
O POEMA ENSINA A SUBIR

Leituras da poesia de Eugénio de Andrade

Organização

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Roberto Bezerra de Menezes



editora
PUC Minas

A

O POEMA ENSINA SUBIR

Leituras da poesia de Eugénio de Andrade

O POEMA ENSINA A SUBIR

Leituras da poesia de Eugénio de Andrade

Organização

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Roberto Bezerra de Menezes

© 2023 Os autores. Todos os direitos reservados pela Editora PUC Minas.
Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem a autorização prévia da Editora.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva
Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot



EDITORA PUC MINAS
Conselho Editorial: Alberico Alves da Silva Filho, Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ester Eliane Jeunon; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.

Endereço: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom José Gaspar, 500 - Subsolo do Prédio 6 (Antiga SEC) Coração Eucarístico • Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4792 • CEP 30.535-901 • E-mail: editora@pucminas.br.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira
Colegiado: Terezinha Taborda Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.



CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS
Coordenadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Capa e diagramação: Roberto Bezerra de Menezes
Revisão: Equipe de revisores do CESPUC-MG.



CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES – CESP/UFMG
Coordenadora: Silvana M. Pessôa de Oliveira



POLO DE PESQUISA EM POESIA PORTUGUESA MODERNA E CONTEMPORÂNEA
Coordenação: Silvana M. Pessôa de Oliveira, Raquel S. Madanêlo Souza e Roberto Bezerra de Menezes

Editora PUC Minas: Rua Dom José Gaspar, 500 – prédio 6/subsolo 3 – Coração Eucarístico - 30535-901 • Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31) 3319.4271 • editora@pucminas.br • www.pucminas.br/editora

CESPUC – PUC MINAS: Av. Dom José Gaspar, 500 • Coração Eucarístico CEP: 30535-901 • Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil Tel.: (31) 3319.4368 • cespuc@pucminas.br • <https://www.pucminas.br/cespuc>

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P744

O poema ensina a subir [recurso eletrônico] : leituras da poesia de Eugénio de Andrade / organização: Silvana M. Pessôa de Oliveira, Roberto Bezerra de Menezes. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2023.

E-book (187p. : il.)

ISBN: 978-65-88547-64-9

1. Andrade, Eugénio de, 1923-2005 - Crítica e interpretação. 2. Escritores portugueses. 3. Poesia portuguesa. 4. Poesia moderna - Séc. XX. I. Oliveira, Silvana M. Pessôa de. II. Menezes, Roberto Bezerra de. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0-1

SUMÁRIO

13 APRESENTAÇÃO

A CORROSIVA MÚSICA DAS VOGAIS

- 19 *Eugénio de Andrade e Fernando Pessoa: reflexões sobre o “duro ofício da poesia”*
Raquel S. Madanêlo Souza

- 37 *Vibrações do corpo e da palavra: ritmo e oralidade na poesia de Eugénio de Andrade*
Valéria Soares Coelho

- 53 *O poema como ofício do desejo em Eugénio de Andrade*
Pedro Pianetti Veloso

O TEMPO ARDENTE DAS COISAS SEM IDADE

- 71 *Monumentos aos amigos mortos: homenagens e epitáfios de Eugénio de Andrade*
Roberto Bezerra de Menezes
- 99 *Eugénio de Andrade: exercícios com retratos*
Silvana M. Pessôa de Oliveira

- 131 *Sobre luz e olhos: uma primeira expedição pelo olhar em Eugénio de Andrade*
Ingred Georgia de Sousa Silva
- 149 *Desvios, desacertos, desalinhos: uma leitura da velhice em Eugénio de Andrade*
Mariana Pereira Guida
- 169 *Metamorfoses do mar em dois poemas de Eugénio de Andrade*
Wendel Francis G. Silva
- 183 **SOBRE OS AUTORES**

*Escrevo para subir
Às fontes.
E voltar a nascer.*

*

*De rojo não há poesia;
Não há verso
Por mais rasteiro
Que não aspire ao alto: estrela
Ou farol iluminando o ser
Da palavra.
Assim o sapo:
No vagaroso e inocente
E desmedido olhar do sapo
As águas são de vidro.*

Eugénio de Andrade

APRESENTAÇÃO

Eugénio de Andrade (1923-2005), uma das mais expressivas vozes da poesia portuguesa do século XX, se vivo estivesse, celebraria o seu centenário neste ano de 2023. Poeta vigoroso e rigoroso, ao longo de sua vasta obra foi moldando e refinando uma concepção de poesia muito própria: o poema é um “rio de palavras”, o poeta é um “animal de palavras”, espécie de “semeador de vogais e consoantes”. E, sobretudo, o poema é um edifício que lentamente se constrói, em camadas estratificadas de tempo; é um artefato que se ergue e constitui um saber acerca do mundo, do corpo e das coisas que o cercam. De fato, em Eugénio, o poema é encarado como matéria viva, carregada de potencialidade e de dinamismo, uma força motriz que “ensina a subir” e a conferir sentidos novos às palavras e ao universo por elas construído.

Estes oito ensaios que aqui se reúnem nasceram da leitura da poesia de Eugénio, realizada durante todo o ano letivo de 2022 e também no decorrer do primeiro semestre de 2023, por um grupo de estudiosos vinculados ao Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado na Faculdade de Letras da UFMG. Parte dos ensaios foi apresentada em sessões de comunicação do III Colóquio Internacional de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, organizado em parceria com o CESPUC-MG, nos dias 13, 14 e 15 de dezembro de 2022. Com a publicação deste volume, o que se pretende é, de certa forma, mostrar, atualizando-o, o estado, no âmbito acadêmico nacional, da leitura da poesia de Eugénio, apresentando-a em suas múltiplas faces e inúmeras possibilidades de sentido.

A primeira parte, “A corrosiva música das vogais”, reúne ensaios dedicados a pensar as práticas e as idiossincrasias do ofício da poesia, visto sempre como potência de linguagem e artesanato da língua, segundo o modo muito particular de Eugénio a conceber.

A segunda parte, “O tempo ardente das coisas sem idade”, debruça-se, numa perspectiva mais microscópica, sobre determinados elementos vitais e estruturantes da poética de Eugénio, tais como a ambígua relação com a finitude, materializada nas figuras dos retratos e dos epitáfios, inexoráveis índices da consciência do poeta diante do tempo; tudo isso mediado por um olhar lúcido e artesanal acerca do poema e de suas configurações.

Com esta segunda publicação, pretende-se dar continuidade ao projeto de publicação dos resultados de leitura da poesia portuguesa moderna e contemporânea, iniciado em 2020 com o livro *O espantoso esplendor das coisas* – Leituras da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen; os votos são de que este e-book que ora se viabiliza possa funcionar como importante porta de entrada ao rico universo poético de Eugénio de Andrade.

Silvana M. Pessôa de Oliveira
Roberto Bezerra de Menezes

**A CORROSIVA
MÚSICA DAS VOGAIS**

Eugénio de Andrade e Fernando Pessoa: reflexões sobre o “duro ofício da poesia”

Raquel S. Madanêlo Souza

As palavras são o ofício do poeta
(Andrade, 1995, p. 45)

Ostinato rigore, Rente ao dizer ou *Ofício de paciência*. A escrita, para Eugénio de Andrade, poderia ser definida a partir dos títulos atribuídos pelo autor a alguns dos seus trinta e poucos livros de poesia. Desde a publicação de *As mãos e os frutos*, em 1948, a crítica tem destacado a obstinação, o rigor, a atenção às palavras e à sua transparência como características fundamentais de sua obra, que seriam reveladas também em três livros de prosa crítica, dois infantis, algumas traduções e antologias, dentre as quais destaco: *Fernando Pessoa, poesias escolhidas*.

Sobre sua relação com as obras de outros poetas, Eduardo Lourenço afirmava, em “A breve música nocturna de um poeta solar (relendo *As mãos e os frutos*)”, que Eugénio “desde cedo não buscará na voz dos outros mais do que o eco de uma convivência já inscrita ou adivinhada pelo rumor mais fundo do seu coração”. (Lourenço, 1997, p. 485).

Partindo da ideia de convivência e eco sublinhada por Lourenço, buscarei refletir sobre alguns poemas do escritor beirão que evidenciam aspectos do diálogo¹ explicitado com a obra pessoana.

Em depoimentos e entrevistas, Eugénio de Andrade afirmava que, na sua juventude, teria se encantado pela poesia do autor da *Mensagem*, passando então a copiar num caderno os poemas do escritor, publicados em vida, em revistas da época. No texto “Camilo Pessanha, o mestre”, enumera alguns daqueles que definiria como nomes “supremos da poesia”: “um homem da raça de Baudelaire, ou de Kavafis, Pessoa, Pessanha, Cesário, Camões”. E afirmava, ainda, em uma passagem que nos interessa mais de perto neste trabalho, que nos anos de 38 ou 39: “andava muito fascinado por Fernando Pessoa, com quem na Biblioteca Nacional aprendia o **duro ofício da poesia**”. (Andrade, 2022, p. 29).

Em *Primeiros poemas*, que retoma apenas dez textos das suas produções iniciais *Narciso*, *Adolescente* e *Pureza*, posteriormente renegadas, destaca-se a dedicatória impressa, “À memória de Fernando Pessoa”, que primeiramente fizera parte de *Adolescente*, de 1942.

Mas foi no livro *Homenagens e outros epitáfios* – com este título apenas a partir de 1993, cuja longa gênese teria início em *Escrita da terra e Outros epitáfios*,² e que foi sofrendo várias ampliações e desdobramentos ao longo de cada edição – que se encontram três poemas em que Pessoa ecoa. O primeiro deles (Andrade, 2017, p. 262) trazia como título apenas iniciais:

1 Segundo Samoyault, “O termo intertextualidade foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente, dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo”. (2008, p. 9).

2 Sobre o histórico das edições do livro *Homenagens e outros epitáfios*, ver Morão (2014).

F.P.

De rosto em rosto a ti mesmo procuras
e só encontras a noite por onde entraste
finalmente nu — a loucura acesa e fria
iluminando o nada que tanto procuraste.

5-4-78

Nos versos afirmativos da quadra acima, temos a imagem de um tu, F.P.,³ que buscaria, “De rosto em rosto”, o seu próprio rosto. A procura, no entanto, poderia ser tomada como frustrada já que “só encontras a noite por onde entraste [...]”. No entanto, haveria uma compensação no encontro fatal com a noite, já que a morte conduziria, “finalmente”, à nudez sem máscaras. O tom da crítica intensifica-se com a enunciação da intensa procura pelo “nada”, iluminada pela “loucura acesa e fria”. À alienação mental justapõe-se a luz da razão, saber calculado e frio, cuja caracterização parece acentuada pela mudança no tempo verbal do presente de “procuras” e “encontras” para o pretérito perfeito de “entraste” e “procuraste”. O retrato de Pessoa é uma resposta epigramática ao heteronimismo,⁴ como ausência de um rosto, e àquilo que Eugénio definiria como uma verdadeira insurgência da palavra do poeta, em sua “Poética”, do livro *Rosto precário*:

3 Em livro intitulado *Noite e dia da mesma luz*: aspectos da poesia de Eugénio de Andrade, Federico Bertolazzi acentua em nota que: “Martinho chama também a atenção para o facto de um dos *Epitáfios* (1949-1979) de Eugénio, intitulado “F.P.”, ser datado de 5/4/1978, último dia do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos que teve lugar no Porto, e, acrescentamos nós, de pouco posterior à reelaboração dos *Primeiros poemas*.” (2010, p. 219).

4 Em entrevista intitulada “Pessoa, a lua e os brinquedos”, de *Rosto precário*, Eugénio afirmava sobre o heteronimismo: “Fora de Portugal, parece-me que os seus leitores têm sido mais atraídos pela criação da heteronímia, a sua debilidade, que sensíveis a uma arte que não saberia adjetivar [...]” (Andrade, 1995, p. 124). Nesse sentido, para Eugénio, o interesse pela “debilidade” do heteronimismo suplantaria a verdadeira “arte” da poesia pessoana.

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. [...] De Homero a São João da Cruz, de Virgílio a Alexandre Blok, de Li Bai a William Blake, de Bashô a Kavafys, a ambição maior do fazer poético foi sempre a mesma: *Ecce Homo*, parece dizer cada poema. Eis o homem, eis o seu efêmero rosto feito de milhares e milhares de rostos, todos eles esplendidamente respirando na terra, nenhum superior a outro, separados por mil e uma diferenças, unidos por mil e uma coisas comuns, semelhantes e distintos, parecidos todos e contudo cada um deles único, solitário, desamparado. É a tal rosto que cada poeta está religado. (Andrade, 1995, p. 16).

Mais extenso que o anterior e incisivamente mais reativo, o texto “A Vitorino Nemésio, alguns anos depois” (2017, p. 267-268) também seria inserido em *Homenagens e outros epitáfios*:

A VITORINO NEMÉSIO, ALGUNS ANOS DEPOIS

Ninguém te lê os versos, tão admiráveis
alguns, e a prosa não tem muitos leitores,
embora todos reconheçam, mesmo os que
nunca te leram, que é magnífica.
A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo;
e a culpa é dele, com aquela comovente
incapacidade para ser ele próprio.
De nada lhe serviu ter dito e redito
que a fama era para as atrizes.
Que vocação de carneiro têm as maiorias:
não há fúfia universitária ou machão
fardado que não diga que a pátria
é a língua ou a puta que os pariu.
Não, contigo isso não pegou. Durante anos
e anos arrumaram-te na prateleira:
eras o *Cavaleiro das Tristes Figuras*.
Conversão ao catolicismo, fretes ao estado
novo, prémios do sni não ajudavam muito
a que te lessem, além de haver outros poetas
a festejar, por sinal bem medíocres, mas «democratas
convictos», coisa que dizem que não foste.
Isto de morrer pela pátria não é para
todos e tu, decididamente, para a morte
não tinhas nenhuma inclinação. Afinal,
além dos alciões a quem davas os olhos,

só tinhas versos, e alguns bem maus,
coisa aliás de pequeníssima importância,
como exemplarmente, depois de morto, provou
Pessoa, que está, como se sabe, no paraíso.
Coitado, pensava ter tempo para pôr ordem
na arca, mas a morte veio antes da hora.
Contigo ao menos isso não aconteceu,
bebias menos, pudeste arrumar a casa.

Nada disto te importa já, e de resto
que lêem esses que lêem quando lêem?

O texto é datado de 1983, cinco anos após a morte de Nemésio. Em diálogo com o poeta morto, espécie de epístola póstuma, o texto se inicia como um balanço melancólico sobre a leitura da obra do escritor açoriano: “Ninguém te lê os versos, tão admiráveis alguns”, concluindo que nem mesmo a prosa dele seria lida. E tal situação dever-se-ia à “moda”, que era, então, Fernando Pessoa. O sarcasmo se acentua pelo uso de palavras de baixo calão, referindo-se primeiramente à “passagem aforística”⁵ do *Livro do desassossego* e, em seguida, a um verso do “Ultimatum” ([1917]/ 1981, p. 30-34), de Campos:⁶ “De nada lhe serviu ter dito e redito que a fama era para as atrizes”. A referida passagem parodicamente reformulada, que seria usada indistintamente por universitários⁷ e por membro do exército, de modo pretensioso e vulgar, desperta a ira da voz enunciativa do texto. Quanto à fama, a referência é ao trecho do “Ultimatum”, em que Álvaro de Campos afirma que “A

5 “[...] passagem aforística que se tornou moda citar e que os poetas não tratam já senão parodisticamente, como merece o uso que lhe foi dado”. (Martinho, 1985, p. 112).

6 Na mesma entrevista citada anteriormente, Eugénio afirmava ainda sobre a influência de Pessoa: “Quanto à poesia, foi aquela que assinou com o seu próprio nome e em nome de Álvaro de Campos a que mais influenciou, nos anos 40 e 50, a nossa arte poética, e no caso de Campos até alguma prosa”. (1995, p. 123).

7 Em “Camilo Pessanha, o mestre”, afirma Eugénio: “Enquanto a glória de Fernando Pessoa ia subindo todos os degraus, e os seus versos tornados pasto para toda a mediocridade universitária exibir um amor pela poesia que nunca teve [...]” (2022, p. 29).

Europa”: “Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos!”. O texto de Eugénio parece mimetizar, de certo modo, o tom irônico do longo poema de Álvaro de Campos que proclamava o “Mandado de despejo aos mandarins da Europa!”, definindo a nulidade e falência de tudo, resumida na palavra “MERDA”, grafada em caixa-alta no texto publicado originalmente na revista *Portugal Futurista*, em 1917. Assim como no poema anterior, o tema da “incapacidade para ser ele próprio” é retomado e ao poeta criador do heteronimismo são atribuídos os adjetivos “coitado”, repetido ainda no final do texto, e “comovente”. Ao referir-se aos “maus” versos de Nemésio, mais uma vez, compara-se criticamente o seu destino àquele oposto dos “maus”⁸ versos pessoais, que depois da morte do poeta gozariam de melhor destino, o paraíso ironicamente mencionado, em relação aos do autor de *Mau tempo no canal*. Dentre os problemas detectados pela voz que se dirige ao falecido escritor, destacar-se-ia a sorte da obra de Nemésio que, contrariamente ao que ocorrera com a produção do poeta da *Mensagem*, deixou tudo organizado já que não padecia do problema do excesso de bebida atribuído a Pessoa. E a conclusão do texto apresenta um tom negativo, não só diante da inutilidade de tais reflexões proferidas já depois da morte de seu amigo, mas, de modo mais amplo, referir-se-ia à leitura e aos leitores: de resto que leem esses que leem quando leem? A pergunta parece ecoar o verso: “E os que lêem o que escreve”, da

⁸ Ainda na entrevista mencionada anteriormente, destaco: “Paixão de extrema juventude, Pessoa se continua a ser para mim um dos maiores poetas da língua (a par de Camões, Cesário e Pessanha), com o tempo foi sofrendo um naturalíssimo desgaste, tendo naturalmente contribuído para isso a infernal quantidade de inéditos com que lhe têm diminuído a obra. Mas um poeta não se mede pelos maus poemas que escreveu (e, neste caso, nem sequer publicou), mas pelos bons, e esses sobram, por certo”. (Andrade, 1995, p. 125).

“Autopsicografia”,⁹ provocando nova reflexão sobre a qualidade das leituras e dos leitores. Outro poema do mesmo livro, também datado de 1983, intitulado “Ao Eduardo Lourenço, na flor da sua idade” (2017, p. 268-269), apresenta forma e modulação bastante distintas da composição dedicada a Nemésio:

AO EDUARDO LOURENÇO, NA FLOR DA SUA
IDADE

Era bonita mas tão provinciana
a cidade. Dos seus muros pasmados
a luz fina caía preguiçosa
nas areias do rio. Mas o resto
era vulgaridade e sonolência.
Só as árvores não eram vulgares:
de tão formosas tornavam o céu
de cristal, como se o verão fora
imortal entre plátanos e choupos.
Ali nos encontrámos certo dia,
éramos jovens e mais jovem que nós
era a poesia que nos acompanhava.

Hölderlin, Keats, Pessanha e o Pessoa
eram então — e não o serão ainda? —
os nossos amigos. O mais, gente ideias
costumes, tudo tinha o mesmo cheiro
de caserna aliada a sacristia.
Dessa cidade em nós nada ficou.
De nós, que ficará nessa cidade?

21-10-83

Apesar de bela, a cidade era provinciana, vulgar e sonolenta. Somente as árvores escapavam da vulgaridade atribuída ao espaço. Ali – na cidade de Coimbra – teria se dado o encontro

⁹ Destaco, ainda, um poema de Eugénio, retirado do livro *Osaldalíngua* e intitulado “São coisas assim”, que também estabelece um diálogo com “Autopsicografia”: “São coisas assim que tornam o coração/ vulnerável: o regresso/ das cegonhas brancas,/ o comboiinho do ramal do Ceira/ que parece de corda”. (2017, p. 546). Nele, há referências ao “coração”, ao “comboiinho” (“comboio” no poema pessoano) “de corda”; além disso, o décimo terceiro verso ecoa o fingimento: “a poesia é a ficção/ da verdade”.

entre o enunciador e o homenageado, Eduardo Lourenço; ambos compartilhavam da mocidade e da poesia que os acompanhava. A juventude das obras lidas poderia referir-se ao verdor do próprio contato com tais escritores. Poesia que era e continuaria a ser, como aponta a pergunta retórica dirigida ao intelectual celebrado, parte da convivência e da amizade entre eles. Nesse texto, a obra pessoana era matéria de afeto, objeto de leitura, ladeado por outras obras canônicas que fariam parte da biblioteca de leituras da voz textual. A crítica dirigir-se-ia àquele espaço e ao protagonismo da presença militar, associada à da Igreja, em tempos de Estado Novo, habilmente sintetizada em: “cheiro/ de caserna aliada a sacristia”.

Quanto às diferenças evidentes entre os três textos lidos, o próprio escritor afirmaria, em nota final, que poria “algumas reservas a estes Epitáfios”, por desconfiar da denominação de livro atribuída ao que definiria como uma “colectânea de versos sem unidade, reflectindo variações de tom, flutuações de escrita e outras marcas do tempo, a que a poesia não escapa, como coisa viva que também é”. (2017, p. 643).

Já em “O rapazito de York” (2017, p. 430-431), de *Vertentes do olhar* (1987), datado de 1985, ano das comemorações do cinquentenário de morte de Fernando Pessoa, temos:

O RAPAZITO DE YORK

Escuta, vou falar-te do rapazito que o Álvaro de Campos tanto julgou amar. Era inglês, naturalmente, e tinha dezasseis ou dezassete anos quando o encontrou em Londres, numas férias do último ano de Glasgow. Frederik era o quinto filho de um pastor de almas de York, estudava arte dramática, e levava uma vida que não se poderia dizer fácil, pois a mesada do pai, quando havia necessidade de meias-solas nos sapatos, obrigava a apertar o cinto. Álvaro, sentindo que o rapaz estava em apuros, convidava-o frequentemente para jantar. Mas não era apenas essa a razão.

Como dispunham de tempo, passavam algumas tardes estendidos na relva de Hampstead, mas não iam além de algumas carícias, com receio de serem surpreendidos. Freddie falava do feno e dos potros de Yorkshire como se neles começasse o paraíso, e o outro ia-lhe revelando alguns segredos dos versos de Shakespeare e de Walt Whitman; um dia falou-lhe mesmo de uns assomos de sensualidade que, nos sombrios corredores do liceu, havia sentido por uma espécie de rapariga, antes de ir para Glasgow; mas amar alguém assim era a primeira vez que lhe acontecia, acabou por dizer numa voz escura, quase espessa, que não era a sua. Ao despedir-se, Freddie pediu-lhe que passasse pelo seu quarto na manhã seguinte. Apesar da casa estar deserta a essas horas, o medo quase impedia que o amor lhe baixasse ao corpo. Foi numa dessas manhãs, quando o rapazito começou a recitar *Shall I compare thee to a summer's day? / Thou art more lovely and more temperate...*, que o Álvaro lhe mostrou como deveriam ler-se versos de Shakespeare, ou de quem quer que fossem: com a naturalidade que tem o correr da água e o ritmo da fala. Isso Frederick nunca mais o esqueceria. Não me perguntes como soube eu tudo isto, seria muito indiscreto da tua parte.

Utilizando-se de um procedimento que seria definido como indesejado, pelo próprio poeta, segundo enunciaria em *Os afluentes do silêncio*, o texto em tela atravessa, mais uma vez, a “fronteira entre prosa e poesia” (1981, p. 11). “O rapazito de York” procede a um amplificação¹⁰ da história apenas entrevista nos versos de Pessoa-Álvaro de Campos publicados originalmente na revista *Contemporânea*, com o título “Soneto já antigo”. No conhecido

¹⁰ Utilizo o termo amplificação no sentido de expansão textual, como foi definido por Lausberg: “A *amplificatio* (*exaggeratio*; [port. Amplificação]) é um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza, aumento esse aplicado no interesse da *utilitas causae*. [...] A função principal da amplificação é o aumento (vertical). A execução deste aumento (vertical) pode dar como resultado um alargamento (horizontal) da expressão. Portanto, o que verticalmente se aumenta, é a matéria do discurso ou um pensamento, que serve para o seu tratamento, facto esse que geralmente acarreta um alargamento da formulação linguística” (1993, p. 106).

poema pessoano, o sujeito do texto solicita a sua interlocutora, Daisy, que – quando morresse – notificasse seus conhecidos de Londres e York sobre seu falecimento. Dadas as coordenadas para o trajeto da moça, surge no texto a insinuação de um relacionamento homoerótico entre a voz do poema e o “pobre rapazito” que tanto julgara amar, tema que gerou inúmeros ruídos relacionados a questões internas e externas aos textos, acerca daquilo que João Gaspar Simões (1981, p. 483) definira como “enigma de Eros” em Pessoa. Mas é exatamente a partir da sugestão erótica que se opera um prolongamento paródico do relacionamento amoroso entre Álvaro, heterônimo- personagem, e Freddie, alcunha atribuída ao referido rapaz. O tom prosaico e íntimo do texto original é mantido; o mesmo pode ser observado em relação ao uso do vocativo, funcionando como estratégia para acentuar o prosaísmo do estilo, traduzido no texto que o relê, para uma voz que narra os fatos sem fazer parte da história: “Escuta, vou falar-te”. Na sequência, expõem-se as circunstâncias do encontro entre eles, em Londres; informações sobre a origem de “Frederik”, “filho de um pastor de almas de York” que “estudava arte dramática”; e suas dificuldades financeiras, que teriam sido algumas vezes contornadas por Álvaro por meio de convites para jantar. Como a voz enunciativa dá a entender, não era apenas a intenção de ajudar que motivava os convites para cearem juntos, nem para a conseqüente aproximação. O autor fictício de Pessoa, personagem do poema em questão, menciona carícias trocadas entre os jovens estendidos na relva; potros de Yorkshire; assomos de sensualidade e leituras de Whitman e Shakespeare, além de encontros em quartos desertos, em que o medo “**quase** impedia que o amor lhe baixasse ao corpo”. O advérbio “quase” desfaz, de maneira sutil, a dúvida sobre o encontro que viria a se repetir até que “numa dessas manhãs”, seria acompanhado pela recitação de versos de Shakespeare. É a inserção do corpo na cena amorosa que explicita

um dos elementos centrais na distinção entre as poéticas de Pessoa e Eugénio, poeta que canta a liberdade do corpo. Sem haver nada de explícito ou vulgar, o texto, todo construído em tom de mexerico, é arrematado por uma afirmação irônica insinuando a indiscrição não de si, mas, sim, do interlocutor: “Não me pergunte como soube eu tudo isto, seria muito indiscreto da tua parte.”, afirma.

De *Rente ao dizer*, destacamos “Último poema” (2017, p. 506) – que, no entanto, apesar do título, não é o último da obra –, composto por onze versos irregulares em uma estrofe única, em que o sujeito lírico se sente vítima de inédita e intensa solidão no Natal.

ÚLTIMO POEMA

É Natal, nunca estive tão só.
Nem sequer neva como nos versos
do Pessoa ou nos bosques
da Nova Inglaterra.
Deixo os olhos correr
entre o fulgor dos cravos
e os dióspiros ardendo na sombra.
Quem assim tem o verão
dentro de casa
não devia queixar-se de estar só,
não devia.

Como se não conseguisse compreender as razões do isolamento experimentado, a expressão adverbial “nem sequer” parece indicar a incoerência do sentimento: “Nem sequer neva como nos versos/ do Pessoa ou nos bosques/ da Nova Inglaterra”. No poema pessoano, com o qual parece ter sido estabelecido o diálogo e cujo *incipit* é “No Natal em que há neve na província”,¹¹

11 O poema mencionado também consta da antologia de poemas pessoanos organizada por Eugénio de Andrade: “Natal... Na província neva./ Nos lares aconchegados,/ Um sentimento conserva/ Os sentimentos passados.// Coração oposto ao mundo,/ Como a família é verdade!/ Meu pensamento é profundo,/ ‘Stou só e sonho saudade.// E como é branca de graça/ A paisagem que não sei,/ Vista de trás da vidraça/ Do lar que nunca terei!” (Pessoa, 1995, p. 42).

a voz lírica também está “só” e vê nos “lares aconchegados”, nas “famílias” e no “lar que nunca ter[ia]” as razões para sonhar saúde. Num movimento de oposição e recusa aos sentimentos negativos, gesto que parece repetir-se com alguma frequência na poética de Eugénio, a voz do texto afirma **deixar**, verbo indicativo de desistência ou condescendência, que os olhos encontrassem razões para afastá-lo da solidão, descobrindo “entre o fulgor dos cravos/ e os dióspiros ardendo na sombra”, no brilho intenso das flores e na cor ardente dos frutos vermelhos, a resposta possível para si e, também, para a fria solidão do poema pessoano: “Quem assim tem o verão/ dentro de casa/ não devia queixar-se de estar só,/ não devia”. Noto, no entanto, que a repetição anafórica da expressão “não devia”, e o uso do verbo no pretérito imperfeito, apontam para uma conclusão ainda melancólica de sua situação: não devia queixar-se, mas queixa-se. O poema de Pessoa parece ter provocado no leitor a necessidade de reação, de reflexão sobre a solidão e sobre o desejo de acolhimento e calor em uma composição mais lírica que as anteriores dedicadas a Nemésio e a Lourenço.

Para refletir ainda sobre alguns aspectos do trabalho com as palavras e sobre o diálogo com a poesia pessoana, no percurso de sua poesia, destaco, por fim, do livro de 1994, *Ofício de paciência*, o poema “Com um verso da ceifeira” (2017, p. 525):

COM UM VERSO DA CEIFEIRA

Escrevo para fazer da luz
velha dos corvos
o limiar doutro verão.
Nenhuma sombra por mais nefasta
perturba o meu olhar:
tenho quinze anos, ao espaço
quadrado do pátio
regressa o canto das cigarras.
Com o sol à roda da cintura
o corpo deixa de ser hesitação,
corre ao encontro da água

ou doutro corpo, e canta,
canta sem razão.

É do ofício de cantar que se fala. A preposição “para” indica a finalidade da escrita: transformar a luz¹² velha dos corvos no começo daquela estação, no retorno à juventude e na memória do canto que a acompanha. Mas a existência de uma finalidade pode parecer contraditória com a ideia de uma ausência de motivos para cantar proposta nos versos finais recortados de Pessoa e enxertados aqui. O sujeito em primeira pessoa recusa a perturbação de qualquer sombra agourenta em favor de uma possível transformação de seu estado **atual** no regresso à juvenilidade. O verão, estação que é, em muitos casos, metáfora da mocidade na poesia de Eugénio, torna-se imagem nas palavras do poema e aquele que escreve com um propósito específico transmuda-se em um jovem de quinze anos que ouve o regresso do “canto das cigarras”. Estruturado em estrofe única, a voz em primeira pessoa desaparece do discurso, dando lugar, a partir do décimo verso, a um “corpo” que tem a sensualidade “[d]o sol à roda da cintura”, que “deixa de ser hesitação” e move-se com urgência “ao encontro da água/ ou doutro corpo”, entregando-se ao canto “sem razão”, que reafirma, juntamente com o título, o diálogo evidente com “Ela canta, pobre ceifeira”,¹³ de Fernando Pessoa.

Nesse que foi um dos poemas pessoanos mais publicados em vida¹⁴ pelo escritor, temos uma “ceifeira” que canta, enquanto trabalha.¹⁵ O sujeito que a observa encanta-se e espanta-se com o

12 Sobre a poesia de Eugénio, Óscar Lopes afirma: “seu ponto de vista é sempre o da luz, da plenitude tracejando o seu próprio movimento prévio do diálogo entre a ansiedade juvenil, de manhãs sem memória, e a maturidade outonal e toda doirada de lembrança”. (1981, p. 40).

13 O poema “Ela canta, pobre ceifeira” consta entre os escolhidos por Eugénio na antologia: *Fernando Pessoa: poesia escolhidas por Eugénio de Andrade* (1995).

14 Ver Souza, Menezes e Xavier (2021).

15 Eugénio afirmaria no texto “Encontro com Fernando Pessoa”: “Se Fernando Pessoa tivesse tido uma estética (e já sabemos que não a teve, por deitar mão a

que ouve, por parecer considerar aquele labor incompatível com o ato de cantar. O adjetivo que qualifica a trabalhadora é “pobre”, e sobre ela há a hipótese, algo duvidosa, de julgar-se feliz “talvez”. A inocência e inconsciência daquela que ceifa conduzem a voz poética a refletir sobre o canto, que provoca tristeza e alegria; e sobre o peso da “sciência”, ou poderia afirmar, sobre a consciência da brevidade da vida. O desejo da voz enunciadora parece ser o de alcançar um equilíbrio no paradoxo: “Ter a tua alegre inconsciência/ E a consciência disso!” – ser capaz de elaborar um canto cheio da simplicidade e inocência do campo e da lida, tendo ainda a consciência desse fazer; experimentar em seu coração a canção que estava a ouvir: “Derrama em meu coração a tua incerta voz ondeando”, deixando-se penetrar pela mutação líquida da ondulação sonora daquela voz e desejando ter a alma transformada e levada por aquela “sombra leve”.

O poema de Eugénio, por outro lado, recusa a sombra e a hesitação, escolhe o canto da cigarra – que, na fábula “A cigarra e a formiga”,¹⁶ dedica-se à música, enquanto a formiga busca alimentos, preparando-se para o inverno, apontando para certa incompatibilidade entre os dois ofícios, como se nota no poema pessoano. Esse inseto de vida breve, que aparece com certa recorrência na poesia andradiana, seria assim distinguido em *Vertentes do olhar*: “Quando voltar ao Alentejo as cigarras já terão

todas aquelas com que tropeçou) ela teria sido enunciada no verso da *Cefeira*: ‘O que em mim sente ‘stá pensando’”. (2022, p. 48). Observo, no entanto, que, apesar de citar esse verso do poema de Pessoa no ensaio citado, Eugénio seleciona para o poema “Com um verso da Cefeira”: “canta/ canta sem razão”.

¹⁶ Em entrevista presente no livro *Poesia e prosa*, Eugénio observava criticamente a situação dos poetas em uma sociedade que considerava “alienada até à medula”, que exigiria que o poeta (metaforizado como a cigarra, da história “A cigarra e as formigas”) exercesse outra profissão que não só a da escrita, para garantir sua sobrevivência: “Enquanto se não descobrir como há de o poeta viver sem comer, não haverá solução para estas **cigarras que persistem em sonhar alegria** até no seio da morte”. (1981, p. 314, grifo meu).

morrido.¹⁷ Passaram o verão todo a transformar a luz em canto — não sei de destino mais glorioso”. O destino glorioso das cigarras assemelhar-se-ia ao do poeta que se põe a transmutar luz, do verão, em canto, poesia. No poema em análise, o desejo é a chegada do verão, é poder correr sem temor ao encontro de outro corpo ou da água. Como afirma em entrevista intitulada “Da palavra ao silêncio”, de *Rosto precário*, “é num horizonte de luz solar e jovem que se inscrevem a minha canção e o meu silêncio”. (1995, p. 44).

Quanto à relação com a poesia pessoana, apesar de haver afirmado em dado momento que, para encontrar sua própria voz, precisaria posicionar-se de costas¹⁸ para Pessoa, o que observamos na atitude de Eugénio é a recriminação de excessos na glorificação do poeta e na apropriação e vulgarização de sua poesia, assim como o constante reconhecimento do lugar do escritor no campo das letras, como se nota, por exemplo, no excerto a seguir:

Estava longe de poder imaginar que o poeta cujo gênio ia descobrindo, trêmulo de assombro, nas páginas ainda quase intactas de *Orpheu*, da *Athena*, da *Contemporânea* ou da *Presença*, viria a correr o risco de se tornar lugar-comum glorioso, e que os versos que alguns poucos iam passando de mão em mão, com desusado fervor, acabariam por ornamentar acadêmicos discursos do poder, quer esse poder se reclame de espírito democrático quer, como anteriormente sucedera, se orgulhasse da sua vocação imperialista. (2022, p. 45).

17 Neste sentido, podemos pensar que a certeza da morte das cigarras, da fragilidade da vida, justifica-se por sua natureza que é a de transformar a luz em canto: ou seja, nesse verso, não há angústia diante da morte, que é aqui o destino das cigarras, tomado como belo e simples, natural. A palavra “destino” merece destaque, por parecer ecoar a moral horaciana (Ricardiana, em alguma medida) e os motivos do “*carpe diem*” e da “*aurea mediocritas*” (Mafra, 1981, p. 146).
18 Sobre sua relação com Fernando Pessoa, Eugénio afirmaria: “se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exatamente de costas para ele”. (1995, p. 25).

À guisa de conclusão, creio poder afirmar que os textos lidos aqui e apresentados na sequência cronológica de sua publicação – acrescidos de paratextos e alguns testemunhos críticos – dão-nos a ver alguns aspectos da recepção da obra de Pessoa pela voz do poeta Eugénio de Andrade. Desde os anos de juventude em que realizara as cópias dos poemas do escritor, publicados em vida, em periódicos consultados na Biblioteca Nacional – ou seja, antes mesmo da publicação em livro das obras do criador do heteronimismo –, passando pela homenagem impressa; pela crítica à ausência de um rosto, entre os vários rostos dos heterônimos; pela condenação paródica à onipresença do poeta, e conseqüente obscurecimento de outros autores e obras nas letras de então – nos anos em que se afirmava que “tanto Pessoa enjoa” –, vemos uma trajetória, errante e tensa, que oscila entre diálogos, respostas, confrontos e ecos da longa convivência de Eugénio com a poética Pessoa, em seu exercício do duro ofício da poesia.

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa* (1940-1980). Porto: Limiar, 1981.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ANDRADE, Eugénio de. *Prosa*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- ANDRADE, Eugénio de. *Rosto precário*. 6 ed. Porto: Editora Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- BERTOLAZZI, Federico. *Noite e dia da mesma luz: aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.
- LAUSBERG, Heinrich; FERNANDES, R. M. Rosado. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- LOPES, Óscar. *Uma espécie de música* (A poesia de Eugénio de Andrade) – Três ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.
- LOURENÇO, Eduardo. A breve música nocturna de um poeta solar (Relendo As Mãos e os Frutos)”, *Cadernos de Serrúbia*, nº 2, Porto, Dezembro de 1997, pp. 81-87.
- MAFRA, J. J. Os motivos da lírica horaciana e a poesia de Ricardo Reis. *Ensaios de Literatura e Filologia*, Belo Horizonte, DLC/FL/UFMG, v. 3, p. 137-152, 1981.
- MANCELOS, João de. O poeta chega sempre tarde: a ansiedade da influência e a busca da originalidade em Wallace Stevens e em Eugénio de Andrade. In: SOUSA, Alcinda Pinheiro de *et al.* (org.). *So long lives this, and this gives life to thee: Homenagem a Maria Helena de Paiva Correia*. Lisboa: Departamento de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2009. p. 327-336.
- MARTINHO, Fernando J. B. Pessoa em abismo nos anos 80. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, n. 88, p. 111-125, nov. 1985.
- MORÃO, Paula. Lendo Escrita da terra / Homenagens e outros

epitáfios, de Eugénio de Andrade. In: ANDRADE, Eugénio de. *Escrita da terra / Homenagens e outros epitáfios*. Porto: Assírio & Alvim, 2014. (E-book).

PESSOA, Fernando. *Ultimatum. Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto Editora (edição fac-similada), n. 1, 1981. Trabalho original publicado em 1917.

PESSOA, Fernando; ANDRADE, Eugénio de. *Fernando Pessoa: poesias escolhidas por Eugénio de Andrade*. Porto: Campo das Letras, 1995.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Traduzido por Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.

SOUZA, Raquel S. M.; MENEZES, Roberto Bezerra de; XAVIER, Rodrigo. Sobre os poemas mais publicados em vida de Fernando Pessoa (entre 1914-1934). *Pessoa Plural*, v. 20, p. 367-446, 2021.

Vibrações do corpo e da palavra: ritmo e oralidade na poesia de Eugénio de Andrade

Valéria Soares Coelho

[...] uma visão do mundo globalmente regulada pelo ritmo cósmico. O ritmo que acompanha o movimento do sol e das luas (“o fluir do tempo num jogo de luzes e sombras”), o ritmo da terra que o homem habita e de que o poeta é privilegiado perscrutador, sentindo maravilhosamente os seus efeitos, a exaltação ou o exaspero, sobre o corpo, sobre a palavra. Até que o poema nasça.

Carlos Mendes de Sousa

I Língua dos versos

LÍNGUA DOS VERSOS

Língua;
língua da fala;
língua recebida lábio
a lábio; beijo
ou sílaba;
clara, leve, limpa;
língua
da água, da terra, da cal;
materna casa da alegria
e da mágoa;
dança do sol e do sal;
língua em que escrevo;
ou antes: falo.

Em “Língua dos versos” (2017, p. 483), de *Rente ao dizer*, evidencia-se um aspecto recorrente na poesia de Eugénio de

Andrade; a oralidade, que se entende aqui como um funcionamento expressivo que traz o corpo para a palavra como uma potência, uma energia criadora de uma poética e de um sujeito poético continuamente. Pensamos, então, o oral menos vinculado a uma oposição restrita com o escrito, e mais uma organização concebida, modo de emissão que não quer imitar o falado ao executar sua atividade de enunciação, mas inventar uma voz que redimensiona o corpo na linguagem, conectando a escrita a ritmos e sentidos muitas vezes inapreensíveis.

É esse o ritmo de um corpo desejante cujos limites entre ele e a palavra são da ordem do inefável; a língua, das sílabas e/ou órgão da boca, cinco vezes repetida em treze versos, como um chamamento, é procura inarredável pelo que falta, pelo que não é, pelo que não está presente e não pode estar na linguagem, e se consubstancia em um jogo de tons entre silêncio, voz e rumor, entre luz e sombra, no que confessa, vela/ revela ou se insinua; traço da natureza paradoxal do poema. Overso II, “dança do sol e do sal”, ilustra bem essa plasticidade e sutileza recursiva condensadas; a imagem, o inseparável significado/significante em movimento, sequência de compassadas vogais que apoiam as sílabas, mas também se subordinam, repetem e mudam, tônicas e átonas (a, a, o, o, e, o, a), deixando-se deslizar em sopros sibilantes (s, s, s), dançantes. Teriam, talvez, a cadência e a disposição dos intervalos entre mudanças e recorrências na diferença dos sabores e dissabores dos instantes através dos dias, como a intensidade e a diversidade das sensações, vivências e imaginação do expectante eu do poema. Assim, a sensualidade, resultante dos sentidos, dos afetos e contatos corporais e a matéria verbal se equivalem ou se alternam em coordenações: “lábio/a lábio; beijo/ ou sílaba” (versos 4 e 5).

Henri Meschonnic traz uma importante contribuição para refletirmos sobre esse tema quando diz:

[...] o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico [...] mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito. (2006, p. 43).

Essa língua dos versos é ainda “da água, da terra, da cal;/ materna casa da alegria/ e da mágoa” (versos 8, 9 e 10) e nos remete à língua mãe, ao lar primevo, de onde os sentidos vem e retornam, constituidora do eu em suas relações inaugurais com o outro e com o mundo, mistérios da identidade e da expressão configuradas por um passado e uma origem nem sempre acessíveis, mas presentes nos afetos de quem se declara “filho, neto e bisneto de camponeses”, e acrescenta: “a poesia que me chegava, mas havia outra, ela vinha na voz de minha mãe”. (Andrade, 1980, p. 319). Esse ponto de partida do sujeito poético é mencionado várias outras vezes, como em “Poema à mãe”, de *Os amantes sem dinheiro*, nos versos: “ainda oiço a tua voz:/ *Era uma vez uma princesa/ no meio de um laranjal...*” (2017, p. 52). As letras em itálico, postas pelo autor, indicam uma intertextualidade, a presença de um discurso oral que quer trazer, pela memória das palavras dessa mãe, a sedução desse encontro do eu do poema com a feitura de um imaginário pessoal e coletivo na linguagem; lugares, personas e sensações que permanecem atualizadas em palavras de boca a boca, ou “lábio/ a lábio” (versos 3 e 4).

Essa oralidade do poema supõe ainda uma organização subjetiva que trabalha a escrita com o que poderia ser uma fala; um desejo, um intuito, um conceito e uma poética. O ritmo se coloca nesse texto também pela sintaxe, que enumera coordenadamente definições, qualificações e localizações para a língua dos versos; e,

sobretudo, pela pontuação, que se manifesta muitas vezes na poesia como uma sequência gestual, impulsos corporais soprados pelos lábios e pela língua que vibram em versos pausados por muitas vírgulas e pontos e vírgulas, como que marcando a respiração de um corpo que aspira ao dual, a ambivalência originária do poético; materialidade e sentidos, o ser de dentro e de fora, conceito e comunicação, a oxigenação da linguagem da qual o lirismo e sua palavra, trânsito e reverberação são capazes.

Também o título do livro, *Rente ao dizer*, contém esse propósito de aproximar poesia à fala, à pretensa simplicidade; “rente” pode se referir a um lugar contíguo e, nesse sentido, estar sempre presente na memória e na tradição em que esse eu lírico fala e escreve versos e, por isso, repete – o dizer como o que foi e será dito, infinitivo impessoal, o substantivo/ação –, ou pode marcar o que é assíduo, que chega a tempo, ou ainda o que está pelo pé, na origem ou raiz; o dizer como ato, o verbo, a palavra poética, o lugar da expressão, das relações viscerais entre o poeta, sua língua e seu chão natural. Esse dizer está rente ao fazer, ao que é do feitio das mãos no ofício da criação, como o apresentado nas “notas” referentes ao livro, no final do volume da poesia reunida aqui usado: “E eu não quero ocultar que, mais do que nunca, a preocupação maior desses versos foi a de um fazer rente ao dizer.” (Andrade, 2017, p. 645). Na “Arte dos versos”, terceiro poema da mesma publicação, intensifica-se mais cabalmente essa relação do saber versejar com a “ciência” e paciência do trabalho de quem semeia, cuida e espera, para somente depois poder colher, como aquela com que a mulher de Cantão ou de Alpedrinha rega a sua horta: “de couves: mão certa/ com a água,/ intimidade com a terra,/ empenho do coração. Assim se faz o poema.” (Andrade, 2017, p. 484).

A palavra “rente” aparece com frequência em outros livros com essa mesma conotação: “Rente ao Solo” nomeia um poema de

Obscuro domínio, “Rente ao Chão, outro”, em *Véspera da água*, e, no mesmo livro, é este o primeiro verso do poema “Sinais de Outro Verão”: “Este rosto rente à terra”. A seguir, em “Três ou Quatro Sílabas”, apresenta uma síntese de sua poética na última estrofe: “Que estranho ofício o meu/ procurar rente ao chão/ uma folha entre a poeira e o sono”. Com essa mesma proposta de explicar a natureza de/nos seus versos, “Rente à Fala”, já trazia a ideia do comum, do oral, intitulado outro poema, em *Limiar dos pássaros*. Nele, em trinta estrofes irregulares, numeradas, diz na décima: “Há um bosque casualmente nesta mão/ há um homem neste poema e envelhece”. (2017, p. 297). Com o distanciamento e suposta casualidade de uma terceira pessoa, deseja criar com essa mão uma escrita integrada à terra mãe, adubo, uma palavra poética cuja fertilidade, embora rebaixada, permanecerá além, mesmo que em elementos decompostos. Assim, na décima quinta estrofe, emula o poema a mais trivial e escatológica matéria deixada por um animal no solo (onívoro ao buscar suas fontes, alimentos de seu produto), talvez como esse homem, que agora se assume como sujeito do poema, almeja: “também elas querem deixar sinais, as cabras –/ exactamente como eu, sinais,/ três ou quatro frases ao esterco semelhantes.” (Andrade, 2017, p. 298).

Ao considerar sua poesia como “sinais”, ou apenas marcas da/na língua de uma sensível, intensa e breve trajetória pelos caminhos sobre a terra, acentua o desejo de fazer da simplicidade uma forma de registro elaborada e constante em sua obra. Com um vocabulário enxuto e o rigor de uma seleção minuciosa, fala de um mundo arcaico e rural que embala os corpos, seus desejos e afetos, e, dessa forma, muitas vezes nos lembra as ritmadas cantigas medievais. As repetições, rimas, acentos e realces das sílabas funcionam como um sistema de notas e harmonias que vão trazer para o poema uma carga musical. Veja-se:

CANÇÃO PARA MINHA MÃE

Uma mulher a cantar
de cabelo despenteado.

(Era o tempo das gaivotas
mas o mar tinha secado.)

Pelos seus braços caíam
frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
águas mortas de abandono.

(Uma criança juntava
o cabelo destrançado.)

Gaivotas não as havia
e o mar tinha secado.
(Andrade, 2017, p. 46-47).

Como podemos notar no poema acima, de *Os amantes sem dinheiro*, em seus primeiros livros aparecem muitas vezes como títulos de poemas palavras que demonstram essa proximidade da poesia com a música: acorde, adágio, canção, canto, madrigal, litania, serenata, entre outras. O próprio poeta afirma: “Acabo de falar do nascimento da poesia e da música como se ambas jorrassem da mesma fonte”. (1980, p. 301). Oscar Lopes, em prefácio de uma edição de poemas de Eugénio de Andrade, intitulado “Uma espécie de música”, chama a atenção para o recurso do paralelismo usado pelo poeta, que é muito comum nas canções: “Não dei por nenhum caso de recorrência deste tipo que não seja propositadamente “imperfeito”, para usar certo paralelismo das cantigas medievais em galego-português. É mesmo típica de Eugénio de Andrade a prática de uma espécie de síncope, que sacoleja a frase repetida”. (Lopes, 1980, p. XIX). Não só as rimas, mas a recorrência das vogais tônicas também contribui para esse sacolejar, espécie de ir e vir, alternância de sílabas fortes e fracas, como ondas.

Na cena do poema, uma mulher abandonada e uma criança se somam à ausência de vida marinha. A ambivalência da presença e da falta, da vida e da morte para se referir ao universo marítimo, típica nas cantigas medievais, estão nesse mar seco sem aves, assim como a infertilidade contrasta com a sedução que o cabelo solto, destrançado da mulher representa. Nessas cantigas, ao costume da época, dos cabelos presos, a “manceba em cabelos” é a moça solteira, imagem elaborada pelo desejo masculino. Aqui, os frutos maduros já caem de seus braços, e as águas mortas, não fecundadas, já escorrem pelas suas pernas em pleno outono de sua existência. Mas ainda assim, metalinguisticamente, essa mulher está “a cantar” e a criança ajunta seu cabelo em um tempo imperfeito, que se estende, mesmo sendo passado: “Era”, como o das histórias contadas do “Era uma vez”, como a que vimos anteriormente na voz materna: “*uma princesa no meio do laranjal*”. Tanto no segundo quanto no quinto dístico, os verbos estão no pretérito imperfeito, e entre parênteses, como se eles estivessem emoldurando o cenário com um enquadramento temporal.

Em estrofes de dois versos, bem característico do medievo, na segunda, temos outro contraste, com a conjunção adversativa “mas”, entre ser a época das gaivotas e o mar estar seco. Curiosamente, na última estrofe, além da inversão de posição e mudança da função sintática da palavra “gaivotas” na frase, aparece a conjunção aditiva, “e”, em lugar da adversativa. Teríamos então aqui o paralelismo imperfeito e o sacolejar da frase a que Oscar Lopes se referiu: “Era o tempo das gaivotas/ mas o mar tinha secado.”, “Gaivotas não as havia/ e o mar tinha secado”. Se no segundo e quinto dísticos os parênteses parecem indicar uma marcação para um tempo hipotético da cena figurada, o último, mesmo sem esses parênteses e na negativa, não se aproxima mais do eu lírico, aquele que só aparece mesmo no pronome possessivo,

título do poema, que vai estabelecer também para quem o sujeito lírico/cantor se pronuncia, ou a que finalidade se presta o canto. O uso da terceira pessoa, o verbo no tempo imperfeito das narrativas orais acrescido do inexistente sujeito de “havia”, e o título em primeira pessoa são indícios de gêneros cambiantes, já que ainda temos elementos do dramático, como um cenário em primeiro plano e uma expressa espectadora/ouvinte da encenação/história/canção; o lirismo assume aqui seus primórdios de múltiplas perspectivas.

Se os pares de cantores de outrora usavam o leixa-pren para darem sequência ao último verso do canto/ estrofe anterior, aqui, a repetição e o paralelismo são recursos rítmicos apurados. As redondilhas possuem um encadeamento que as fazem vibrar nessa palavra poética, ela mesma, elemento constitutivo de um eu atravessado por essa linguagem performática que, em seu funcionamento, mimetiza os gestos, os deslocamentos e as contraposições, movimentos sincopados do corpo e da natureza, como os da respiração, das ondas do mar, o rumor do vento ou da voz.

2 Vibrações do corpo e da palavra

FRÉSIAS

Uma pátria tem algum sentido
quando é a boca
que nos beija a falar dela,
a trazer nas suas sílabas
o trigo, as cigarras,
a vibração
da alma ou do corpo ou do ar,
ou a luz que irrompe pela casa
com as frésias
e torna, amigo, o coração tão leve.

(Andrade, 2017, p. 493).

Nesses versos de *Rente ao dizer* e em vários outros versos e livros do poeta, podemos verificar a presença constante dos elementos primordiais da natureza: ar e luz, citados acima, a água e a terra, que estão inclusive em nomes de seus livros, como *Véspera da água*, *Escritas da terra*, *O outro nome da terra*, entre outros títulos ainda com palavras do mesmo campo semântico; e o fogo, no “ardor”, vocábulo muito usado em todos os seus livros, como o lume ou o incêndio de um eu nômade de desejos, potência em expansão, sem apego ou realização fixas.

No poema acima, o eu lírico apresenta para o “amigo”, seu interlocutor (o leitor?), o deslocamento do conceito de terra natal construído a partir da língua, para pensá-la com a lógica da sensibilidade, feita pelos contatos corporais com o outro que lhe traz sentidos comuns e mais alargados da natureza porque estão presentes nas sílabas pronunciadas pela boca que se beija; “a falar dela” (verso 3), a oralidade, que torna o outro parte do instante vivido em que se nomeiam bichos e plantas. Assim alimentaria as vivências compartilhadas, a sensualidade, e daria outro significado à pátria, em um suposto diálogo com Bernardo Soares (ele seria o amigo cujo coração se tornaria mais leve? Ou talvez o próprio Pessoa, cujo comboio de corda não só entreteria a razão, mas deslocaria seu sentido) em: “Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. A minha pátria é a língua Portuguesa”. (Pessoa, 2019, p. 159). Por uma via diferente, com acesso às vezes não tão “alto”, por meio de uma forma mais corpórea e sensitiva, outra possibilidade na relação de pertencimento patriótico aconteceria, mais livre, vibrante e leve, a partir da expansão do que pelo outro foi também vivido; na pele, nos odores, nos gostos, na luminosidade das cores, tons e sons, e nas identificações, trocas ou convívios desse corpo desejanter, cuja boca, reiteradamente inflamada por sensações e sentidos sempre inconclusos, concebe a palavra poética, espaço aberto, corpo e alma.

Para falar dessas vibrações, ou compasso de ondas singulares, vamos a uma entrevista ao poeta, gravada, concedida a Helena Vaz da Silva, ao jornal *Expresso*, datada de 25/5/78, e publicada em *Rosto precário* (1980, p. 349):

– ...Não sei se não andei sempre a dizer a mesma coisa...

– *Que coisa é essa?*

– Escrever não é um processo límpido. A maior parte das vezes tenho a sensação de entrar num labirinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge e amo desesperadamente, e desesperadamente quero possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga inteiro. Mas sobre isso não tenho ideias claras, e não é por se falar muito numa coisa que ela se torna transparente. Vou às cegas para o poema, como certos animais por instinto caminham para a morte. As palavras aí estão, amorfas, ainda. A mão, com infinita paciência, vai-as aproximando, criam-se tensões entre algumas, outras fundem-se para a eternidade, e assim vai nascendo o poema. Ritmo, palavras, imagens, e a ordem dos fatores *não* é arbitrária. Um pequeno organismo começa a respirar, a exigir atenção. Compreende?

Se Eugénio de Andrade andou sempre a dizer a mesma coisa, com a sensação de entrar em um labirinto sendo levado por um ritmo, e/ou por ondas de desejo, deslizamentos e tensões, palavras e imagens em compasso, onde nada é arbitrário, estamos diante de uma organização do pensamento em progressão e recorrência. Com intervalos e movimentos cíclicos, o ritmo possui múltiplas e inclassificáveis formas recorrentes que articulam estratos do comportamento humano provocados por pulsões; algo do plano da imanência, ou de uma pré-individualidade, pois é o tom instintivo que o faz caminhar, e o pensamento se deixa vagar através dessa espécie de experiência não dual da realidade. Assim, esse sujeito

em estado latente, cuja **mão**¹ pulsante ordena pacientemente as diversidades de duração e valor do som e das palavras, vai sintetizando fusões ou silêncio, a diferença e a repetição. E é nessa “luta corpo a corpo” que “vai nascendo o poema”, “pequeno organismo”.

Ao dizer da poesia como um corpo que respira e exige atenção de seu criador, Eugénio de Andrade desconstrói a ideia de representação para propor um paralelismo em relação ao sujeito lírico, de forma que essa palavra também cria o poeta, impõe a ele suas leis, e ele vai nascendo junto com ela, com os rumores do sangue “no espaço luminoso da infância” (1980, p. 309). As vibrações do corpo que se pronuncia e a da poesia em processo são concomitantes, interagem em ressonância mútua; da mesma maneira, esse corpo possuidor de aberturas comunicantes (olhos, pele, boca, ouvidos, narinas e sexo, sempre mencionados nos poemas) é atravessado pelos elementos primordiais da natureza, que se replicam e ressignificam através do tempo, espaço e circunstâncias e pela própria palavra poética, ela mesma constituída de desejo e criação diante de um eu que se mostra, assim, terceira pessoa, resultado de um distanciamento, recurso que o coloca também como criatura, rompendo as dicotomias do criador *versus* a criação – ou do sujeito *versus* o objeto. Vejamos o poema “A pulsação das Sílabas” (2017, p. 547), retirado do livro *O sal da língua*:

A PULSAÇÃO DAS SÍLABAS

Ele amava a pulsação das sílabas
alguns acentos: quarta, oitava, décima.

1 Não há identidade entre os sentidos ou valores atribuídos à mão, podendo mesmo chegar a oposições em livros diferentes. Em *Os amantes sem dinheiro*, temos, por exemplo: “Que tristeza tão inútil essas mãos/ que nem sequer são flores”; em *Véspera da água*, temos no verso “as próprias mãos acesas”, a ideia da energia, ação daquelas que criam, forjam e moldam a palavra.

Procurava nela o que nem sabia,
o que nunca soube, ou suspeitara:
um sentido, o sinal da graça, o frágil
fio que conduzisse à vida,
tão aquém do desejo de vivê-la.
Quanta obstinação, quanta incerteza
foi sempre a sua no que fazia,
lá onde o corpo se faz alma
ou a alma se faz corpo – como sabê-lo?
O tempo quase nada lhe ensinara
mas prosseguia, insatisfeito
ou inseguro, que nem isso sabia.
Entre impulsos, crispações, reticências,
perseguia o ritmo da música mais sua
com empenho igual ao que fora antes
pura delícia, carícia breve. Só a mão
não mudara – sempre tão leve.

Os “impulsos, crispações, reticências” (verso 15), através dos quais essa terceira pessoa do poema persegue o ritmo da música na pulsação das sílabas, tornam-se fio de um sentido frágil e flutuante para a vida. A onda de obstinação e o desejo com que busca essa “música mais sua” (verso 16) percorre também o corpo e a mão que escreve, dando um andamento, intenção, duração e fôlego para a execução desse ritmo. Lembramos aqui de Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, quando afirma que “Os ritmos são, portanto, vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala.” (2004, p. 103).

No poema lido, insegurança, incerteza e insatisfação acompanham o poeta nessa persistência pelos tempos afora, mas não lhe indicam nada, como bem mostra outra peça do mesmo livro, *O sal da língua*: “Não se aprende grande coisa com a idade./ Talvez a ser mais simples,/ a escrever com menos adjetivos.” (2017, p. 566). Podemos observar esse processo em seus livros, cujos versos vão se tornando com o passar do tempo, cada vez mais elaborados

em seu alto poder de síntese. Esse poema tem, como título, parte do primeiro verso: “Não se aprende”, e em outros textos/livros há repetições em outras posições, com significados e conotações díspares. Em *Véspera da água*, o primeiro poema intitula-se “Sílabas a sílabas”, no qual lemos em seu primeiro verso: “Eis sílabas a sílabas de uma cor perversa/ o tempo quase nu de levar a boca”. (2017, p. 189). Em *Os sulcos da sede*, podemos ler em “À boca do cântaro”: “Caminha sílabas a sílabas/ como a fonte/ que só para à boca do cântaro”. (2017, p. 617). Há outras expressões similares nessa construção de gradação/ crescimento/repetição e diferença; em *Véspera da água*: “Bago a bago podes colher/ a noite: está madura:/ podes levar à boca” (2017, p. 196), ou em *Obscuro domínio*, no poema “Nas ervas”: “Escalar-te lábio a lábio,/ percorrer-te: eis a cintura”. (2017, p. 158). Nos sons ritmados, estão as pulsações desse sujeito lírico cuja mão leve, também do erotismo das carícias e da boca, tateia, com ardor, corpos, sílabas e palavras, e nesse território não há limites demarcáveis entre corpo e alma, ou entre sua existência e a escrita.

No mesmo livro de onde foi retirado o poema “A pulsação das sílabas”, *O sal da língua*, há um outro poema cujo título é homônimo ao da obra, recurso que já comentamos em *Rente ao dizer*: poemas ou versos de um livro nomeiam outro. No poema “O sal da língua”, o poeta esclarece nos versos finais: “Palavras que muito amei,/ que talvez ame ainda/ Elas são a casa, o sal da língua.” (2017, p. 573). Muito significativo identificar a palavra poética com o sal e a casa, uma vez que a substância é um cristal condutor de correntes elétricas, aproximando-se das vibrações de que falávamos. A casa aparece em vários poemas com significados múltiplos. Se visitássemos essa congruência entre o sensitivo, a constituição dos sentidos e a palavra poética, como vimos no poema “Língua dos Versos”, a casa como lar, lugar de origem ou a própria língua materna vem acompanhando esse padrão tridimensional dos

cristais que se repetem no espaço, agregados simetricamente. Nessa poética, as repetições adquirem uma potência criadora que imagina e rememora, e em cada uma delas duplicam-se os traços de uma dinâmica complexa e instável em que palavras e expressões vibram em ondas de significados, semelhanças e diferenças certas, como um fractal.

Pensando nessas repetições e diferenças estruturantes, cito a primeira estrofe do poema “As palavras”, de *Coração do dia*: “São como um cristal,/ as palavras./ Algumas, um punhal,/ um incêndio/ Outras,/ Orvalho apenas.” (2017, p. 93). Nessa palavra/cristal de Eugénio de Andrade há recorrências e interações não lineares de vários elementos poéticos, alguns deles, como a água e o fogo (aqui, incêndio e orvalho) vão se apresentando em poemas/livros com diferentes formas, imprevisíveis, nunca aleatórias. À semelhança dos fractais, em que cada uma das partes separadas repete os traços do todo, assim é a dinâmica complexa e instável de duplicação de palavras e expressões que vibram em ondas de significados assimétricos, porém certos.

3 Consideração final

A obra poética de Eugénio de Andrade comporta um sensível jogo, uma espécie de ponto cego entre o sujeito e o objeto que faz o eu lírico se retirar para um tempo eterno do instante, que se repete e se renova na diferença, na singularidade. Dimensionadas dessa forma, ficam diluídas as noções de identidade e mudança, para entendê-las como movimentos ou vibrações fundamentais da existência em que o eu e o espaço circundante interpenetram-se a cada momento, talvez como no corpo sem órgãos, de Artaud. Faço aqui referência ao texto de 1947, “Para acabar com o julgamento de Deus”, em princípio uma transmissão radiofônica em que, a partir

de versos, diz da necessidade explosiva de dilatar seu corpo, para se posicionar contra a pressão social que o comprime para que ele não seja um corpo.

Se podemos pensar também nessa energia corporal quando lemos a poesia de Eugénio de Andrade, chegaremos a configurações dilatadas que produzem novas expressões e formas de acesso ao mundo, livres dos automatismos estabelecidos de rupturas entre o dentro e o fora, entre o corpo e a alma, ou entre sujeito e objeto, e, assim, a relação corpo e discurso se torna performática, em ritmo de movimentos complementares e ininterruptos, como os dos elementos da própria natureza que interagem e transitam nesse corpo vazado, vibrátil e em expansão. Talvez esse desejo de transgredir limites guie o processo criativo, promovendo a aproximação entre vida e arte a partir de uma forma de fricção entre ambas que produza esses “sinais” no corpo e na palavra.

Teríamos, então, a possibilidade de uma saída à importante questão dialética que nos vem com a leitura da poesia de Eugénio de Andrade: temos um corpo ou somos um corpo? Se não podemos sair dele para responder, a poesia aqui estudada propõe uma outra forma de compor as ideias, além da rigidez dessas separações abstratas e antitéticas construídas pelo cristianismo, pela filosofia idealista e pela história das dominações dos homens e da natureza. Sem apresentar conceitos totalizantes, mas, antes, a favor da opacidade constitutiva da expressão poética e da própria linguagem, permanece em sua poesia uma abertura estética e enigmática entre a mão que escreve, apreende ou desvencilha-se, ou apenas acaricia, e a boca, dentes ou língua, que vibram pelas palavras, sons e ritmos, ou pelo ardor dos sentidos, sensuais ou significativos, entre o sensível e o inteligível.

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa* (1949-1979). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LOPES, Oscar. Uma espécie de música. In: ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa* (1949-1979). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. III-C.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Traduzido por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Principis, 2019.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *O nascimento da música: a metáfora em Eugénio de Andrade*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

O poema como ofício do desejo em Eugénio de Andrade

Pedro Pianetti Veloso

o corpo é o lugar
mais perto onde o lume canta.
(Andrade, 2017, p. 523)

Canto ou chama: uma linguagem do desejo

A poesia de Eugénio de Andrade, em sua “evidência, sua transparência, sua recusa à ‘explicação’” (Coelho, 1972, p. 160) é um fenômeno literário complexo, a um só tempo translúcido e opaco, que desafia leituras analíticas. Calcada num projeto poético em que o **falar de** dá lugar ao **falar** “apenas”, (ou, melhor, ao **cantar**), ela escapa à representação, à reprodução e à conceitualização, posto que os signos só são impregnados de sentido a partir de sua existência **no** poema. Em outros termos, a grande vitalidade dessa obra reside justamente em sua capacidade de instaurar um universo próprio de signos, em que é a palavra poética a origem do real e seus sentidos, em que a poesia “torna-se substância de si”.¹

É nessa perspectiva que pretendo investigar, no presente artigo, a ideia de desejo como ofício insculpido no poema, e não

¹ Comentário de José Tolentino Mendonça, no prefácio à edição mais recente da *Poesia* (2017, p. 12).

atitude meramente discursiva ou de significação. Os atos de dizer, nomear, cantar – em si formas de *poiese* – são o próprio mecanismo para que, na obra de Eugénio, o corpo desejante tenha continuidade. “Com palavras amo” (Andrade, 2017, p. 127), escreve o poeta, anunciando tal mecanismo: as palavras realizam o amor, como pretendo mostrar que realizam também o desejo. A despeito de um corpo que enuncia sua própria velhice² o desejo persiste quando o canto se ergue, com um movimento e uma luminosidade próprios, criadores de um novo corpo, feito de linguagem e música: “No ritmo surdo sem forma ainda/ de um verso/ surge um corpo aberto ao sol/ da minha mão.” (2017, p. 554). O poeta, em uma das entrevistas reunidas em *Rosto precário* (1980, p. 303), afirma que “ascensão e declínio de Eros” são preocupações maiores em sua obra, revelando como o ofício poético é, nesse sentido, capaz de reunir forças agônicas – vida e morte, juventude e velhice, luz e escuridão; sentidos que se justapõem na busca do “encontro com o próprio rosto” (1980, p. 344). O **desejar**, como veremos adiante, orienta essa busca.³

Emerge também da imbricação desses signos díspares e suas imagens, o repertório labiríntico da poesia de Eugénio de Andrade, modo singular de dar a existir em texto o corpo, o tempo, a natureza e a música. Terreno ativo de mutações, o poema permite aos signos a rotação: nele, “o ser e o desejo de ser pactuam por um instante,

2 Formulações como “Há um bosque casualmente nesta mão/ Há um homem neste poema e envelhece” (de *Limiar dos pássaros*, 2017, p. 297) e “a mão/ que escreve os versos/ envelheceu.” (de *Ofício de paciência*, 2017, p. 525) anunciam uma consciência da fadiga e da degeneração, presentes desde os primeiros livros de Andrade.

3 Uma estrofe do poema XXX, de *As mãos e os frutos*, exemplifica o papel da poesia (salto da palavra ao canto) no transbordamento das sombras, que propicia o encontro com outra face possível: “Canção, vai para além de quanto escrevo/ e rasga esta sombra que me cerca./ Há outra face na vida transbordante:/ que seja nessa face que me perca.” (2017, p. 37).

como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente, será presença.” (Paz, 1996, p. 123). Na poética de Eugénio, a dobra entre o **ser** e o **desejar ser** se materializa no prolongamento de um signo em outro, na interpenetração de imagens que são a substância de um só *kósmos* poético, como mostram os versos:

NA ORLA DO MAR

Na orla do mar,
no rumor do vento,
onde esteve a linha
pura do teu rosto
ou só pensamento
(e mora, secreto,
intenso, solar,
todo o meu desejo)
aí vou colher
a rosa e a palma.
Onde a pedra é flor,
onde o corpo é alma.
(Andrade, 2017, p. 87).

A “orla do mar”, limite entre terra e água, ou “o rumor do vento”, limite entre som e silêncio, são, no poema, lugares de encontro, pacto e dissolução entre o “tu” (“linha pura do teu rosto”) e o “eu” (“só pensamento”); o passado (“**esteve** a linha”) e o presente (“**mora** [...] todo o meu desejo”). É, ainda, o “secreto, intenso, solar” desejo – ou a própria palavra poética como matéria desejante – a causa dessa dissolução, origem de novas metamorfoses (pedra/flor; corpo/alma). Nesse poema, portanto, a “impossibilidade de fixar num só nome [...] a relação amor-desejo” engendra uma “proliferação dos nomes” (Coelho, 1972, p. 168), ou uma rotação dos signos. Tal procedimento que atravessa a poética eugeniana de modo geral mostra que o desejo é um modo de, entre a unidade e

a dispersão,⁴ garantir a continuidade dos signos, sua repetição na diferença, encarnada num corpo metamórfico e polivalente que só poderia ser o do poema.

O movimento da palavra, enfim, aproxima a linguagem e o desejo. À semelhança de criaturas, nascem, brilham e ocupam o espaço através dos sentidos, como evidencia a seguinte arte poética, poema de *Até amanhã* (2017, p. 82):

AS METAMORFOSES DA PALAVRA

A palavra nasceu:
nos lábios cintila.

Carícia ou aroma,
mal pousa nos dedos.

De ramo em ramo voa,
na luz se derrama.

A morte não existe:
tudo é canto ou chama.

Canto e chama, forças capazes de transformar o verbo e a matéria, resumem o modo como a palavra desafia a morte. Com seu ardor prolongado em corpo, em pássaro, em música, ela faz com que nascer não acabe em morrer, e, sim, continue na possibilidade de se metamorfosear. Um panorama mais amplo da obra de Andrade revela ser este um de seus grandes compromissos com a linguagem: a plasticidade que espelha movimentos próprios do desejo, e seu sentido erótico capaz de entrelaçar os signos.

⁴ Em *Rosto precário* (1980, p. 297), Eugénio de Andrade declara: “Nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas [o acto poético], o que vem à tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade”.

O eu-erótico em Eugénio de Andrade

Antes de proceder à leitura detida de outros poemas, é importante delinear melhor a ideia de **desejo**, ponto de partida da hipótese que aqui pretendo desenvolver. Não obstante a centralidade que assumem nos estudos contemporâneos, a partir da inflexão psicanalítica freud-laciana, as aproximações a esse significante são antigas, e atravessam a história da moral e do pensamento. Já na *República* e em *O banquete*, Platão inscreve no diálogo filosófico a noção de desejo, imbricada com as ideias de amor, ação e poder. Se, para ele, o amor autêntico consiste na busca pela ordem e pela beleza,⁵ e é natural aos homens a procura incessante por uma totalidade perdida,⁶ o desejar é inerente à ação humana, e, a despeito de condenáveis excessos e prazeres do corpo, pode ser consequente, quando orientado à disposição da alma para com a Verdade (Cf. Caram, 2015). Ecoam, na poesia de Eugénio de Andrade, sentidos que perfazem um arco conceitual e epistêmico de que participam tanto Platão quanto Lacan, em especial no que se refere à **falta** que motiva o desejo, e sua orientação ao prazer. Todavia, não caberão neste trabalho leituras à luz da filosofia clássica ou da psicanálise, posto que demandariam outro modo de investigação.

Interessa-nos, então, o desejo enquanto categoria poética, ligada, de início, ao erotismo e, num desdobramento, à postura de conciliação entre vida e morte que busca, pela linguagem, a incessante descoberta do corpo e sua continuidade. A esse respeito, afirma Georges Bataille (1980, p. 24): “A poesia leva-nos ao mesmo a que nos conduz cada forma de erotismo: a indistinção, a confusão dos objetos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos

5 Cf. *A República*, Livro III (2001), em especial o diálogo com Glauco (p. 134-136).

6 Cf. o discurso de Aristófanes a respeito do mito do andrógino, em *O banquete* (1972, p. 28-32).

à morte, e, pela morte, à continuidade”. Eugénio de Andrade, em *Rosto precário* (1980, p. 300, grifos do autor), vai ao encontro do crítico francês:

Porque o poeta vai nascendo com o poema para a mais efêmera das existências; são as palavras, a luz e o calor que de umas às outras se comunicam, que o vão por sua vez criando a ele, acabando por lhe impor a mais dura das leis — a de que se extinga para dar lugar à fulguração do poema, a de que *deixe de ser* para que o poema *seja*, e dure, e o seu fogo se comunique ao coração dos homens.

Ao explicar o ato de criação, Andrade assume sua natureza conciliatória: poeta e poema se (con)fundem numa espécie de nascimento pela linguagem. Vida e morte não são mais polos opostos de uma linha, e, sim, motores de um mesmo ciclo, sem o qual o poeta não existiria, e pelo qual, ao mesmo tempo, abdica de si. As palavras, meio pelo qual se dá o ofício do desejo, “se fundem num encontro nupcial” (1980, p. 299), até que algo comece a “tomar corpo e figura, a respirar, a movimentar-se, a afirmar sua existência e a do poeta com ela, a erguerem-se ambos a uma comum transparência, até serem canto claro e fundo – voz do homem”. (1980, p. 299-300).

Se, para Bataille, o erotismo é “a aprovação da vida até na própria morte” (1980, p. 13), é possível compreender o sujeito lírico da poesia eugeniana como sujeito *erótico*, visto que, pela via associativa das metáforas, da música e dos cinco sentidos, produz o encontro⁷ entre corpo e coisa, ser e natureza; encontro esse que

7 Em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), Octavio Paz concebe o desejo e a imaginação como elementos subjacentes a qualquer encontro erótico, como podem ser compreendidos estes, que se dão no universo poético eugeniano. “Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre vivo: a imaginação, o desejo.” (p. 16).

garante, na cristalização verbal das metamorfoses, a sobrevivência de tudo quanto se transforma, inclusive do efêmero. É este, pois, o ofício do desejo, radicado na linguagem da poesia: sustentar a busca, produzir o encontro, garantir a continuidade.

Vale sublinhar, ainda, que a orientação erótica da obra eugeniana não deixa de ser um compromisso ético.⁸ Nas notas ao livro *Eros de passagem* (1997), reedição de uma antologia de poesia erótica contemporânea organizada por Eugénio de Andrade e que inclui três poemas de sua autoria, o poeta declara que continua fiel “ao espírito de magnificar o corpo e sua razão” (p. 9), e que a antologia escolhe “do amor apenas a figuração verbal transgressora de uma ideologia que sempre minimizou o corpo e suas pulsões”. (p. 7). Para ele, portanto, a experiência erótica dá razão ao corpo, e combate uma visão, tanto poética como política, que o separa de seu desejo. Tal postura não se distancia da construção propriamente poética que tento, neste texto, elucidar, na medida em que, para Andrade, “é contra a ausência do homem no homem que a **palavra** do poeta se insurge” (1980, p. 298, grifo meu): a reivindicação da substância humana, em “seu efêmero rosto feito de milhares e milhares de rostos” (1980, p. 298), é o ofício que, pela busca desejan-te, permite, em sua proliferação, a eternidade.

Os outros nomes do desejo

A tarefa deste breve estudo, todavia, vai além da investigação do desejo enquanto categoria abstrata ou motivo literário. Para

8 Também numa das entrevistas reunidas em *Rosto precário*, a dimensão ética do fazer erótico na poesia fica evidente: “A minha poesia move-se num espaço ateísta [...] e isto não me parece sem significado, num país onde a Igreja foi, e é, um dos pilares do fascismo (o outro foi o Exército), impondo uma moral farisaica, inimiga do corpo, do desejo, do prazer, coisas que polemicamente os meus versos sempre se empenharam em afirmar e exaltar.” (1980, p. 336).

tanto, é necessário adentrar a obra de Andrade e colher, na urdidura das palavras, a manifestação de seu ofício. São os poemas, afinal, a substância desta poética do desejo, uma vez que o modo singular como articulam a existência das coisas, pela via dos signos e sua associação metafórica, é o que dá continuidade ao movimento erótico fundante. Retomo, para enfim nos aproximarmos à justificação do fluxo metafórico em Andrade, a tese de Bataille (1980, p. 19): “o que o erotismo implica é sempre uma dissolução das formas constituídas.”. Para o filósofo francês, as “formas constituídas” têm origem numa ordem estabelecida, descontínua, que separa os seres. Ora, em Eugénio de Andrade o caminho da metáfora é, justamente, o da “fluidez máxima do desejo realizado” (Lopes, 1979, p. 21), que, pela radicalização dos sentidos do corpo, o conduz à fusão com o espaço e o tempo da natureza, isto é, a dissolução do descontínuo em prol duma contiguidade sem fim.

Lê-se, no poema “Sinais de outro verão”, de *Véspera da água* (2017, p. 201-202):

Este rosto rente à terra
esta poeira
fresca ainda do rebanho,

este tumulto de palavras
cálido
para escrever na pele,

esta língua de argila
porosa
e cativa,

são sinais doutro verão.

Ternamente incestuoso vai chegar
o inverno
vai chegar cego pela mão do vento
vai chegar
aos tropeções
o sangue dos espelhos.

O sol
não tardará a ser água.

Entre o feno fremente e a fonte furtiva
no alto fim de setembro

procura
o lugar
onde um corpo entre noutro corpo

repousa no ardor
adormece no rumor
na coroa de fogo das colinas.

O verão é branco e liso
e sempre ficam sinais.

As imagens escolhidas para essas estrofes produzem indistinção entre tempo e matéria. Desde o título do livro, aliás, se projeta essa relação – há uma véspera para a substância, a água é uma imagem temporal. Ao cantar a passagem de uma estação no poema, Eugénio de Andrade insiste nos movimentos próprios do ofício do desejo: a busca, o encontro, a continuidade. A chegada do inverno, desse modo, não é ruptura, e, sim, amálgama, incesto: um corpo que entra noutro corpo, este já impregnado de sinais. O rosto, a pele, a língua são memória terrosa doutro verão, habitando-o mesmo na iminência do inverno. Se “o sol/ não tardará a ser água”, o corpo deve procurar o lugar entre o “feno fremente”, lume que ainda arde, e a “fonte furtiva”, rumor aquoso que anuncia o sono. É o desejo, força motriz de **eros**, que o conduz a esse espaço-tempo suspenso, entre o verão “branco e liso” e seu espelho turvo, o inverno “cego”. É possível ler, a partir dessas metáforas, a reivindicação de uma juventude que sobreviva na velhice com seus sinais, povoando-a de um “tumulto de palavras/ cálido”.

A ideia de que as palavras sustentam tal sobrevivência, essencial para compreender o desejo como ofício da poesia,

retorna, ainda mais evidente, neste poema de *O outro nome da terra* (2017, p. 473):

O QUE NÃO PODE MORRER

Diz, diz uma vez mais o que não pode
morrer:
a luz, que no sul é inocente
e trepa aos pinheiros;
o trote miúdo das manhãs de junho;
o azul a pique do falcão;
as dunas, com sinais ainda
doutro verão para levar à boca.

Dizer é imperativo, garante que as coisas não morram. Nesses versos, como nos do poema anterior, o verão sobrevive por meio de seus sinais, capturados como realidade movente: a luz que trepa, as manhãs que trotam, o azul que voa. O emaranhado de elementos naturais revela, outra vez, o cosmos metamórfico de Eugénio de Andrade, em que um signo nunca se encerra em si. Nessa rede de contiguidades, o poema manifesta o ciclo que vai da palavra ao corpo (do **dizer** à **boca**): os sinais são levados à boca para que possam dela sair novamente, como canto que enuncia e recria o verão a partir do que ele tem de imortal. O gesto poético é, novamente, carregado de energia erótica: a escolha das dunas como elemento que carrega os sinais do verão, os rastros da juventude que se afasta, evoca outros poemas, como “Dunas de Fão” (2017, p. 228) e “Dunas” (2017, p. 480), em que a sinuosidade da paisagem se confunde com a do corpo, na imagem das nádegas e do peito, superfícies “onde estender o corpo/ sobre outro corpo” (2017, p. 480). Além disso, as ondulações próprias das areias, seu devir, evidenciam uma luz e um ardor repetidos em diferença, que fazem renovar a sede, alongar a busca, afastar a morte.

Do mesmo livro, publicado pela primeira vez em 1988, é válido comentar ainda outros poemas, na medida em que ele,

enquanto conjunto, elabora ostensivamente a relação agônica entre juventude e velhice, atribuindo à linguagem um estatuto central:

O NOME DA TERRA

Já sobre o meu peito não demoras
os pés miúdos, já a breve
dança dos dedos troca de cabelo,
porque tu cresces, cresces inclinado
para a difícil flor da nossa idade.
És agora o outro nome da terra,
ou simplesmente da eternidade.
(Andrade, 2017, p. 455).

CONTIGO

Sou eu, sou eu que não durmo,
contigo nos sentidos.
Sinto-te caminhar sobre as águas
do meu corpo – não sejas queimadura
nem boca do deserto.
Nenhum amor é estéril, um filho
pode ser uma estrela ou ser um verso.
(Andrade, 2017, p. 467).

Em “O nome da terra”, como nos demais poemas analisados nesta seção, o **eu-erótico** configura-se a partir de um **tu**. Esse endereçamento, constante nos poemas de Andrade, é mais uma evidência da renovação do desejo: uma projeção, “um disparo em direção a um mais além” (Paz, 1994, p. 19).⁹ Na maioria dos casos, esse além é outro corpo sem forma definida, outro rosto que se busca, outro nome possível. Nesses dois poemas, a imagem semelhante do **tu** que caminha “sobre o meu peito” e “sobre as águas do meu corpo” desemboca em duas formulações diferentes, embora complementares. No primeiro, uma visão do

⁹ Em *A dupla chama: amor e erotismo*, lê-se: “Digo isso porque o erotismo é, em si mesmo, desejo – um disparo em direção a um mais além.” (1994, p. 19).

amadurecimento (dos “pés miúdos” à “troca de cabelo”), pode ser interpretada como caminho que vai da infância à “difícil flor” da maturidade. À semelhança de um pai que observa o filho crescer, o sujeito lírico congela um instante, cujo esplendor permite que esse filho seja uma forma possível da terra, ou da eternidade. No entanto, quando cotejado com o poema “Contigo”, o primeiro atinge uma nova dimensão: uma vez que “um filho/ pode ser uma estrela ou ser um verso”, a cena paternal de “O nome da terra” passa a admitir um sentido metapoético, sendo a própria poesia o **tu** que caminha sobre o peito, amadurece e se inclina. A ideia de que essa presença afasta o sono (“sou eu que não durmo, / contigo nos sentidos”) conclama um ardor que movimenta as águas do **eu**, mas sem queimá-las ou secá-las (“não sejas queimadura/ nem boca do deserto”), constituindo um espaço fértil. É esse, portanto, o espaço do encontro amoroso, movimento de **Eros** em que o corpo (“um filho”), o cosmo (“uma estrela”) e a linguagem (“um verso”) são desdobramentos indistintos e possíveis do **eu** que os canta.

Considerações finais: aproximar a boca da nascente

O itinerário de poemas até então percorrido visita lugares “onde o desejo ousa fitar a morte nos olhos” (1980, p. 344), compromisso assumido por Eugénio de Andrade ao definir sua criação poética.¹⁰ Fazer da poesia, pois, ofício do desejo torna necessárias as dinâmicas verbais de rotação, transferência e metamorfose que vêm sendo observadas neste trabalho. “A mão que escreve/ envelheceu” (2017, p. 525), mas a escrita não necessariamente envelhece: pelo contrário, passa a ocupar o lugar

¹⁰ “Desde muito jovem escrever foi para mim uma forma de encontro com o próprio rosto, rosto precário, é certo, mas erguido contra todas as formas de repressão. E não só, naturalmente: a poesia, se não for o lugar onde o desejo ousa fitar a morte nos olhos, é a mais fútil das ocupações”. (Andrade, 1980, p. 344).

ardente e vivo do corpo, afirmando a juventude e o erotismo, apesar do declínio dos sentidos. A própria poesia passa, então, a existir enquanto extensão do **eu**, rosto metonímico que, diante da morte, vê o recomeço como possibilidade.

APROXIMA A BOCA

Aproxima a boca da nascente:
não te importes
se for silêncio só
o que te chega aos ouvidos:
é música
ainda. Tenta uma vez mais
levantar a mão até ao bafo
da primeira estrela,
a pupila atenta
ao rumor de cada sílaba:
não tens outro país, não tens
outro céu.
Com a boca, com os olhos,
com os dedos
procura tocar a terra cheia
do teu coração.
Outra vez.
(Andrade, 2017, p. 541).

Nesse poema, os verbos estão no imperativo, revelando, outra vez, a transferência dos sentidos a um **tu**. Seu corpo, que aparece em imagens fragmentadas, constitui um todo sinestésico: a boca pressente o silêncio, a pupila captura o rumor e a mão se aproxima da luz. O movimento desse corpo, “com a boca, com os olhos, / com os dedos”, é busca incansável – “Tenta uma vez mais” – pela poesia (“música/ ainda”; “rumor de cada sílaba”), e ouvi-la é tocar a “terra cheia/ do teu coração”. Não há outro país, outro céu que não seja a poesia, assim como não há outra morada que não seja o corpo. As metáforas eugenianas conduzem, portanto, a este ponto de encontro e indistinção entre corpo e poesia, recriado em

outras imagens, como a que abre o poema, no limiar entre o silêncio e a música. Aproximar a boca da nascente é, enfim, criar esse encontro, guiado por **eros** e, no poema, cristalizar o movimento incessante, o “outra vez”.

Seria isso, enfim, uma das orientações e justificativas da poesia de Andrade, cujos mecanismos tentei investigar neste trabalho. Escreve ele: “Eu não tenho nada. / Amei o desejo/ com o corpo todo. // Ah, tapai-me depressa. / A terra me basta. / Ou o lodo.”. Em seu “Quase epitáfio” (2017, p. 283), mostra que a morte não é um horizonte distante, ou inexistente, mas que tampouco está completamente dissociada da consciência do desejo. Perseguindo, então, ao longo de toda sua obra poética, os rumores, movimentos, sabores e cintilações que atravessam a existência, Eugénio de Andrade ergue da linguagem um corpo dado ao ofício desejante de nascer, “e voltar a nascer”:

ESCREVO

Escrevo já com a noite
em casa. Escrevo
sobre a manhã em que escutava
o rumor da cal ou do lume,
e eras tu somente
a dizer o meu nome.
Escrevo para levar à boca
o sabor da primeira
boca que beijei a tremer.
Escrevo para subir
às fontes.
E voltar a nascer.

(Andrade, 2017, p. 682).

O poema “Escrevo”, extraído do último livro que Eugénio de Andrade publicou em vida, espelha e resume o que, neste texto, busquei investigar. Já nos primeiros versos, a velhice é a condição

anunciada, o corpo é a casa em que anoitece. A matéria para escrever, no entanto, é a memória ardente e solar da música que o desejo produz e que opera o trânsito amoroso entre natureza (“cal”, “lume”) e linguagem (“tu somente/ a dizer o meu nome”). Interessam ainda, e sobretudo, os motivos que se descortinam e justificam a persistência do escrever: “levar à boca/ o sabor da primeira/ boca que beijei a tremer”; “subir/ às fontes”; “voltar a nascer”. A poesia eugeniana é atravessada por esses propósitos, elaborados de modo diverso em seus afluentes metafóricos e que se tornam ainda mais imperativos com o amadurecimento. A memória da juventude, reencarnada no signo; o encontro com a origem, busca do rosto; o renascimento pela palavra, matéria de possibilidades – é para isso que escreve. Reabilitando o corpo enquanto força motriz do fazer poético, Eugénio de Andrade fita o desejo nos olhos e toma para si o ofício de, sílaba a sílaba, transformá-lo no seu canto.

Referências

ANDRADE, Eugénio de (org.). *Eros de passagem: poesia erótica contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 1997.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa* [1940-1979]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2.ed. Traduzido por João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

CARAM, Juliano Paccos. *A natureza e as manifestações do desejo na República de Platão*. 2015. 273 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

COELHO, Eduardo Prado. Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor. In: COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Editora Portucalense, 1972. p. 159-181.

LOPES, Óscar. Uma espécie de música. Dois movimentos de metáfora em Eugénio de Andrade. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 47, p. 18-28, jan. 1979.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Traduzido por Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Traduzido por Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PLATÃO. *A República*. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *O banquete*. Traduzido por José Cavalcante de Souza. In: PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

**O TEMPO ARDENTE
DAS COISAS SEM IDADE**

Monumentos aos amigos mortos: homenagens e epitáfios de Eugénio de Andrade

Roberto Bezerra de Menezes

Un poème est un hommage que l'on rend au langage.
(Maulpoix, 1996, s.p.)

Os versos são o sangue dos que, não podendo criar o mundo, foram poetas.
(Bessa-Luís, 2004, p. 121)

Andamento primeiro: percurso de um conjunto

Roland Barthes, no segundo volume de *A preparação do romance*, estabelece a distinção entre “duas formas fantasiadas” (2005, p. 115), o livro e o álbum, segundo argumentação de Mallarmé apresentada por Jacques Scherer. Enquanto o livro é definido como “arquitetural e premeditado” (2005, p. 116), o álbum segue dois critérios: o circunstancial e o rapsódico, ou seja, o contingencial e o fragmentário (2005, p. 123-125). Sendo, portanto, concebido na sua “ausência de estrutura” (2005, p. 123) e apoiado na ideia do “*Costurado, Montado, Patch-Work*” (2005, p. 124), o álbum é aqui entendido como um conjunto em que os seus elementos são dispostos numa determinada ordem, mas que, sem prejuízos, podem assumir outra ordenação, sendo essa uma sua característica

intrínseca valorada enquanto tal. Em outras palavras, Barthes associa o livro a uma “representação do universo; [afirmando que] o livro é homólogo ao mundo”, enquanto o álbum representaria “um universo não-uno, não-hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências”. (2005, p. 130).

Os poemas reunidos sob o título *Homenagens e outros epitáfios* (in *Poesia*, 2017), de Eugénio de Andrade, podem ser lidos com essas imagens barthesianas em mente. Concebidos em **circunstâncias** diversas, os trinta e cinco poemas do conjunto não apresentam uma unidade, aspecto assinalado pela recepção crítica de José Bento (1978, p. 80) na esteira do lançamento de *Escrita da terra e outros epitáfios*, de 1977, e pelo poeta, em nota (Cf. Andrade, 2017, p. 643-644) acrescentada à 8ª edição (Fundação Eugénio de Andrade, 1993) e integrante da versão definitiva.¹ A esse propósito, veja-se o seguinte trecho (p. 643):

Eu não sei se na verdade poderá chamar-se livro a uma colectânea de versos sem unidade, reflectindo variações de tom, flutuações de escrita e outras marcas do tempo, a que a poesia não escapa, como coisa viva que também é, e tudo isto por se terem juntado, em tão escassas páginas, textos que chegam a distar mais de quarenta anos entre si. Que razão os foi aproximando no meu espírito?

Para, então, conferir alguma ordenação ao conjunto, Eugénio optou por seguir a cronologia de datas que acompanham e encerram os poemas (com exceção do “Quase epitáfio”, que desde as primeiras edições encerra o conjunto, todos os poemas apresentam a data ao final, por vezes somente o ano, mas também dia e mês em

¹ Doravante, as citações de poemas e notas de Eugénio de Andrade virão acompanhadas apenas do número de página, posto que nesta análise se utiliza uma única e mesma edição (Assírio & Alvim, 2017), salvo quando em contrário for assinalado.

muitos casos).² Saliente-se que, para Eugénio de Andrade, o rigor arquitetural com que reunia seus poemas em conjuntos e livros era inegociável, tendo, em carta a Gastão Cruz sobre o processo de organização e reescrita dos poemas de *Obscuro domínio*, referido o tópico: “Há uma arquitetura que ainda não tem – e terá que ter. Haverá que afastar poemas, escrever outros, etc. Sabe bem como isso é – um livro não é um caixote do lixo, em rigor.” (2004, p. 167).

Essa assinalada ausência de unidade deriva do itinerário de constituição desse singular conjunto nessa poética. Não interessa recompor aqui inteiramente esse percurso, já detalhadamente exposto por Paula Morão em prefácio à edição de 2014 (número 8 das Obras de Eugénio de Andrade da Assírio & Alvim, em versão fascicular), que reúne e espelha uma vez mais *Escrita da terra e Homenagens e outros epitáfios*, mas é importante destacar a sua natureza mutante, com sucessivas reorganizações, acréscimos e decréscimos, acompanhando um movimento também ele circunstancial: a vida.

Escrita da terra e outros epitáfios foi o título da primeira edição, bilíngue (português/italiano), de 1974 (Ed. Inova), de circulação restrita. Somente em 1977, acrescido de novos poemas, esse conjunto vem a ter uma publicação de afluência mais abrangente, apenas em português, ao lado dos poemas de *Ostinato rigore*, já em 6ª edição. Há, nesse volume de 1977, uma “notícia bibliográfica” que

2 Percebe-se que, à medida que a ideia do conjunto ganhou força, as referências externas, como a data completa, passaram a integrar mais definidamente a natureza desses poemas. Para ilustrar essa percepção, note-se que os seis primeiros poemas apresentam apenas o ano de composição, quando, a partir do sétimo, o mês começa a ser incluído e, a partir do nono poema, o dia vem a comparecer mais frequentemente. Daí em diante, raramente apenas o ano encerra poema. De assinalar ainda a presença da marcação espacial antecedendo a data no poema “Sobre um verso de Marina Tsvetáieva” (2017, p. 270), aspecto significativo para a compreensão de poemas como a “Ode a Guillaume Apollinaire” (2017 p. 253-254) ou “Em Lisboa com Cesário Verde” (2017, p. 274).

cita uma nota, presumivelmente escrita por Eugénio de Andrade, retirada da edição de 1974. Veja-se o seguinte trecho:

Escrita da Terra e Outros Epitáfios teve uma edição restrita, bilíngue, sendo a tradução italiana de Carlo Vittorio Cattaneo, com desenhos de Ângelo de Sousa, em 1974. Nela figurava a seguinte Nota:

Na sua maioria, estes poemas escreveram-se em 1971-1972, como qualquer coisa que excreceu de outras preocupações. De 70, serão apenas dois ou três, no máximo. Um – agora intitulado Póvoa de Atalaia – é contudo muito anterior: de 1943. Recuperei-o de um livro cedo abandonado – e não apenas por capricho.

Esta edição é aumentada com alguns inéditos (*Nordeste, Mediterrâneo, No Branco da Pedra, A Cavafy, O Comum da Terra*) e com poemas que conheceram edições restritas (*Requiem para P.P.P., Casa na Chuva, A Caminho das Dunas*) ou foram transferidos de outros livros do autor. (1977, p. 105, itálicos do original).

Como se depreende do texto acima, Eugénio de Andrade não faz, *a priori*, distinção entre as duas seções, “Escrita da Terra” e “Outros Epitáfios”, sendo, ao cabo, ambas pertencentes a um mesmo núcleo dessa publicação, por mais disperso que pareça ao autor. Preocupa-se mais em assinalar o percurso de composição desse volume, seus acréscimos e suas mudanças constitutivas, sem deixar de lado a estrutura bipartida em dois blocos, reunidos em um mesmo título, que, entretanto, passarão a ganhar autonomia à medida que crescem em quantidade de poemas nas sucessivas edições, passando, a segunda seção, ao título de *Homenagens e outros epitáfios* (8ª edição, Fundação Eugénio de Andrade, 1993), que se mantém na edição definitiva.

Desde sua primeira vida, esses poemas são inequivocamente articulados por um “e”, entretanto ausente se se olha as duas seções

separadas entre si. De acordo com Paula Morão, “A vontade de Eugénio ao unir estes livros terá sido a de reforçar laços temáticos entre poemas de tom mais lírico e outros, porventura mais perto de circunstâncias do mundo, da História, das pessoas e das coisas mais concretas.” (2014). Podemos inclusive dizer que esses dois núcleos se contaminam entre si, ganhando os “Outros epitáfios” algum aspecto residente em “Escrita da Terra” e vice-versa. Uma leitura possível e não aqui ignorada, apesar de não ser perseguida, é a de que os poemas de “Escrita da Terra” são desde sempre uma forma de epitáfio (“*Every poem [is] an epitaph*” (1977, p. 55), como sugere a epígrafe colhida em Eliot, entretanto suprimida da versão definitiva) ou, em termos de Paula Morão, “a copulativa deixa bem claro que escrever a terra é fazer-lhe epitáfio” (1981, p. 27). De toda forma, essa articulação provocada pelo título é tão curiosa que irá permanecer com a inclusão das “homenagens” antecedendo a ideia de “epitáfios”. Mais uma vez, há uma contaminação de sentido: não podemos sumariamente separar o que é homenagem do que é epitáfio (sem recorrer a fatos externos, como à informação da morte de alguém, por exemplo), mas podemos dizer que todo epitáfio é uma forma de homenagem, ainda que nem toda homenagem seja necessariamente um epitáfio, apesar de ambos estarem próximos de uma ideia de poesia de circunstância assinalada na referida nota de Eugénio.

Mesmo afirmando que é difícil separar as homenagens dos epitáfios e demonstrando que existe alguma correlação entre os dois tipos (se é que são dois, afinal, não retiremos do horizonte a lição de Eliot em epígrafe), podemos, entretanto, a partir do conjunto de poemas apresentados por Eugénio, fazer algumas afirmações que nos ajudam a delimitar estratégias discursivas distintas que implicam necessariamente em naturezas diversas para essas homenagens e/ou esses epitáfios.

Uma pista que podemos desde logo perseguir são as expressões utilizadas em títulos para qualificar a natureza dos poemas: “Ode a”, “A”, “Imagem e Louvor de”, “Elegia de”, “Discurso tardio”, “À memória de”, “Em memória de”, “Requiem para”, “Lamento de”, “Recado para”, “Sobre um verso de”, “Alguns versos para”, “Em Lisboa com”, “Encontro no inverno com”, entre outras. Todas essas expressões servem para dar o tom do que cada poema irá propor discursivamente e são, como diz Jean-Michel Maulpoix (1996, s.p.), “o sinal mais flagrante da dedicatória, visto que a apresentam no próprio título”,³ deixando inequivocamente a marca do que nomeou “*Poétique du texte offert*” [Poética do texto ofertado].

Podemos diferenciar, por exemplo, o “À memória de”, uma variação em português do *in memoriam*, que já pressupõe a ausência de alguém, de “Encontro no inverno com”, que, ao contrário, dá uma ideia de presença, de convívio breve com alguém, mesmo que esse alguém porventura já tenha vindo a falecer posteriormente à data no poema assinalada e à sua publicação em livro. Ou ainda um “lamento” de um “recado”, uma homenagem “sobre um verso de” alguém de uma “ode”. Essas expressões variam conforme o teor do poema em causa e ainda conforme a relação que Eugénio mantinha com aquele de quem se despede, o que altera, por sua vez, a maneira como o leitor irá se confrontar com tais poemas.

Ao analisar de perto a natureza e a circunstância dos poemas reunidos sob esse título, podemos assinalar alguns aspectos marcantes. Trata-se, sobretudo, de homenagens do Eugénio leitor; reações em forma de epitáfio decorrentes da morte de poetas, artistas e amigos; elogios e saudações a figuras políticas; aproximações a obras de artistas das mais diversas artes (pintura, fotografia, música...); homenagens derivadas de

³ No original: “Ce ne sont pas les seuls textes dédiés, mais ceux qui portent le signe le plus flagrant de la dédicace, puisqu’ils l’arborent dans leur titre même.”

viagens e de encontros com outras paisagens; homenagens a pessoas próximas vivas em circunstâncias específicas; poemas-presente; elogios a arquitetos e arquiteturas, entre outras.

Na sequência deste breve texto, iremos nos ater às reações em forma de poema-epitáfio para os amigos-poetas mortos, todos eles seus contemporâneos. Ao final, apresentaremos dois poemas que podem ser lidos como epitáfios impossíveis, precisamente porque se voltam para aquele que os escreve, ele também parte do chamado **século de ouro** da poesia portuguesa.

Andamento segundo: epitáfios para poetas portugueses

Amo devagar os amigos
(Helder, 2014, p. 127).

Não são poucos os casos de poemas-epitáfio que nascem de uma reação quase imediata à notícia de morte de amigos, sobretudo os que compõem o panorama da poesia moderna portuguesa: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Ruy Belo, Carlos de Oliveira, Vitorino Nemésio e Luís Miguel Nava, por exemplo. Sobre isso, em nota (p. 643) ao conjunto de poemas em questão, diz Eugénio:

[...]nunca fui tão indiscreto na manifestação do calor da amizade intelectual — Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Carlos de Oliveira e Ruy Belo foram criaturas da minha afeição, para lá de terem sido, como pouquíssimos mais no nosso tempo, grandes poetas, e sobre eles tinha obrigação de ter escrito melhor, porque o mereciam.

Comecemos, pois, com “A Casais Monteiro, podendo servir de epitáfio” (p. 258-259), em que a noção de poema-epitáfio

está expressa no título e toma corpo nas imagens poéticas que esquadrinham a dor da perda e da distância:

A CASAIS MONTEIRO, PODENDO SERVIR DE
EPITÁFIO

O que dói não é um álamo.
Não é a neve nem a raiz
da alegria apodrecendo nas colinas.
O que dói
não é sequer o brilho de um pulso
ter cessado,
e a música, que trazia
às vezes um suspiro, outras um barco.

O que dói é saber.
O que dói
é a pátria, que nos divide e mata
antes de se morrer.

Setembro, 72

Além do reconhecimento do fim da música, com seus suspiros e barcos que um poeta é capaz de emitir, como se de sinais vitais se tratasse, esse epitáfio assinala a situação de Casais Monteiro perante o governo ditatorial então vigente, que lhe afastou de suas atividades docentes por motivos políticos e o levou ao cárcere diversas vezes. Em 1954, se estabeleceu no Brasil, onde veio a falecer em 24 de julho de 1972. Por mais que o poema de Eugénio de Andrade não se atenha a aspectos mais intrínsecos à obra poética ou crítica do ex-diretor da revista *Presença*, é interessante notar como há o reconhecimento de sua importância para se compreender a história do século XX português, “Neste país/ onde se morre de coração inacabado” (p. 205).

Não por acaso, Eugénio irá assinalar esse mesmo aspecto no poema que dedica “A Jorge de Sena, no chão da Califórnia” (p. 263-264):

A JORGE DE SENA, NO CHÃO DA CALIFÓRNIA

É por orgulho que já não sobes
as escadas? Terás adivinhado
que não gostei desse ajuste de contas
que foi a tua agonia?
É só por isso que não vieste
este verão bater-me à porta?
Não sabes já
que entre mim e ti
há só a noite e nunca haverá morte?

Não te faltou orgulho, eu sei;
orgulho de ergueres dia a dia
com mãos trementes
a vida à tua altura
— mas a outra face quem a suspeitou?
Quem amou em ti
o rapazito frágil, inseguro,
a irmã gentil que não tivemos?

Escreveste como o sangue canta:
de-ses-pe-ra-da-men-te,
e mostraste como não é fácil
neste país exíguo ser-se breve.
Talvez o tempo te faltasse
para pesar com mão feliz o ar
onde sobrou
um juvenil ardor até ao fim.

No que nos deixaste há de tudo,
desde o copo de água fresca
ao uivo de lobos acoissados.
Há quem prefira ler-te os versos,
outros a prosa, alguns ainda
preferem o que sobre a liberdade
de ser homem
foste deixando por aí
em prosa ou verso, e tangível
brilha
onde antes parecia morta.

Às vezes orgulhavas-te
de ter, em vez de uma, duas pátrias;
pobre de ti: não tiveste nenhuma;
ou tiveste apenas essa
que te roía o coração,

fiel às palavras da tribo.

Andaste por muito lado a ver se o mundo
era maior que tu — concluíste que não.
Tiveste mulher e filhos portuguesmente
repartidos pela terra,
e alguns amigos,
entre os quais me conto.
E se conta o vento.

Agosto, 78

Encontra-se já disponível para o público-leitor a correspondência entre Jorge de Sena e Eugénio de Andrade (Guerra & Paz, 2016), volume que reúne os quase 30 anos de uma amizade também perceptível no poema acima. Neste, Eugénio revela conhecer uma outra face de Sena, a do “rapazito frágil, inseguro” (p. 263), muito diferente da que apresentava ao mundo na sua ânsia por conquistar o reconhecimento, em vida, que sabia merecer, tanto pelo seu trabalho no âmbito da poesia quanto no da prosa, da crítica e da tradução. Mais uma vez, opta por falar do homem, do poeta, do amigo, em vez de homenageá-lo por meio de sua produção. Isso se deve, podemos supor, à proximidade com essas figuras portuguesas, isto é, a relação extrapolava a de uma afinidade literária.

Nesse exemplo, temos mais uma morte que se deu longe da terra portuguesa – daí a diferença entre a terra e o “chão da Califórnia” do título) –, exílio decorrente, precisamente, dos conflitos políticos ocasionados pelas circunstâncias do chamado Estado Novo. Isso não escapa a Eugénio, que assinala o pretenso orgulho de Sena de ter “duas pátrias”, mas que, afinal, “não tiveste nenhuma” (p. 264), só a “pátria, que nos divide e mata/ antes de se morrer” (p. 259), a “que te roía o coração,/ fiel às palavras da tribo” (p. 264), versos que revelam o quanto a distância de Portugal não o

fiz virar as costas à língua portuguesa e ao mundo que nela e com ela é possível habitar.⁴

Sena pode ser resumido, nesse poema, à imagem da “liberdade/ de ser homem” (p. 264) que “de-ses-pe-ra-da-men-te” (p. 263) – com a separação silábica dando uma ênfase que emula a pronúncia do português brasileiro, com o qual conviveu na primeira fase de seu exílio – cantou e tornou “tangível/ [...] onde antes parecia morta” (p. 264). Para isso contribui ainda a amizade com o vento assinalada no último verso, que pode ser lida tanto pela clave da liberdade impossível de ser retida quanto pelo movimento que lhe é inerente e que permite eliminar distâncias e aplacar ausências. Nesse ajuste de contas, com o mundo e com as coisas, de que se fez a sua vida, Sena perdura na memória da poesia como uma dívida não paga e que, entretanto, nunca poderá ser quitada, posto que “há só a noite e nunca haverá a morte” (p. 263).

Continuando esse gesto de homenagem, Eugénio, em “Nota breve sobre Jorge de Sena” (2022, p. 56-57), de *Os afluentes do silêncio*, dirá que o “lirismo especulativo” do autor de *Pedra filosofal* é eco da “grande tradição [...] que de Sá de Miranda e Camões chega a Pascoaes e Pessoa”, “de que Sena é continuador, sem a menor dúvida”. E arremata: “É então tempo de os relermos a todos, clássicos e modernos, e verificarmos como, de uns aos outros, a música de cada um se repercute e acrescenta, e dá sentido e medida à nossa própria música.”.

Ao contrário da maior parte dos poemas-epitáfio que se forjam como uma reação à notícia da morte de amigos/poetas, o que Eugénio dedica a Vitorino Nemésio assume-se tardio, isto é,

4 A expressão “fiel às palavras da tribo” é uma referência direta ao soneto “*Le tombeau d’Edgar Poe*”, de Stéphane Mallarmé, também ele um poema-epitáfio, em que se lê o verso “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”, ou seja, “[urgência] Um sentido mais puro às palavras da tribo” (Mallarmé, 1991, p. 67), em tradução de Augusto de Campos.

chegou “alguns anos depois”, mais especificamente cinco anos após o falecimento do escritor açoriano:

A VITORINO NEMÉSIO, ALGUNS ANOS DEPOIS

Ninguém te lê os versos, tão admiráveis
alguns, e a prosa não tem muitos leitores,
embora todos reconheçam, mesmo os que
nunca te leram, que é magnífica.
A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo;
e a culpa é dele, com aquela comovente
incapacidade para ser ele próprio.
De nada lhe serviu ter dito e redito
que a fama era para as atrizes.
Que vocação de carneiro têm as maiorias:
não há fúfia universitária ou machão
fardado que não diga que a pátria
é a língua ou a puta que os pariu.
Não, contigo isso não pegou. Durante anos
e anos arrumaram-te na prateleira:
eras o *Cavaleiro das Tristes Figuras*.
Conversão ao catolicismo, fretes ao estado
novo, prémios do sni não ajudavam muito
a que te lessem, além de haver outros poetas
a festejar, por sinal bem medíocres, mas «democratas
convictos», coisa que dizem que não foste.
Isto de morrer pela pátria não é para
todos e tu, decididamente, para a morte
não tinhas nenhuma inclinação. Afinal,
além dos alciões a quem davas os olhos,
só tinhas versos, e alguns bem maus,
coisa aliás de pequeníssima importância,
como exemplarmente, depois de morto, provou
Pessoa, que está, como se sabe, no paraíso.
Coitado, pensava ter tempo para pôr ordem
na arca, mas a morte veio antes da hora.
Contigo ao menos isso não aconteceu,
bebias menos, pudeste arrumar a casa.

Nada disto te importa já, e de resto
que lêem esses que lêem quando lêem?

1983

Diferentemente dos poemas anteriores, este é presidido por um tom ácido e revoltado,⁵ quiçá “ejaculatório” (p. 643), como Eugénio define parte do que é reunido nesse conjunto, ou ainda, como assinala José Bento, “em alguns, porventura nos melhores epitáfios, há uma forte intenção de gritar alto e em tom inequívoco uma acusação ao mundo e ao tempo que são nossos” (1978, p. 80). A ânsia em denunciar a indigência da cultura portuguesa ganha lugar na comparação entre a posteridade conquistada por Fernando Pessoa e a sombra em que muitos poetas de alto calibre são obrigados a permanecer, posto que “A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo” (p. 267). Nesse sentido, podemos inclusive ampliar o rol de escritores que substituiriam o lugar que aqui ocupa Nemésio, isto é, que não interessam a uma multidão não leitora, apenas repetidora sem qualquer rastro de consciência de frases feitas e aforismos que muito bem servem para esconder o completo desinteresse pela cultura em geral: “não há fúfia universitária ou machão/ fardado que não diga que a pátria/ é a língua ou a puta que os pariu” (p. 267), um dos poucos momentos em que tabuísmos comparecem nessa poesia.

Trata-se da denúncia do declínio de uma mentalidade de valorização da cultura e, nomeadamente, da poesia – “e de resto/ que lêem esses que lêem quando lêem?” (p. 268) –, num tempo em que interessa mais os autores da moda, cooptados pela publicidade e pelo turismo, à revelia de alguma complexidade inerente ao que deixaram, como é o caso de Pessoa, para quem “a fama era para as actrizes” (p. 267), expressão em eco colhida do “Ultimatum” de Álvaro de Campos (Pessoa, 2015, p. 411).

5 Joaquim Manuel Magalhães irá localizar a raiz desse “tom do azedume” em poemas de Luis Cernuda, nomeadamente o “Díptico espanhol” e “*Birds in the Night*” (Cf. Magalhães, 2022, p. 813), este último traduzido por Mário Cesariny e incorporado aos poemas de *Pena capital* (2017, p. 349-350).

Nesse poema-epitáfio tardio há também lugar para algum diálogo com a trajetória pessoal e poética de Vitorino Nemésio. O epíteto quixotesco “*Cavaleiro das Tristes Figuras*”, a “Conversão ao catolicismo”, os “fretes ao estado novo” e os “prêmios do sni” (p. 268) são argumentos para se refutar qualquer aderência a uma poesia e a um poeta que não é “democrata convicto”, isto é, que não é representante de um grupo engajado politicamente à esquerda pela derrubada do governo ditatorial de então. Há, nesse sentido, uma dura crítica de Eugénio aos valores que perfazem o caminho da glória e do reconhecimento literários: importava mais a afiliação ideológica que a qualidade do material posto a circular.

Além desses aspectos, que podemos dizer “externos”, importa a Eugénio destacar a obra de Nemésio a partir de uma imagem que lhe é muito cara: uma ave. Os alciões⁶ que percorrem essa poesia, nomeadamente o poema 17 de *Eu, comovido a oeste* (1940), são um elo que conecta esses dois nomes do século XX português. Nesse poema, Nemésio diz: “Sempre gostei de aves e de lágrimas” (1961, p. 131), e poderíamos estar aqui escutando Eugénio a dizer “morresse/ em agosto com as aves:/ de solidão.” (p. 386). Mas são outros os versos que ressoam fortemente no poema-epitáfio de Eugénio a Nemésio: “Lágrimas, agora, não podia,/ Mas podia os alciões/ – E dei-lhes meus olhos para ovos” (1961, p. 131). Já no “Poema à mãe”, de *Os amantes sem dinheiro*, escutamos: “Mas — tu sabes — a noite é enorme,/ e todo o meu corpo cresceu./ Eu saí da moldura,/ dei às aves os meus olhos a beber.” (p. 52), imagem que aqui reaparece, desta vez para falar da fonte de onde ela primeiro jorrou, “Afiml,/ além dos alciões a quem davas os olhos,/ só tinhas versos” (p. 268).

6 Sobre a relação particular de Eugénio de Andrade com aves, ver o texto “Com as aves, desde Idanha”, de *Os afluentes do silêncio* (in *Prosa*, 2022, p. 130-133), em que promove um verdadeiro passeio pelo bosque da poesia portuguesa ao som de muitas aves.

É interessante notar como, nesse e em outros casos, os poetas nos legam imagens que perduram e se multiplicam poesia afora.

Por sua vez, o poema “À memória de Ruy Belo” tem sua gênese associada a uma proposição de *plaque*, intitulada “Homenagem a Ruy Belo”, da parte de João Miguel Fernandes Jorge, expressa em carta dirigida a Eugénio de Andrade e que abre a referida homenagem (1978). Veja-se o trecho final da carta:

Mas eu quero é falar-lhe de outra coisa: lembrei-me de lhe propor a ideia de uma plaque à memória do Ruy Belo. E teria em exclusivo poemas dos oito poetas que ele mais gostava: o Eugénio, o Quim,⁷ o Gastão, o Tamen, o Cinatti, o Assis Pacheco, eu e um moço de quem o Ruy gostava muito, o Manuel Cintra. Que pensa desta ideia? Que me quer dizer? Creio que uma plaqueta deste tipo só (ou quase só) faria sentido no Oiro do Dia. Ainda não falei a ninguém para além do Quim. Estou agora a dizer-lho pois se não quiser, a ideia não prosseguirá. O desenho seria do Rodrigues. Que me diz?

O maior abraço do
João Miguel

Consolação, 5 de setembro de 1978

A coleção “O Oiro do Dia”,⁸ dirigida por Vasco Graça Moura, tem seu título colhido do poema “Despedida” (p. 143), de *Ostinato rigore*: “Colhe/ todo o oiro do dia/ na haste mais alta/ da melancolia.”

7 Refere-se muito provavelmente a Joaquim Manoel Magalhães, que contribui com o poema “Para o Ruy Belo”.

8 Importa assinalar o volume *Epitáfios de agosto* (1978), de Eugénio de Andrade, pela mesma chancela, “O Oiro do Dia”. Trata-se de um encarte editorial de apenas oito páginas, acompanhado de dois desenhos de José Rodrigues. Aproveite-se a ocasião para ressaltar também que é do ano anterior, 1977, o disco de vinil intitulado *Alguns epitáfios* (Orfeu), no qual Eugénio de Andrade declama alguns dos poemas reunidos no conjunto em causa, a saber: “Elegia das Águas Negras a Che Guevara”, “A Casais Monteiro”, “Discurso Tardio à Memória de José Dias Coelho” e “O Comum da Terra”.

Daí a insistência de João Miguel Fernandes Jorge em editar nesta chancela a “Homenagem a Ruy Belo”.

Vejamos, pois, sem mais demora a homenagem-epitáfio de Eugénio de Andrade, que, como se notará abaixo, faz uso de um maior espraiamento do verso, tão característico da poesia de Ruy Belo:

À MEMÓRIA DE RUY BELO

Provavelmente já te encontrarás à vontade
entre os anjos e, com esse sorriso onde a infância
tomava sempre o comboio para as férias grandes,
já terás feito amigos, sem saudades dos dias
onde passaste quase anónimo e leve
como o vento da praia e a rapariga de Cambridge,
que não deu por ti, ou se deu era de Vila do Conde.
A morte como a sede sempre te foi próxima,
sempre a vi a teu lado, em cada encontro nosso
ela aí estava, um pouco distraída, é certo,
mas estava, como estava o mar e a alegria
ou a chuva nos versos da tua juventude.
Só não esperava tão cedo vê-la assim, na quarta
página de um jornal trazido pelo vento,
nesse agosto de Caldelas, no calor do meio-dia,
jornal onde em primeira página também vinha
a promoção de um militar a general,
ou talvez dois, ou três, ou quatro, já não sei:
isto de militares custa a distingui-los,
feitos em forma como os galos de Barcelos,
igualmente bravos, igualmente inúteis,
passeando de cu melancólico pelas ruas
a saudade e a sífilis do império,
e tão inimigos todos daquela festa
que em ti, em mim, e nas dunas principia.

Consola-me ao menos a ideia de te haverem
deixado em paz na morte; ninguém na assembleia
da república fingiu que te lera os versos,
ninguém, cheio de piedade por si próprio,
propôs funerais nacionais ou, a título póstumo,
te quis fazer visconde, cavaleiro, comendador,
qualquer coisa assim para estrumar os campos.
Eles não deram por ti, e a culpa é tua,
foste sempre discreto (até mesmo na morte),

não mandaste à merda o país, nem nenhum ministro,
não chateaste ninguém, nem sequer a tua lavadeira,
e foste a enterrar numa aldeia que não sei
onde fica, mas seja onde for será a tua.

Agrada-me que tudo assim fosse, e agora
que começaste a fazer corpo com a terra
a única evidência é crescer para o sol.

1978

Apesar de também conservar um reclame acerca da presença de militares na primeira página e da notícia do falecimento do poeta-amigo figurar apenas na quarta página do jornal, esse poema de Eugénio de Andrade se apresenta num tom muito mais ameno do que encontramos nos exemplos anteriores. A reação de Eugénio à passagem quase incólume da morte de um poeta perante a sociedade portuguesa é, mais uma vez, ponto medular para seu poema-epitáfio. Neste caso, assinala a vida discreta vivida por Ruy Belo, longe de polémicas e embates públicos, o que teria feito de sua morte, numa aldeia de Sintra, Queluz, um evento sem o que alardear.

Mas não é só de aspectos circunstanciais que se faz essa homenagem. Apesar de reforçar a relação pessoal que pôde manter com Belo, Eugénio se utiliza de referências poéticas que habitam essa poesia. Desde “A rapariga de Cambridge” (2014, p. 293), a quem o sujeito poético do referido poema anseia por conhecer a partir de uma fotografia que compõe um postal, até as muitas menções à morte que povoam o imaginário de Belo, de que “Certa conditio moriendi”, de *Aquele grande rio Eufrates* (2014, p. 81), talvez seja apenas uma imagem inicial, depois espriada em poemas fundamentais dessa poética.

Vale a pena recordar que Eugénio de Andrade incluiu cinco poemas de Ruy Belo na sua *Antologia pessoal da poesia portuguesa* (1999), poemas estes que encerram o volume, mesmo nas sucessivas

edições que lhe acrescentaram outros nomes da poesia portuguesa de então: “A mão no arado”, “Ácidos e óxidos”, “Portugal sacro-profano – lugar onde”, “Uma forma de me despedir” e “Muriel”.

A imagem final com que encerra a sua homenagem, em contraste com a de uma poética da juventude, em que “o mar e a alegria ou a chuva” estavam presentes – recorde-se de sua primeira publicação, a título de exemplo, “Alegria sem nome” (2014, p. 60): “É uma leve breve voz/ à superfície do dia/ Ouvi-la lembra países/ Eila que vem nupcial/ sobre o grande rumor do mar/ [...] Alegria sem nome lhe chamo/ e não conheço para ela nenhum outro nome” – é a de uma espécie de **problema da habitação**, com o corpo-poema “a fazer corpo com a terra” e em abertura para “crescer para o sol”.

Um outro poema-epitáfio fruto de reação à notícia do falecimento de um poeta-amigo que chama a atenção é “Ao Luís Miguel Nava, noutra estrela”, sobretudo pelo tom reativo e indignado que muito lembra o “Requiem para Pier Paolo Pasolini”:

AO LUÍS MIGUEL NAVA, NOUTRA ESTRELA

Dizem que foste tu
a escolher a violência
da tua morte, num acorde perfeito
com os teus versos. Não é verdade:
tu sabias que nenhum inferno
é pessoal, por isso procuravas
um rio onde ardesse
para voltares a nascer longe da terra.
Apenas isso — o resto é merda.

30.5.95

Esse aspecto reativo fica mais evidente se o emparelhamos com a carta (2004, p. 112)⁹ que envia em resposta ao pai de Luís

⁹ Na referida edição da *Relâmpago*, n. 15, pode-se consultar tanto o conteúdo da carta quanto as primeiras versões manuscritas do poema-epitáfio, em que

Miguel Nava, António Nava, atribuindo-lhe a provocação que resultou no poema acima:

Exmo Sr.:

A sua carta, recebida ontem, comoveu-me. E foi ela que me levou ao poema que lhe envio, escrito também ontem, quase sem emendas. O poema é breve, intenso e brutal. Não estranhe: tudo conduzia a isso: a poesia do seu filho, o crime que ainda me arrepia e indigna. Foi isso que passou aos versos. Não fique chocado com eles: a quando do assassinato do Pasolini escrevi um poema com idêntica indignação. Se passar pelo Porto, telefone-me – 610.81.84. Falaremos então do que o preocupa.

Creia na maior simpatia,
Eugénio de Andrade

P.S. Acabo de enviar os versos ao “J.L.”, por fax.

Ora, ao contrário do que vimos até o momento, neste caso, Eugénio intenta desfazer uma imagem inicialmente divulgada acerca da morte do poeta, de que, deliberadamente, teria ido procurar o seu fim. Refere-se ele às palavras de Amadeu Lopes Sabino, amigo que encontrou Nava morto e que disse, na ocasião, que ele teria caminhado “de cabeça erguida em direção ao ato sacrificial que constituiria a chave da sua poética” (Marques, 2017).

Hoje, sabe-se das circunstâncias que levaram ao assassinato do poeta e essa defesa remonta apenas a esse engano inicial, mas torna-se, ao fim e ao cabo, também ela uma defesa dessa poética tão marcante para o percurso da poesia portuguesa do século XX.¹⁰

se notam algumas diferenças da versão final, fato que ajuda a vislumbrar o percurso de escrita dessa homenagem, ainda que reduzidos os ajustes, como menciona na carta (Cf. Andrade, 2004, p. 112-113).

10 De acordo com as informações publicadas por Joana Emídio Marques, em 2017, a propósito dos 60 anos de Nava que praticamente passaram em branco: “Sabe-se apenas que era maio de 1995 na Rue de la Madeleine, em Bruxelas e que aí morreria o poeta Luís Miguel Nava, tinha 37 anos. O corpo foi encontrado na cama, de mãos e pés amarrados e com um profundo golpe na garganta.”

Parece, portanto, que, desde o título escolhido, Eugénio não considera Nava um poeta desta terra. Se ele, *post mortem*, está “noutra estrela”, isso quer dizer que anteriormente também ele estava em uma, e a brevidade de sua passagem atesta isso, ele que vai voltar “a nascer longe da terra” (p. 281). Eugénio localiza Nava numa imensidão sem fim que é o céu, imagem que tanto perseguiu em sua poética, disso sendo exemplo máximo o título *O céu sob as entranhas*: “A sua carne exercia aliás uma enigmática atracção sobre as estrelas” (Nava, 2020, p. 158).

Andamento terceiro: coda

*Dizem: «a terra que nos come»:
Eu digo: «a que nos bebe» — e basta.
Somos só água que se some:
Choveu — e fomos
Na vida gasta.
(Nemésio, 1961, p. 138).*

O único poema do conjunto *Homenagens e outros epitáfios* que não é datado e não reenvia para alguma figura outra é o “Quase epitáfio” (p. 283) que o encerra:

QUASE EPITÁFIO

O outro sabia.
Tinha uma certeza.

Sou eterno, dizia.

Um jovem marroquino, Mohamed Tourki, de apenas 19 anos, foi condenado a 25 anos de prisão pelo crime: “Tourki foi apanhado devido aos diários de Nava que davam conta da presença deste jovem instável na sua vida havia para mais de um ano. Não se sabe em que condições se conheceram, se era namorado ou prostituto. Em tribunal o adolescente alegou que fora violado, mas essa tese foi descartada porque o agressor também roubou o cartão multibanco, dinheiro, um leitor de CD e, nos dias que se seguiram ao crime, levantou cerca de 50 mil francos da conta do poeta”.

Eu não tenho nada.
Amei o desejo
com o corpo todo.

Ah, tapai-me depressa.
A terra me basta.
Ou o lodo.

O “quase”, nesse caso, é importante para a compreensão de que se trata, afinal, de um epitáfio impossível¹¹ no regime instaurado pela natureza desses poemas, como se dissesse, edição após edição, que esse “Quase epitáfio” fosse destinado a encerrar uma cronologia de poemas-homenagem ou poemas-epitáfio com um fato que se sabe vindouro, assim permanecendo na seara do poema.

Isso posto, podemos dizer que esse “quase” do título retira a qualidade de epitáfio ao poema, uma vez que se encontra por completar, ao mesmo tempo que lhe confere parcialmente a qualidade retirada, instaurando um jogo aparentemente paradoxal. Repare-se que, para si, o poeta tem uma atitude muito distinta da que dispensa ao(s) outro(s): eles têm a certeza da eternidade, já Eugénio, nesse caso, num apuro lírico muito raramente visto nos poemas do conjunto, tem a certeza de que nada há para levar a não ser o “corpo todo” com que amou o desejo, reafirmando a intensidade com que viveu e desejou, pedindo diretamente que o seu funeral

¹¹ Sabe-se que, poeticamente, é possível tecer palavras que simulem um epitáfio de si próprio, como bem o fez Ruy Belo, em “Cólofon ou epitáfio” (2014, p. 364), de *Homem de palavra[s]*: “Trinta dias tem o mês/ e muitas horas o dia/ todo o tempo se lhe ia/ a polir o seu poema/ a melhor coisa que fez/ ele próprio coisa feita/ ruy belo português/ Não seria mau rapaz/ quem tão ao comprido jaz/ ruy belo, era uma vez”. No Brasil, sabe-se hoje de um poema em parte inédito de João Cabral de Melo Neto em que produz “Epitáfios” para Antônio Rangel Bandeira e Lêdo Ivo, além de para si próprio, como se lê na seguinte estrofe inicial: “Aqui/ João Cabral de Melo Neto/ dorme o sono para o qual/ não sentiu sono./ Adorreceu como o dia,/ de leve, sem aspirina./ Sequer reclamou um sonho/ que assistir/ ou as janelas abertas/ por onde entrasse ar de praia,/ sua solidão, sua poesia.” (2020, p. 817).

seja o mais breve possível, sob a terra ou o lodo, fazendo pouco caso da cerimônia e do que lhe aguarda *post mortem*. Se para os amigos-poetas que compõem o panteão pessoal da poesia portuguesa do século XX devam ser dispensados atenção e louvor, para si próprio nada deseja, além de uma passagem para baixo da terra (ou do lodo) rápida e singela, sem maiores floreios cerimoniais.

Entretanto, esse não é o único poema em que se nota a dicção do epitáfio que se volta para aquele que escreve. Em termos similares, ele encerra os poemas de *Branco no branco* (p. 405) da seguinte maneira:

L

Estou contente, não devo nada à vida,
e a vida deve-me apenas
dez réis de mel coado.
Estamos quites, assim

o corpo já pode descansar: dia
após dia lavrou, semeou,
também colheu, e até
alguma coisa dissipou, o pobre,

pobríssimo animal,
agora de testículos aposentados.
Um dia destes vou-me estender
debaixo da figueira, aquela

que vi exasperada e só, há muitos anos:
pertencço à mesma raça.

Num exercício comparativo, podemos dizer que, em ambos, o corpo, este que vai abaixo da terra – ecoando a pergunta: “Fora/ do corpo haverá alguma coisa?” (p. 601) – é a matéria que vai ter com a matéria do mundo. Aqui, neste “balanço testamental” (Ferreira, 2005, p. 57), está em causa a velhice do corpo – com os “testículos aposentados” (p. 405) –, o que contribui para uma

resignação entrevista na maneira com que aceita que “o corpo já pode descansar” (p. 405), comparando-se a um agricultor que já “lavrou, semeou,/ também colheu” (p. 405), ou mesmo um “pobríssimo animal” (p. 405).

Outra imagem curiosa é a da figueira,¹² que parece recuperada de memória longínqua: “Um dia destes vou-me estender/ debaixo da figueira, aquela// que vi exasperada e só, há muito anos:/ pertença à mesma raça.” (p. 405). Podemos aceitar que “a árvore surge nitidamente associada à velhice e ao declínio da vitalidade poética” (Mancelos, 2009, p. 164), mas também devemos cogitar que se trata de um modo de retornar ao princípio, em que o corpo, as **mãos**, se irmanam dos **frutos**, fazendo dessa despedida uma maneira de adentrar as imagens poéticas que povoaram a sua poesia.

E é nesse tom de despedida que encerramos nossa breve caminhada pelo conjunto de poemas que se estruturam reativamente às notícias de decesso de poetas-amigos de Eugénio de Andrade, na qual foi possível compreender em quais termos esses epitáfios se apresentam, por vezes indo ao seio de uma relação pessoal, por outras, mergulhando nas imagens de uma obra que perdura para além da vida, posto que “são quase todos feitos de imagens revivescentes dos mortos: tratam dos mortos enquanto ainda vivos” (Lopes, 1981, p. III). Em termos de Philippe Ariès (2012, p. 76), “os túmulos [os poemas] tornavam-se o signo de sua presença para além da morte”. Como imagem final, é interessante reparar como esse espinhoso gesto de despedida e de

12 A figueira e as suas sombras são frequentemente associadas a um lugar de descanso e de espera. Neste exemplo retirado de *Lugares do lume*, intitulado precisamente “A figueira” (p. 592-593), encontramos mais uma imagem envolta em recordações e memória longínquas: “os ramos da figueira a rasar/ a terra convidavam a estender-me/ à sua sombra. [...] A mãe ralhava: A sombra/ da figueira é maligna, dizia./ Eu não acreditava, bem sabia/ como cintilavam maduros e abertos/ seus frutos aos dentes matinais.”

permanência aparece de maneira muito clara no seguinte poema de *Ofício de paciência* (p. 534):

OS DIFÍCEIS AMIGOS

Esses mortos difíceis
que não acabam de morrer
dentro de nós; o sorriso
de fotografia,
a carícia suspensa, as folhas
dos estios persistindo
na poeira; difíceis;
o suor dos cavalos, o sorriso,
como já disse, nos lábios,
nas folhas dos livros;
não acabam de morrer;
tão difíceis, os amigos.

Difíceis os amigos, “Esses mortos difíceis/ que não acabam de morrer/ dentro de nós” (p. 534), que perduram como um nó de sangue e se alastram pelos poemas, manifestamente nos epitáfios, mas sub-repticiamente por uma poética em tudo autoral porque permeável por aquilo de que se alimenta: a palavra, a poesia.

Referências

ANDRADE, Eugénio de. Carta a António Nava. *Relâmpago* – Revista de Poesia, n. 15, p. 112-115, out. 2004.

ANDRADE, Eugénio de. Dez cartas. *Relâmpago* – Revista de Poesia, n. 15, p. 155-172, out. 2004.

ANDRADE, Eugénio de. *Escrita da terra · Homenagens e outros epitáfios*. Prefácio de Paula Morão. Porto: Assírio & Alvim, 2014. (E-book). Não paginado.

ANDRADE, Eugénio de. *Ostinato rigore· Escrita da terra e outros epitáfios*. Porto: Limiar, 1977. (Obra de Eugénio de Andrade/4).

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Prefácio de José Tolentino Mendonça. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

ANDRADE, Eugénio de. *Prosa*. Prefácio de Federico Bertolazzi. Porto: Assírio & Alvim, 2022.

ARIÈS, Philippe. A morte do outro. In: *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Traduzido por Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 65-84.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II – A obra como Vontade*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. 4.ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

BENTO, José. Crítica a “Eugénio de Andrade, Escrita da Terra e Outros Epitáfios, Limiar, Porto / 1977 (2ª edição)”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 44, p. 79-80, jul. 1978.

BESSA-LUÍS, Agustina. Eugénio. *Relâmpago* – Revista de Poesia, n. 15, p. 119-121, out. 2004.

CESARINY, Mário. *Poesia*. Edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CINATTI, Ruy *et al.* *Homenagem a Ruy Belo*, com um desenho de José Rodrigues. Porto: Ed. Inova, 1978. (Coleção O Ouro do Dia).

ELIOT, T. S. *Poemas*. Traduzido por Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FERREIRA, António Manuel. Eugénio de Andrade: figuras de melancolia. In: FERREIRA, António Manuel (coord.). *A luz de saturno – figurações da velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro Editora, 2005. p. 53-66. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/eug.andrade%202.pdf>>. Acesso em: 28 mai. 2023.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

LOPES, Óscar. *Uma espécie de música* (A poesia de Eugénio de Andrade) – Três ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Bestiário, 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. 3.ed. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MANCELOS, João de. Pelo jardim de Eugénio de Andrade: o significado de árvores, flores e frutos na sua poesia. *Mathesis*, 18, p. 149-173, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ucp.pt/index.php/mathesis/article/view/5173/5049>>. Acesso em: 09 jun. 2023.

MARQUES, Joana Emídio. Quem matou o poeta Luís Miguel Nava? *Observador*, Lisboa, Cultura/Poesia, 29 set. 2017. Disponível em: <<https://observador.pt/2017/09/29/quem-matou-o-poeta-luis-miguel-ava/>>. Acesso em: 21 mai. 2023. Não paginado.

MAULPOIX, Jean-Michel. Introduction à une poétique du texte offert: apostilles. In: *Poétique du texte offert*. Lyon: ENS Éditions, 1996. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net/textoffert.htm>>. Acesso em: 09 out. 2022. Não paginado.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas de Antonio Carlos Secchin, com colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2020.

MORÃO, Paula. Apresentação crítica. In: ANDRADE, Eugénio de. *Poemas de Eugénio de Andrade: o homem, a terra, a palavra*. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise literária de Paula Morão. Lisboa: Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981. p. 14-37.

MORÃO, Paula. Lendo *Escrita da terra · Homenagens e outros epitáfios*, de Eugénio de Andrade. In: ANDRADE, Eugénio de. *Escrita da terra · Homenagens e outros epitáfios*. Porto: Assírio & Alvim, 2014. (E-book). Não paginado.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2020.

NEMÉSIO, Vitorino. *Poesia (1935-1940)*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1961.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

Eugénio de Andrade: exercícios com retratos

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Tudo se passa entre a palavra e as mãos.
(Derrida, 2010, p. 78)

Pode-se atribuir a parcela significativa da poesia de Eugénio de Andrade o fato de ela se construir a partir da repetição de determinadas formas, temas e obsessões que acabam por distingui-la poeticamente.¹ O retorno recorrente a certa temática (as artes poéticas, as artes plásticas, a música, o corpo, os elementos da natureza) ao longo de sua vasta produção dá a ideia de como a obra aceita ser pensada segundo a ideia de série, que se prolonga, se repete e recomeça a cada novo livro. De fato, se se olha, em percurso diacrônico, o desenvolvimento da poesia de Eugénio destaca-se o modo como é ordenada e agrupada em alguns blocos de sentido que, de livro a livro, vão se organizando sob a forma da seleção e da repetição de determinado léxico, ritmos, temáticas, imagens e procedimentos poéticos.

¹ Evidentemente, trata-se de poeta que explora, de forma contínua e recorrente, ao longo de toda a sua obra, alguns procedimentos e técnicas que têm como pano de fundo seja referências explicitamente ligadas à música, seja, em caráter mais implícito, a utilização de figuras linguísticas vinculadas à repetição, tais como a anáfora, a anadiplose e a epístrofe, bem como aliteraões e assonâncias, figuras, como se sabe, destinadas a criar, no poema, efeitos expressivos de grande produtividade.

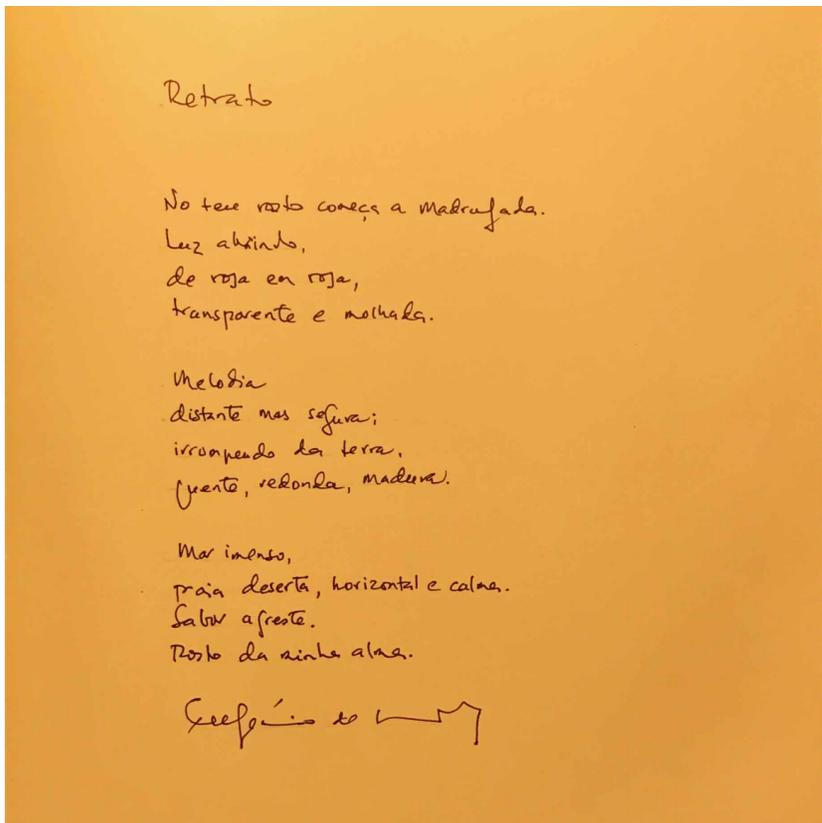
Uma destas séries que aparecem disseminadas ao longo de parte significativa dessa obra é aquela que se agrupa em torno de poemas que têm o retrato como tema e motivo central. Dentro desse quadro, dezenove poemas foram recolhidos de diferentes livros e se pode notar como atestam a recorrência da utilização dessa figura como componente estrutural e um dos produtivos eixos articuladores dessa poética. Com efeito, Eugénio esboça o que se pode denominar retratos em sua poesia: há retratos de poetas, de escritores, de atriz de cinema e de cineasta, de pintores, de músicos; mas, indubitavelmente, a maior porção deles concentra-se no rosto de gente comum e anônima, sendo que o foco no amado inominado aparece com alguma reveladora frequência. Um ponto digno de nota é que, em Eugénio, costuma não haver a preocupação com a precisão descritiva/figurativa, o poeta não se empenha na composição de retratos miméticos, ocorrendo usualmente o contrário, pois alguns apresentam-se vagos, incertos, muitas vezes inacabados. Paula Morão, em estudo panorâmico sobre a poesia de Eugénio, alerta para o fato de que, em alguns poemas que têm o retrato como *leitmotiv*, este lá está precisamente para indicar a sua ambígua e imprecisa condição:

Talvez seja porque à memória cabe fixar o passado pela escrita do poema que o tema do retrato (ou do rosto, do perfil) é tão frequente. Enquanto fixador do rosto, permitindo a ele voltar a cada leitura, o poema é, como um retrato, memória, e é, de algum modo, escrito *in memoriam* (Morão, 1981, p. 29-30).

No entanto, é preciso deixar registrado que à medida que esta poesia se consolida e a obra vai ganhando espessura, parece haver um certo movimento de corporificação e expansão de personagens figurados nos poemas. Quer isto dizer que se parte da imprecisão quase absoluta acerca da figura retratada em direção

a um gesto de nomeá-la, contextualizando-a e enraizando-a numa dada circunstância e contexto, como se verá. O poema que inaugura o que se convencionou aqui chamar de “série: retratos” está publicado no livro *Os amantes sem dinheiro* e atesta o sentido de indeterminação do rosto e sua quase “desfiguração” dada a ver nesse “retrato”. Na Imagem 1, que reproduz um manuscrito do referido poema, é de se observar o traçado sóbrio e elegante da letra do poeta:

Imagem 1 - Manuscrito do poema “Retrato”, de Eugénio Andrade



Fonte: José Santos.

RETRATO

No teu rosto começa a madrugada.
Luz abrindo,
de rosa em rosa,
transparente e molhada.

Melodia
distante mas segura;
irrompendo da terra,
quente, redonda, madura.

Mar imenso,
praia deserta, horizontal e calma.
Sabor agreste.
Rosto da minha alma.
(Andrade, 1980, p. 41-42).

Para além da explícita referência homérica à “aurora dos dedos rosados”, o retrato aqui traçado funciona como declaração de amor à figura amada. Constrói-se um rosto a partir de elementos que serão recorrentemente utilizados por Eugénio, constituindo, por assim dizer, um *topos* de sua poesia: o amado, a música, a natureza. Note-se que o rosto surge como se fosse paisagem a ser percorrida, algo que à maneira de um geomorfismo, irrompe da terra a ser desfrutado prazerosamente. No entanto, trata-se de um rosto vago, incerto, líquido, em tensão com as forças naturais que o constituem. O aparente paradoxo contido no último verso: “rosto da minha alma” será um dos principais pontos articuladores de toda essa poesia; no poema “As maçãs”, de *Ofício de paciência*, lê-se: “Da alma só sei o que sabe o corpo” (2017, p. 875). Veja-se como o ser amado é associado à terra, encarado como superfície onde se cruzam figuras e forças ancestrais; a antemanhã homérica pode, então, confundir-se com o corpo/paisagem do outro. Nesse sentido, um corpo, um poema é encarado como algo a ser observado, perscrutado, percorrido, podendo até ser percebido como paisagem.

O segundo poema dessa série intitula-se “Retrato com sombra” e está em *As palavras interditas*:

RETRATO COM SOMBRA

Que morte é a sombra deste retrato,
onde eu assisto ao dobrar dos dias,
órfão de ti e de uma aventura suspensa?
Tu não eras só este perfil.
Tu não eras só este sossego aconchegado
nas mãos como num regaço.
Tu não eras apenas
este horizonte de areia com árvores distantes.

Falta aqui tudo o que amamos juntos,
o teu sorriso com as ruas dentro,
o secreto rumor das tuas veias
abrindo sulcos de palavras fundas
no rosto da noite inesperada.
Falta sobretudo à roda dos teus olhos
a pura ressonância da alegria.

Lembro-me de uma noite em que ficamos nus
para embalar um beijo ou uma lágrima,
lutando, de mãos cortadas, até romper o dia,
largo, intacto,
nas pálpebras molhadas dos lírios.

Tu não eras ainda este perfil
com uma rosa de cinza na mão direita.
Eu andava dentro de ti
como um pequeno rio de sol
dentro da semente,
porque nós – é preciso dizê-lo –
tínhamos nascido um dentro do outro
naquela noite.

Esse é o teu rosto verdadeiro;
aquele rosto que vou juntando ao teu retrato
como quando era pequeno:
recortando aqui,
colando ali,
até que uma fonte rasgue a tua boca
e a noite fique transbordante de água.
(Andrade, 1980, p. 56-57).

O que chama a atenção são os modos de compor o retrato: trata-se de construí-lo tendo em perspectiva a constatação da perda de seus contornos mais nítidos e a consciência da falta que acomete o sujeito. As imagens a ele relacionadas expressam negatividade (a sombra, a morte, a orfandade, a rosa de cinza). Por isso, o poema elabora uma espécie de “teoria” da constituição do retrato enquanto objeto ligado à perda e à falta e passa a traçar uma distinção entre rosto e perfil. Cabe ressaltar que anatomicamente falando, o rosto é um conjunto composto por testa, olhos, nariz, boca, mento e faces das pessoas ou suas representações. Dá a ver, portanto, uma presença que se quer completa. Ao contrário, o perfil refere-se apenas aos contornos do rosto, vistos de lado, constituindo, assim, a representação de um objeto, ser ou coisa, vistos de um de seus lados. É parcial, limitado, não todo.

Observe-se que o verso “Tu não eras só este perfil” dá conta de uma realidade envolta por sombra e finitude, de algo que se vai perdendo lentamente; o rosto, por outro lado, é a construção imaginária que se obtém ao fim do poema. Composto por fragmentos que se recortam e colam, o poema faz surgir o rosto que fora esquecido, que se perdera nas “sombras” do retrato, inventando-o. A repetição da ideia de que o perfil é incompleto, falho, aparece também no verso “Tu não eras ainda este perfil” como a demonstrar o desejo de construção de um rosto pleno, isento de falhas e lacunas, algo que só o poema pode realizar.

Em *Até amanhã*, encontra-se o terceiro poema dessa série novamente intitulado “Retrato”. Trata-se de uma breve composição de apenas doze versos, em que a criatura representada não se mostra em termos subjetivos ou psicológicos, antes é referida como se fosse uma espécie de natureza morta, pois não se sabe quem é o objeto de atenção do poeta, que contempla, de uma posição privilegiada, uma natureza híbrida entre o animal e o humano.

Destaque-se apenas o tom de velado erotismo expresso na figura do “tigre adormecido/ coração do dia”:²

RETRATO

Tigre adormecido,
coração do dia.
Rosto semeado
de melancolia.

Noite transparente,
primavera escura.
Sombra rodeada
de mar e brancura.

Tigre adormecido.
Coração do dia.
Puro e violento
incêndio de alegria.
(Andrade, 1980, p. 76).

O quarto poema do conjunto intitula-se “Litania com o teu rosto” e integra *Mar de setembro*, livro em que a presença da música e do campo semântico a ela correspondente é avassaladora. O corpo evocado é percebido como portador das qualidades da alegria e da melancolia, entrelaçadas. À moda das ladainhas, a peça é composta por frases curtas, que vão montando as qualidades do amado (ou da terra, “mãe ardente”), numa enumeração evocativa (noite, dia, música, vara de nardos, estrela, barco, água, bosque, pão, leite, lágrima, mão, lua) empenhada em dar a ver uma circularidade justamente pronta a sinalizar para a prece que nomeia o poema, cujos início e fim são idênticos e lembram os mantras encantatórios (“ó noite ó dia”) cuja fórmula de repetição abre e fecha o poema:

² A ressaltar no poema a dimensão “serial” da poesia de Eugénio, já que o verso “coração do dia”, isolado na estrofe para maior destaque virá a dar título ao livro seguinte publicado pelo poeta em 1958, *Coração do dia*, expondo assim essa cadeia sequencial que alimenta boa parte desta poética. Este é apenas um dentre os inúmeros exemplos a serem explorados.

LITANIA COM O TEU ROSTO

Ó noite, ó dia, ó música de guitarras
na rua ou no teu corpo,
primavera,
vara de nardos, estrela
de cinco pontas, morte pura,
ó barco onde as bandeiras
são todas de alegria,
água súbita, bosque próximo,
pão com sabor a sol,
ó leito onde corri
azul, azul, azul
à tua sombra,
amor,
ó lágrima,
espelho da terra,
mãe ardente,
melancolia,
secreta lua aberta
alma, canção, ó noite, ó dia!
(Andrade, 1980, p. 108-109).

Em *Obscuro domínio*, o curto “Vaguíssimo retrato” afigura-se como uma declaração de amor, a postulação de uma visão do outro como positividade, como encontro destinado a retardar a finitude e a melancolia, numa aposta solar na comunhão erótica:

VAGUÍSSIMO RETRATO

Levar-te à boca,
beber a água
mais funda do teu ser –
se a luz é tanta,
como se pode morrer?
(Autor, 1980, p. 175).

Nesse universo solar e positivo, o sujeito não se preocupa em apresentar uma visão concreta do outro, só lhe interessa a percepção e o usufruto do corpo do ser amado. Na sequência desse

poema e como se o complementasse, expandindo a consciência da concretude dos corpos, visto como espaço do prazer erótico, tem-se “Retrato ardente”. É de se observar o modo como metonimicamente³ vai-se construindo o corpo objeto da atenção do poeta (lábios, peito, flancos, cintura, joelho):

RETRATO ARDENTE

Entre os teus lábios
é que a loucura acode,
desce à garganta,
invade a água.

No teu peito
é que o pólen do fogo
se junta à nascente,
alastra na sombra.

Nos teus flancos
é que a fonte começa
a ser rio de abelhas,
rumor de tigre.

Da cintura aos joelhos
é que a areia queima,
o sol é secreto,
cego o silêncio.

Deita-te comigo.
Ilumina meus vidros.
Entre lábios e lábios
toda a música é minha.
(Andrade, 1980, p. 180-181).

O corpo amado é visto como total e ardente positividade, embora não falte algum toque de velada ameaça, dado

³ Utiliza-se, aqui, a indistinção entre metáfora e metonímia conforme Roland Barthes a pensou e praticou: “Deixaremos de lado a oposição de Jakobson entre a metáfora e a metonímia, pois, se a metonímia é, por sua origem, uma figura de contiguidade, não deixa, também, de atuar como um substituto do significante, isto é, como uma metáfora”. (Barthes, 1990, p. 43).

pela referência às abelhas e ao tigre. Mesmo o que poderia, hipoteticamente, embaciar o prazer do encontro é descartado. A alusão aos vidros que poderia sinalizar para algo de frágil ou ameaçador é neutralizada pelo pedido “ilumina meus vidros”, isto é, em presença do ser amado tudo tende a se transformar em alegria e comunhão erótica.

Memória doutro rio é um livro organizado em torno de 50 breves fragmentos (ou poemas em prosa) nomeados e finalizados com um envio (*l'envoi*) endereçado a “estas areias”. Desses 50 fragmentos, três são dedicados a encenar o retrato. “Retrato de rapaz” focaliza, a partir de imprecisões territoriais, a falta e a privação que caracterizariam a existência de um “impreciso rapaz”, ancestral herdeiro de uma natureza hostil, pouco dada a mudanças, o que se percebe pelo uso das expressões “rigor da neve” e “poeira lentíssima”, numa evidente sinalização da ambientação outonal e sombria que aos poucos vai tomando conta do sujeito: “Vinha de terras altas, conhecera a sede e a água dos trigos de março, os pés habituados à poeira lentíssima da eternidade. O rigor da neve veio vindo depois”. (Andrade, 1980, p. 256).

Na sequência, “Retrato inacabado”, à maneira de arte poética, expõe os princípios norteadores dos processos de criação e reflexão de um poeta. Trata-se do esboço do “retrato” de alguém de quem se objetiva traçar o perfil poético, com ênfase, sobretudo, na obra, em detrimento da biografia. É um retrato-comentário, se assim se pode dizer. A ideia de inacabamento, de impossibilidade de construção de uma totalidade se coaduna com a convicção de que o poema apenas pode vislumbrar um esboço de perfil, dada a impossibilidade de se traçar imagens plenas e acabadas de um poeta e sua obra. Veja-se:

RETRATO INACABADO

Nada parecia irritá-lo tanto como a transformação da linguagem em obscuro cerimonial de confraria; parece que sempre falara muito pouco, e quando o fazia mais parecia interrogar-se que afirmar fosse o que fosse. Talvez apenas ao fim da tarde procurasse misturar a lentidão das suas sílabas ao lentíssimo correr do rio, que lhe passava debaixo da varanda. As suas pausas excessivas e longas conduziam menos à brancura do silêncio que aos rasos campos do sul, onde as sementes do sol explodiam nas hastes breves dos cardos. Mas quem o escutara não pudera deixar de reter algumas palavras, poucas e crispadas, com que presentemente lhe gravam o perfil. (Andrade, 1980, p. 264).

Em “Retrato de mulher” é de se notar a forma como no poema o rosto liga-se intimamente a determinada paisagem; o rosto assemelha-se a uma superfície geológica que houvesse sofrido a ação da passagem atroz do tempo, que tudo vai dispendo em camadas sobrepostas. Estratificado, o rosto feminino é visto também como construção social, espécie de emblema, por sua capacidade de se transfigurar em rosto da pátria ou da nação. Por isso:

RETRATO DE MULHER

Sobre o seu rosto não fora só o tempo que passara, também as cabras ali pisaram fundo. Era difícil, era impossível distingui-la da própria terra: velha, seca, esboroando-se à passagem do vento. Portuguesa, de tão pobre. (Andrade, 1980, p. 267).

Em *Branco no branco*, o retrato novamente aparece ligado à percepção da perda e à consciência da finitude dela advinda. Veja-se o poema “XXXIV”:

XXXIV

Não, não encontro o retrato.
Estavas de perfil, a luz de cinza
caía-te dos braços,
da casa próxima o fumo
subia devagar os últimos degraus
do outono, um cachorro
saltava no terreiro, não tardaria
a escurecer

Estavas de perfil, a mão acompanhando
no regaço a rosa que te dei.
Deixa-a ficar e ser,
a mão, rosa também.
(Andrade, 2017, p. 394-395).

Destaca-se a voz em primeira pessoa, como em um lamento elegíaco, orientado a dar corpo à experiência da perda que marca o sujeito. A “luz de cinza” e a atmosfera crepuscular enquadram o cenário que se organiza em torno do traçado de um perfil que tende, rapidamente, a desfazer-se, a esboroar-se. A notar o duplo e enfático “não” como a sublinhar duas perdas irreparáveis: a própria figura retratada, a fotografia propriamente dita.

Já no breve “Numa fotografia”, de *O outro nome da terra*, altera-se a posição do sujeito que abre mão da primeira pessoa e se dirige a um “tu”, em tom de aconselhamento. É como se o poeta esboçasse, num álbum de fotografia ou no verso de um retrato, uma dedicatória que devesse servir também como endereçamento, espécie de exortação à sabedoria lenta e demorada do olhar, percebido aqui como essencial para a inteligência das coisas, além de pretexto para o poema. Veja-se:

NUMA FOTOGRAFIA

Não sejas como a névoa, nem quimera.
Demora-te, demora-te assim:

faz do olhar
tempo sem tempo, espaço
limpo – do deserto ou do mar.
(Andrade, 2017, p. 749).

Em “Retrato de atriz (*Eunice*)”, de *Homenagens e outros epítáfios*, o procedimento utilizado pelo poeta é o de simular o flagrante de uma atriz no momento em que se prepara para entrar em cena. Tudo indica que se trata de Eunice Muñoz, célebre atriz de teatro e cinema, aclamada como uma das melhores de Portugal.⁴ O olhar do poeta penetra o íntimo da atriz, a partir da visão de sua imagem ao espelho; por sua vez, o poema parece colocar-se na posição de duplo espelho, pois se coloca também como posto de observação da mulher ao espelho, ao mesmo tempo que a registra na sua subjetividade mais visceral, que talvez esteja confundida com a vida das personagens a quem deu vida (notar o uso da primeira pessoa a misturar sujeito e objeto; observador e observado). Nesse sentido, a vida fingida, encenada e a vida vivida tornam-se um único e indissolúvel laço impossível de ser desatado:

RETRATO DE ACTRIZ (*Eunice*)

É uma mulher ao espelho; prepara-se
para atravessar o deserto antes de entrar
em cena. *Não sei de solidão maior,*
já na infância o medo era o meu diadema,
tremia sempre antes de me atirar do muro

4 Eunice Muñoz, ao longo de sua longeva, produtiva e bem-sucedida carreira nos palcos, atuou em importantes peças de autores inscritos no que se pode denominar o cânone do teatro ocidental, tais como Ésquilo (*As troianas*); Shakespeare (*Noite de reis*, *Hamlet*); Racine (*Fedra*); Tchekov (*O jardim das cerejeiras*); Jean Genet (*As criadas*); Bertolt Brecht (*Mãe coragem*); Botho Strauss (*O parque*), dentre outros. Como *diseur* de poesia, participou do espetáculo “Portugal e seus poetas” (1981) e dedicou-se à divulgação, quer em disco, quer em recitais, da obra de Florbela Espanca e António Nobre. De Eugénio de Andrade gravou “Canção”, poema de abertura do volume *Poesia e prosa* (1940-1981), que pode bem funcionar como pórtico de toda a obra deste poeta.

*sobre o montão de folhas secas; afinal
eram tão maternais as mãos do ar
sobre o meu corpo tão inocente ainda;
mas ignorar é outra forma de saber.*
Agora ia ser outra mulher, amar
o poder, pôr na cabeça uma coroa,
sentir o cheiro do sangue até à náusea,
cuspir a vida por não poder suportá-la.
Por fim, trémula ainda, regressará à sua
solidão, à poeira dos dias luminosos,
já sem receio de saltar sobre as folhas
secas – há tantos, tantos, tantos anos.

16-8-84

(Andrade, 2017, p. 272).

Imagem 2 - Retrato de Eunice Muñoz



Fonte: Wikipedia, 2023.

O poema “Retrato de rapariga (Gageiro, *Alentejo*, 1985)”, também de *Homenagens e outros epitáfios*, parece ser um exercício efrástico feito por Eugénio a partir da observação de uma foto de Eduardo Gageiro (Imagem 3) que integra o livro de fotografias intitulado *Alentejo – Relógio de Sol*, de 1998. O próprio poema

fornece essa pista, já no título. O livro de Gageiro, concebido a partir de fotografias, em branco e preto, de alentejanos (região agrário-pastoril) flagrados na execução de seus ofícios cotidianos, artesanais (a ceifeira, o ganhão, o ceramista, o pastor de ovelhas, o corticeiro, o homem do campo etc.) é acompanhado por poemas e textos de Miguel Torga. A esse propósito, Eugénio em diversas oportunidades, assinala o fascínio sobre ele exercido pelo dito universo alentejano, região que guarda características bem próprias que a distinguem das restantes províncias do país. O poeta chega a considerar que há um estilo alentejano, o qual julga bastante próximo de uma estética: a “ácida luz”, a opção pelo equilíbrio, o gosto pelas formas sóbrias, a beleza da simplicidade, em tudo alheia ao excesso e à extravagância, a limpidez, a elegância da “povertá”. Atributos que serão muito pertinentemente associados à poesia de Eugénio, no seu ideal de busca de “uma linguagem substantiva, magra, seca”, conforme dizeres do próprio poeta (Neves, 2016, p. 89).

No poema em pauta, chama a atenção do poeta o rosto belo, claro, luminoso da “rapariga”, visto como análogo às características da terra: “a beleza concreta rente ao chão”. O rosto da moça define-se por analogia à terra; ambas compartilham idênticas qualidades, semelhante positividade e concretude:

RETRATO DE RAPARIGA (Gageiro, *Alentejo*, 1985)

Ela é na sua transparência
vegetal o rosto limpo da manhã,
o terreiro varrido pela luz
verde e ondulada do trigo,
a beleza concreta rente ao chão:
a infundável extensão da cal,
a lenta aproximação de um rio.

16.7.99

(Andrade, 2017, p. 282)

Imagem 3 - Retrato de rapariga, 1'41''



Fonte: Acervo Eduardo Gageiro, 1988.

Vertentes do olhar é uma reunião de 49 textos em prosa que abarca, segundo os editores, mais de quarenta anos de produção poética de Eugénio (o mais antigo data de 1946 e o mais recente, de 1987). Há, nela, uma sequência de três fragmentos que podem ser lidos como uma espécie de retrato-comentário sobre a obra de importantes nomes da pintura (Giorgio Morandi), do cinema (Luchino Visconti) e da poesia (Carlos de Oliveira). Tal escolha parece fazer jus ao título do livro onde estão publicados, pois a expansão dos interesses culturais contidos na formulação “vertentes do olhar” sinaliza justamente para o alargamento da percepção e da sensibilidade do poeta que já vinha se estendendo a diferentes formas artísticas, como se viu em relação à fotografia.

O primeiro poema da sequência referida é “Morandi: um exemplo”. Note-se como o sujeito posiciona-se como crítico de arte que observa e emite juízo sobre a obra, louvando-a à maneira de prece, atitude que pode ser comprovada pela palavra que encerra a peça: “Amém”, em exato contraponto irônico à anedota biográfica também presente no poema. É de se registrar que Giorgio Morandi, importante pintor italiano do século XX, tornou-se conhecido

pela precisão em pintar naturezas mortas e paisagens estáticas e silenciosas, frequentemente construídas em tom pastel, com especial ênfase nas muitas variações da luz e da cor. Compreende-se que Eugénio o tenha visto como um mestre, já que se podem destacar diversos pontos de convergência entre a poética da cor e da luz praticada pelo português e o universo pictórico do italiano. Veja-se o fragmento:

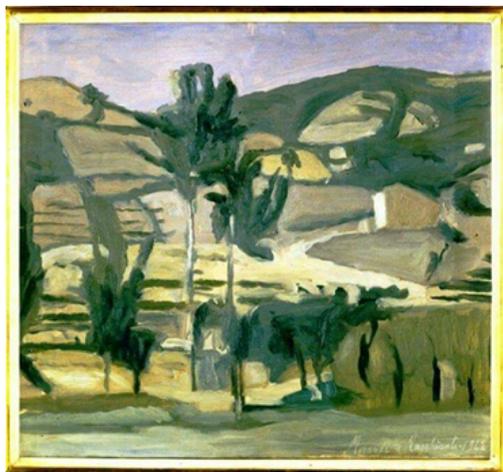
MORANDI: UM EXEMPLO

Anoitecera. Eu falava de Morandi como exemplo de uma arte poética que, apesar da desmaterialização dos objectos e da aura de silêncio que os imobilizava na sua pureza, não se desvincula nunca da realidade mais comum e fremente, quando alguém me interrompeu: – Eu conheci-o, era intratável, vivia em Bolonha com duas irmãs, quase só saía de casa para ir às putas. – Está bem, volvi eu, se ele precisava disso para depois pintar como Vermeer e Chardin, abençoadas sejam todas as putas do céu e da terra. Amém.

21.11.84 (Andrade, 2017, p. 428).

A título de ilustração do argumento acima exposto, veja-se “*Paesaggio a Grizanna*” (Imagem 4, 1922), em que se pode observar o jogo de luzes e de cores ressaltado pelos variados matizes de verde e amarelo predominantes no quadro. Assim como nos impressionistas, a luz da natureza dita a estrutura da imagem:

Imagem 4 - *Paesaggio a Grizanna*, de Giorgio Morandi



Fonte: Guggenheim, New York

O próximo poema é “Outro exemplo: Visconti”. Nele, o foco recai sobre o cineasta já velho e doente. Embora alquebrado, continua a trabalhar incessantemente. O poema, que é construído à maneira de um plano cinematográfico, acompanha o diretor no *set* de filmagem daquele que viria a ser o seu último filme, *O inocente* (1976). Consta que Visconti morre antes que o lançamento oficial do filme tenha sido feito. Tal clima de fugacidade e perda é captado pelo poeta. Repare-se como o poema se compraz em fixar na figura do cineasta o trabalho da morte e da ruína. Esboça-se um retrato final que privilegia não o esplendor e a beleza dos atores e da cenografia registrados para sempre na película, mas a fugacidade e a finitude, encarnadas no corpo do artista, incansável em sua corrida contra o tempo, para que a arte se faça. Por isso o desejo de buscar a perfeição do plano, a ideia de “recomeçar” sempre, em nome da obra, em nome da arte. Além de constituir um retrato do artista quando velho, o poema também se configura como um comentário crítico arguto e certo sobre o cinema de Visconti, que havia declarado: “Morrer é como nascer, talvez seja

melhor. Intriga-me o mistério. Quero muito saber o que há depois. Morrer talvez seja como ir ao cinema” (Visconti *apud* Villen, 1987).

É útil observar que os créditos iniciais do filme enquadram, em primeiro plano, uma mão de longos dedos finos, salpicada por pequeninas manchas senis, a folhear lentamente um velho exemplar de *O inocente*, de Gabrielle D’Annunzio, que serve de base ao roteiro. A obsessão do cineasta em focalizar metonimicamente esse trabalho da mão encontra ressonância na predileção de Eugénio em apresentá-la como instrumento da escrita e da leitura. Nesse sentido, é substancialmente distinta da forma como as mãos do protagonista Tullio Hermil surgem ao longo de toda a narração fílmica: vigorosa, a esgrimir o sabre nos treinos esportivos; suave, a acariciar o corpo das mulheres; criminosa, a retirar do berço o recém-nascido para expô-lo à morte sob o frio gelado de dezembro; corajosa, ao desferir o tiro de pistola que lhe custará a vida. Dessa maneira, as mãos viris, decididas de Tullio contrastam de forma muito expressiva com a mão envelhecida,⁵ hesitante, cuja imagem se registra no primeiro plano do filme.

Veja-se o fragmento:

OUTRO EXEMPLO: VISCONTI

Trabalhava como um doido, ocultando o seu sofrimento. A doença humilha, agora era duma cadeira de rodas que dirigia os actores, alterava a decoração, discutia as luzes. Trabalha para não morrer, dizem os amigos. Horas e horas para escolher o tom de um cortinado, a maneira de erguer um véu à altura da boca, a cor das maçãs no linho baço da toalha, com esse amor à realidade que só conhece quem a sabe tão fugidia. Abandonada a câmara, era ainda no trabalho que pensava ao ler duas ou três

⁵ Consta que a mão direita que manuseia o livro é a de Visconti, que, após sofrer uma trombose, em 27/07/1972, havia ficado com o braço e a perna esquerdos paralisados.

páginas de Proust, de Stendhal. Apagada a luz, depois de ter ordenado que retirassem as flores do quarto, o aroma das gardênias começava a enjoá-lo. Mas o sono demorava. Tinha a cabeça cheia de imagens, sobretudo de sua mãe, surgindo no meio de uns versos de Auden, que fizera seus nos últimos tempos: *When you see a fair form chase it / And if possible embrace it / Be it a girl or a boy...* Adormecia tarde e era o primeiro a despertar. Chamou para que o lavassem, o vestissem. Recomeçaria uma vez mais a cena, com nova iluminação. O rosto de Tullio Hermil deveria estar na penumbra, só as mãos fracamente iluminadas. Porque é nas mãos... Não, não, as mãos são inocentes. É no espírito que tudo tem origem; mesmo o amor, mesmo o crime. Excepto a morte. A morte era bem no corpo que principiava. Ali estava ela, tomando conta de si. Via-a crescer a cada instante, essa cadela. De súbito, tornara-se real, os dentes afiados, a baba escorrendo, o salto iminente. Em grande plano.

6.5.85 (Andrade, 2017, p. 440-441).

O terceiro e último poema dessa série é “Último exemplo: Carlos de Oliveira”. Aqui, encena-se o poeta da gândara em sua dura oficina de escrita. Eugénio corrobora a ideia de que “lutar com as palavras” deve ser a tarefa primordial do poeta, para quem a poesia é encarada tanto como atividade crítica quanto criadora. Nessa oficina, a dificuldade, o cansaço e a fadiga são as companheiras do poeta. Também a busca exata da palavra, o apuro e o requinte da escrita. Escrever é, para Carlos de Oliveira, um processo de lavra e garimpo, de refino e lentidão, de atenção e observação, tanto dos materiais poéticos quanto do contexto no qual está o poeta.⁶

⁶ Carlos de Oliveira já havia sido objeto da atenção de Eugénio, em um pequeno texto intitulado “Na morte de Carlos de Oliveira”, publicado em *Os afluentes do silêncio*, onde se lê: “Esta obsessão pelo rigor, este minucioso trabalho de abelha, esta arte cujo empenhamento mais árduo é ser aprendizagem permanente, é o que mais gostamos nele”. (1980, p. 326). Eugénio haveria, ainda, de dedicar um outro poema a Oliveira, no segundo ano de sua morte, fato que o poeta realça ao inscrever a data ao fim do poema: 21/10/2023. Eis o poema “Recado para Carlos de Oliveira”, de *Homenagens e outros epítafios*: “Foram vários a partir,/ a deixar hábitos/ máscaras cobardias – o deserto/ sem lacuna dos dias./ Lá onde estás

Por isso, o destaque para a imagem da rua, cujo ruído não pode deixar de ser considerado. Na cena final, o poeta “desce à rua”, em busca de calma ou inspiração. Trata-se de uma perspicaz visão de Eugénio a respeito da poesia de Carlos de Oliveira, muitas vezes considerado uma espécie de trãnsfuga do movimento neorrealista. Sem descurar o rigor do trabalho com a palavra, Eugénio enxerga em Oliveira a paixão pela observação analítica e reflexiva acerca das circunstâncias contextuais que o envolvem. Observe-se o fragmento:

ÚLTIMO EXEMPLO: CARLOS DE OLIVEIRA

Os rumores vinham de costas, a rua entrava pela casa, apesar de tão alta. Desviava então a vista fatigada do papel, a palavra exacta era lenta a chegar, quando chegava. O trabalho de horas acabara por reduzir-se a três ou quatro linhas, ainda por cima Cesário insinuava-se no seu apuro. Aproxima-se da janela, a luz era ainda amarga naquele fim de março. O rio lá ao fundo ia frio, apesar disso as águas chamavam-no. É a música inominável da poesia, pensou, um dia terei de responder àquele apelo. Voltou ao papel, não podia perder o resto da manhã. *O que se expõe na palavra é um corpo mortal, mas são essas interrogações que resistem à morte.* Amarfanhou a folha, atirou-a fora, exasperado. Pegou na bengala, desceu à rua. Março ia frio, não há dúvida.

16.5.85 (Andrade, 2017, p. 446).

Também em “Schumann por Horowitz” (*Os sulcos da sede*, 2001), a percepção das dificuldades do corpo assalta o poeta, muito embora a velhice surja transfigurada em vigor e energia criadora: a força das mãos, sejam as do camponês, sejam as do artista. Tendo

chegaste antes de mim./ O sítio deve ser mais asseado:/ guarda-me um lugar perto de ti.” (2017, p. 267).

em perspectiva a música de Robert Schumann⁷ executada pelo célebre pianista russo-americano Vladimir Horowitz, traça-se um retrato do artista, metonimicamente considerado a partir de suas mãos de virtuose do teclado, que podem, curiosamente, estabelecer analogia com as mãos de quem escreve, mãos ancestrais que buscam resistir à passagem do tempo. Almejam transmitir, assim, o ofício que a princípio artesanal transmuta-se para dar origem a novas formas artísticas, diferentes expressões da sensibilidade. Música e poema parecem assumir lugar de destaque na concepção de arte conforme a entende Eugénio de Andrade. As mãos do músico e as do poeta confundem-se, partícipes do mesmo ideal artístico:

SCHUMANN POR HOROWITZ

São herança camponesa, as mãos.
Estas pequenas mãos, de geração
em geração, vêm de muito longe:
amassaram a cal, abriram sulcos
frementes na terra negra, semearam
e colheram, ordenharam cabras,
pegaram em forquilhas para limpar
currais: de sol a sol nenhum
trabalho lhes foi alheio.
Agora são assim: frágeis, delicadas,
nascidas para dar corpo a sons
que, noutras épocas, outras mãos
se obstinaram em escrever como
se escrevessem a própria vida.
Ao vê-las, ninguém diria que
a terra corria no seu sangue.
São mãos envelhecidas, mas no teclado
são capazes do inacreditável: juntar

7 Compreende-se a razão de Eugénio homenagear o compositor alemão, cuja predileção pelo piano é notória, dado ser este um instrumento musical votado à interioridade e à intimidade do aconchego familiar. No breve texto “Amar Schumann”, Barthes destaca exatamente essa característica, ao ponderar que Schumann é o “músico da intimidade solitária, da alma enamorada e fechada, que fala consigo mesma [...]” (Barthes, 1990, p. 259).

nos mesmos compassos o rumor
dos bosques em setembro e os risos
infantis a caminho do mar.
(Andrade, 2017, p. 619).

Outro exemplo de poema que utiliza o retrato para descrever uma referência cultural é “O rapaz de Pasolini” (*O sal da língua*, 1995). A alusão ao cinema de Pasolini⁸ e aos atores e personagens jovens que o povoam funciona como um elogio da beleza e da juventude. Como uma câmera de filmar, o olhar do poeta passeia pelo corpo do rapaz, que é plasticamente comparado a um deus (das telas de cinema?), por ser “feito da substância da luz”; ademais, a posição dos braços lembra uma espécie de saudação ao sol: um está levantado, o outro caído ao longo do corpo. Nesta cena, braço e sorriso se destacam como garantidores de um futuro imaginado pelo poeta como positividade, como utopia, sonho de porvir passível de ser concretizado. Eis o poema:

O RAPAZ DE PASOLINI

Tem o braço levantado para o sol
que rompe muito distante ainda
do seu sonho; é um rapaz
desses do Pasolini esplendidamente
nu, plantado na terra;
o braço direito,
como já disse, levantado; o outro
cai-lhe sem abandono ao longo
do corpo; o sorriso
começa nos olhos de sua mãe
e nele a mágoa
de ser traído não se anuncia
ainda; o futuro
talvez venha a ter gente assim
feita da substância

⁸ Lembre-se que Eugénio compusera, por ocasião da comoção suscitada pelo assassinato do cineasta, o poema “Requiem para Pier Paolo Pasolini”, incluído em *Homenagens e outros epítáfios*.

da luz; o vagaroso futuro;
o presente não, não tem.
(Andrade, 2017, p. 952).

Uma possível analogia entre esse poema e o cinema de Pasolini pode ser encontrada nos dois fotogramas⁹ abaixo (imagens 5 e 6), pertencente ao filme *I fiore delle mille e una notte*, de 1974, o penúltimo do cineasta, em que, à maneira de um vasto conto erótico e hedonista, vislumbra-se a possibilidade de que a presença da morte não seja capaz de toldar a beleza dos corpos inocentes e do prazer, orientados que estão em direção a um ideal utópico de uma felicidade sabidamente inatingível. O contraste entre claridade e luz presente nos corpos nus estendidos no chão é análogo ao claro-escuro encontrado no cenário, enfaticamente destacado pelo cômodo de paredes brancas, levemente sombreadas, tendo ao fundo, com pequena abertura para a luz, uma porta escura. Vejam-se os fotogramas, reprodução da mesma cena, com maior e menor grau de aproximação:

Imagem 5 - Fotograma do filme *I fiore delle mille e una notte*, de Pasolini



⁹ Agradeço a Marcus Vinícius Lessa de Lima, doutorando na UNESP-Araraquara, por ter-me gentilmente facultado o acesso a estas imagens.

Imagem 6 - Fotograma do filme *I fiore delle mille e una notte*, de Pasolini



Fonte: Pasolini, *Il fiore delle mille e una notte*, 1974.

O poema “Encontro no inverno com António Lobo Antunes”, que aparece à guisa de epígrafe do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, publicado em 2000, pode ser entendido como leitura poética feita por Eugénio da obra ficcional de Lobo Antunes.¹⁰ O tom de conversa íntima, quase sussurrada, atesta a consciência da precibilidade dos seres e das coisas, do desamparo e da orfandade que os constitui, matéria bastante explorada nos romances do escritor. A própria paisagem em que tal encontro acontece (o frio de janeiro, a luz parca e declinante do dia, os choupos embranquecidos pelo rigor do clima) são os índices a representar, sempre em clave metonímica, o declínio e a velhice. Contudo, todo esse universo frio e disfórico é compensado pelo “resplendor das

¹⁰ Este poema, na edição da *Poesia*, publicação da Assírio & Alvim, aparece incorporado ao livro *Homenagens e outros epítáfios* (2017, p. 371). Convém assinalar, ainda, que em “Bom dia, Eugénio”, espécie de poema/fragmento/crônica, datado de 9.12.1999, Lobo Antunes dedica uma bela e comovida “homenagem de leitura” ao poeta: “é de Eugénio de Andrade que falo hoje, perpétua varanda de basalto em chamas de frente para o mar”. (Lobo Antunes *apud* Santos, 2001). É bem possível que esse poema de Eugénio seja uma resposta, um agradecimento a Lobo Antunes pela visita ao Porto, pelo encontro, pelo registro em forma de texto. Agradeço ao Roberto B. de Menezes a feliz lembrança desse texto de ALA, bem como o acesso ao volume onde está publicado o manuscrito do poema “Retrato”, de Eugénio, conforme reproduzido neste texto.

mãos imperecível”, sinalizando, assim, para a permanência tanto da poesia de Eugénio como para a ficção de Lobo Antunes:

ENCONTRO NO INVERNO COM ANTÓNIO LOBO
ANTUNES

Com as aves aprende-se a morrer.
Também o frio de janeiro
Enredado nos ramos não ensina outra coisa,
Dizias tu, olhando
As palmeiras correr para a luz.
Que chegava ao fim.
E com ela as palavras.
Procurei os teus olhos onde o azul
Inocente se refugiara.
Na infância, o coração do linho
Afastava os animais da sombra.
Amanhã já não serei eu a ver-te
Subir aos choupos brancos.
O resplendor das mãos imperecível.

18.1.2000

(Andrade, 2017, p. 282).

Em “Homenagem a Mark Rothko”, poema que integra o livro *Os sulcos da sede*, a paleta de cores do pintor constitui fonte de inspiração para o poeta. Na visão de Eugénio, a opulência da cor e da superfície forja o universo altamente abstrato, embora emocional, do pintor, construindo-o. Sabe-se que a pintura de Rothko (Imagem 7) reduz-se aos elementos essenciais, com ênfase nas cores e nas formas.¹¹ Neste poema, o sujeito, ao observar a natureza nela enxerga as mesmas cores quentes dos quadros do artista russo-americano. Contudo, valoriza também o uso que faz das cores frias e meditativas, como o verde, intercalando-as:

¹¹ Considerado pintor dos campos de cores, Rothko assim se expressa sobre a sua arte: “*I’m interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom and so on – and the fact that lots of people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate those basic human emotions*”. Disponível em: <rothko.Khm.at/en>. Acesso em: 14 fev. 2023.

HOMENAGEM A MARK ROTHKO

Amarelo, laranja, limão,
depois o carmim: tudo arde
nas areias
entre as palmeiras e o mar – era verão.
Mas no lugar do teu nome
a terra tem a cor do verde
pensativo, que só a noite
pastoreia leve.
(Andrade, 2017, p. 638).

Imagem 7 - *Orange, red, yellow*, 1961, de Mark Rothko



Fonte: Guggenheim, New York.

Esse último poema dessa série de retratos selecionados exibe a faceta de crítico de arte (esporádico embora) que acompanha Eugénio desde os anos 50. Dilettante, colecionador e amigo de artista, o poeta demonstra possuir uma arguta e bem apurada visão das artes visuais, basta lembrar que, em *Os afluentes do silêncio*, dos 27 textos que o compõem, dez são dedicados à crítica de arte, especialmente às artes plásticas e visuais.

No poema acima, inspirado no óleo sobre tela de Rothko, uma composição baseada na alternância de áreas de cor e na pincelada sensível aos valores da luminosidade, Eugénio brinca com o jogo de luz e de cores, presente nas faixas monocromáticas do quadro. O poeta captura nelas e leva para o poema a trama sutil de *dégradés*, que tendem à homogeneidade e denotam rigorosa construção. Como a dizer que o mais relevante é o modo como a luz do quadro flui para o poema de forma meditada, pesquisada.

Pela amostra dessa série de retratos elencados ao longo da obra de Eugénio de Andrade, pode-se inferir que, seja nos retratos focados em um rosto ou em um perfil, seja naqueles em que se esboça um comentário crítico/reflexivo da obra de determinado artista (escritores, poetas, cineastas, fotógrafos, pintores), o que se constata é que ela é o lugar de uma escuta sensível, de uma atenção muito singular a diversas formas de arte, a fim de talvez fornecer uma pista e um roteiro para quem nela penetra, para que se tornem, todos, cúmplices apreciadores de arte. Como se de uma educação dos sentidos se tratasse.

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Rosto precário*. Porto: Limiar, 1979.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa (1940-1980)*. Porto: Limiar, 1980.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ANDRADE, Eugénio de. *Os afluentes do silêncio*. Porto: Limiar, 1980.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Traduzido por José M. Acuesta Abad. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso – ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Traduzido por Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso. Traduzido por Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BERTOLAZZI, Federico. *Noite e dia da mesma luz – Aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*. Lisboa: Edições Colibri/Universidade de Lisboa, 2010.
- CASTRO, Clarisse; CLETO, Joel (coord). *Onze esculturas para Eugénio de Andrade: no primeiro aniversário da morte do poeta*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2006.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza*. Traduzido por Pedro Sussekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego – o auto-retrato e outras ruínas*. Traduzido por Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Traduzido por Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas – ensaios sobre a aparição*. Traduzido por A. Preto e V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>>. Acesso em: 03 mai. 2023.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Traduzido por Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAJEIRO, Eduardo; TORGA, Miguel. *Alentejo – relógio de sol*. Lisboa: Edições de Eduardo Gajeiro, 1988.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, Cátedra António Vieira da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, n. 4, p. 263-279, 2000.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre arte-escultura-espço. Traduzido por Alexandre de Oliveira Ferreira. *ArteFilosofia: Revista de Estética e Filosofia da arte do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto*, n. 5, v. 3, jul. 2008, p. 15-22. Disponível em: <periodicos.ufop.br/raf/article/view/713/669>. Acesso em: 15 mai. 2023.

LEJEUNE, Philippe. Olhar um auto-retrato. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Traduzido por Jovita Maria Gerheim Noronha/Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 237-250.

LOPES, Óscar. Uma espécie de música. In: ANDRADE, Eugénio. *Poesia e prosa (1940-1979)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

MARQUES, Bruno. Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? – O estranho caso de Lourdes Castro. In: TORRAS, Begoña Farré (coord.). *Actas do IV Congresso de História da Arte portuguesa em homenagem a José-Augusto França*, 2014. p. 435-442.

MARTELO, Rosa Maria. *Emparte incerta* – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. *Devagar, a poesia*. Lisboa: Documenta, 2022.

MORÃO, Paula. Apresentação crítica. In: ANDRADE, Eugénio de. *Poemas de Eugénio de Andrade*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Paula Morão. Lisboa: Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981. p. 15-37.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires/Madrid: Amorrotu Editions, 2006.

NEVES, Fernando Paulouro. *A materna casa da poesia* – sobre Eugénio de Andrade. Porto/Fundão: Casa da Poesia Eugénio de Andrade/Câmara Municipal do Fundão, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo (dir). *Il fiore delle mille e una notte*. Itália/França, comédia, 1974, 130', cor.

RIBEIRO, Eunice. Pequenos presságios. Retrato e figuração de personagem no novo milênio. In: ARNAUT, Ana Paula e PEIXINHO, Ana Teresa (org). *As palavras visíveis*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2021. p. 125-149.

SANTOS, José da Cruz Santos. *Aproximações a Eugénio de Andrade*. Porto: Asa, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. Bilhete postal para Eugénio. *Jornal de Letras*. Lisboa, 03/09/2003. p. 14-15.

STEINER, George. *A poesia do pensamento*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2012.

STEINER, George. *Dez razões (possíveis) para a tristeza do pensamento*. Traduzido por Ana Matoso. Lisboa: Relógio d'água, 2015.

TAVARES, Daniel. *Do autorretrato poético – leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea*. Braga: Humus/Universidade do Minho, 2020.

TAVARES, Daniel. Gaetan e Herberto Helder: do imperceptível. *Diacrítica* – Dossier Autorrepresentação, autobiografia, autorretrato. Edições Húmus/Universidade do Minho, n. 26/3, 2012. p. 41-59.

Sobre luz e olhos: uma primeira expedição pelo olhar em Eugénio de Andrade

Ingred Georgia de Sousa Silva

Ninguém é senhor da luz detida num olhar.

(Andrade, 2017, p. 380)

Com um projeto labiríntico de imagens e metáforas, Eugénio de Andrade construiu uma poética que lida com as palavras se equilibrando em “tensão constante” e em “arquitecturas mais rigorosas” (Andrade, 2017, p. 644). Em meio aos tantos tópicos convocados, Luís Miguel Nava (1987, p. 31), em *O essencial sobre Eugénio de Andrade*, diz-nos do tato e “gosto” como sentidos privilegiados dessa poesia, apesar de perceber a ocorrência de sobreposição da audição e da visão em muitos casos. Nessa atmosfera, em relação ao olhar, nosso objeto de interesse, não é estranho que encontremos versos como “ver sempre foi tocar” (2017, p. 433), “bastava abrir os olhos para ouvir” (2017, p. 473), “os olhos – quem foi que fez a casa em tão frágil azul?” (2017, p. 210), “só os olhos tinham ainda alguma água fresca” (2017, p. 389), e outros exemplos desses arranjos metafóricos marcantes que têm o olhar como elemento articulador ou articulado a outros “signos carregados”:¹

¹ “Acontece que, na poesia de Eugénio de Andrade, surgem com frequência algumas palavras a que, à falta de melhor termo, poderíamos chamar “signos

A apresentação será feita pelo próprio poeta em *Branco no Branco*:

XX

Não, não é ainda a inquieta
luz de março
à proa de um sorriso,
nem a gloriosa ascensão do trigo,

a seda duma andorinha roçando
o ombro nu,
o pequeno e solitário rio adormecido
na garganta;

não, nem o cheiro acidulado e bom
do corpo, depois do amor,
pelas ruas a caminho do mar,
ou o despenhado silêncio

da pequena praça,
como um barco, o sorriso à proa;

não, é só um olhar.
(Andrade, 2017, p. 385-386).

A escolha desse poema como “rosto” do tema, dá-se justamente pelas múltiplas possibilidades que aponta: sejam as variadas conformações que o signo toma dentro dessa poesia, bem como as suas diversas associações. O verso “não, é só um olhar”, isolado ao final, em tom diminuto pelo uso do “só”, revela a grandeza da imagem do olhar nesse poema. A construção pela negação de sucessivas metáforas leva a essa única afirmação e faz com que nesse gesto e nessa palavra caibam todas essas outras proposições. A progressão que avança verso a verso, incorporando sentidos humanos, animais, sentimentos, elementos naturais, carregados”, dado que parecem transportar em si uma forte carga, geralmente positiva, que lhes confere um estatuto especial e lhes permite ocuparem, em determinadas circunstâncias, o lugar das outras.” (Nava, 1987, p. 22-23).

como a “inquieta luz”, o “solitário rio adormecido”, “o despenhado silêncio da pequena praça”, provoca a sensação de algo sendo despetalado em busca de seu centro, esse revelado somente no último momento.

Nesse sentido, a exigência do poema ao seu leitor, pela imponência de suas metáforas, parece ser justamente a de perceber (e aceitar) a teia de correspondências, a coincidência ou quem sabe coabitação das palavras e imagens, ainda que sob uma aparente naturalidade das coisas e formas dispostas em seus versos. Conforme aponta Gastão Cruz (2008, p. 136): “Perseguir uma imagem é sempre, para o autor de *Os Amantes Sem Dinheiro*, perseguir uma série de outras de que ela é metáfora ou que são metáforas dela.”. Em complemento, Carlos Mendes de Sousa (1992, p. 12) afirma:

A leitura das metáforas, começando por aparecer na inevitabilidade do tautológico, solicita a busca de equivalências. “Tal poesia é toda ela uma sequência de metáforas, quando não é uma só metáfora”. Assim fala Vergílio Ferreira da poesia de Eugénio de Andrade, dizendo que, “explicar uma metáfora seria destruí-la”. Por isso: “para salvar intacta – só outra metáfora” (Ferreira, s/d: 438). A busca de equivalências constituirá o fascínio da experiência [...].

Em um trecho do poema em prosa “Porto”, incluído em *Vertentes do olhar*, lemos que “O Porto é só uma certa maneira de me refugiar na tarde, forrar-me de silêncio e procurar trazer à tona algumas palavras, sem outro fito que não seja o de opor ao corpo espesso destes muros a insurreição do olhar.” (2017, p. 432).²

² Um primeiro exemplo dessa poética interligada é a possibilidade de aproximação do trecho citado com os versos de “XVIII”, incluso em *Branco no branco*: “[...] viver de mãos acesas não é fácil,/ viver é iluminar// de luz rasante a espessura do corpo,/ a cegueira do muro”. (Andrade, 2017, p. 384).

Ao colocar como intenção maior “a insurreição do olhar” em oposição aos espessos muros, esse sujeito que, mais adiante, diz-se “desentendido da cidade” aponta também para uma escolha poética: a de fazer com que seja possível ver além, ou, se pudermos dizer, “ver claro”,³ como manifestará o autor em outros momentos de sua produção.

Assim, é carregando o desejo de “saber de que matéria é feito o olhar” (2017, p. 362) e reconhecendo a impossibilidade de perseguir isoladamente uma imagem que nos debruçamos nessa seleção que não se pretende completa, mas uma “primeira expedição”, como é intitulada, sobre alguns poemas que tratam do encontro dos olhos com a luminosidade, com o lume, com essa presença solar que atravessa a poesia de Eugénio de Andrade.

O último poema do livro *Mar de setembro* traz-nos aqui um primeiro sinal dessa relação.

QUE DIREMOS AINDA?

Vê como de súbito o céu se fecha
sobre dunas e barcos,
e cada um de nós se volta e fixa
os olhos um no outro,
e como deles devagar escorre
a última luz sobre as areias.

Que diremos ainda? Serão palavras,
isto que aflora aos lábios?
Palavras, este rumor tão leve
que ouvimos o dia desprender-se?
Palavras, ou luz ainda?

Palavras, não. Quem as sabia?
Foi apenas lembrança doutra luz.
Nem luz seria, apenas outro olhar.
(Andrade, 2017, p. 123-124).

³ “Todos os meus versos são um apaixonado desejo de ver claro mesmo nos labirintos da própria noite.” (Andrade, 1981, p. 308).

Em um cenário crepuscular, os olhos se buscam e, fixos um no outro, deles escorre “a última luz sobre as areias”. A curiosa imagem de uma luz que escorre⁴ poderia remeter a uma lágrima, ainda que o sujeito do poema não manifeste nenhuma posição de temor, dele ou do outro, ou tristeza, mas aponta, ainda que inicialmente, para a possibilidade de uma luz que repousa no olhar. A segunda estrofe traz quatro interrogativas que partem do verso homônimo ao título: “Que diremos ainda?”. Diante do não reconhecimento do que seriam as “palavras”, e com a dúvida no verso “palavras, ou luz ainda?”, vemos o terceto final como a possibilidade de esclarecimento, ainda que majoritariamente marcado por indefinição: “Palavras, não. Quem as sabia?/ Foi apenas lembrança doutra luz./ Nem luz seria, apenas outro olhar.”. A primeira aparição da dupla imagem que nos interessa parte do que parece um jogo de anulação e equivalência. Quando a luz que se busca, agora compreendida metaforicamente, é o olhar de um outro sujeito, temos, bem à maneira de Eugénio, essa interrogação do homem sobre o homem, a busca da saída pelo corpo. De outra maneira, é possível que essa outra luz, a luminosidade natural, seja mesmo apenas lembrança, enquanto o olhar guarda em si, no corpo, o seu lume antigo, “a última luz”, essa que resta.

Dando sequência à reflexão apresentada, passamos agora a analisar outro poema:

EXÍLIO

Oh tempo tempo tempo,
tempo de colher
o que temos de maduro:
o lume dos olhos
a luzir no escuro.
(Andrade, 2017, p. 143).

⁴ Lembremo-nos de Sophia Andresen com os versos “no alto mar/ a luz escorre/ lisa sobre a água.” (2018, p. 99).

Publicado em *Ostinato rigore*, o poema “Exílio”, em seus seis breves versos nos apresenta uma articulação significativa. Depois de uma sonora (e até aparentemente pensativa) repetição da palavra “tempo”, fala-se em colher “o que temos de maduro”: “o lume dos olhos/ a luzir no escuro.”. Sob uma aparente simplicidade, o poema nos leva a pensar sobre uma mais profunda relação entre esses dois elementos, apresentando-nos o “lume dos olhos” como algo que é capaz de recolher em si o tempo, pela maturidade que adquire, e que permanece aceso, ainda que no escuro, ainda que em “exílio”.

OS GIRASSÓIS DO ALVOR

Gosto de girassóis e estes do Alvor
são bonitos entre o branco e o rosa
dos aloendros. Hei-de voltar aqui
um dia só para lavar os olhos
nas águas novas desta luz antiga.
E demorar na poeira da espuma
o olhar trabalhado pelo lume.
(Andrade, 2017, p. 249).

Em “Os girassóis do Alvor” temos, no título, referência à freguesia da região do Algarve, no sul de Portugal, conhecida pelas belas praias. Como nos outros poemas de *Escrita da terra*, a marca geográfica é presente e o nome “Alvor”, que remete à alvorada, à primeira claridade do dia, opõe-se, de imediato, à “luz antiga” manifestada nos versos. Lemos, ainda, após o elogio aos girassóis, a promessa de um retorno àquelas terras “só para lavar os olhos/nas águas novas desta luz antiga.”. A paradoxal composição nova-antiga e o arranjo entre água e luz – remetendo-nos à “última luz” que escorria sobre as areias em “Que diremos ainda?” (Andrade, 2017, p. 123-124) – encontra novamente o olhar. O ato idealizado pode nos apontar para a afirmação da água como algo que se

renova e da luz como marca de inteireza e antiguidade. Temos o par investigado – lume e olhar – no verso final, quando o sujeito deseja “demorar na poeira da espuma/ o olhar trabalhado pelo lume”. Ter os olhos lavados numa luz antiga, “o olhar trabalhado pelo lume”, parece diretamente encontrar um desejo de renovação que convive com a proposta de maturidade na luz dos olhos. Aqui, ainda, um olhar que é trabalhado, moldado, atividade que requer tempo.

O sexto poema do livro *Contra a obscuridade* reúne alguns elementos que temos visto nos poemas anteriores, demonstrando muito dessa esfera caleidoscópica,⁵ se assim podemos nomear, da poesia de Eugénio de Andrade.

6

O olhar desprende-se, cai de maduro.
Não sei que fazer de um olhar
que sobeja na árvore,
que fazer desse ardor

que sobra na boca,
no chão aguarda subir à nascente.
Não sei que destino é o da luz,
mas seja qual for

é o mesmo do olhar: há nele
uma poeira fraterna,
uma dor retardada, alguma sombra
fremente ainda

de calhandra assustada.
(Andrade, 2017, p. 412).

⁵ Chamamos caleidoscópica essa combinação de léxicos e metáforas da poesia de Eugénio de Andrade pensando justamente na natureza do objeto óptico – o caleidoscópio – composto por espelhos e vidros coloridos que, quando movimentado, é capaz de criar variadas combinações de imagens com cores e formatos distintos.

O amadurecimento do olhar é a imagem imediata. “Desprende-se e cai de maduro”. O olhar sobeja na árvore, e, da mesma forma, o ardor “sobra na boca”. Cercado por indefinições sobre o que fazer com esses que restam, o poema parece apontar para uma passagem do tempo que não implica necessariamente em algo negativo. Esse olhar, no chão, desprendido do pé, “aguarda subir à nascente”, retornar a um ponto inicial. A nascente, lida como fonte de rejuvenescimento, cabe aqui como o que recuperaria a totalidade do ardor, elemento tantas vezes citado ao longo da poesia de Eugénio como sinal de luz, de juventude, e seria destino também desse olhar desprendido, rente ao chão, assim renovado.

“Não sei que destino é o da luz” é a indefinição rompante no sexto verso, e, a partir dele, o elo entre olhar e luz é traçado: “mas seja qual for// é o mesmo do olhar”. Agora nossa esfera é outra: são os destinos que coincidem e o sujeito esclarece: “há nele/ uma poeira fraterna,/ uma dor retardada, alguma sombra/ fremente ainda// de calhandra assustada”. A escolha dessas imagens nos chama atenção pelo vocabulário remetendo a um campo de elementos que “restam”, como vimos nos versos iniciais do poema. Falamos em “poeira fraterna”, adjetivação curiosa quando pensamos no significado de fraterna remetendo a uma relação de irmãos (seria possível pensar esse vínculo entre os olhos e o lume?), ou a uma relação afetiva; em “dor retardada”, ou seja, lenta, atrasada; em “alguma sombra fremente ainda”, trazendo-nos, quem sabe, o vestígio alvoroçado de um pássaro assustado. Parece haver no poema de *Contra a obscuridade*, nesse traçado paralelo entre o destino da luz e dos olhos/do olhar, uma sinalização para essa permanência que rompe o tempo. Seja o olhar maduro, seja a luz que vem restando “antiga”, ambos carregam essa lembrança, a poeira, a dor adiada, a sombra ainda agitada, algo que é do ontem e do hoje. O poema não parece apontar ainda aqui para um convívio

tenso com a maturidade, mas já vamos presenciando uma mudança na tonalidade do poeta.

Tornando ainda mais densa a rede de arranjos dessa poesia e verificando a vinculação entre os elementos do poema lido anteriormente com outros momentos da obra, vemos associadas árvores e olhos em versos como: “as minhas árvores estão em todos os olhos” (2017, p. 367), de *O peso da sombra*; no poema XVI, de *Branco no branco*, quando lemos “Árvore, árvore. Um dia serei árvore. [...] Habitarei então o olhar nu [...]” (2017, p. 383); ou quando o inverno senta à porta e traz “árvores; cegas e sem nenhum pássaro” (2017, p. 572), no livro *O sal da língua*. Muito próximas das imagens do poema “6”, de *Contra a obscuridade*, em que pensamos nesse passado resguardado, restante na luz e no olhar, são as que vemos em “Outra vez o Tejo”, de *Os sulcos da sede*, quando o sujeito do poema diz que volta a ter oito anos e “vou correr com o vento de esquina/ em esquina, subir com as árvores, ser/ com elas **poeira fina.**” (2017, p. 621, grifo nosso); e as de “Árvores”, do mesmo livro, em que lemos: “Sem fadiga, as árvores regressam/ ao poema. Primeiro as laranjeiras,/ a seguir entram as tílias./ Sempre estiveram perto, incapazes/ de se afastarem dos **pequenos/ olhos imensos.**” (2017, p. 628, grifo nosso). Tudo isso aponta para a vastidão de possibilidades que Eugênio nos abre e para dificuldade de encerrar todas elas em um só momento, além de reforçar a leitura que fizemos sobre essa convivência entre passado e presente, talvez apontando para um olhar maduro rememorando a própria infância.

Considerando o campo de vocábulos afins à luminosidade que atravessa a poética eugeniana, incluímos também o poema de *Obscuro domínio*, “Noturno sem figuras”, que traz mais uma possibilidade de percepção dessa interação com o olhar: o ardor.

NOCTURNO SEM FIGURAS

À inclemência do meu amor darei
sílaba a sílaba todo o azul da neve,
às cigarras que tornam o verão mais claro
prometo as vogais duma dália de água,

ao silêncio que me espera a cada esquina
ofereço o ramo ardente dos meus olhos.
(Andrade, 2017, p. 176).

Na esfera de ofertas e promessas que compõem o poema, vemos nos dois versos finais: “ao silêncio que me espera a cada esquina/ ofereço o ramo ardente dos meus olhos”. Os ramos constituem outro universo plural de leituras nessa poesia, como, por exemplo, no poema “Tavira 1944”, em *Escrita da terra* – “as crianças riscavam a cal com os seus gritos/ cresciam para a morte com grandes olhos claros// ou ramos cegos” (2017, p. 225) –, ou no poema “47”, de *Matéria Solar* – “Esse sou eu,/ atormentado ramo de sol.” (2017, p. 348). Apesar de não nos determos aqui sobre essa imagem, é interessante ao nosso trabalho que ela, pensando quem sabe na conformação entre corpo-árvore, também tenha encontro com o ardor e olhar, dando ideia de uma oferta de esperança, de claridade, no momento inesperado – contexto que temos acessado em poemas anteriores.

Outro caminho de aproximação é o que aparece em “Exercícios com vogais”,⁶ poema de *Memória doutro rio*, no trecho:

6 Na íntegra: “EXERCÍCIOS COM VOGAIS// Muito haveria a dizer do confronto da mão com o sol. Da semente com a terra. Há contudo um lugar onde a paixão se esconde para explodir: o olhar.// Os sulcos, que ninguém diria de aves. A mão prestes a germinar, iluminada pela lâmpada da sombra. Obstinação na sua aliança com a própria substância do desejo.// Chegam aos pares, húmidas, jovens, de vidro quase. Vêm doutro verão, doutra garganta. Por onde entraram? Respiro-as, lento, apaziguado. Essas vogais altas, estas vogais brancas.// Os cavalos. Escarvam o chão, impacientes. Procuram as águas do sol. Nos meus olhos.// A luz fascina, chego ao fim de rastros.” (2017, p. 313).

“[...]Os cavalos. Escarvam o chão, impacientes. Procuram as águas do sol. Nos meus olhos.// A luz fascina, chego ao fim de rastos.” (2017, p. 313). A título de comentário e pensando no sol também integrado ao campo de elementos ligados à luz – “O sol significa antes de tudo luz e luz suprema” (Durand *apud* Sousa, 1992, p. 116) –, essa busca pelas águas do sol,⁷ nos olhos desse sujeito, torna-se muito curiosa à medida que retomamos a ideia de um olhar que guarda uma luz que escorre, contida no poema “Que diremos ainda?” (2017, p. 123-124). Essa luz, por sua vez, exerce seu fascínio, mas cansa.

Durante a leitura do vigésimo poema de *Matéria solar*, que virá a seguir, fica nítido esse arranjo luz-olhar, novamente a partir da imagem do sol.

20

Tocar um corpo
e o ar
e a língua da neve.

Tocar a erva
mortal e verde
de cinco noites
e o mar.

Um corpo nu.
E as praias fustigadas
pelo sol e o olhar.
(Andrade, 2017, p. 335-336).

A respeito desse outro exemplo, quando se detém sobre “Matéria (metáfora) solar” a partir de uma reflexão estendida sobre elementos do que seria uma “poética da luz” (cf. Sousa, 1992, p. 105),

⁷ É Eugénio que nos diz que em *Véspera da água*: “o sol/ não tardará a ser água” (2017, p. 201).

Carlos Mendes de Sousa, em *O nascimento da música: a metáfora em Eugénio de Andrade*, reflete sobre o sol e suas metáforas (da luz, do calor) e aponta que esse astro luminoso carregaria consigo toda uma significação positiva, além de abrir uma possibilidade de que seria também, além de outras leituras, uma “metáfora da energia das forças desejanter”. (1992, p. 116).

Aliás, do corpo todo, vários órgãos espelham a metáfora. Por exemplo, quando se fala de “sol da boca” (P 37), ou quando se interroga na metáfora apositiva: “como fazer durar / até ao último instante / esta boca, este sol?” (P 26). Ou, ainda, quando esse órgão que, comportando uma forte carga simbólica e adequando-se isomorficamente à simbologia solar, concentra uma das mais intensas cargas desejanter. Refiro-me aos olhos. “A sedução dos olhos. A mais imediata, a mais pura” (Baudrillard, 1979: 107). “O que respira em ti são os olhos, / o azul de um sol sem rugas” (P 15). O sol e o olhar (luz do desejo) – no mesmo plano, sobre a terra, sobre o corpo. “Um corpo nu. / E pelas praias fustigadas / pelo sol e o olhar” (P 20). (Sousa, 1992, p. 117).

Quando alcançamos o olhar no mesmo plano do sol, desse ardor, muito nos interessa essa proximidade que vemos se desdobrando em novos caminhos de leitura. Assim, versos como “é quando/ olhado devagar que brilha o corpo” (2017, p. 331), também de *Matéria solar*, tornam-se mais claros diante da dupla possibilidade aberta sobre o brilho – sendo o sol, o lume, o ardor – e sobre o olhar, atuante sobre o corpo, movimentando o desejo. Jacques Derrida, em *Memórias de cego*, recupera Platão na citação “o sol parece-se com o olho que é o mais helioforme de todos os órgãos sensíveis” (Platão *apud* Derrida, 2010, p. 23), e torna mais completa essa leitura sobre uma profunda vinculação entre os dois elementos e as metáforas aqui debatidas, como podemos perceber desde a imagem dos girassóis do poema de *Escritas da terra* (2017, p.

249) estabelecendo o eixo sol-olhos-luz, e nos poemas de *Matéria solar* que vimos logo acima.

Passando a um outro lado da leitura sobre a luz e os olhos, temos o exemplo do poema “Para onde?”, de *Vertentes do olhar*.

PARA ONDE?

Apesar da luz ter já começado a roer-me os olhos, não é ainda tempo para me entregar a colecionar caixinhas de rapé ou luzes crepusculares, nem para fazer coro com essa gente do norte que recebe o nevoeiro em casa e o convida, pelo menos uma vez por semana, para jantar.

Desde a vulva inicial, o homem é só caminho. Para onde? Eis o que não sabemos. Mas será caso de perguntar?

14.I.86 (Andrade, 2017, p. 444).

A primeira imagem já nos interessa: a luz já começa a roer os olhos do sujeito. Toda a leitura do poema nos traz a impressão de um envelhecimento enfrentado com as muitas resistências que são expressadas ironicamente pouco a pouco. No entanto, apesar dessa corrosão no olhar, é preciso seguir o caminho. “Para onde?”, como vem intitulado, o sujeito mesmo responde: “Eis o que não sabemos. Mas será caso de perguntar?”.

Essa outra dinâmica entre luz e olhar parece muito importante na medida em que mostra como Eugénio de Andrade não se detém em trabalhar apenas um lado de suas metáforas, que são sempre vias de mão dupla, fazendo caber bem os lados de claridade e obscuridade.⁸ Lembrando-nos do encerramento do

8 Não deixaremos em branco a representação de um outro lado do olhar, conforme manifestado, por exemplo, no poema “As gaivotas”, de *Rente ao dizer*: “As gaivotas. Vão e vêm. Entram/ pela pupila.// Devagar, também os barcos entram.// Por fim o mar.// Não tardará a fadiga da alma.// De tanto olhar, tanto,/ olhar.” (2017, p. 491-492).

poema “Exercícios com vogais” em que o sujeito diz: “A luz fascina, chego ao fim de rastos.” (2017, p. 313), podemos pensar também na dupla significação de fascínio, como encanto e como feitiço.

Muito curiosamente, em um dos poemas finais de *Os sulcos da sede*, seu último livro, temos o poema “Lume de inverno”.

LUME DE INVERNO

O lume. O lume rasteiro. O lume
ainda. Vem de tão longe. Da casa
térrea sobre a eira,
casa onde qualquer coisa pequena
pulsava: um coração,
a água no cântaro,
o trigo a crescer.
Era tão pequeno que nem sabia
como pedir uma laranja,
um pouco de pão.
Menos ainda, um beijo.
Parecia só saber
estender as mãos para aquele sol
rasteiro e para o olhar
que dos sortilégios do lume
o defendia.
(Andrade, 2017, p. 639).

Como que composto a partir de uma memória de infância, o poema sinaliza para um tempo antigo e para um lume que “vem de tão longe”, “da casa térrea”. De toda pulsação e da vida que os versos carregam, o que nos chama atenção está em: “Parecia só saber/ estender as mãos para aquele sol/ rasteiro e para o olhar/ que dos sortilégios do lume/ o defendia.” Olhar e lume se encontram novamente, e em uma conformação que atribui ao olhar um lugar de segurança e defesa – falamos metonimicamente de uma mãe? – contra um lume que é capaz de sortilégios, de encantamentos, de feitiços. Retomamos aqui a esfera do fascínio, em um reforço da percepção dessas composições metafóricas que vêm e vão a favor e contra a obscuridade.

O último poema deste comentário:

À ENTRADA DA NOITE

Fogem agora, os olhos; fogem
da luz latindo.
Estão doentes, ou velhos, coitados,
defendem-se do que mais amam.
Tenho tanto que lhes agradecer:
as nuvens, as areias, as gaivotas,
a cor pueril dos pêssegos,
o peito espreitando entre o linho
da camisa, a friorenta
claridade de abril, o silêncio
branco sem costura, as pequenas
maças verdes de Cézanne, o mar.
Olhos onde a luz tinha morada,
agora inseguros, tropeçando
no próprio ar.
(Andrade, 2017, p. 594).

Ecoando o próprio poeta, teriam os olhos chegado ao fim de sua tarefa? No poema de *Os lugares do lume*, os olhos “fogem da luz latindo”. O ardor que tanto foi cúmplice, e que neles fez morada, parece não maister lugar. “Doentes, ou velhos”, os olhos “defendem-se do que mais amam.”. A beleza e a tristeza residem nesse poema em partes iguais. Reconhecemos a dor de um envelhecimento que vem aparecendo, incômodo, a partir de certo ponto dessa poesia e interrompendo uma coabitação que parece anterior a algumas outras. Ainda assim, a beleza toma lugar destacado no agradecimento disposto como um catálogo que dá aos olhos, e seus tempos de lume, a sua (grande) parte nos sentidos, no corpo, nos elementos da natureza, na observação de arte, enfim, em imagens tão recorrentes nos poemas da trajetória de Eugénio e dessa rede de afinidades de que é composta. Antiga casa do lume, “agora inseguros, tropeçando/ no próprio ar”, os olhos são deixados “à entrada da noite”.

“Nesse desejo insensato de fazer do olhar um bem comum” (2017, p. 316), ainda que como um breve (e incompleto) comentário a respeito do entrelaçamento entre a luz e os olhos, pudemos perceber como esse eixo acaba por se configurar muito relevante para a compreensão de algumas propostas da poesia de Eugénio de Andrade. Os destinos coincidentes, a capacidade da luz de modelar o olhar, os olhos como morada do lume, a dupla via de leitura de ambos os objetos – sendo sinais de esperança e elevação, ou lembrança de algo passado e detentores de um fascínio –, a relação tensa que se desdobra, tudo isso vai nos apontando um caminho nada simplificado, mas que confirma cada vez mais o carácter indissociável entre os elementos desses textos e a importância de estar atento a cada novo arranjo metafórico e seus desdobramentos. Se pudéssemos traçar um elemento coincidente, hoje, falaríamos no tempo, pela ação vista sobre a luz, em um plano contínuo, e sobre os olhos, que duram o tempo do corpo. Por fim, a pesquisa do olhar, aqui brevemente sobre um eixo luminoso, parece caminhar para um exercício de entendimento de forças regentes, de aproximações e afastamentos entre os “signos carregados” e, quem sabe, de estabelecimento de uma poética desse sentido. Seria o início da “insurreição do olhar”?

Referências

ANDRADE, Eugénio de. Da palavra ao silêncio. In: ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa* [1940-1980]. 2. ed. Porto: Limiar, 1981. p. 302-315.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. No alto mar. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018. p. 99.

CRUZ, Gastão. Função e justificação da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade. In: CRUZ, Gastão. *A vida da poesia – textos críticos reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. p. 136-142.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego – O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

NAVA, Luís Miguel. *O essencial sobre Eugénio de Andrade*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

SOUSA, Carlos Mendes de. *O nascimento da música: a metáfora em Eugénio de Andrade*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

Desvios, desacertos, desalinhos: uma leitura da velhice em Eugénio de Andrade

Mariana Pereira Guida

No prato da balança um verso basta
para pesar no outro a minha vida.
(Andrade, 2017, s.p.)

1 Dança, ou língua

É pela extrema unidade estabelecida entre os livros de poemas reunidos em *Poesia* (2017),¹ de Eugénio de Andrade, que este texto inicia uma visita à inflexões da velhice em poemas de algumas das últimas publicações do autor. Desde logo, propomos ao leitor considerar a velhice nas suas obras finais como um regime de variações sobre um tema, ou ainda, como o “fio condutor” que se estabelece a partir “da estruturação de cada poema, que, em si mesmo, é sempre um núcleo irradiante”. (Andrade, 1979, p. 302). A apreciação acima, feita por Eugénio em entrevista concedida a Helena Vaz da Silva, suscita, de partida, a ponderação de que vale ingressar nessa escrita pelo labor rigoroso que não apenas a empreende, mas também nela se afirma.

¹ Utilizou-se a versão *e-book* do livro, que no texto será referenciada sem número de página.

Na leitura desses poemas há, por um lado, um deslumbramento promovido pela fluidez e naturalidade com as quais se conjugam *topos* da poesia lírica como a música, natureza, o amor e a morte; por outro lado, há a elaboração verbal em seu aspecto artificioso e singular que confere ao verso andradeano uma dicção própria, assim descrita por Herberto Helder em carta ao poeta:

Algo que alguns chamariam “monotonia” e que para mim é garantia da existência de um universo pessoal impositivo é uma impressão global, mas é algo que a leitura minuciosa revela depois ser subtilmente organizado com materiais renovados e de modos sempre diferentes. (2000, p. 2).

Ao longo deste texto, procuraremos observar a “renovação de materiais” a que se refere Herberto sob dois aspectos, o primeiro, atinente à ação das intempéries do tempo sobre a matéria, que nos últimos poemas de Eugénio se combinam e se confundem com a deterioração biológica do corpo; o segundo, referente às implicações da velhicediante do rigor empenhado por essa escrita na tradução da intensidade do desejo que nela pulsa.² Interessamos pensar como uma obra que envelhece mantendo extrema coerência interna elabora referências à finitude e à morte sem abandonar a vitalidade e o vigor que lhe são típicos, questão para qual, sem pretender cravar uma única resposta, propomos uma interpretação possível: a de que as tensões e os paradoxos

² Considerando desejo enquanto pulsão vital que participa da translação palavra-silêncio na obra de Eugénio, tal como proposta por Óscar Lopes: “O arranque da fala (poesia) para fora do silêncio aparece por vezes como materialmente espontâneo, como preparado, no *rumor* da pulsação, da respiração e de outros ritmos naturais de que nos apercebemos no nosso próprio corpo, ou através dele, possivelmente noutra corpo”. (Lopes, 1979, p. 22).

envolvidos na relação entre os amantes reproduzem-se, de certa forma, na relação do poeta com a poesia.

Por “poesia” temos em conta não apenas o *paideuma* andradeano que se descortina ao longo dos poemas, mas a sua própria poesia neles glosada e transfigurada, tal como o são episódios de carácter biográfico e menções várias à música, à pintura e ao cinema. Vejamos como esses pontos podem ser pensados no primeiro poema de *Pequeno formato*, “Rumores do verão”:

As cigarras cantam
como no inverno
arde a lenha verde.

Um rumor pueril
e doce de abelhas
acrescenta a sede.

Quando o sol avista
os flancos do mar
despe-se a correr,

e dança dança dança.
(Andrade, 2017).

O verão está muito presente na poesia de Eugénio, inclusive dando título a outros poemas; no entanto, aqui, ele aparece mediado pelos “rumores” de um poema repleto de sonoridade: as cigarras cantam, a lenha estala, as abelhas zumbem em uma sinfonia que culmina com a dança, no último verso. Seja um verão em vias do fim, ou um verão porvir, importa notar que ele não está lá, assim, nesse poema que em tudo vigora o ímpeto da juventude – o “rumor pueril/ e doce de abelhas”; o gesto impulsivo do sol que “despe-se a correr” –, é a uma cena de declínio e fim que assistimos: um sol poente.

Notamos a diluição figurativa e sonora do verão no poema, isto é, o sujeito lírico imerge na linguagem e tudo ali é corpo, canta,

vibra, tem sede, despe-se e dança. Nos últimos versos, Eugénio executa, por meio de imagem e som, uma cena de êxtase a partir do declínio, mantendo sob a égide do desejo o jogo de luz e sombras que se reitera como afirmação – e não como mera sequência de ações, tendo em vista a ausência de vírgulas: “e dança dança dança.”.

A poesia de Eugénio vale-se frequentemente de elementos da natureza conferindo-lhes um efeito orgânico: cheiros, cores e sons não poderiam estar combinados de forma que não fosse aquela, naquele poema, mesmo que em outro poema esses mesmos sons, cheiros e cores venham a surgir em um arranjo diferente. Daí o fato de podermos acompanhar a cronologia das suas publicações sob a lógica das estações do ano, como demonstrou João de Mancelos (2019), em sua leitura da velhice em Eugénio e Shakespeare. Por isso, é de se esperar que tons outonais e inverniais prevaleçam nas suas últimas publicações, mas isso nunca se dá pela representação direta, como nos mostra “Rumores do verão”. Por mais límpido, concreto e harmônico que seja o poema, ele precisa guardar uma zona de indeterminação e desentendimento que são próprios da língua enquanto um sistema de diferenças.

Isso nos permite sugerir que a consciência crítica dessa escrita explica, conforme nos aponta António Manuel Ferreira, em artigo de que muito nos valem para a confecção deste texto, o fato de “que [a] relação do poeta com a sua poesia nunca foi inteiramente pacífica” (Ferreira, , 2005, p. 58), o que se nota na entrevista já mencionada anteriormente, aqui citada por Ferreira: “Não sendo ‘um poeta inspirado’ (p. 28), o autor de *Ostinato rigore* procura a palavra mais rigorosa, mas o seu labor oficial está longe do ludismo culto ou da mera especulação racionalista”. (Ferreira, , 2005, p. 59). O desejo erótico de diluição da forma no informe move, assim, também o trabalho da língua, como se lê no segundo poema do livro, “Que trabalho”, de *Pequeno formato*: “Que trabalho

exasperado, o da língua,/ essa em que dizes com mão insegura/ desvios, desacertos, desalinhos.” (2017).

O primeiro verso, de certa forma, traduz as últimas colocações feitas aqui: é “da língua” o “trabalho exasperado” da escrita. Já o dêitico “essa”, no segundo, começa a desdobrar as ambiguidades subjacentes ao vocábulo “língua”, e aquela que era definida e una no verso anterior sofre uma espécie de deslocamento para um outro a quem se endereça o sujeito lírico. Desse outro, dois elementos poéticos de natureza distinta, o traço e a voz, articulam-se pela “mão insegura”, lembrando-nos – como Eugénio parece querer nos lembrar a cada verso – que entre ambos sempre há um corpo. Ocorre que nossos problemas não se resolvem de todo com a premissa de que há uma voz que dita o poema a uma mão que o escreve. Há uma hierarquia pressuposta nessa premissa que o predicado “insegura”, atribuído à mão, desestabiliza, afinal, de quem é essa mão? De quem é essa língua?

Na altura do segundo verso, em que estamos divididos entre um eu e um outro, somos obrigados a voltar ao primeiro e incluir nessa equação a língua, aventando se não seria ela, então, a matéria bruta que é posta em causa entre ambos. Bruta porque primária e ao mesmo tempo desconhecida,³ mas bruta, ainda, porque absurda e desarrazoada, feita de “desvios, desacertos, desalinhos”. A hesitação “metódica” de Eugénio parece residir na produtividade semântica do erro enquanto desvio e errância, justamente porque, dessa segunda acepção, depreende-se o hibridismo entre o novo e o velho de uma língua que se faz ao se fazer, em gerúndio.⁴

3 Sobre a onomástica do vocábulo latino *brutus* e sua relação com o sobrenome, vale a pena conferir o estudo “*Sulla nascita del cognome a Roma*”, de Heikki Solin (2009, p. 267).

4 A ideia de um “pensamento do gerúndio” é aqui adaptada de um comentário de Marcia Schuback (2020, p. 23) a respeito de Paul Valéry, em seu texto introdutório à tradução dos ensaios filosóficos do poeta.

A nosso ver, trata-se de uma consciência das vicissitudes que atravessam a escrita com os anos, consciência que procura assumi-las sem tampouco abdicar das linhas de força de um projeto poético muito consistente, construído ao longo das publicações. Por isso, por mais que demonstre uma concepção bem definida da própria poesia, o poeta mantém na escrita um grão da inquietação a que se refere Ferreira, de modo que há de se pensar o quanto dessa inquietação se deposita na fatura dos poemas. Encarando o poema como aquele “núcleo irradiante” da poesia, conforme propôs o poeta, podemos levantar a hipótese de que, para manterem a potência da irradiação, os poemas finais tenham tido sua área de propagação concentrada em uma ou duas estrofes, como é comum nas últimas publicações de Eugénio.

Mas o exercício do corte e a curta extensão dos poemas não explicam de todo a relação que aqui perseguimos, da velhice com a hesitação, posto que são consequências incontornáveis do apuro poético pretendido na obra como um todo: “menos é mais”, diz-nos a citação de Mies van der Rohe na epígrafe de *Ofício de Paciência*. Nesse caso, a pequenez parece conter um potencial que lhe é próprio, como em um processo de fissão nuclear, no qual o decaimento de núcleos atômicos instáveis em núcleos atômicos menores gera a radiação. Voltemos, então, ao aspecto produtivo do erro, lendo “Não se aprende”, de *O sal da língua*:

Não se aprende grande coisa com a idade.
Talvez a ser mais simples,
a escrever com menos adjetivos.
Demoro-me a escutar um rumor.
Pode ser o prelúdio tímido ainda
do cantar de um pássaro, uma gota
de água na torneira mal fechada,
a anunciação do tão amado
aroma dos primeiros lilases.
Seja o que for, é o que me retém

aqui, me sustenta, impede de ser
uma qualquer vibração da cal,
simples acorde solar, um nó
de luz negra prestes a explodir.
(Andrade, 2017).

Somos, de início, confrontados com a contestação da premissa edificante da sabedoria anciã e convidados a entrar no mundo dos ofícios e dos saberes palpáveis, onde nem mesmo a certeza de uma necessária simplificação da escrita se mantém. Certa, por outro lado, é ação do tempo sobre o corpo que demora a escutar um rumor. Os tempos da escuta e da escrita se adensam e se complexificam, mas não sem a recompensa de uma certa atenção que, talvez, não existisse antes: o “prelúdio tímido ainda/ do cantar de um pássaro”, da “água na torneira mal fechada” e da “anunciação do tão amado/ aroma dos primeiros lilases” confluem em uma sinfonia que os une pela surdez. A busca pelo rumor, seja ele “o que for”, que “sustenta” o sujeito lírico, faz com que ele insista em persegui-lo, a despeito da generalidade ordinária na qual “uma qualquer vibração da cal” ou um “simples acorde solar” são indiferentes.

Construído sob a lógica da rarefação e da lentidão, o poema encerra-se com a imagem sonora subitamente violenta e potente de “um nó/ de luz negra prestes a explodir”. Notemos ainda que, embora se trate de um poema também pautado pela indecisão, a certeza do espaço e da presença do corpo nesse espaço – “(...) é o que me/ retém aqui” – nos transportam a nós, leitores, para a condição de deterioração do corpo: enlaçados a um último e definitivo nó de som e imagem, experimentamos de maneira muito singular o silêncio e a escuridão trazidos pela morte. Há, no poema, portanto, um jogo entre demora e premência, escassez e excesso, vida e morte, que, pelas associações de imagens e sons, nos conduz à poesia de

Eugénio em seu pleno exercício de excelência, em nada destoante dos poemas longos de outros livros. Vejamos agora como isso pode ser pensado em uma obra cuja redução se anuncia desde o título: *Pequeno formato*.

2 Fonte, ou silêncio

Começaremos pelo comentário do poeta sobre o livro, presente no fim da edição de *Poesia* (2017). O trecho que reproduzimos é longo, mas vale a pena acompanhar a progressão das colocações no seu raciocínio:

O que o leitor vai encontrar aqui são coisas escritas, na sua maior parte, em 1990/91; mas há meia dúzia de poemas recentes. Não se ajustaram ao trabalho que então me ocupava, contudo não os inutilizei, como acontece quando o que faço não me satisfaz. Ficaram à espera do toque de graça ou golpe de sorte que os salvasse, o que provavelmente nem sempre aconteceu.

Alguns destes versos têm afinidades com outros já publicados: os quatro poemas escritos em Macau, ou mesmo essa anunciação da primavera numa rua do Porto, poderiam incluir-se em *Escrita da Terra*; outros, pela arquitetura breve e luminosidade antiga, não ficariam mal em *Ostinato Rigore*.

O mais provável era continuarem no envelope em que jaziam, se soubesse negar-me a quem, sabendo da sua existência, me pediu para uma edição fora do mercado, ou se tivesse escrito, depois de *O Sal da Língua*, alguma coisa com corpo suficiente para um voluminho com que pudesse acudir ao apelo do amigo. É o que há a dizer dos trinta poemas, que não serão frágeis por serem breves, pois alguns dos melhores que escrevi — «Nocturno», «Despertar», «Eros», «Nocturno de Fão», «Despedida», «Amanhecer em Estremoz», «Arte de Navegar», «O Sorriso», «Balança» — são muito breves, dessa brevidade que pode abarcar o mundo, quando quem os assina se chama Goethe, por exemplo. (Andrade, 2017).

Notemos o tom um tanto desprezioso com que o livro nos é apresentado em sua “pequenez”. Nele há uma hesitação, uma espécie de jogo no qual o poeta parece nos lançar: primeiramente, faz referência a “coisas escritas” em sua viagem a Macau e a “meia dúzia” de poemas de qualidade, no mínimo, questionável – “à espera do toque de graça ou golpe de sorte que os salvasse” – dando lastro a uma interpretação daquele conjunto de poemas como algo menor, ou de menor importância na obra. No entanto, logo em seguida, o próprio autor estabelece conexões de poemas que ali estão com outros livros – lembrando-nos, inclusive, que mesmo as referências ao Oriente e aos *haicais*, nesse caso, escritas por ocasião da visita a Macau, não são as únicas dessa poesia –, de modo a reabilitar o livro em relação ao conjunto da obra.

Quando o leitor se prepara, então, para ler um conjunto alentado de poemas urdidos pelo trabalho exasperado da língua, logo vem a ressalva que coloca Eugénio na mesma posição em que ele próprio colocara o poeta Teixeira de Pascoaes anos antes, conforme nos relata o texto “Ainda Pascoaes”, de *Os afluentes do silêncio* (1981): ter “alguma coisa” escrita “que pudesse acudir ao apelo do amigo”. É pungente e inconteste, no entanto, a última colocação que dali se depreende: “não serão frágeis por serem breves”.

De fato – menos pela apreciação ziguezagueante do autor, do que pelo conjunto de poemas suscitados –, Eugénio parece ter sabido aplicar à escrita um apuro dos princípios poéticos que, já nos primeiros livros, se mostravam muito firmes. Eis aí, no princípio formal da redução, o ponto em que o velho poeta de então parece “corrigir” o velho poeta de outrora. Detenhamo-nos sobre ele um instante, posto que Pascoaes é um dos “velhos que fazem parte da memória afectiva” (Ferreira, 2005, p. 63) de Eugénio, segundo nos aponta Ferreira.

“A imagem de Pascoaes” e “Ainda Pascoaes”, de *Os afluentes do silêncio*, são, sobretudo, relatos da convivência com o poeta do Marão, e, ainda que o segundo avance pela seara da crítica sob a premissa da sua necessária “recuperação”, são dos detalhes da personalidade um tanto pitoresca e dos pormenores do cenário ruinoso que o cercava – “fruto de uma estética da pobreza” por onde circulavam pessoas de “ar sonâmbulo” (1981, p. 316) – que extraímos os apontamentos mais contundentes a respeito da visão de Eugénio sobre a poesia pascoaseana. Em “A imagem de Pascoaes”, a respeito do já referido episódio no qual aguardava poemas de Pascoes para a publicação, Eugénio relata ter ficado comovido pelo fato de o amigo não ter plena segurança quanto à qualidade dos versos que escrevera aos 70 anos. “Insegurança”, de acordo com o poeta, seria a palavra exata para descrever o que levou Pascoaes a desistir da publicação dos versos.

Ainda assim, ao falar das obras da velhice de Pascoaes em “Ainda Pascoaes”, Eugénio atribui-lhes a “pouca arte” com que Pessoa caracterizara a poesia pascoaseana. Trata-se, segundo Eugénio, de poemas eivados pelas “dissonâncias do desencanto”, mas, mesmo neles, encontra-se um toque de graça (ou golpe de sorte) que os torna, assim como outros bons momentos da poesia de Pascoaes, dignos de nota: “[...] o que importa nesta poesia é a sua redução ao osso, ou aquele olhar já crepuscular, mas ainda pueril sobre a sua mitologia própria.” (1981, p. 323). Isto é, o Pascoaes que “valeria a pena” seria aquele que consegue “reduzir ao osso” a sua “mitologia própria”, algo que Eugénio faz com extrema acuidade. E não nos parece demasiado propor que o que está em jogo nessa redução é, sobretudo, uma questão de ritmo, basta repassarmos uma a uma as adjetivações dispensadas aos êxitos e às falhas do poeta do Marão que verificaremos que aqueles estão associadas à “limpidez do olhar” (1981, p. 322) e estas às “dissonâncias” de um

poeta “mais longe do que nunca daquele ‘equilíbrio musical’ a que também aspirava”. (1981, p. 324).

Curiosamente, parece ter sido justamente a falta de medida no uso do branco aquilo que incomodou o poeta de *Versos brancos*, interditando sua publicação via carta enviada a Eugénio em 26 de abril de 1950: “estive a relê-los e achei-os brancos de mais... Exceptuando-se três ou quatro composiçõesitas, o resto é só neve...” (1981, p. 319). A poesia de Eugénio, por sua vez, foi paulatinamente sendo “lavada” pelo branco ao longo dos livros, como ele mesmo aponta na entrevista a Helena Vaz da Silva: “Se fosse pintor, diria que passei a trabalhar com menos cores, e as poucas com que trabalho são cada vez mais surdas”. (1979, p. 356). Mas a rarefação das cores, bem como a surdez, nada mais são que uma “redução ao osso” de duas “obsessões”, como ele propõe em outra entrevista de *Rosto precário*, de título homônimo ao do livro: “[...] o branco da cal e o silêncio são obsessões maiores da minha poesia”. (1979, p. 329). A luminosidade do branco aumenta, portanto, de modo a acentuar o tom crepuscular, em uma música com cada vez menos notas. Tendo em vista essa articulação de luz e sombras, som e silêncio, visitemos o “Jardim de Pascoaes” presente em *Pequeno formato*:

O que da boca
das fontes sai às golfadas
é o silêncio
— e sem o rumor da água
como pode a estrela
florir,
a pedra arder e ser ave?
(Andrade, 2017).

Começemos a leitura do poema mencionando o dado referencial que, provavelmente, lhe toca: a fonte do Mosteiro de São Gonçalo de Amarante, situada nos fundos da edificação, na

Alameda Teixeira de Pascoaes. Em frente à fonte, há uma pequena praça com um jardim, no qual está a estátua de Pascoaes, sentado com as pernas cruzadas e o semblante um tanto cadavérico que impressionava o jovem Eugénio. Ocorre que o segundo verso parece apontar para uma generalização, ou mesmo para uma multiplicidade “das fontes” que constituem uma imagem excessiva e transbordante em sua escassez, nos três primeiros versos: fontes de onde jorra silêncio “às golfadas”.

Talvez possamos considerá-la um exemplar bem-acabado de uma “estética da pobreza”, menos pelo teor valorativo atribuído à pobreza e mais pela sua dureza de eternidade estática, estéril, produto de um tempo soterrado. Poderíamos, ainda, nela vislumbrar um certo teor aforismático que apetecia a Pascoaes. O verso seguinte, por sua vez, é introduzido por um sinal gráfico de separação que, *grosso modo*, pode ser comparado ao uso que o poeta por vezes faz dos dois pontos e da conjunção “ou”, que unem sintagmas de campos semânticos muito distintos, seja pela aposição explicativa, seja pela equivalência alternativa. Nesse caso, o travessão separa, e ao mesmo tempo une, em uma única estrofe, a secura das fontes à fertilidade metamórfica dos seres, promovida pela água. A água aparece associada ao elemento sonoro do rumor, o que remete também ao encantamento da música que “seria” capaz de fazer a “estrela florir” e “a pedra arder e ser ave”. A música que faltava a Pascoaes seria, nesse sentido, um elemento intersticial fundamental, fluxo capaz de unir, no poema, tanto o novo e o velho quanto a vida e a morte.

Precisamos, assim, mencionar o último aspecto relativo às fontes de Eugénio que nos parece decisivo para compreender algumas das tonalidades do desejo em suas últimas obras. A fonte, em última instância, é a origem, uma figura genealógica por excelência. Revisitar as fontes significa também dialogar com

predecessores, reconhecer, ainda que sob a tensão do choque e da oposição, os afluentes que levam ao silêncio. E não seria a pergunta que encerra “O Jardim de Pascoaes” um sinal de interlocução? Uma pergunta dirigida ao poeta do Marão?

Pensar a velhice na última poesia de Eugénio de Andrade demanda, a nosso ver, pensar na importância das cenas de leitura e do diálogo crítico com o seu cânone, aspecto que pode ser acompanhado, por exemplo, nas reedições dos poemas de *Homenagens e outros epítáfios*, versão final de “textos que chegam a distar mais de quarenta anos entre si” (2017), nos quais podemos acompanhar tal diálogo mais detidamente. É inclusive via Eliot que o poeta nos lembra a dimensão sonora desse encontro: “A poesia é a fala de uma pessoa com outra”. A poesia engendra, portanto, uma dinâmica de vasos comunicantes, é uma relação afetiva, de idas e vindas, pulsional, corpórea. É em função disso que recorremos ao último trecho desse comentário, em que o autor sumariza suas preferências poéticas: “As minhas preferências vão para arquiteturas mais rigorosas, onde um punhado de substantivos e alguns verbos, fascinados pela transparência, se equilibram em tensão constante, e a voz contida não impeça cada sílaba de subir a prumo”. (2017). Vigas, palavras e flancos são, nesse ponto vista, matérias de um mesmo processo que têm, na escrita e na leitura, pontos de contato entre o eu e o outro, o que nos permite sugerir que a poética andradeana pode ser pensada também como uma erótica.

Logo, se, com os anos, o corpo e a mente do poeta vão sendo rasurados pelos “efeitos disfóricos da velhice” (Mancelos, 2019, p. 102), o poema continua, a cada (re)leitura, pleno de sentidos múltiplos e fresco em sua recitação. O potencial crítico desse encontro entre o novo e o velho é perceptível, sobretudo se levarmos em conta que um poeta realiza, no ato da leitura, um

autoexame involuntário, e até mesmo Pascoaes, mantendo-se firme sob a indumentária do poeta inspirado, parece reconhecê-lo.

Em “A Velhice do Poeta”, texto publicado postumamente em 1973 pela *Revista Portuguesa de Filosofia*, Pascoaes afirma em relação ao jovem, “esse ser diurno e luminoso”, que “cega-o a plena claridade” e que “poderá compor um poema, e não o saberá ler”. A seu respeito, diz que escreve livros “desde os vinte anos”, mas só aprendera a ler aos sessenta (Pascoaes, 1973, p. 123). Fixamo-nos nesse pormenor do texto de Pascoaes para regressar à insegurança descrita por Eugénio. Ela nos indica que a leitura em seu aspecto crítico é também parte desse trabalho exasperado da língua, justamente porque tem sua parte de jogo (criar, seguir, ou transgredir regras) e sua parte de método (tentativa e erro), de modo que demanda, tal qual a escrita, um investimento físico no qual o desejo se faz presente. Vejamos como isso pode ser pensado em outro poema de *Pequeno formato*.

3 Cisne, ou sombra desvelada

Tendo em vista nossa colocação sobre a leitura como uma importante inflexão da velhice em Eugénio de Andrade, leiamos então o último poema de *Pequeno formato*, “À Sombra de Victor Hugo”: “A sombra é sempre escura até mesmo a dos cisnes.” (2017). O poema funciona, no livro, como uma espécie de súpula que condensa toda a premissa da pequenez assumida, pelo poeta, no comentário ao livro, e, ao mesmo tempo, como uma espécie de caixa de ressonâncias com outros poetas, conforme procuraremos demonstrar. O verso único é a tradução de um verso da obra póstuma *La Fin de Satan* (1886), de Victor Hugo – “*L’ombre est noire toujours même tombant des cygnes*”. De partida, vale mencionar como o título do poema enseja uma leitura andradeana da associação

de luz e sombras contida na imagem do cisne, ao levar para a dimensão da escrita a dupla interpretação que na dimensão sonora permanece “à sombra”: a sombra em questão é a do próprio poeta ou uma sombra sob a qual alguém se posta?

Todas as escolhas feitas na reprodução do verso são explicadas no comentário feito ao livro, que nos parecem também cercado de duplos sentidos. Primeiramente, a justificativa de que “por capricho ou provocação a incorporei no **caderno**”. O termo “caderno” por nós destacado não parece gratuito, posto que a ele acrescenta-se a leitura de outro poeta, Paul Valéry, segundo Eugénio, “um poeta a quem devemos no nosso século algumas das mais extraordinárias lições de poesia”. O poeta português replica tal leitura, *ipsis litteris*, dos *Cadernos* do poeta francês – “é o mais belo verso possível, e que não há meio nem esperança de se fazer melhor. São tudo palavras suas (Cahiers, II, págs. 1135, *Pléiade*. 1974)” – para em seguida lançar mão de uma ironia diante do egotismo, segundo ele, típico dos poetas franceses: “Lá que é um verso invulgar não tenho dúvida, mas é tão francesa a opinião de Valéry!” (Andrade, 2017).

A nosso ver, Eugénio esconde aí um terceiro elo que o liga a Valéry e Vitor Hugo, que é Charles Baudelaire, deixando isso claro, inclusive, ao suscitar um trecho inicial da conferência “A Situação de Baudelaire”, em que Valéry descreve o ineditismo de Baudelaire no manejo da língua francesa em termos de poesia: “O próprio Victor Hugo só ficou conhecido fora da França através de seus romances”. (Valéry, 2007, p. 21). O texto de Valéry pode ser pensado de maneira produtiva às nossas reflexões se o consideramos como uma “Situação de Valéry”, isto é, Valéry se ombreia com esses dois grandes escritores da língua francesa ao apresentar uma visão própria de poesia, apontando como o jovem Baudelaire soube aplicar à obra do velho Hugo uma perspectiva crítica e um apuro técnico, eliminando dela o extravasamento romântico:

É bastante óbvio que Baudelaire buscou o que Victor Hugo não fez; que se absteve de todos os efeitos nos quais Victor Hugo era invencível; que voltou a uma prosódia menos livre e escrupulosamente distante da prosa; que perseguiu e encontrou quase sempre a produção do encanto contínuo, qualidade inapreciável e como que transcendente de certos poemas – mas qualidade pouco encontrada, e esse pouco raramente era puro, na imensa obra de Victor Hugo. (Valéry, 2007, p. 24).

A observação de Valéry sobre o a apropriação modernizante de Hugo por Baudelaire, aproxima-se às de André Gide⁵ e Hugo Friedrich⁶ no sentido de que apontam para a reconhecimento da língua enquanto código autorreferencial, algo que o poema baudelaireano *Le Cygne*, dedicado a Victor Hugo, exprime com sucesso.⁷ Desse modo, se por um lado a autonomização da obra em relação ao sujeito lírico pode, por um lado, aproximar poetas como Fernando Pessoa e Charles Baudelaire; por outro lado, a crítica ao purismo dos projetos modernos em seu “desejo de perfeição”⁸ pode aproximar Eugénio de Andrade e Paul Valéry, poetas para os quais o corpo é um elemento inalienável da poesia.

A deambulação por tantos lugares/nomes da poesia no poema anterior, de certo modo, confirma como a dinâmica do desejo que alimenta a poesia andradeana remonta de maneira

5 É de André Gide, no prefácio da *Anthologie de la poésie française* (1949), a seguinte afirmação sobre Hugo: “*le plus sûr maître de notre syntaxe et des formes de notre langue que la littérature française ait connu*”. (Gide, , 1949, p. XXXII).

6 “Uma característica fundamental de Baudelaire é sua disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística. Ele reúne o gênio poético e a inteligência crítica”. (Friedrich, 1978, p. 36).

7 A respeito da “alienação” da língua e o papel da alegoria no poema Baudelaire, vale consultar o texto de Walter Benjamin “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo” (1991).

8 “[...] o misticismo da ‘arte pela arte’ –, a exigência da observação e da fixação impessoal das coisas; o desejo, em uma palavra, *de uma substância mais sólida e de uma forma mais erudita e mais pura*”. (Valéry, 2007, p. 23).

mais clara (ainda que com suas zonas de sombra) à posição do leitor, em suas obras finais. A título de encerramento, visitaremos um último poema de Eugénio, este de *O peso da sombra*:

Podes chamar-me cisne, ou sombra
desvelada; podes chamar-me
lençol de águas lancinantes,
chifre nupcial.
Não sou senão sobre o teu corpo
um fulgor
de sol ou sangue ou sal.
(2017).

Podemos notar no poema uma espécie de limiar entre o desejo enquanto hesitação física da matéria evocada nas imagens e o desejo enquanto exaltação da própria poesia, a elevação de cada sílaba “a prumo”. Começemos por reparar como o poema entrelaça, tal como ocorre com o peso e a leveza do título do livro, os contrários sob diversos aspectos dos sentidos: a visibilidade e a harmonia das formas do cisne são cingidas pela invisibilidade e pelo caráter difuso da sombra ao fim do primeiro verso para, depois, unirem-se no “desvelamento” do segundo verso; o fluxo expansivo e plástico do “lençol de águas lancinantes”, do terceiro verso, concentra-se na intensidade hirta do “chifre nupcial” do quarto verso. O quinto verso, formulado sob os signos da negação e da ressalva, parece sugerir, com uso do “sobre” – “a respeito de” ou “em cima de” –, um movimento em direção à definição do eu lírico em relação ao “tu” a que se endereça; no entanto, a unidade

do “fulgor” do sexto verso desdobra-se, no sétimo, em uma série de metamorfoses conduzidas pelo “ou” e pelas imagens de elementos que, de próximos, têm apenas o que a eles não pertence, a letra “s” de “sol”, “sangue” e “sal”.

Não seria demasiado propor, então, que aí fala o próprio poema, forma viva e pulsante que nos interpela e nos convida a entrar nessa dança de formas, cores, sabores, cheiros e sons; por outro lado, não seria absurdo pensar que na voz do poema também fala Eugénio com todos esses nomes que formaram o exímio leitor, tradutor e escritor que era. Como homenagem, ou como epitáfio, esse corpo/poema que tem no horizonte toda a obra andradeana corre pelos leitos de Hugo, Pascoaes, Valéry, Pessoa, Baudelaire e, por entre esses e tantos outros leitos, dança dança dança.

Referências

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa* (1940-1980). Porto: Limiar, 1981.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017 (E-book). Não paginado.

ANDRADE, Eugénio de. *Rosto precário*. Porto: Limiar, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, António Manuel. Eugénio de Andrade: figuras de melancolia. In: FERREIRA, António Manuel (coord.). *A luz de saturno – figurações da velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro Editora, 2005. p. 53-66. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/eug.andrade%202.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2023.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Traduzido por Marise M. Curioni; poesias traduzidas por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDE, André. Préface. In: GIDE, André. *Anthologie de la poésie française*. Paris: Gallimard, 1949.

HELDER, Herberto. Carta a Eugénio de Andrade. Cascais, 26 de dezembro de 2000. Disponível em: <<https://ler.blogs.sapo.pt/carta-de-herberto-helder-a-eugenio-de-924183>>. Acesso em 23 jun. de 2023.

LOPES, Óscar. Uma espécie de música. Dois movimentos de metáfora em Eugénio de Andrade. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 47, p. 18-28, jan. 1979.

MANCELOS, J. de. “Shall I compare thee to an old man?” A velhice em William Shakespeare e Eugénio de Andrade. *Polissema – Revista de Letras do ISCAP*, n. 11, p. 91-117, 2019. Disponível em: <<https://parc.ipp.pt/index.php/Polissema/article/view/3091>>. Acesso em: 23 jun. 2023.

PASCOAES, Teixeira de. A Velhice do Poeta (Inédito). *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 29, n. 2, p. 123-136, 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40335220>>. Acesso: 23 jun. 2023.

PASCOAES, Teixeira de. *O Bailado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Por um modo de pensar poético. In: VALÉRY, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Tradução, notas e introdução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 7-31.

SOLIN, Heikki. Sulla nascita del cognome a Roma. In: POCSETTI, P. (ed.), *L'onomastica dell'Italia antica. Aspetti linguistici, storici, culturali, tipologici e classificatori*. Rome: Collection de l'École française de Rome, 2009. p. 251-293.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Traduzido por Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 21-31.

Metamorfoses do mar em dois poemas de Eugénio de Andrade

Wendel Francis G. Silva

Na poética de Eugénio de Andrade, a água é figurada de diversas maneiras e ocupa uma posição central. Esse elemento é a base material e matricial para a construção de um reino de pura poesia e aparece conjugado a outros, tais como a luz, a terra, o vento e a pedra, incorporando-se a temas diversos: a fugacidade do tempo, a figura materna, o desejo, o rumor, o ritmo, a morte, o amor, o corpo e a despedida, para mencionar alguns. Em *A água e os sonhos* (2018, p. 17), Gaston Bachelard afirma que “a água nos aparecerá como um ser total: tem corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa”. Nesse sentido, compreende-se como esse “elemento organizador”, como afirma Bachelard, é incorporado por Eugénio à sua criação poética, integrando imagens que, a priori, pareceriam desorganizadas ou desarticuladas. Porém, como aponta Óscar Lopes em *Uma espécie de música*, “aquilo que melhor se detecta são equivalências e contiguidades nos diversos graus aparentes de fluidez, mobilidade, densidade que os Antigos distinguiam sob a forma de quatro elementos fundamentais (terra, água, ar e fogo, ou ainda luz, [...])” (1981, p. 86).

Considerando que a água é um elemento mutável e adaptável, relembramos que Vergílio Ferreira, no artigo “Breve périplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade”, evidencia a presença de “um contingente impressionante [que] nos inunda de vocábulos afins desse elemento” (1971, p. 439), dentre eles, “rio”, “fonte”, “lago”, “mar”, “molhar”, “escorrer”, “beber”, “orvalho”, “peixe”, “navio”, para mencionar alguns. Segundo Ferreira, “é em torno desse valor que se há de ordenar fundamentalmente toda a sua poesia”. (1971, p. 439). Tendo em vista essa evidência incontestável, sobre a qual tantos pesquisadores já escreveram, desejamos nos aproximar, em breve análise, especificamente da presença do mar na poética de Eugénio, a partir de uma análise comparativa dos poemas “Mar, mar e mar”, publicado em *As palavras interditas*, e “Mar de setembro”, título homônimo do livro de 1961. Nossas considerações partem do princípio de que, assim como o corpo, a natureza e outros tópicos da poesia de Eugénio, o mar também sofre as metamorfoses próprias da vida.

Compreendemos que, em comparação à recorrência de outras imagens derivadas do elemento aquático, essa presença marítima parece-nos diretamente derivada daquele elemento fundamental, uma forma de variação dessa centralidade primordial. Isto porque, na poesia de Eugénio, evidencia-se uma rede de signos diluídos sob as correspondências que articula liricamente, em direção à dessubjetivação, criando um fio poético que percorre os versos de poema a poema, de palavra a palavra – compondo um intrincado projeto de medidas exatas e calculadas. A leitura dessa obra parece requisitar de seu leitor uma aceitação não pacífica da tensão imposta entre transparência e opacidade, silêncio e ruído, movimento e estagnação, porque, apesar do léxico ligado à natureza, sugerindo alguma referencialidade, as combinações metafóricas escapam às tentativas de interpretação.

Essa relação tensa com a palavra e a matéria poética parecem análogas à relação complexa que o próprio poeta também revela perante o exercício da própria escrita, como se percebe, por exemplo, em “Rumor do mundo”, publicado em *Rente ao dizer*:

As palavras, vício
torpe, antigo.
As últimas? As primeiras?
Como os ouriços
abrem-se ao rumor do mundo:
[...]
– nunca foram tão belas.
(Andrade, 2017, p. 483).

Apesar da unidade manifesta, na poesia de Eugénio de Andrade, cada poema é único, um “acontecimento”,¹ nas palavras de Eduardo Prado Coelho. Cada verso instaura uma paisagem natural, indissociavelmente ritmada pelos movimentos de luz e sombra, calor e frio, juventude e velhice, rumor e silêncio. As palavras que utiliza com alguma recorrência² (pedra, brisa, árvores, pássaros, frutos etc.) poderiam ser facilmente comparadas às notas musicais, a se repetirem em distintos movimentos e associações em uma mesma partitura. Essa relação com a música³ aparece como parte da própria gênese poética, evocando procedimentos estéticos e criativos e materializando uma obra poética rigorosamente

1 Segundo Eduardo Prado Coelho (1972, p. 162) “em Eugénio de Andrade, o único acontecimento [...] é a própria existência do acontecer, e o único sentido é a própria emergência do sentido: a imperceptível diferença entre o rumor que eleva e o silêncio que suspende. Em Eugénio de Andrade, cada verso é acontecimento, porque em cada verso se produz, se reproduz, a afirmação de tudo o que cada verso é, e transmite.”

2 Fernando Mendonça, no ensaio intitulado “As palavras rigorosas”, afirma que “Ao longo de toda a obra do autor de *Coração do dia* existe uma repetição de nomes que permanecem como palavras-chaves, pois nelas se fecha o seu universo poético.” (1971, p. III).

3 Sobre esse tema, que não comentaremos mais detidamente aqui, sugere-se a leitura de *Uma espécie de música* (1981), de Óscar Lopes.

calculada e até mesmo constantemente reformulada, quando necessário.⁴

O exímio trabalho de seleção, escrita e reescrita da própria obra resultou, de forma direta, em um legado de uma obra poética autotélica, que parece questionar e responder a si mesma, em diversos momentos, como se vê, por exemplo, nos primeiros versos de “Mar, mar e mar”, como veremos a seguir. A novidade e o frescor de cada poema fazem-se notáveis a cada página. Aquelas mesmas palavras dos livros de juventude, ora apresentam-se como “gastas”, como afirma o sujeito enunciador no poema “Adeus” – “E já te disse: as palavras estão gastas” (Andrade, 2017, p. 57) –, ora como se fossem ouvidas pela primeira vez pelo poeta – “Quem as escuta? Quem/ as recolhe, assim,/ cruéis, desfeitas,/ nas suas conchas puras?” (2017, p. 94). Por um lado, parecem um evento espontâneo da natureza como a deusa nascitura da espuma do mar, límpidas, transparentes, resplandecentes; por outro lado, parecem guardar uma memória antiga que as torna opacas, pálidas, gastas.

É justamente essa relação tensa⁵ com a palavra e a matéria poética que nos coloca, leitores, perante o assombro e o pasmo inicial de uma poética profundamente musical, calculadamente realizada, cujas imagens fogem ao esforço de interpretação literal,

4 Federico Bertolazzi, no prefácio de *Prosa*, edição publicada sob a chancela da Assírio & Alvim, confirma esse gesto de edição da própria obra: “Eugénio foi sempre atualizando as suas obras nas várias edições, mesmo os poemas da adolescência foram readmitidos na obra canónica só depois de uma reelaboração profunda, como que à procura de uma atemporalidade da obra, pouco se interessando por um historicismo documental em que a diacronia pudesse revelar fases, momentos, incertezas. A obra de Eugénio, embora dentro de uma evolução evidente, coloca-se numa espécie de sincronia limpa de escórias, sejam elas do tempo ou do simples acaso”. (2022, p. 12).

5 Como se lê no ensaio de Luís Miguel Nava, intitulado “Da poesia da natureza à natureza da poesia”, há uma “tensão dialéctica entre, por um lado, uma opacidade a que o facto de as palavras se materializarem por vezes dá lugar e, por outro, uma aparente transparência a que outras vezes o aumento da sua dimensão referencial as reconduz.” (2004, p. 127).

por uma livre associação entre as mesmas palavras que busca reviver. Esse recurso é apontado por Eduardo Prado Coelho como “Lei da Equivalência”, isto é, termos distintos situados em contextos paralelos associam-se em equivalência, tal como ocorre no poema “Metamorfoses da palavra”: “A palavra nasceu:/ nos lábios cintila./ Carícia ou aroma,/ mal pousa nos dedos./ [...] A morte não existe: tudo é canto ou chama”. (2017, p. 62). Nesses versos, o vocábulo “palavra” é equivalente a “carícia ou aroma” e “pousa nos dedos”, como um pássaro. Observamos que o mesmo gesto parece se dar, por exemplo, com a temática do mar.

No poema “Mar, mar e mar”, publicado em *As palavras interditas*, a voz poética parece buscar uma resposta para um questionamento a respeito do mar e declara categoricamente: “eu também não sei o que é o mar”.

Tu perguntas, e eu não sei,
eu também não sei o que é o mar.

É talvez uma lágrima caída dos meus olhos
ao reler uma carta, quando é de noite.
Os teus dentes, talvez os teus dentes,
miúdos, brancos dentes, sejam o mar,
um mar pequeno e frágil,
afável, diáfano,
no entanto sem música.

É evidente que minha mãe me chama
quando uma onda e outra onda e outra
desfaz o seu corpo contra o meu corpo.
Então o mar é carícia,
luz molhada onde desperta
meu coração recente.

Às vezes o mar é uma figura branca
cintilando entre os rochedos.
Não sei se fita a água
ou se procura
um beijo entre conchas transparentes.

Não, o mar não é nardo nem açucena.

É um adolescente morto
de lábios abertos aos lábios da espuma.
É sangue,
sangue onde a luz se esconde
para amar outra luz sobre as areias.

Um pedaço de lua insiste,
insiste e sobe lenta arrastando a noite.
Os cabelos de minha mãe desprendem-se,
espalham-se na água,
alisados por uma brisa
que nasce exactamente no meu coração.
O mar volta a ser pequeno e meu,
anémoma perfeita, abrindo nos meus dedos.

Eu também não sei o que é o mar.
Aguardo a madrugada, impaciente,
os pés descalços na areia.

(Andrade, 2017, p. 73-74).

No poema acima, o sujeito enunciativo parece tatear respostas para a pergunta: o que é o mar? As hipóteses levantadas demonstram um traço da poética andradeana que prioriza a experiência e a imanência do corpo. Ao longo do poema, o sujeito lírico utiliza termos que indicam indeterminação (“talvez”, “Às vezes”, “Não sei”, “Eu também não sei”). Na segunda estrofe, o sujeito poético busca tatear essas respostas no corpo, na “lágrima caída” dos olhos, nos dentes “miúdos, brancos” de um “outro” já anunciado no primeiro verso. Nesse ponto, o mar é figura diminuta, “pequeno” como uma “anémoma perfeita, abrindo nos meus dedos”, assim como nos versos de “Canção escrita nas areias de Laga”: “Oh tão azul o mar na tua mão!” (2017, p. 120), ou seja, um mar que cabe na palma da mão.⁶ Nesse aspecto, a figuração do mar afasta-se da tradição épica e grandiosa das navegações portuguesas.⁷

6 Ou seja, da mesma forma que esse mar cabe na mão, também é a superfície de inscrição sobre o qual a mão escreve, como se vê nos versos de “Sobre o mar”: “Sobre o mar,/ a mão escreve[...]”. (2017, p. 586).

7 Referimo-nos aqui à tradição marítima que se instituiu a partir dos versos de Camões em *Os Lusíadas*.

Se antes havia uma dúvida evidenciada pelas indeterminações elencadas anteriormente, a terceira estrofe introduz uma afirmação que rompe com a lógica anterior: o chamado da mãe torna-se evidência (rumor, ruído, música, som), quando cada onda-corpo se desfaz repetidamente no corpo tocado pela água, naquele movimento cíclico e ritmado que o verso sugere (“uma onda e outra onda e outra”). O contato entre a onda e o sujeito poético desperta a lembrança do corpo da mãe⁸ e do afeto, podendo remeter, em alguma medida, à ligação entre o feto imerso no líquido amniótico, as batidas do coração e o ritmo das ondas. Então, o mar transmuta-se em “carícia”, evocando o toque, e “luz molhada”, conjugação sinestésica entre “luz” e “água”.

Assumindo nova indeterminação, o mar é “às vezes”, uma “figura branca cintilando entre os rochedos”, a fitar o mar ou a procurar “um beijo entre conchas transparentes”. A presença dessa “figura branca” aparece com contornos mais nítidos no poema “XXIV”,⁹ ou ainda como um “corpo-mar” ao encontro do enunciador nos versos de “Litania”.¹⁰ Já na estrofe seguinte, a imagem dessa figura rapidamente transmuta-se em constatação de amargor (“Não, o mar não é nardo nem açucena”), e é comparada a um “adolescente morto/ de lábios abertos aos lábios de espuma”, sugerindo certa castração poética de um desejo que parece não se concretizar nos versos de “Mar, mar e mar”.

8 A evocação da memória da mãe perante o mar surge também no poema “XXIV”, publicado em *Branco no branco*: “O mar. O mar novamente à minha porta./ Vi-o pela primeira vez nos olhos/ de minha mãe, onda após onda”. (2017, p. 388).

9 “[...] depois,/ contra as falésias, já sem bridas./ Com ele nos braços, quanta,/ quanta noite dormira,/ ou ficara acordado ouvindo/ seu coração de vidro bater no escuro”, (2017, p. 388).

10 “Iluminou-se o teu corpo na noite,/ o teu corpo, mar azul de ser tão branco,/ caminhando ao meu encontro,/ trazendo os teus cabelos/ como a terra traz árvores consigo”. (2017, p. 63).

Esses três aspectos (a presença materna, o corpo e o desejo) confundem-se na escrita e no poema, convertendo-se em “sangue onde a luz se esconde”, para ser desocultada “sobre as areias”, espaço de possível renovação constante e de exercício ritmado. Nesse sentido, o mar se inscreve na superfície plástica da areia que por ele é moldada, assim como o poeta coloca-se, repetidamente, perante a página em branco. Em posição de expectativa ansiosa, o sujeito enunciador aguarda impaciente a chegada da madrugada, de “pés descalços na areia”, rente ao mar. Ao fim da leitura do poema, somos levados a considerar a multiplicidade de sentidos evocados pelo vocábulo “mar”: corpo, mãe e desejo.

Comparativamente, no livro *Mar de setembro*, localizamos evidências da presença marítima já a partir do título. Vergílio Ferreira (1971, p. 440) comenta que, “curiosamente, é de ‘Abril’ a ‘Setembro’ que vai todo o percurso poético do poeta, como se nem sequer entre eles outros meses houvesse”. Essa escolha sugere “o percurso que leva da ‘flor’ ao ‘fruto’”. (Ferreira, 1971, p. 440). Dessa forma, o próprio título do livro aproxima-se de uma imagem de luminosidade e plenitude, unindo a fecundidade do mar à estação luminosa do verão. A gênese criativa dessa publicação remonta à viagem do autor pelas terras da Espanha, como afirmou em entrevista:

Nunca soube nada, a não ser escrever versos, e mesmo esses, sabe Deus, daí ter abandonado tantos. E depois, por razões que quero calar, a partir de 1961, após uma férias no País Basco, onde escrevi grande parte de *Mar de Setembro* (eis a dívida maior com a Espanha: uma paixão e um livro), perdi todo o contacto com o país e os amigos. (Ferreira, 2022, p. 236).

Segundo Eduardo Paz Barroso (2014), em texto intitulado “Agustina e Eugénio: uma epistolografia”, o poema que também

dá nome ao livro fora mencionado, antes de sua publicação, em carta dirigida a Agustina Bessa-Luís, enviada em 07 de maio de 1961, sob o título “Mediterrâneo”. Barroso (2014, p. 53) afirma ter encontrado, no arquivo presente na casa de Agustina, apenas essa correspondência de Eugénio contendo dois poemas datilografados, até então inéditos: “Na Costa de Málaga”, que foi publicado com o título “Que diremos ainda?’, e “Mediterrâneo” com o título que deu nome ao volume: “Mar de Setembro”. Transcrevemos aqui o poema como foi publicado na edição consultada.

Tudo era claro:
céu, lábios, areias.
O mar estava perto,
freme 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, 2017, p. 107).

O oitavo verso, “com o peso da alma”, foi corrigido para “alma e brancura” (Barroso, 2014, p. 53). É de considerável atenção que o poema, originalmente nomeado “Mediterrâneo”, fazendo menção referencial às terras espanholas, tenha sido alterado, aparentemente duas vezes. Apesar de Barroso não explicitar a edição consultada, sabe-se que a notação do poema na edição de *Poesia* (2017), publicada pela Assírio & Alvim, apresenta uma terceira versão desse mesmo verso: de “alma e brancura” para

“ritmo e brancura”. A escolha por remover o vocábulo “alma” evidencia o afastamento de qualquer aproximação metafísica que se pudesse depreender do uso desse termo. A escolha pela palavra “ritmo” parece ajustar-se com maior precisão ao trinômio mar-corpo-onda, emprestando musicalidade, sensualidade e movimento cíclico a esse conjunto de palavras.

Diferentemente do poema “Mar, mar e mar”, nos versos de “Mar de setembro” a imagem do mar parece erguer-se à luminosidade absoluta (“Tudo era claro”) e o sujeito enunciador afirma que “o mar estava perto”, sugerindo que aquele desejo mencionado anteriormente teria se materializado como uma possibilidade de encontro entre os “corpos ou ondas”, “dóceis e leves”, que “iam, vinham, iam”. Tal movimento de pura sensualidade e sinuosidade dançante é caracterizado por ser apenas “ritmo e brancura”. A paisagem-corpo parece exaltar os gestos de uma vida plena: “cantam”, “dormem”, “amam”, “exaltam”. Nessa paisagem, tudo se define em termos de plenitude e completude, “céus, lábios, areias”. A repetição dos versos “Tudo era claro” e “O mar estava perto” cria um movimento cíclico de retorno ao início do poema que remete ao movimento contínuo do mar e da vida, em atitude de renovação constante. Ao duplicar esses versos, o poeta induz o leitor à associação entre o “céus, lábios, areias” e o verso “jovem, alado”; assim como associa-se às características do “mar”, no quarto verso, “freme de espumas”, com os adjetivos que encerram o poema no último verso, “puríssimo, doirado”.

O universo desse único poema parece-nos de uma profunda limpidez, um mundo original em que o desejo, a juventude e a claridade unem-se à paisagem mar-corpo. Enquanto nos versos de “Mar, mar e mar” o sujeito enunciador parece tatear os sentidos possíveis desse espaço, em “Mar de setembro” solucionam-se parte daqueles conflitos vivenciados em outro momento. No

poema analisado, opta-se por erguer as palavras da memória à extrema clareza dos sentidos. Por fim, a escolha pelos adjetivos “puríssimo, doirado”, parecem remeter ao encontro entre luz solar e a superfície do mar, tal como se aqueles raios solares refletidos na superfície móvel, espelhada do mar, diluíssem o limiar entre o céu e a terra.

Sem o objetivo de circunscrever essas considerações sobre o mar, resta-nos reconhecer, à guisa de conclusão, ainda que parcialmente enunciada, a multiplicidade de sentidos relacionados ao mar na obra poética de Eugénio. Nos poemas analisados, revela-se aquilo que Óscar Lopes também observa em suas análises:

O seu mundo pode parecer elemental (digo elemental e não elementar) porque quase se diria estruturado, em imagens, à base das metamorfoses dos quatro elementos míticos tradicionais [...], que se [desenrolam] à nossa vista, entre imagens diferentes e até polares (noite/dia, neve/fogo, por exemplo), [...] esta fluidez, esta metamorfose se propaga [por] todos os campos de percepção do mundo por este poeta [...]. (Lopes, 1981, p. 35).

Dessa forma, o que se observa é uma insinuação de múltiplos sentidos em relação à presença do mar, a partir imagens distintas que se transformam no poema (corpo, mãe, desejo, memória, madrugada, luz, praia, areia, silêncio, rumor), tensionados entre a transparência e opacidade que a água sugere. Tal como a praia, continuamente lavada pelas águas do mar, a “preguiçosa espuma das palavras” (Andrade, 2017, p. 196) também se insinua sobre a página límpida e pura, inscrevendo formas dinâmicas e movediças que apagam os limites entre os signos. Em contrapartida, o poeta, artífice da palavra, transmuta a matéria dura da poesia, “Da pedra ao sal, do sal à espuma” (Idem, p. 137), partilhando das metamorfoses

da natureza e da palavra. Nesse sentido, o mar parece-nos o espaço, por excelência, que perfeitamente exemplifica a união íntima dos elementos na poesia de Eugénio. Possivelmente, por esse mesmo motivo, o mar sempre ressurgue como um horizonte de possibilidades a se realizar, um devir-mar que remete ao próprio exercício da escrita, exercício persistente, mutável e ritmado.

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ANDRADE, Eugénio de. *Prosa*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Traduzido por Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BARROSO, Eduardo Paz. Agustina e Eugénio: uma epistolografia. *Colóquio/Letras*, n. 187, p. 53-61, set. 2014.
- COELHO, Eduardo Prado. Relatório de uma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor. In: *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972. p. 159-181.
- FERREIRA, Vergílio. Breve périplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade. In: TORRES, Alexandre Pinheiro et al. *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, 1971. p. 305-309.
- LOPES, Óscar. *Uma espécie de música: a poesia de Eugénio de Andrade – Três ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- MENDONÇA, Fernando. As palavras rigorosas. In: TORRES, Alexandre Pinheiro et al. *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, 1971. p. 101-115.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- YUE, Jin. *Uma poética da água: a poesia de Camilo Pessanha e a de seu discípulo Eugénio de Andrade*. Orientador: Maria Luísa Malato Borralho. 2022. 107p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2022. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10216/145735>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Ingred Georgia de Sousa Silva

Bacharel em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2020) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (2023). Atualmente, cursa o doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo mesmo programa e universidade. Integra, desde 2018, o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG. Ao longo da graduação, desenvolveu pesquisas de caráter luso-brasileiro e no mestrado dedicou-se à investigação da revista literária coimbrã *A Galéra* (1914-1915) e à homenagem a António Nobre realizada no último número do periódico. No doutorado em andamento, dedica-se ao estudo do olhar na poética de Eugénio de Andrade.

Mariana Pereira Guida

Concluiu a licenciatura plena em Letras-Português pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG) e o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (com financiamento da CAPES). Atualmente, é bolsista CAPES no curso de doutorado do mesmo Programa.

Pedro Pianetti Veloso

Estudante do Curso de Letras da UFMG. Desde 2019 integra o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG. Além do interesse pela poesia portuguesa, investiga as relações entre

poesia e *performance* na literatura brasileira contemporânea, sob orientação do prof. Gustavo Silveira Ribeiro.

Raquel S. Madanêlo Souza

Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG (2004) e doutora em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa pela USP (2008), com realização de pesquisas, com Bolsa FAPESP, na Universidade de Lisboa. Foi professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo (2009-2015) e realizou estudos pós-doutorais com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP, entre 2013-2014, na Universidade de Coimbra. Integra a coordenação do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG. Atualmente, é professora de Literatura Portuguesa na graduação e Pós-graduação em Estudos Literários do Curso de Letras, da UFMG. Estuda revistas literárias do século XX, em Portugal; Fernando Pessoa; modernismos; modernidade; poesia portuguesa moderna e contemporânea.

Roberto Bezerra de Menezes

Licenciado em Letras-Português-Francês (UFC, 2009), mestre em Literatura Comparada (UFC, 2012) e doutor em Estudos Literários – Literaturas Modernas e Contemporâneas (UFMG, 2018). Foi bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado – PNPd/CAPES de 2018 a 2023 no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG. Integra o comitê coordenador do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG. É editor da revista *Tamanho Poesia* e editor associado da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da FALE/UFMG.

Silvana M. Pessôa de Oliveira

Professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra cursos em

nível de graduação e pós-graduação. Coordenadora do Centro de Estudos Portugueses e editora da Revista do Centro de Estudos Portugueses. Mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio pós-doutoral na Universidade de Lisboa, na Universidade Federal Fluminense e na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara.

Valéria Soares Coelho

Doutora em Literaturas em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com graduação em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágio pós-doutoral na mesma universidade, durante o qual fez o estudo comparativo entre a produção poética de Adília Lopes e de Ana Cristina César. Integra o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG.

Wendel Francis G. Silva

Licenciado em Letras - Português (UFMG) e Mestre em Letras: Estudos Literários. Atualmente, cursa o doutorado na mesma área de concentração (Teoria da Literatura e Literatura Comparada), também no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, com investigação em andamento sobre a obra de Eugénio de Andrade. Na área de ensino, participou como bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e foi residente no Programa de Residência Pedagógica, ambos Projetos de Ensino de Formação Continuada para Professores, sob fomento da CAPES. Integra o Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, sediado no Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG.

Este livro foi composto, em dezembro
de 2023, em família tipográfica *Vollkorn*,
para a Editora PUC Minas.

Eugénio de Andrade (1923-2005), uma das mais expressivas vozes da poesia portuguesa do século XX, se vivo estivesse, celebraria o seu centenário neste ano de 2023. Poeta vigoroso e rigoroso, ao longo de sua vasta obra foi moldando e refinando uma concepção de poesia muito própria: o poema é um “rio de palavras”, o poeta é um “animal de palavras”, espécie de “semeador de vogais e consoantes”. E, sobretudo, o poema é um edifício que lentamente se constrói, em camadas estratificadas de tempo; é um artefato que se ergue e constitui um saber acerca do mundo, do corpo e das coisas que o cercam. De fato, em Eugénio, o poema é encarado como matéria viva, carregada de potencialidade e de dinamismo, uma força motriz que “ensina a subir” e a conferir sentidos novos às palavras e ao universo por elas construído.