chama a atenção o predomínio da ordem inversa. O predicado é sempre anteposto ao sujeito, o atributo é anteposto ao nome. É uma ordem que dá ênfase à intuição dos movimentos e à figuração dos modos da passagem. Se o que importa é trabalhar o sentimento das metamorfoses, justo é que seja colocada no primeiro plano da frase a predicação, que assinala os câmbios de luz e registra os seus efeitos na paisagem.

O período de abertura é exemplar como emblema do processo: “Esbraseia o Ocidente na agonia/ O sol...”. A inversão está marcada: o sujeito vem depois do predicado, do objeto e da circunstância. O que é posto em lugar estratégico, como o acorde inicial de uma sinfonia ou a pincelada mais forte de um quadro feito *d’après la nature*, é o esbraseamento do poente: a cor, o fulgor e a ardência que incandescem uma vasta área do horizonte. Luz e fogo se movem, e o seu modo de brilhar e queimar é o da agonia.

Leia-se o terceiro verso:

por céus de oiro e de púrpura raiados.

A descrição dos céus, por onde fogem as aves antes que baixe a noite, traz igualmente uma inversão sintática. O particípio *raizados* é precedido pelo seu complemento, “de oiro e de púrpura”. O motivo do procedimento é semelhante ao que fez “esbraseia” antepor-se a “sol”. O acento da significação cai no processo da mudança. Por que “de oiro e de púrpura” antecede “raizados”? O pôr-do-sol deu ao firmamento aquela coloração intensa e única que funde o amarelo ígneo do ouro e o vermelho arroxeadado da púrpura. É o efeito da transformação cromática operada pela agonia da tarde que impressiona o olhar poético; e é esse tempo incendiado e fugaz do ritmo cósmico que precisa ser realçado, deixando em segundo plano a forma passiva que aqui vale mais pelo seu complemento do que em si mesma.

No segundo quarteto também prevalece a ordem indireta. Primeiramente, na relação sujeito-predicado: “delineiam-se” prepõe-se a “vértices”; “esbatem” vem antes de “tons”. Depois, na relação regente-regido: “da serrania” vem antes de “vértices”; “de chama”, antes de “aureolados”.

O que distingue este segundo quarteto do primeiro não é, pois, o constante encarecimento das predicações, mas o conteúdo mesmo da mensagem valorizada. No primeiro, as imagens vivas da brasa, do ouro e da púrpura exigem lugar de honra no fraseio do verso. No segundo, a ação do tempo vai tornando distante e quase abstrato o objeto da percepção. Em vez de céus em bra-seiro, vemos linhas e ângulos agudos: há um quê de geométrico em “delineiam-se vértices”. Adiante, as linhas desfazem-se e o verbo é vago: “esbatem”. O tempo que passa vai alterando lentamente a fisionomia dos espaços. O tempo faz a linguagem distanciar-se na lonjura e recortar de preferência os perfis da cordilheira (“além, da serrania/ os vértices”), as suas auréolas, que

arredondam as linhas retas, e, mais adiante ainda, os matizes mortiços da melancolia que tudo invade e ensombra. Os trabalhos do tempo se exprimem pelo verbo; por isso, “delineiam-se” e “esbatem” ganham a devida precedência.

Observe-se o que se passa na construção dos tercetos.

No primeiro, a forma da sombra móvel, “como uma informe nódoa”, e a sua dinâmica (“avulta e cresce”) dominam a seqüência e deslocam o sujeito, “sombra”, para o verso seguinte valendo-se de um novo *enjambement*.

Juntamente com a inversão ocorrem estruturas subordinativas,

como uma informe nódoa,
à proporção que a luz recua;

reforçando a hipótese motivacional segundo a qual a complexidade da sintaxe responde sempre à maior densidade do processo configurado. O preenchimento da atmosfera pela sombra amorfa se dá à medida que perdem força os raios do sol. É o momento de tensão que já foi assinalado.

Dentro do conjunto dos períodos longos apenas a última oração do terceto final mantém a ordem direta:

Pouco a pouco, entre as árvores, a lua
Surge trêmula, trêmula...

Tampouco essa ordem é aleatória. O sujeito, “lua”, assume a posição tática de centro do encadeamento, alma do significado e pivô da forma poética.

Centro da construção e do sentido da frase, “lua” acha-se a meio caminho entre as expressões de tempo modalizado (“pouco a pouco”) e lugar (“entre as árvores”) e os termos fortes da predicação: “surge trêmula, trêmula...”

Centro da formalização poética: *lua*, fechando o penúltimo verso do soneto, ganha uma posição privilegiada, porque:

a) pode rimar, chamando a si os ecos de outros significantes (“lua” / “flutua” / “recua”);

b) contém a última e mais relevante das sílabas tônicas do decassílabo, *lú/ a*, que é sugestiva em si mesma pela sua sonoridade cerrada e sombria;

c) enfim, “lua” é o elemento de novidade introduzido na corrente das figuras que estão traçando o desenho da passagem do poente à noite: a lua surge.

A ordem do período foi condicionada pelo concurso de todos esses motivos: de metro, de rima, de timbre, de imagística. Embora não se possa aferir com precisão o grau de consciência estética que presidiu à escolha final da cadeia frásica, é certo que esta respondeu às visadas da intuição e às ondulações musicais do sentimento.

A dinâmica das imagens

Se a arte é, como propõe Hegel, o aparecer sensível da Idéia, as intuições vividas em um momento de contemplação devem necessariamente revelar-se sob a forma de imagens.

A lógica que relaciona entre si as imagens da poesia chama-se analogia e é distinta da lógica que rege o discurso dos conceitos. Distinção, como assevera Croce (dialetizando neste ponto o pensamento de Hegel), não significa contradição. Análogo não é sinônimo de incoerente, nem de absurdo, nem sequer de aleatório. No poema a corrente das imagens é teleológica; entretanto, poderá ser aleatória sempre que lhe faltar unidade de

sentimento, ou melhor, quando o estado de alma que deveria ter energizado a intuição não tocar o limiar da identidade. Mas se esse limiar for alcançado, se houver alguma constância no *pathos* subjacente ao imaginário, este acabará tomando alguma forma, e as suas figuras se disporão segundo algum padrão de relações internas.

(É também verdade que o trajeamento das correspondências entre espírito e forma não poderá impedir a irrupção do aleatório, o qual sobrevém em qualquer tempo (essa é a condição mesma do acaso); mas o complexo de sentimento-e-figura encontrará meios de acolhê-lo, dialogando com a sua estranha mensagem. Se o sentimento é vivo e profundo, as figuras repondarão e a fantasia estética saberá dar-lhes ritmo e coerência. Se, ao contrário, o sentimento é lábil, descentrado, superficial ou de todo falto, então um jogo de arbítrios programado buscará supri-lo dando aos menos avisados a impressão de originalidade. Mas a memória, ventre da alma, segundo a metáfora poderosa de Santo Agostinho, não se deixa enganar com facilidade: relega a vacuidade cerebrina ao limbo do esquecimento. Passado algum tempo, o leitor não lembra nem uma linha, nem uma palavra, sequer um som. Só fica o que significa.)

Em “Anoitecer” as figuras da passagem desdobram-se em um *continuum* decrescente. É a luz do sol que cede ao luar noturno. A gradação se dá tanto na seqüência das imagens quanto na ordem dos movimentos subjetivos que as animam.

Figuremos uma pauta musical em que a melodia seja composta pelas imagens que dão forma visível à transição do ocaso. E que a harmonia busque na marcação dos estados afetivos os acordes com os quais acompanhe e potencie a linha melódica. No desdobramento das imagens diretamente vinculadas ao tema da passagem (digamos, na clave de sol), o poema dispõe na ordem das ocorrências:

brasa (esbraseia)
 ouro
 púrpura
 chama
 auréola
 tons suaves
 vapores
 informe nódoa
 sombra
 lua

No baixo contínuo dos sentimentos, em geral mais reduzido e concentrado que o das figuras, aparecem:

agonia melancolia apatia

Radiações da energia luminosa e formas da matéria cósmica também são momentos e formas da sensibilidade: uma idéia fecunda cujas potencialidades foram ilustradas por Gaston Bachelard nos seus estudos sobre a imaginação material. O filósofo aplicou-a à metaforização onírica e poética e a enraizou nos elementos primordiais das cosmologias arcaicas: a terra, a água, o ar e o fogo.

À combinação de fogo e terra, que gera o ardor e as luminosidades candentes, pertencem as imagens iniciais: a brasa, o ouro, a púrpura, a chama. De luz e ar se faz a aura. Ao encontro da água e ar pertencem a névoa e as tonalidades amortecidas próximas da sombra. O soneto modula tanto a fusão de terra e fogo, quanto a de ar e água; e sugere o trânsito vagaroso da primeira à última. A sugestão envolve a descrição. Ainda nas palavras de Bachelard:

Antes de ser um espetáculo consciente toda paisagem é uma experiência onírica¹.

O decrescendo se gradua em ambas as dimensões: nas formas e na alma da matéria.

Na cena da paisagem crepuscular a luz vai diminuindo tanto em intensidade quanto em nitidez de contornos: a brasa passa a ouro, este a púrpura, a chama a auréola; os tons suaves a vapores flutuantes; a nódoa sem forma a sombra.

Na dimensão anímica: da agonia (*agon*: luta) baixa-se à melancolia (humor sombrio) e a natureza afinal esmaece até o esvaimento da paixão (*a-pathos*).

Como em toda intuição verdadeiramente poética não se formam duas séries paralelas: de um lado as imagens; de outro, os fenômenos subjetivos. A poesia se engendra precisamente na conversão das figuras no sentimento e do sentimento nas figuras.

O esbrasear do sol no Ocidente despedindo os últimos raios de cores ainda quentes introduz a imagem do dia em combate viril, mas já perdido, que a palavra *agonia* diz de modo lapidar. No mesmo quarteto, a fuga dos pássaros e o cerrar da pálpebra do dia pressagiam a queda iminente na escuridão da noite.

Depois, alonga-se a visão para a distância dos montes. O halo dourado que envolve as arestas dos cimos e a névoa que se espalha pelo horizonte como que suspendem a hora agônica e inflectem a alma da natureza para uma tristeza enorme, cismarenta, sem margens: em tudo e em torno, a melancolia. Como não lembrar o fecho do soneto "Banzo", que Mário de Andrade achava nada menos que sublime?

Vai co'a sombra crescendo o vulto enorme
 Do baobá... E cresce n'alma o vulto
 De uma tristeza, imensa, imensamente...

A apatia é a última a chegar: a sombra cresceu, a luz recuou. A natureza terrestre já não luta nem sequer se entristece, apenas

resigna-se ao ritmo de um universo de que ela faz parte e que a transcende infinitamente.

A relação entre “fluxo anímico” e as “imagens correspondentes” parece ter-se esgotado com o verso inicial do último terceto: “A natureza apática esmaece...” O ciclo das transformações da luz está cumprido. No entanto, se a luz do sol se foi, nem por isso a cena submerge na treva. A vida do cosmos prossegue, e uma luz diferente, quase receosa de si mesma, por isso lenta e vacilante, aparece tão perto da terra dos homens que se diria que desliza por entre as árvores. Como uma aparição misteriosa, a luz surge. Já não há menção de sentimentos: nem agonia, nem melancolia, nem apatia, só a contemplação de uma luz nova banhando a noite. Anoitece.

O ser, a cultura, o sujeito

A natureza precede a cultura e a preforma e a enforma.

A poesia é obra da cultura: nasce e vive na história dos homens.

A cultura, que é memória e trabalho, evoca e invoca a natureza trazendo à tona da consciência os seus movimentos inconscientes. A cultura dá um sentido à natureza, a poesia atribui-lhe múltiplos sentidos, pois se faz nas fronteiras móveis do mundo e do sujeito. A poesia transforma a natureza em paisagem, dá-lhe alma, dá-lhe voz.

Um poema como “Anoitecer”, escavado na intuição das passagens da luz, na visão do ocaso em chamas e do luar que surge; um poema imerso no sentimento do devir — em que tempo terá sido gerado e trabalhado? Esta pergunta já é o primeiro passo de uma viagem que queira chegar à interpretação.

Pode-se desdobrar a resposta em vários planos.

Começo pelo chão ontológico, aparentemente a-histórico: o ser da natureza em perpétuo devir abre-se, revela-se à intuição do homem. A abertura do ser ao olhar finito do poeta deu-se tanto na lírica grega quanto na canção trovadoresca, tanto no soneto de Petrarca quanto no poema de Lamartine, tanto no *hai-kai* de Bashô quanto nas visões de Yeats, tanto nos *idílios* de Leopardi quanto nestes versos para o anoitecer do maranhense Raimundo Correia. Formulada em termos ontológicos, a relação da palavra com o perpétuo alternar da luz e da sombra precede qualquer tentativa de historicização pontual do poema. A fenomenologia da linguagem tal como foi pensada por Martin Heidegger nos conforta na consideração deste primeiro olhar: a poesia, linguagem original, é a morada do ser. Contemplando a natureza e modulando os seus movimentos, o poeta sonda as origens da própria existência como estar-no-mundo. O poeta interioriza as fases do devir: a agonia, a melancolia e a apatia são estados do corpo e da alma que ele tem em comum com a matéria ora móvel, ora inerte do cosmos. A linguagem abre-se para este vasto mundo que a antecedeu e a constituiu. A sensibilidade do poeta é ponte de ida e vinda pela qual o homem se reconhece um ente da natureza e entra em empatia com o ciclo do nascer, morrer e renascer de todos os seres. “Anoitecer” seria mais um signo dessa pertença da palavra ao círculo da existência que enlaça homem e natureza na zona comum do sentimento do devir.

Heidegger, no seu belo estudo sobre Hölderlin e a essência da poesia, aprofunda alguns aspectos dessa co-extensão do homem com o mundo e explora o veio das ressonâncias que ela traz à linguagem do poema².

Um segundo modo de enfrentar a questão do tempo inerente aos significados do poema é situá-lo na trama viva da história cultural. O soneto de Raimundo Correia, embora tematize um aspecto universal do devir cósmico, foi escrito em uma certa

época, o final do século XIX; em um determinado meio letrado, a cultura erudita brasileira então vigente, forrada de conceitos e valores deterministas (materialistas, positivistas, evolucionistas); e, afunilando mais, no bojo de um estilo poético de origem francesa perfeitamente datado: o Parnasianismo. Não poderia ter sido composto, exatamente como foi, em outro período, em outro ambiente cultural ou sob a influência de outras instituições literárias.

Na medida em que essas determinações pesam sobre a *maneira* de o poeta escolher a perspectiva, o gênero, a forma fixa, o vocabulário e as rimas, não parece razoável subtrair o processo da sua escrita às referências históricas próximas, ao tempo no qual e para o qual a obra foi produzida.

Toda determinação implica negações e limites. Em outras palavras: a liberdade criativa do poeta não é absoluta. A retórica parnasiana, em fase de aberta polêmica anti-romântica, encarecia a descrição “objetiva” e “impessoal” do mundo exterior e recusava o comprazimento nas potências subjetivas que fora dominante em quase toda a literatura do século que findava. Poesia das coisas tangíveis em oposição à poesia da alma. Não é o caso de pôr a nu, nesta altura, a relativa pobreza do ideário realista-parnasiano brasileiro, em boa parte importado da França; verifique-se apenas que a linguagem de Raimundo Correia se concentra nos aspectos da natureza, elidindo sistematicamente qualquer menção a um *eu* que os observe ou reflita. Outras marcas do Parnaso também podem rastrear-se na escolha da forma italiana do soneto (rara entre os românticos), na correção métrica e gramatical segundo normas acadêmicas e na prevalência absoluta dos decassílabos camonianos regulares com uma única exceção, canonicamente “justificada”, do verso sáfico: “Uns tons suaves de melancolia”.

No entanto, e aqui vejo o acesso a um terceiro patamar interpretativo, lendo hoje este poema de Raimundo Correia sem a preocupação de aplicar-lhe etiquetas, percebe-se que não se

trata de mais um soneto parnasiano perdido na farta produção literária da época.

O seu imaginário e a sua música resistiram à senescência do estilo e da moda em que foi composto; e puderam chegar até nós, um século mais tarde, e reviver em nós a intuição da passagem e o sentimento do vir-a-ser cósmico que assistiram à sua gênese.

Lembro que o gosto seguro e matizado de Manuel Bandeira, instaurador da modernidade na poesia brasileira a partir dos anos 20, filtrou o lirismo secreto de Raimundo Correia separando a borra parnasiana do vinho puro de uma linguagem densa e pessoal. Bandeira chega a dizer, no ensaio “O sortilégio verbal de Raimundo Correia”, que “talvez, o único poema verdadeiramente parnasiano de Raimundo Correia tenha sido ‘Versos a um Artista’, dedicados a Bilac”³. Haverá algum excesso nessa avaliação, mas, de todo modo, aprendemos com o poeta-crítico que Raimundo foi o menos parnasiano dentre os parnasianos do seu tempo. O que é outro modo de dizer que, escrevendo embora dentro dos limites apertados de certas convenções de cultura e de gosto, ele soube descobrir na própria sensibilidade um tempo individual resistente aos ditames abstratos do Parnaso.

Em “Anoitecer” omitem-se os índices gramaticais da subjetividade, o pronome e o verbo em primeira pessoa, e atende-se formalmente ao programa da “impassibilidade”; mas a paisagem que os princípios da escola tentavam encerrar “na gaiola dourada dos quatorze versos” é aqui surpreendida na agonia da luz solar, na melancolia das sombras do ocaso e na apatia do esmaecimento da noite. Tudo quanto fora evitado como sinal da tradição romântica será de algum modo repostado e convertido pela palavra do poeta em símbolo da natureza em movimento. A *anima*, recalçada e calada pelos rigores da convenção, vai aflorar feminina na lua que surge entre as árvores, trêmula, trêmula.

Poesia amante do silêncio e da solidão noturna, segundo a conceituação certa de Mário de Andrade⁴, este “Anoitecer”, juntamente com “Cavalgada” (“A lua banha a solitária estrada”), “Banzo”, “Plenilúnio”, “Despedida”, “Harmonias de uma noite de verão” e “Ária noturna”, tem um inequívoco ar de família em razão das semelhanças de tema e de linguagem.

Trata-se de atos diversos de uma *parole* comum. Ajudam a compor uma fisionomia singular na memória da literatura brasileira. Integram aquela personalidade poética que vimos abrir-se às mutações da natureza e ao mesmo tempo dialogar com a cultura dos seus contemporâneos, não só para receber desta valores e formas, mas também para enriquecer o nosso imaginário com novas figuras e novos tons. “Anoitecer”, lido aqui e agora, ainda nos ensina a admirar, como se fora pela primeira vez, o mistério da luz que se dissolve no ocaso.

Notas

- ¹ Em *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 6.
- ² Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 125-47. Para a reconstrução da fenomenologia heideggeriana da linguagem, ver *Passagem para o poético* de Benedito Nunes, São Paulo, Ática, 1986.
- ³ Em Raimundo Correia, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1961, p. 23.
- ⁴ Do ensaio de Mário de Andrade extraímos essa passagem em que há uma tentativa de entender a *persona* poética de Raimundo Correia em termos de “índole”: “Raimundo é ainda dos nossos poetas o que melhor soube dar a impressão de silêncio. É deveras engraçado: um parnasiano exímio em compreender o silêncio!... (...) Ninguém melhor do que ele caracteriza, sonoriza seria talvez o termo, as cenas silenciosas, cheias duma calma tristonha, enlevadamente mudas. Paira sobre a sua melhor poesia uma sonoridade de noturno, quase de canção de berço. Vejo nisso o reflexo da sua índole de paz e silêncio” (em “Mestres do passado — III — Raimundo Correia”, *Jornal do Comércio*, 15 ago. 1921).