



Maria Bochicchio

ESCREVER O CORPO

Uma leitura da poesia
de Eugénio de Andrade



EDITORA
EXCLAMAÇÃO

ESCREVER O CORPO

Uma leitura da poesia de Eugénio de Andrade

AUTORA: Maria Bochicchio

© Editora Exclamação, Lda., CIEC – Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos – Universidade de Coimbra e Maria Bochicchio.

Colecção Ensaio – Volume n.º 8, 2023.

PRIMEIRA EDIÇÃO: Junho de 2023

DEPÓSITO LEGAL: 517429/23

ISBN: 978-989-35105-6-8

IMPRESSÃO: Rainho & Neves

COLECÇÃO ENSAIO

COORDENAÇÃO: Maria João Cantinho

GRAFISMO E PAGINAÇÃO: Salão Nobre

FOTOGRAFIA (badana): Miguel Pereira

EDITORA EXCLAMAÇÃO

Largo da Ramada Alta, 136 RC | 4050-491 Porto, Portugal

T: +351 220 994 939

info@exclamacao.pt

www.exclamacao.pt

O trabalho de investigação, documentação que se traduz neste ensaio foi realizado por Maria Bochicchio, Investigadora e Coordenadora do Grupo de Trabalho de «Poética e Retórica» do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos – Instituto de Investigação Interdisciplinar, Unidade 150, Universidade de Coimbra, ao abrigo do regime previsto no DL 57/2016 e financiados por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto: Financiamento: UIDB/00150/2020

O conteúdo dos textos e a norma ortográfica usada são da responsabilidade da autora. Qualquer parte deste livro não poderá ser reproduzida sem o consentimento escrito da detentora dos direitos.



A Luís de Camões e a Eugénio de Andrade
In Memoriam

Agradecimentos:

Aos amigos de Eugénio de Andrade
pela inestimável colaboração
que prestaram.

Aos que nos deram um contributo determinante:

Família de Eugénio de Andrade
e de José Rodrigues.

Alfredo Vieira
Graça Coutinho
Graça Martins
Isabel de Sá
Miguel Pereira

INTRODUÇÃO	13
I. DO NOME CIVIL AO PSEUDÓNIMO	19
II. POESIA E EXPRESSÃO DO DESEJO	25
III. ANOS DE APRENDIZAGEM	35
IV. LUGARES DO POETA	41
V. DA POESIA COMO DESNUDAMENTO	47
VI. POETA «PELA GRAÇA DE TODOS OS SENTIDOS»	53
VII. ESCREVER O CORPO	59
VIII. A IDENTIDADE ENTRE BIOGRAFIA E MITO	67
IX. UMA ARTE DOS VERSOS	73
X. AS PALAVRAS	83
XI. DA MÚSICA	103
XII. A MEDIDA PARA O SILÊNCIO	111
XIII. CONCLUSÃO	117
BIBLIOGRAFIA	123
FOTOBIOGRAFIA	133
CORRESPONDÊNCIA <i>coleção de postais euforicamente desenhados por José Rodrigues</i>	145
OBRAS PUBLICADAS	153

Escrevemos, regressamos. Não há outro caminho.
Rui Pires Cabral

Introdução

Perante o absoluto da presença camoniana, que percorre transversalmente vários séculos, para continuar a ser, na actualidade, um motivo central que contribui fortemente para a discussão e o aprofundamento de uma problemática importante da literatura portuguesa – a recepção literária da figura mais emblemática do humanismo português –, o presente ensaio pretende analisar de que forma o diálogo se mantém vivo, necessário e plural na criação poética de Eugénio de Andrade.

Nesse contexto, a consideração dos nexos que a nossa contemporaneidade estabelece com as grandes figuras da tradição literária constitui uma questão medular na compreensão da actual criação literária. Neste sentido a poética de Eugénio de Andrade ocupa, no domínio da intertextualidade literária, um lugar especial, permitindo que o poeta estabeleça diálogos com seus antecessores, construindo uma trama de inspiração e influência que se entrelaça ao longo do tempo.

É inegável que Luís de Camões deixou na sua obra um legado poético marcado pela expressão do amor. No entanto, Eugénio de Andrade, na sua singularidade, ergue-se como um poeta que se dedica à exaltação do desejo, do corpo e à sua conexão com a experiência humana, reinterpretando a *Jubilosa Copulatio* (Vitor Aguiar e Silva) do canto IX de *Os Lusíadas*. E se pensarmos no início da *Canção X*, é menos vulgar o próprio suporte material do poema, como “tão certo secretário / dos queixumes que sempre ando fazendo, / papel, com que a pena desafogo”, (que na poesia do século XX ganhará uma certa importância), devemos destacar a transfiguração do canto profano em canto a *lo divino* nas Redondilhas «Sôbolos rios que vão», com a oposição entre a flauta, instrumento operador de metamorfoses órficas, ligado aos sentidos (Eugénio de Andrade dirá “só poeta pela graça de todos os sentidos”), e a lira para louvar Apolo na busca da salvação da alma.

A Era de Ouro foi, sem dúvida, também a Era do Outro, conforme imaginado e concebido pelo eu lírico e empírico presente na obra

de Camões, como um elemento fundamental e correlato do indivíduo, da História e das descobertas. No entanto, a natureza dessa concepção de alteridade passou por uma transfiguração à medida que entramos numa época em que a fixação do outro se tornou impossível, talvez tenha até perdido o seu valor intrínseco e atingido uma excessiva imanência.

Nada supera a propensão do eu. Todavia, o desejo continua e continuará a servir como mediador entre a solidão e a companhia, sendo o último combustível do conhecimento e a única possibilidade de encontro com o desconhecido. A poesia amorosa jamais deixou de expressá-lo como um polo atraente e emblema do conflito, alertando-nos para o facto de que todas as formas de interlocução, explícitas ou implícitas, são manifestações de uma alteridade emergente. Podemos falar sobre nós mesmos e para nós mesmos, e a poesia eugéniana é um desnudamento; mas, como Roland Barthes observou, "ninguém precisa de falar sobre o amor se não for para alguém". Essa imposição de um destinatário na poesia amorosa, que se consolida de maneira delicada e veemente em Camões, é um dos legados inquestionáveis da sua arte poética, que ganha força no século XX e, mormente, na poesia de Eugénio de Andrade.

O ensaio empenha-se, portanto, em esclarecer a relação de Eugénio de Andrade com a poesia e com a linguagem, quando não consigo mesmo enquanto poeta, tendo também a veleidade de entender, integrando-o ou rejeitando-o, um mundo que se foi transformando vertiginosamente. Procuraremos isolar algumas linhas de problematização ao longo das quais possamos seguir uma prática metapoética e de auto-referencialidade mais ou menos explícita na obra de Eugénio de Andrade.

Na parte final do ensaio apresentamos o *iter* foto-biográfico do autor. Um percurso de vida, feito de grandes amizades. O objectivo principal ao apresentarmos estes materiais que supomos inéditos, não foi só o de revelar momentos marcantes de um percurso de vida, mas, antes, partiu de uma percepção de que haveria proveito em dar a conhecer estas imagens para-textuais de suporte à investigação, com a finalidade de deixar em aberto novas e fecundas pistas de estudo.

Gostaríamos, enfim, de dizer que este ensaio constitui uma experiência de cooperação motivadora entre o CIEC – Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra e a

Editora Exclamação, com o objectivo conjunto de apresentar ao grande público o estudo das formas de existência da obra camoniana na diácronia das recepções, uma área da camonologia que se dedica à contextualização e à análise da recepção crítica da obra de Camões na contemporaneidade, contribuindo assim para a perenidade das leituras sobre autores e fluxos da literatura portuguesa.

I.

*Do Nome
Civil ao
Pseudónimo*

Eugénio de Andrade é um poeta quase sem biografia. Viveu uma vida discreta, caracterizada por uma solidão continuamente procurada e defendida. Habitou cidades como Castelo Branco, Lisboa, Coimbra e Porto. Sentiu-se sempre profundamente ligado ao lugar onde nasceu, Póvoa de Atalaia (Beira Baixa), e onde residiu até aos sete anos: «foi importante ter nascido numa pequena povoação do sul com grandes espaços abertos à poeira dos rebanhos [...] ter sentido o ardor do vento e o cheiro da cal»¹. As suas raízes mergulham num universo rural e elementar, o da «terra-mãe que lhe forneceu ou condicionou as matrizes, humanas e poéticas»², que ele celebrou nos seus textos e à qual dedica, algo tardiamente, em *Escrita da Terra* (1974), quatro poemas explícitos³.

A produção poética de José Fontinhas (nome civil de Eugénio de Andrade, que identificava o funcionário dos serviços médico-sociais), nascido a 19 de Janeiro de 1923, estende-se ao longo de mais de seis décadas de vida literária do século XX, e até para além deste, isto é, desde 1939, ano em que, estimulado por António Botto, publica numa *plquette* o poema «Narciso», ainda sob o seu nome civil, até ao último trabalho poético, *Os Sulcos da Sede*, que saiu em 2001. Passa a assinar Eugénio de Andrade logo nos livros que se seguiram àquela primeira publicação, *Adolescente* (1942) e *Pureza* (1945)⁴.

¹ Eugénio de Andrade, *Poesia e Prosa*, 4a ed. II, Lisboa, O Jornal/Limiar, 1990, p. 390.

² Arnaldo Saraiva, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995, p. 37.

³ Os poemas têm os títulos toponímicos de «Monfortinho», «Castelo Branco», «Póvoa de Atalaia» e «Campos de Atalaia» (Eugénio de Andrade, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, pp. 208, 210, 213 e 214, respectivamente; as citações da poesia do autor serão feitas por esta edição que designaremos abreviadamente por PEA). Remetemos para o estudo feito por Arnaldo Saraiva, in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, cit. pp. 31-44.

⁴ Mais tarde renegados, e dos quais Eugénio de Andrade recupera apenas poucos poemas, «Canção» e «Acorde» do primeiro e seis do segundo que incluirá, em 1977, no volume intitulado *Primeiros Poemas*.

Em *As Mãos e os Frutos* (1948), primeiro livro a constar da bibliografia oficial do autor, e por sinal um livro fundamental da poesia portuguesa do século XX⁵, o poeta surge já perfeitamente senhor de um estilo muito pessoal e de uma voz inconfundível. A sua não muito vasta produção poética – uma escassa vintena de livros em mais de sessenta anos – define-se pela brevidade dos textos e dos poemas, que traduzem o rigor e o gosto de uma depuração muito exigente, e é caracterizada pela expressão de um lirismo muito puro, instintivamente ligado ao mundo da carne e dos sentidos e que pretende reconciliar-nos «com a natureza [...] com o nosso corpo e com o corpo social»⁶. Incluem-se também na sua produção textos de prosa, contos para crianças.

Eugénio de Andrade é um poeta não enquadrável em escolas ou correntes e nunca se quis representante de quaisquer tendências ou movimentos: «nunca pertenci a nenhum grupo literário; não frequento tertúlias [...] não pertenço a Academias; não faço da poesia uma carreira; não frequento os homens de letras (*et les putains*, diria Claudel)»⁷.

Próximo das individualidades poéticas envolvidas ou conotadas com os *Cadernos de Poesia*⁸, entre as quais cumpre destacar Tomaz Kim, Ruy Cinatti e Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade surge num contexto cultural e literário de profunda crise do Modernismo⁹ e de fundas tensões entre o presencismo e o neo-realismo. A sua fixação em Coimbra permite-lhe privar com autores como o Torga dos primeiros volumes do *Diário* e o Carlos de Oliveira de *Turismo* (1942)

5 «Em face deste livro, tão breve e escoreito, temos as impressões de que um grande poeta vai chegar à literatura portuguesa. [...] e porque eu quando digo grande poeta, não é para o dizer depois de amanhã outra vez a quem quer, senão que penso naqueles três ou quatro grandes poetas, o máximo, que contamos entre os vivos da nossa poesia [...]. É nesse rol que me parece preparar-se para entrar o moço Eugénio de Andrade». Vitorino Nemésio, «Frutos Líricos», in José da Cruz Santos (coordenação), *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa Editores, 2005, p. 311.

6 Arnaldo Saraiva, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, p. 29.

7 Eugénio de Andrade, *Rosto Precário*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995, p. 107.

8 *Cadernos de Poesia* (1940-1953) dirigidos por Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, surgem com o propósito de superar a crise do processo modernista iniciado pela geração de *Orpheu*, conciliando o esteticismo modernista com o empenhamento ético da poesia.

9 Quando se extingue a revista *presença* e começa a ganhar força o movimento neo-realista.

e da *Mãe Pobre* (1945), que já então se definiam por uma relação com o mundo que não era nem romântica, nem simbolista, nem saudosista, nem presencista, e por uma busca da justeza poética, da contenção e do rigor, ao serviço de um novo sentido de ligação à terra e à natureza¹⁰. Recapitulando o que dissemos na introdução deste trabalho, a voz destes poetas, sem que eles reneguem um conjunto de aspectos ligados à tradição formal, faz-se ouvir como inovadora dentro do quadro de preocupações distintas de cada um. A eles se contrapõe a lírica formalmente mais áspera, mais empenhadamente angustiada e mais «vanguardista» no seu versilibrismo, de Adolfo Casais Monteiro (*Canto da Nossa Agonia*, 1941; *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, 1943; *Europa*, 1946)¹¹, e a eles virá a juntar-se, na década de 1940, Sophia de Mello Breyner Andresen (*Poesia*, 1944), cuja voz é inicialmente modelada por certa influência de Pascoaes e pela leitura de Rainer Marie Rilke, a que virão a agregar-se uma grande fascinação pela cultura grega clássica, um sentido pagão de religião a presenças, a paisagens e a forças elementares, e uma busca do equilíbrio na identificação com um mundo em que Mediterrâneo e Atlântico virão a combinar-se. É neste quadro de tensões, realizações literárias, e também de fascinações, que Eugénio de Andrade publica *As Mãos e os Frutos* em 1948, com uma epígrafe de Shakespeare cuja escolha é significativa: «Let thy blood be thy direction till thy death».

A partir desses anos, Eugénio de Andrade, atravessa a segunda metade do século XX, fiel ao seu propósito inicial da busca de uma inalcançável perfeição, sem perder de vista a evolução das poéticas do seu tempo¹². E assim, conseguindo manter a plena autonomia da sua própria produção lírica, foi sensível ao influxo das mais importantes

10 Cfr., neste sentido, Fernando Guimarães, *Sentido e Sensibilidade / Do Romantismo à Actualidade*, Porto, Edições Caixotim, 2007, pp. 170-171.

11 Cfr. Fernando J. B. Martinho fala, quanto a Casais Monteiro, na «defesa militante da liberdade modernista face à poesia convencional, passadistamente obediente às “artes poéticas”» («A poesia portuguesa no Século XX», in Fernando Pernes (coord.), *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, Porto, Edições Afrontamento e Fundação Serralves, 2002, vol. 2 *Artes e Letras*, p. 369.

12 Não por acaso, o livro *As Mãos e os Frutos* – que recolhe o aplauso de críticos tão exigentes como Nemésio e Jorge de Sena – é dedicado à memória de Fernando Pessoa.

tendências literárias que caracterizam o século passado a partir do simbolismo e da sua vibração musical em Camilo Pessanha¹³, estando também em certa sintonia com o neo-barroco da poesia espanhola, em particular da geração de 27, e ligando-se ainda a temas e motivos sacados do depósito das culturas clássicas¹⁴ e da lírica medieval, cujos ecos são frequentes ao longo da sua obra¹⁵. Diga-se a tal respeito que a «Canção» com que abre a série dos «Primeiros Poemas» que veio a incluir na sua poesia reunida, reelabora uma curiosa forma paralelística inspirada nos cancioneros medievais¹⁶.

¹³ Eugénio de Andrade reconhece em Camilo Pessanha um modelo de referência para a sua poesia.

¹⁴ Lembramos a apaixonada obra de Eugénio como tradutor dos clássicos greco-latinos, em particular de Safo e Catulo. Cfr., Maria Helena da Rocha Pereira, *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*, Porto, Edições ASA, 2003.

¹⁵ O poeta expõe um importante elenco de leituras e influências numa das entrevistas reunidas em *Rosto Precário*, pp. 40-43.

¹⁶ *PEA*, p. 11. Para uma leitura deste poema, cfr. Eduardo Prado Coelho, *A poesia ensina a cair*, Lisboa, INCM, 2010, pp. 19-20, e também João de Mancelos, “Artes Comparadas: O Toque da Música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens”, *Actas do VI Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2009, pp. 1-14.

II.

Poesia e Expressão do Desejo

O poeta nasce de uma exigência existencial, a de dar ao *desejo um nome*, como ele afirma, porquanto «Ao principio era o desejo, desejo de me apossar do mundo, de o devorar»¹⁷. Assim, e como ele também diz, «a poesia é filha / da necessidade»¹⁸. O poeta é consignado a uma condição emocional e cognitiva. Esse é o seu posicionamento possível face ao mundo, em nome da «sensualidade raciocinada». É assim que sublima a esfera das emoções e das paixões, pensando-as liricamente, sem criar uma cesura com a razão e fazendo coincidir razão do poema e razão da vida:

Canto porque o amor apetece.
Porque o feno amadurece
nos teus braços deslumbrados.
Porque o meu corpo estremece
por vê-los nus e suados¹⁹.

A implicação passional do poeta leva-o a referir-se ao canto e às suas causas num processo que, a partir de certa altura, se torna menos franco e directo do que no exemplo dado, em favor de uma mais concentrada elaboração metafórica na transcrição das emoções. Essa poética da primeira fase, de grande leveza musical nos seus andamentos, tende a dissociar os elementos da realidade numa tentativa de compreender o mundo através de um processo de contemplação e reflexão, no desafio poético de o surpreender pela intimidade de um verso. Por isso, sente a necessidade (mimética) de criar uma realidade poética para espelhar o mundo e de, através da palavra, reinventar o real, abrindo

¹⁷ *Rosto Precário*, p. 85.

¹⁸ *PEA*, p. 475.

¹⁹ *PEA*, p. 21.

um possível espaço para que muitas coisas do próprio universo pessoal possam ser representadas como sublimado encantamento de um desejo e como fonte de prazer²⁰. O nascimento de Eugénio de Andrade como poeta dá-se a partir da tensão originária entre palavra e cosmos, incorporando-a no poema e intensificando o coeficiente de realidade a que aspira, como que a demarcá-la de um plano onírico:

Não canto porque sonho.
Canto porque és real²¹

– o que não deixa de colocar o importante problema dos processos de que se serve uma reinvenção ou “imaginação” do real, porque, como escreve Octavio Paz, “nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en una columna de humo. Con ese humo mi deseo inventará otro cuerpo”.²²

Nessa relação que une a sua palavra às circunstâncias, o poeta explora a linguagem e utiliza-a como instrumento de compreensão da realidade com que se defronta ou que imagina, a partir de um adensar de uma experiência do mundo que vai sendo construída e sedimentada pela escrita:

É que, desde muito cedo, escrever foi para mim a ambição de exprimir uma certa consciência do mundo, consciência infeliz, naturalmente, mas responsável, e o que fazia sempre me parecia muito aquém da minha ambição²³.

²⁰ Freud vê na sublimação a mais alta conquista humana. Para ele, uma modalidade de prazer de natureza primordial pode ser sublimada em favor de modalidades mais refinadas. Para uma visão geral da crítica psicanalítica da estética de Freud, cfr. E. H. Gombrich, *Freud e la Psicología dell'Arte*, Turim, Einaudi, 1967.

²¹ *PEA*, p. 21.

²² Octavio Paz, *Los Signos en Rotación y Otros Ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 187.

²³ *Id.*, p. 60.

Por outro lado, o poeta nasce com e para a materialidade significante da linguagem e dos seus símbolos: linguagem e símbolos que ele cria e que, ao mesmo tempo, o criam como ser de palavras. Como se então se procurasse através da linguagem e também reinventasse metaforicamente o homem que o habita:

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.²⁴

O poeta inscreve-se assim, num empenhamento vital e no lugar da sua relação com a língua, por excelência materna e ligada à figura da mãe, que é uma das mais complexas e mais completas presenças do universo eugeniano: «Por mais voltas que dê, é sempre à minha mãe que vou ter quando me ponho a imaginar como é que a poesia se me cravou tão fundo na carne»²⁵. A poesia «vinha na voz de minha mãe»²⁶:

Uma mulher a cantar
de cabelo despenteado

[...]

Pelos seus braços caíam
Frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
águas mortas de abandono

²⁴ *Rosto Precário*, p. 20.

²⁵ *Id.*, p. 23.

²⁶ *Id.*, p. 58.

(Uma criança juntava
o cabelo destrançado.)

Gaivotas não as havia
e o mar tinha secado.²⁷

A intensa emoção recebida do canto de sua mãe representa a experiência primordial da sua iniciação. Para Eugénio de Andrade, a poesia começa logo na voz materna e na sua linguagem. A mãe foi a sua Musa primeira e decisiva, provavelmente a que o fez intuir ou pressentir as matrizes mais remotas ou os arquétipos do canto e de uma oralidade primordial, anterior à escrita poética. A presença da mãe como que induz um novo nascimento do filho a cada invocação dela. E um novo nascimento postula uma renovação da identidade.

Por outro lado, se a escolha de um pseudónimo por Eugénio de Andrade parece implicar uma necessidade de ocultação («sentia-me nu nos versos que escrevia, daí a necessidade de me esconder»²⁸), esse facto pode também significar a pretensão de renascer em cada epifania. Ao longo da sua obra há alusões recorrentes a uma identificação reversível dos termos “terra” e mãe”, em que o poeta se assume e define: «Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo [...]»²⁹. Mas o poeta é também filho do acto criativo da terra enquanto “mater”³⁰: «Quando digo mãe, digo terra, quando digo terra digo mãe» afirma em *Rosto Precário* e continua explorando esse veio telúrico: «A minha relação com as terras baixas e interiores é materna quero dizer: poética»³¹.

Estas ideias são conjugáveis com o facto de também se poder ver um intencional narcisismo estetizante do autor empírico, por via da ressonância elegante e algo aristocrática do pseudónimo adoptado,

que tem etimologicamente a ver com a ideia de nascimento ou geração, o que aponta directamente a uma ainda mais forte dignificação da mãe.

Com efeito, «Eugénio» vem do grego *Eugenios* («de origem nobre», «bem nascido» ou «de alto nascimento», «gentil»), por via do latim *Eugeniū*. E mesmo quanto a «Andrade», cuja origem etimológica parece ser obscura (vindo talvez do antropónimo «Antriatius», segundo João Pedro Machado³²), ligado ao nome próprio por uma partícula nobilitante, pode «ouvir-se» nas suas primeiras sílabas uma relação com o grego *Andros* (homem), sem contar que há uma certa correspondência paronímica entre Andrade e Androginus... Não ignoramos todavia que Eugénio confidenciou a Arnaldo Saraiva ter pretendido homenagear um amigo mais velho cujo apelido era «Andrade».

A máscara do poeta, por via desse pseudónimo, revela toda uma autocontemplação e toda uma auto-complacência, que se reflectirá na sua arte poética e na metapoesia do autor, e que uma leitura pós-freudiana poderá, de resto, aproximar da questão da relação sustentada do poeta com a mãe (de algum modo o tornando no «menino de sua mãe») e da sua conhecida recusa tanto do pai biológico como da figura do pai simbólico, a cuja violenta castração ele procede numa passagem de «Verão sobre o corpo»:

Disseram-me que morreste, e que foste meu pai. (...) Apodreces como toda a gente, só um pouco mais de lado, porque a morte deve ter prosseguido o seu trabalho sobre o coração. Que procurava ela quando o levou à boca? Está agora sobre o centro do teu ser, aí refocila voluptuosamente, crava os dentes até arrancar os teus mais viris ornamentos, e cuspir-tos na cara.³³

Aqui chegados, podemos isolar alguns primeiros elementos que

²⁷ PEA, p. 43.

²⁸ *Rosto Precário*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰ Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música*, Lisboa, IN-CM, 1981, pp. 92-96.

³¹ *Rosto Precário*, p. 37.

³² No *Dicionário Onomástico Etimológico Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, entrada “Andrade”.

³³ PEA, pp. 271. Cfr. p. 270.

virão a constituir a arte poética do nosso autor: desde logo uma relação de aprendizagem com a ruralidade das suas origens:

desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Neste tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga de minha mãe, aprendi que poucas coisas há absolutamente necessárias. São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo amor de que a minha poesia é capaz³⁴.

Depois, deve notar-se que a este sentido do elementar se reconduzem alguns dos seus lexemas-chave decisivos: terra – água – ar - luz – vento – corpo – sol - casa – luz – aves ... E basta percorrer os primeiros poemas não rejeitados pelo autor para encontrar já alguns desses lexemas-chave utilizados com uma intensidade sonora e semântica que não perderão ao longo da obra (por exemplo: vento – ervas – água – fonte – coração – dia – cal...) ³⁵.

A topografia poética de Eugénio de Andrade não é apenas marcada por uma memória profundamente ligada à ancestralidade da sua origem: na sua poesia ocorre também uma «escrita da terra», uma *geografia* que condiciona a sua criação literária e evoca lugares, toponímicos ou não, desde os da Beira Baixa ou do Alentejo aos visitados no estrangeiro, incluindo os da antiguidade clássica, desde os nomeados mais abstractamente ou por referência a pontos cardiais («sul», «mar», «nascente», «poente»...) aos passos evocativos de cidades que habitou (Lisboa, Coimbra, Porto e Foz do Douro...) ou de lugares onde teve as suas epifanias amorosas ou estéticas.

Deste modo, o seu habitat poético feito de geografias complexamente elaboradas reporta-se à sucessão, articulação e encaixe dos territórios de uma memória, sempre reinventados nos seus acidentes topográficos e perseguidos nas suas ásperas belezas. Eugénio tem olhos fixos na sua terra natal:

³⁴ *loc. cit.*

³⁵ PEA, pp. 11-15.

Venho ao teu encontro a procurar
bondade, um céu de camponeses,
altas árvores onde o sol e a chuva
adormecem na mesma folha³⁶.

O poeta revive na poesia um mito telúrico de vitalidade e de esperança, indissociável de uma infância feliz, uma espécie de *paraíso sem lugar* como aquele de que fala Seamus Heaney³⁷ e encontra na musicalidade de uma palavra diferente, uma palavra concebida como um corpo animado: («Porque esta é a poesia que sempre foi minha: uma voz que no corpo se faz alma»³⁸) uma unidade entre palavra e desejo, a enlaçar a carne e o espírito, e a abrir um espaço pulsante e concreto de tensão lírica em que convergem afinal duas vias poéticas: «Essa era a *poesia* que me chegava, mas havia outra, ela vinha na voz de minha mãe»³⁹:

Nostálgico «de uma antiga unidade»⁴⁰, o que é ainda, aliás, um resquício simbolista, o poeta procura mergulhar no mais fundo dessa experiência primordial cuja voz é a expressão mais nítida da visceralidade do seu ser, do seu abandono à sedução da linguagem e do encantamento sonoro, na sua qualidade mais carnal ou lírico-musical, que motiva a «origem sensorial da pré-inscrição da poesia na carne»⁴¹.

No quadro destas tensões, como veremos, a metapoesia em Eugénio de Andrade passa, desde cedo, a assentar em quatro pilares fundamentais e recorrentes: o poema (ou a arte poética, ou a arte do verso, ou o canto), as palavras, a música e o silêncio.

³⁶ *Id.*, p. 77.

³⁷ Seamus Heaney escreve que “enquanto a história do Génesis dá forma a um persistente sonho do Paraíso (e, por transferência, utopia), também reconhece o mundo como lugar de sofrimento, onde o homem tem de ganhar o pão com o suor do seu rosto”. E também: “Decerto o potente sonho de uma Idade de Ouro ou a celebração contra-cultural de estilos de vida mais simples, ou a projecção nostálgica do jardim da infância ainda são ocasionalmente contínuos à tradição aqui apresentada” (cit. por Henry Hart, *Seamus Heaney Poet of Contrary Progressions*, New York, 1992, Syracuse University Press, p. 12 (tradução nossa).

³⁸ *Rosto Precário*, p. 28.

³⁹ *Id.*, p. 58.

⁴⁰ *Id.*, p.19.

⁴¹ Gustavo Rubim, «O Animal Poético», in *Relâmpago*, n. 15, p. 64.

III.

*Anos de
Aprendizagem*

A iniciação poética do autor, como vimos, coloca-se fora da esfera da cultura dita cultivada: «farto de tanto discurso onde o espírito assomava»⁴², o seu mundo «não era o das letras»⁴³, mas um universo rural de figuras, experiências e lugares da infância: «os dos pássaros e do vento, os das águas e dos amieiros. Essa era a ‘poesia’ que me chegava»⁴⁴.

Todavia, a aprendizagem do ofício continua, passando a ter lugar em espaços fechados: o da sua adolescência em Lisboa, na biblioteca dum vizinho, e também, por tardes inteiras e sucessivas, na «Biblioteca Nacional a copiar em cadernos escolares»⁴⁵ versos de Pessoa; de assinalar, nessa época, a amizade do ainda adolescente com António Botto, antes da partida para Coimbra, onde virá a conhecer Afonso Duarte, Miguel Torga, Carlos de Oliveira, Eduardo Lourenço, Joaquim Namorado.

Eugénio de Andrade não recebeu formação superior, especificamente literária ou outra⁴⁶. Mas começou, ainda muito jovem, a frequentar, como «diletante de grande classe», a mais ilustre tradição poética portuguesa. Leu, desde cedo, os grandes nomes da poesia europeia. Sem contar os de língua inglesa, que adiante serão referidos, leu Novalis, Hoelderlin, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud⁴⁷, Apollinaire⁴⁸, António Machado, Ungaretti, Paul Éluard, René Char, Rilke, Kafka,

⁴² *Id.*, «*Vertente do Olhar*», p. 407.

⁴³ *Rosto Precário*, *cit.*, p. 58.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Id.*, p. 60.

⁴⁶ Estuda em Lisboa no Liceu Passos Manuel e inscreve-se, depois na Escola Técnica Machado de Castro, pensando seguir engenharia. Em 1938 abandona o projecto de estudar engenharia e conclui os estudos liceais, excepção feita à disciplina da matemática.

⁴⁷ Eugénio de Andrade dedica também um poema a Rimbaud, «Homenagem a Rimbaud», (PEA, p. 294).

⁴⁸ Assinalamos traços desta influência no poema «Ode a Guillaume Apollinaire» na colecção *Homenagens e Outros Epitáfios*, PEA, p. 229.

Kavafis, Lorca⁴⁹ e, entre os orientais, Bashô e Lao Tsé. Shakespeare e Shelley são referências muito antigas (cfr. a epígrafe e o poema XXV de *As Mãos e os Frutos*), e outros virão a ser referência ou alusão incorporadas no próprio texto dos poemas. Não devemos minimizar as influências de Cecília Meireles e da poesia brasileira, que por volta dos anos 40 era muito lida em Portugal⁵⁰. Eugénio de Andrade teve também contactos pessoais importantes com outros nomes da literatura francesa Marguerite Yourcenar, Guillevic, Alain Bosquet⁵¹, e da espanhola (Vicente Aleixandre, por exemplo). Foi um bom conhecedor do património poético e filosófico das literaturas clássicas e senhor de uma grande cultura literária e artística. João de Mancelos, que tem estudado minuciosamente as relações de intertextualidade de Eugénio, pondo à vista relações até há pouco insuspeitadas, com a poesia de língua inglesa, salienta, entre as vozes canónicas desta, «de ambos os lados do Atlântico, que ecoam e rumorejam na obra de Eugénio», Shakespeare, Blake, Shelley, Keats, Melville, Whitman, Yeats, Wallace Stevens, Eliot e Dylan Thomas⁵². E podemos acrescentar, pelo menos, W. H. Auden⁵³.

As obras destes e de muitos outros autores foram as grandes companhias da sua vida. O livro, em Eugénio, também é um símbolo:

Os livros. A sua cálida,
terna serena pele. Amorosa
companhia. Dispostos sempre
a partilhar o sol
/.../ Amados

⁴⁹ Eugénio de Andrade não se reconhece influenciado por Lorca. Cfr. *Rosto Precário*, pp. 63, 64, ou melhor, diz ser «evidente que sim, mas em poemas por mim deitados ao lixo»... Todavia não deitou ao lixo o último dos *Primeiros Poemas* incluídos a pp. 14-15 de PEA, cujo título é «In Memoriam» (F. G. L.) e cujo registo é patentemente lorquiano. E cremos que noutros casos essa influência pode detectar-se.

⁵⁰ Arnaldo Saraiva, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, cit., pp. 21-25. Interessante a coincidência de alguns poemas juvenis de Eugénio de Andrade com poemas de modernistas brasileiros, documentada claramente por Arnaldo Saraiva.

⁵¹ Michel Chandeigne, «Eugénio de Andrade et la France», *Cadernos de Serrúbia*, p. 47.

⁵² «O Eco de uma Canção Distante: A Voz de John Keats na Lírica de Eugénio de Andrade». *Ex(changing) Voices, Expanding Boundaries*, Évora, Universidade de Évora, 2009, pp. 69-83.

⁵³ PEA, «Outro exemplo: Visconti», p. 421.

como nenhuns outros companheiros
da alma. Tão musicais no fluvial e transbordante
ardor de cada dia⁵⁴.

As referências literárias da poesia universal são um elemento muito importante da arte poética de Eugénio de Andrade: uma discreta, mas permanente e segura relação de prática intertextual, quando não um diálogo feito de surpresas inteligentes e sensíveis em que se espelham referências a obras alheias ou aos seus autores, de que vale a pena destacar a citação de um verso de Dante, na língua original, em *Limiar dos Pássaros*:

Como dizer que vai morrendo
sobre pedras sem fome
la prima voce che passò volando
distante já da nossa idade?⁵⁵

Na sua individualidade irredutível, a arte poética de Eugénio de Andrade não prescinde desse comprimento de onda nem de algumas hipóteses combinatórias e formais que ele proporciona. Seria um interessante exercício examinar os modos como o seu poema «Limiar dos Pássaros» (1976)⁵⁶ dialoga com o poema «O significado dos Sonhos» (1975)⁵⁷, de Fernando Guimarães, quer no aspecto do contexto de localização edipiana (Tebas), quer em vários aspectos lexicais e sintagmáticos.

Essa arte poética, sobretudo na fase inicial, caracteriza-se pela simplicidade e pela fluência, na métrica e na estrutura, bem como pela prevalência do gosto epigramático, alcançado pela contenção e brevidade dos textos, pela natureza compacta da palavra e das suas associações e ainda pela utilização dos metros curtos: raros serão os poemas em que

⁵⁴ PEA, pp. 491, 492.

⁵⁵ Dante Alighieri, *Purgatorio*, XIII, 28; PEA, p. 263.

⁵⁶ PEA, pp. 261-266.

⁵⁷ Fernando Guimarães, *Três Poemas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975, pp. 54-55. «O Significado dos Sonhos» faz parte de «Como Lavar a Terra», conjunto de poemas publicados entre 1960 e 1973.

dominem os versos mais longos do que o decassílabo. Estão também presentes nos seus dísticos poemas mais breves a sabedoria gnômica e logofágica do «haikai»⁵⁸ e uma acentuada melancolia nas inflexões líricas da sua voz. A propósito dos haïku, Yves Bonnefoy diz: «cette expérience d'unité, d'unité vécue et non pas seulement pensée, c'est évidemment la poésie. On peut oublier cela, en Occident, parce que nos traditions religieuses, celles du Dieu personnel, transcendant par rapport au monde, ont séparé l'absolu de la réalité naturelle, mais ce n'en est pas moins, cette approche de l'Un dans chaque chose, l'émotion suprême à laquelle instinctivement tous les poètes s'attachent»⁵⁹. Fabrice Midal, por sua vez, observa: «Le haïku refuse les idées, l'expression d'une émotion, le commentaire, mais en appelle à 'laisser les choses telles quelles'», concentrando em si mesmo, segundo Jacques Roubaud, «un moment poétique intense, sans abstraction, sans réflexion, sans complexité apparente: 'Pas d'idées, sinon dans les choses', telle pourrait être la définition du haïku, même si elle est de William Carlos Williams»⁶⁰.

⁵⁸ O poeta afirma ter sido muito tocado: «pelo espírito Zen. Muita gente tem falado na incidência da cultura grega na minha poesia, mas ninguém falou na influência da cultura oriental. Há uma brevidade, uma contenção, uma densidade no haiku que passou à minha poesia». Citação feita por Eugénio Lisboa em «Eugénio de Andrade – Claridade e ambiguidade», *Cadernos de Serrubia*, pp. 93, 94.

⁵⁹ Cit. por Fabrice Midal, *Pourquoi la Poésie?*, Paris, Pocket, 2010, pp. 179-180.

⁶⁰ Fabrice Midal, *op. cit.*, pp. 180-181.

IV.

Lugares do Poeta

«É quase toda a minha vida que lhe entrego», escreveu Eugénio de Andrade numa dedicatória da sua *Poesia* (2000) a Arnaldo Saraiva, após uma última revisão dos poemas⁶¹. Na verdade nunca, na sua obra, vida e poesia estiveram dissociadas: «vida e poesia são como arco e flecha, sem uma a outra não teria sentido»⁶². O poeta afirma: «Canto porque sou homem. Se não cantasse seria somente um bicho»⁶³. Há lugar, no poeta Eugénio de Andrade, para a necessidade de representar aquele *obscurus domínio*, aquele nó visceral feito de pressentimentos e de pulsões vitais, de impulsos instintivos e de contradições íntimas, de sentimentos muitas vezes impossíveis de verbalizar, mas que a clareza da palavra se esforça por transcrever ou traduzir apesar de tudo, fazendo disso uma razão de existir, pelas palavras, pela música, pelo silêncio, pelos sentidos, pela presença de Eros, pela efemeridade de tudo, pela sombra de Tánathos a perpassar no «envio» final de *Obscuro Domínio*: «A Lambros, em Delfos, / onde quero voltar para dançar ou morrer».⁶⁴

De tudo isto, podemos aproximar «os lugares do lume», sendo este, por sinal, o título da última parte desse volume, em que sucessivas metáforas procuram, entre a luminosidade, as gradações da sombra e os fulgores do incêndio, restituir pela palavra os lugares mais íntimos do corpo e insistir, quando não interrogar, no corpo como lugar de afirmação e intimidade. No poema «O sacrifício», Eugénio de Andrade começa por uma série de questões:

⁶¹ Ricardo Jorge Fonseca, «O texto definitivo de Eugénio», in *Diário de Notícias*, Secção “Artes”, Lisboa, de 21/01/06, p. 34.

⁶² *À Sombra da Memória*, Coleção Obra de Eugénio de Andrade 23, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993, p. 116.

⁶³ *PEA*, p. 21.

⁶⁴ *PEA*, p. 173.

Não gostaria de falar desse primeiro
 encontro com as dificuldades do corpo.
 Ou não seriam do corpo? Fora
 do corpo haverá alguma coisa?⁶⁵

Trata-se portanto da descoberta do corpo como lugar da linguagem, como fonte das únicas certezas possíveis, as dos sentidos e do corpo e de uma fusão erótico-cognoscitiva. Mas, se o corpo como linguagem é sede e razão do prazer, e este se torna, em si mesmo, um acto criativo, ou seja, a experiência estética é sensual e proporcionada por aquele (que está nos sentidos e não no intelecto), a poesia nasce do laço erótico entre o corpo e a linguagem. Neste sentido, a criação poética é um obscuro domínio que também alude, de algum modo, à projecção das sombras daquela realidade autêntica, porque mais íntima, própria da caverna de Platão, numa *praxis* que aspira a iluminar todas as sombras na ordem da experiência poética. «Toda a poesia é luminosa»⁶⁶ e a vida implica sempre, tanto a reminiscência do nascimento («Escrevo para subir às fontes. E voltar a nascer»⁶⁷) como a premonição da morte: «Não tardará a chegar o fim [...] da nossa tão precária eternidade»⁶⁸.

Menos saliente na obra, mas igualmente importante nalguns passos dela, é o conjunto de aspectos que se prendem com uma preocupação social ou o exercício de um ofício da cidadania. Neste sentido, a *polis*, a cidade dos homens, é também um lugar em que Eugénio de Andrade fala do “outro” num registo menos habitual, ou, pelo menos, mais especificamente orientado para figuras a que atribuiu um comportamento cívico ou político de relevo. Será o caso de vários dos textos que compõe a secção “Homenagens e outros epitáfios” da sua poesia reunida⁶⁹ e em cujos títulos figuram os nomes de Che Guevara, José Dias Coelho, Pasolini, Chico Mendes, Vasco Gonçalves, havendo mesmo um

⁶⁵ *Id.*, pp. 566-567.

⁶⁶ Eugénio de Andrade, «Ver Claro», *Os Sulcos da Sede*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2002, p. 17.

⁶⁷ *Id.*, «Escrevo», *Os Sulcos da Sede*, p. 46.

⁶⁸ *Id.*, «Alguns dias de Agosto», *Os Sulcos da Sede*, p. 54.

⁶⁹ PEA, pp. 229-257.

poema «A Miguel, no seu 4º aniversário, contra o nuclear». A poesia eugeniana, não obstante as suas coordenadas típicas, é uma prática também preocupada por vezes com outras dimensões e implicações da vida da humanidade e da responsabilidade de estar no mundo, de uma perspectiva de esquerda, talvez não alinhada, mas com alguma sintonia com figuras ligadas ao PCP. Este aspecto foi recentemente objecto de um estudo importante de João de, analisa a sua escrita como «ofício de cidadania», apresentando-o como cidadão comprometido com as causas do anti-belicismo e da ecologias.⁷⁰ Não é, em nossa opinião, a parte mais importante e muito menos a mais interessante da obra do poeta, tão pouco a que mais releva para a sua metapoética, mas cabe fazer-lhe aqui, evidentemente, esta breve referência.

⁷⁰ João de Mancelos, «Uma palavra preocupada: A escrita como ofício de cidadania em Eugénio de Andrade», Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007, pp. 153-162. Este e outros ensaios que serão citados ao longo do presente capítulo foram entretanto reunidos pelo autor em *O Marulhar de Versos Antigos / A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*, Lisboa, Edições Colibri, 2009.

v.

*Da Poesia
como Desnuda-
mento*

O poeta procura incessantemente o homem que o habita («a minha poesia foi sempre uma procura de *desnudamento*»⁷¹). Trata-se de ser fiel «ao homem e à sua lúcida esperança de sê-lo inteiramente»⁷², e portanto ao homem na sua humanidade plena. A função do poeta é a de ir recompondo, refigurando ou transfigurando sucessivamente o seu «rostro precário», a partir dos acidentes do seu encontro com o mundo, de modo a expor-se na intimidade do seu ser: «a ambição maior do fazer poético foi sempre a mesma: *Ecce Homo*»⁷³, ou seja, o que Aristóteles designa como a «obra» do homem, o seu «fazer», aquilo que ele propriamente é.

A função da poesia é a de um remontar até às águas primordiais, a «perpétua procura das fontes do ser» (expressão ontológica e por isso mesmo surpreendente num autor tão pouco propenso à indagação metafísica) e o poeta vive um «um apaixonado desejo de ver claro, mesmo nos labirintos da noite»⁷⁴. Tratar-se-á portanto de levar essa indagação até aos meandros mais obscuros e indevassáveis do humano, não recuando mesmo ante a própria contemplação da morte, como podemos pensar ante um inquietante retrato de Eugénio modelado pelo escultor José Rodrigues. Mas trata-se também de dignificar o corpo, «aquilo que no homem tem sido mais insultado, humilhado, desprezado ou corrompido, pelo menos de Platão para cá»⁷⁵. Nesta perspectiva, função e objectivo da poesia confundem-se nalguma medida. Eugénio de Andrade viveu poeticamente em função da própria criação: «eu vivi toda a minha vida [...] para chegar a um verso».⁷⁶ Para o poeta, «esta vida, [...] talvez

71 *Rosto Precário*, p. 57.

72 *Id.*, p. 17.

73 *Id.*, p. 16.

74 *Id.*, p. 44.

75 *Id.*, p. 48.

76 Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», *Textos e Pretextos* 5, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas – Faculdade de Letras de Lisboa, 2004, p. 144.

só seja possível enquanto experiência poética»⁷⁷. A sua criação poética inventa e renova o percurso humano na palavra, de modo a representar simplesmente o *ser aqui* do poeta, o seu espaço no tempo, a sua meditação imanente sobre liberdade e destino na rotação dos ciclos e dos signos do mundo.

Num poeta em que o pronome pessoal *eu* (sujeito) é muitas vezes omissos⁷⁸ – como se, numa perseguição de objectividade, ele pretendesse excluir-se da sua própria enunciação⁷⁹ – o olhar incide sobre aquilo que não pode ser partilhado e reflecte como num espelho o «rumor do Mundo»⁸⁰. Eugénio de Andrade vive segundo um princípio construtivo e organizativo dinâmico (o acto poético) e apaga-se ou rasura-se, de modo a que o poeta «deixe de ser para que o poema seja»⁸¹, em função da própria criação.

A poesia envolve uma compreensão do real concomitante com uma prática reelaboradora do mundo, mesmo que corresponda a uma experiência fragmentária, o que implica encontrar para essa experiência um registo próprio da expressão individual sem deixar de ancorar numa vivência da realidade, mesmo que centrada na precariedade dos seus fragmentos, como em «Aprendizagem da poesia»:

[...]

Aprendíamos a amar, aprendíamos
a morrer. A todos os sentidos
pedíamos para escutar o rumor,
não do mundo, que ninguém abarca,
apenas da brancura de uma folha
e outra folha ainda de papel.⁸²

Consciente da relação que existe entre a sua palavra e o mundo, o poeta procura encontrar uma consistência para ela e utiliza a linguagem como instrumento de compreensão e refiguração do real, sabendo que a realidade não é conhecível em termos absolutos, mas que é conhecível o reflexo que o homem possui dela. A arte poética procurará fundar uma nova agregação e montagem desses reflexos, relacioná-los com seres, coisas ou factos, e dar-lhes uma densidade real. Pode ser arbitrária na selecção deles, o que será um exercício da sua liberdade criadora, mas deverá apresentar-se como necessária no resultado a que chega. Se não fosse assim, não seria arte, nem se nos imporia.

O poeta sabe prescrutar e ler por dentro das coisas (*intus-legere*) aquilo que merece ser transposto para a ordem da linguagem literária, provenham a sugestão ou o impulso para isso de onde provierem. Vejamos o que o poeta nos diz, partindo da representação verbal de uma obra de arte visual (ecfrase), como nesta alusão sintética e vivida às características da pintura e da obra gráfica de Morandi:

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, [...] ⁸³.

É sintomático que considere a arte de Morandi um tipo de expressão espectral, despojada e silente. Pressente nela uma dimensão metafísica que não lhe interessa («apesar da desmaterialização e da aura de silêncio», apesar da imobilidade...). Mas toma-a como «exemplo» de ligação de uma arte poética a uma realidade que vive e palpita. Isto funciona como correspondência à sua própria arte poética de constante depuração, acentuando assim uma relação, necessariamente da ordem do poético, entre a pureza do vocabulário plástico de um artista que não perde de vista a realidade no seu vivo estremecer e aquilo que ele, enquanto poeta, procura em termos de realização literária e expressão da vida: uma ligação entre ambas.

⁸³ PEA, p. 405.

Assim, a arte poética de Eugénio de Andrade tende a visualizar e conceptualizar a realidade transformando o campo da objectividade física num registo verbal que funciona em vez dele, procurando apreender uma verdade escondida⁸⁴, por vezes num acesso de contraditória melancolia:

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 devia⁸⁵.

Segundo Eduardo Lourenço, Eugénio «viveu poeticamente, sem metafísica nenhuma, querendo-se, não o cantor da realidade (arbitrária) das coisas, mas o seu igual como espelho delas e da sua terrífica beleza e sedução»⁸⁶.

⁸⁴ Remotivar a linguagem para conhecer o real à luz da antiga crença mágica de um *Verbo* criador, insere Eugénio de Andrade na linha daquilo que Mallarmé denomina «Rien», Hölderlin, «Milieu», Rilke, o «Apeiron» ou «das Offene», o «Aberto»; Rimbaud, «l'Inconnu»; Char, «le Grand Réel».

⁸⁵ *PEA*, p. 477.

⁸⁶ Eduardo Lourenço, «O tempo do Poeta», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 906, Lisboa, de 22/06 a 05/07 2005, p. 7.

VI.

*Poeta «pela
graça de todos
os sentidos»⁸⁷*

⁸⁷ *Rosto Precário*, cit., p. 47.

A relação do poeta com a natureza envolve uma permanente nomeação e renomeação do mundo. Não tanto no sentido nemesiano (e adâmico) do acto de nomear o mundo no poema para não o perder, mas num sentido de lhe dar uma constituição renovada e lustral em que há liberdade de escolha e agregação do que vai ser nomeado. Atente-se nesta sucessão de hipálages que poderiam ser substituídas por quaisquer outras, mas se afiguram necessárias e justas pela arte que as enuncia: «Gosto das palavras que sabem a terra, a água, aos frutos de fogo do verão, aos barcos no vento; gosto das palavras lisas como seixos, rugosas como pão de centeio. Palavras que cheiram a feno e a poeira, a barro e a limão, a resina e a sol»⁸⁸.

Na óptica eugeniana o poeta faz da experiência da natureza a aprendizagem do seu ofício. E este explora o campo de enunciação do desejo, dos contextos e das práticas eróticas, das anamorfozes provocadas entre a realidade nomeada e o efeito da sublimação verbal que reconstitui a figuração correcta do real. Natureza e erotismo, nesta interacção, só funcionam por e para poderem ser aludidos na palavra ou simuladamente incorporados nela; e é neste sentido que Roland Barthes escreve que «notre société n'énonce jamais aucune pratique érotique, seulement des désirs, des préambules, des contextes, des suggestions, des sublimations ambigües», en sorte que pour nous l'érotisme ne peut être défini que par une parole perpétuellement allusive⁸⁹:

Corpo com gosto a erva rasa
de secreto jardim,
corpo onde entro em casa,
corpo onde me deito

⁸⁸ *Id.*, p. 45.

⁸⁹ Roland Barthes, «L'arbre du crime», *Tel Quel*, nº 28 (1967) p. 30.

para sugar o silêncio,
ouvir
o rumor das espigas,
respirar
a doçura escuríssima das silvas [...] ⁹⁰.

A sensorialidade é a nota dominante do ser do poeta («sou poeta pela graça de todos os sentidos»⁹¹), uma sensorialidade que se exprime no gosto, no olfacto, na audição, na carga visual e sobretudo no tacto que, segundo ele, «desempenha o papel principal. Tocar a pele rugosa ou doce das coisas, acariciá-las e senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante – eis os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente»⁹². Próximo dos empiristas, como Locke ou Hume, Eugénio de Andrade intui que a experiência poética emerge só através dos sentidos: aquilo que o poeta conhece é aquilo que estes transmitem ou seja *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. Tocar e sentir para crer, crer para cantar, etc.

A poesia eugéniana, dominada por uma *paixão: a das metamorfoses*⁹³ – no que apresenta fortes ligações com a tradição ovidiana e petrarquista e, conseqüentemente, com a tradição renascentista pela orientação intertextual metafórica⁹⁴ – não ignora aquela *callida junctura* própria da imaginação dantesca, que representa a restituída razão de cada poesia, a transposição analógica de um sentido ao outro em

⁹⁰ PEA, p. 146.

⁹¹ *Rosto Precário*, p. 47.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁴ E entendemos com isso um salto entre o passado e o presente, uma qualquer descontinuidade. Não é por acaso que entre Petrarca e o Humanismo nasce uma espécie de ciência da palavra - a filologia - que pressupõe a ideia de uma distância entre nós e o passado. Se a intertextualidade medieval é metonímica, completiva, onde o tempo é uma espécie de grande unidade, onde tudo é uma *communitas temporum*, uma espécie de universalidade, como por exemplo o mundo de Dante, para Petrarca e no nosso caso para Eugénio de Andrade, esta *communitas* encontra-se interrompida e tem que ser restaurada, reconstituída, redescoberta. Representa um tempo que se tinha perdido e que é necessário repor, superando uma distância, realizando um regresso, mas um regresso que pressupõe diferenças radicais. Vendo menos a contiguidade, a origem tem de ser redescoberta, como se fosse perdida.

harmoniosa fusão. A metáfora em Eugénio de Andrade, mais do que implicar uma comparação de raiz, envolve desde logo um princípio de metamorfose e refiguração do real, abrindo um possível espaço para que seres e coisas possam ser representados como exaltação e exultação de um desejo e como fonte de prazer numa comunhão dos elementos, como no «Green God»⁹⁵ ou no poema XIII de *As Mãos e os Frutos*:

Fecundou-te a vida nos pinhais.
Fecundou-te de seiva e de calor
Alargou-te o corpo pelos areais
Onde o mar se espraia sem contorno e cor⁹⁶.

⁹⁵ Numa excelente análise do poema «Green God» (*Poesia / As Mãos e os Frutos / p. 23*), João de Mancelos fala na «vegetalização» do corpo, frequente na poesia eugéniana, a enfatizar «a cumplicidade e mesmo a coincidência entre os homens e o mundo da natureza» («Era um Deus que Passava: Mitologia Celta e Romantismo Inglês no Poema 'Green God' de Eugénio de Andrade», *Letras & Ciências: As Duas Culturas de Filipe Furtado*, Lisboa, Caleidoscópio, 2009, pp. 117-128.

⁹⁶ *Id.*, p. 24.

VII.

*Escrever
o Corpo*

A poesia eugeniana valoriza de todas as maneiras o corpo e a experiência que o poeta faz do seu corpo. É corpo aquilo que no poeta «canta sem razão»⁹⁷. Trata-se de um corpo vivo «aberto como os animais»⁹⁸, que o poeta oferece e revela com total nudez:

No ritmo surdo sem forma ainda
de um verso
surge um corpo aberto ao sol
da minha mão⁹⁹.

E não é só o corpo que entra na malha poética, com vontade de dizer-se, de contar-se, de escrever-se - também a escrita entra naquele obscuro domínio que o corpo representa. Escrever não é um processo límpido e «a ambiguidade é intrínseca à própria poesia, sobretudo quando ela é tão metafórica como a minha»¹⁰⁰, afirma Eugénio de Andrade; e acrescenta: «a maior parte das vezes tenho a sensação de entrar num labirinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge [...], numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga inteiro. Mas sobre isto não tenho ideias claras»¹⁰¹.

A prosódia de Eugénio, o que vem a tornar-se entonacional nos seus versos, tem origem nessa ordem rítmica: em «O sacrifício de Ifigénia»¹⁰² o poeta «insiste na natureza fundamentalmente rítmica da sua

⁹⁷ PEA, p. 499. Esta afirmação, que nos remete para o universo pessoano, evidencia a escolha poética de optar sem hesitação “pelo lado do sentir, e não do pensar”. Cfr. Arnaldo Saraiva, «O génio de Andrade», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, cit., p. 57.

⁹⁸ PEA, p. 22.

⁹⁹ PEA, pp. 524, 525.

¹⁰⁰ *Rosto Precário*, p. 104.

¹⁰¹ *Id.*, p. 95.

¹⁰² *Rosto Precário*, pp. 19, 20.

poética [...] Ela é uma emanção rítmica do mais profundo do corpo, da primeira respiração da linguagem, do poder lírico da sílaba»¹⁰³. E, como é frequente no autor, há um lado aproximável do encontro sexual e do clímax orgástico na maneira como o processo é descrito:

Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmo – quem sabe onde começa e o outro acaba? Desprendidas de não sei que limbo, as primeiras sílabas surgem, trémulas, insegura, tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra ainda. Como se umas às outras se chamassem, começam a aproximar-se, dóceis; o ritmo é o seu leito; ali se fundem num encontro nupcial, [...] Uma música, sem nome ainda, começa a subir, qualquer coisa principia a tomar corpo e figura, a respirar, a movimentar-se, a afirmar a sua existência e a do poeta com ela, a erguerem-se ambos a uma comum transparência [...] ¹⁰⁴.

De facto, o poema é «um empenho de *todo o ser*»¹⁰⁵, um investimento de alto risco, em que o corpo se orienta face à palavra e a palavra face ao corpo e ambos se reencontram no poema:

[...]
 uma palavra
 onde descubra a boca
 acesa,
 o corpo,
 onde colher
 [...]
 uma palavra ainda
 [...]

¹⁰³ Óscar Lopes, «Sumário de um processo», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade.*, p. 298.

¹⁰⁴ *Rosto Precário*, pp. 19, 20.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

pressinto lábios
 na música
 de uma sílaba
 escura,

um beijo,

ornamento de todos
 todos os meus órgãos¹⁰⁶.

A poesia implica uma tensão, um dizer as coisas na plenitude, não uma plenitude absoluta, mas a que está ao alcance da condição do ser humano e dos seus ritmos estruturantes: nascimento, vida, esperança e morte. Através dela, aspira a chegar à experiência pura do ser humano na margem entre o corpóreo e o incorpóreo, ou seja, na margem daquilo que é finito, ligado à dimensão do corpo, entre materialidade e imaterialidade. Por isso na poesia eugeniana o corpo corresponde à própria essência da materialidade poética. A palavra – «sempre sensualmente muito apegada à matéria»¹⁰⁷ – e o corpo produzem juntos uma linguagem *Rente ao Dizer*¹⁰⁸, rente à fala¹⁰⁹, que Eugénio de Andrade define como «língua dos versos»¹¹⁰, dos seus versos:

Língua;
 língua da fala;
 língua recebida lábio
 a lábio; beijo
 ou sílaba;
 clara, leve, limpa;
 língua

¹⁰⁶ *PEA*, pp. 166-169.

¹⁰⁷ *Rosto Precário*, p. 47.

¹⁰⁸ *PEA*, p. 456.

¹⁰⁹ *PEA*, p. 273.

¹¹⁰ *PEA*, p. 542.

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: falo¹¹¹.

Mas a linguagem de Eugénio de Andrade não se confunde com a linguagem falada, mesmo quando a sua «arquitetura extremamente clara e despida»¹¹² dela se aproxima, manifestando uma clara preferência pelas palavras «nuas e limpas»¹¹³, pelas palavras da «comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma»¹¹⁴, mesmo valorizando no seu ofício poético «estruturas orais e musicais, como ‘língua da fala’»¹¹⁵. Para ele, a arte da poesia «requer uma aguda consciência do idioma [...]. A tarefa maior do poeta é preservar a sua língua, torná-la cada vez mais apta e sensível a exprimir as suas experiências»¹¹⁶. Eugénio já foi considerado como «provavelmente o último de uma linhagem de poetas populares»¹¹⁷, mas o seu ofício poético é muito mais do que isso. Tudo o que lhe sai das mãos revela um saber delicado, subtil e superior, uma artesanidade de polimento miniatural aplicada a materiais nobres – e representa um exemplo perfeito da combinação do lirismo de tradição oral com uma paleta muito rica das mais variadas ressonâncias culturais, plásticas, musicais, literárias, cinematográficas..., na diacronia e na sincronia.

A metapoética de Eugénio de Andrade dá a palavra à palavra, ao gosto, à harmonia dos signos e das coisas, a uma substância do mundo

¹¹¹ *Ibid.*.

¹¹² *Rosto Precário*, p. 37.

¹¹³ *Id.*, p. 38.

¹¹⁴ *Ibid.*.

¹¹⁵ Arnaldo Saraiva, «O peso das palavras», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 906, de 22 de Junho a 5 de Julho 2005, p. 8.

¹¹⁶ *Rosto Precário*, p. 121.

¹¹⁷ Eduardo Pitta, «Eugénio e os áulicos» in *Diário de Notícias*, n. 49.750, 14 de Junho de 2005, p. VIII.

captada pela avidez dos sentidos. Apesar de o ponto de partida da experiência poética vertida em literatura não poder ser concebido independentemente das palavras, em Eugénio de Andrade ela irrompe sazonalmente como se assim não fosse, dando satisfação a cadências e ritmos próprios: «escrevo realmente um pouco por crises, digamos assim. De vez em quando sinto necessidade do papel, como quando era jovem sentia necessidade de um corpo; então começo a escrever»¹¹⁸. Falar do nascimento da poesia em Eugénio de Andrade significa falar da *arte do desejo*¹¹⁹. E o impulso, que dá origem ao processo criativo, é um mistério horacianamente *dulce et utile* – assim como o mistério de ser e de viver – que o poeta tentará desvendar, abrindo na sua poesia ilhas de meditação meta-poética:

Era um lugar onde só
a poesia
me podia ter levado –
lugar de morte, a luz
[...]¹²⁰.

E este lugar de «ausência e negação»¹²¹ onde a poesia mora¹²² é ligado à imagem-símbolo da «ilha» que dá o título a um outro poema presente na colectânea *Ofício de Paciência*, a fechar com um *topos* homérico:

Tanta palavra para chegar a ti,
tanta palavra,
sem nenhuma alcançar
entre as ruínas

¹¹⁸ Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», revista *Textos e Pretextos*, nº 5, Inverno de 2004, número especial *Eugénio de Andrade*, p. 144.

¹¹⁹ *Rosto Precário*, p. 21.

¹²⁰ *PEA*, p. 221.

¹²¹ Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 190.

¹²² Em Eugénio de Andrade pode falar-se em «ciclos a propósito de poemas que reenviam para um mesmo universo de lugares», Cfr. Carlos Mendes de Sousa, «O texto nómada (sobre *Escrita da Terra*)», *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, *cit.*, pp. 62-66.2005, p. VIII.

do delírio a ilha,
sempre mudando
de forma, de lugar, estremecida
chama, preguiçosa
vaga fugidia
do mar de Ulisses cor de vinho¹²³.

A «ilha» simboliza um apelo incessante a uma viagem através de um oceano de palavras: «Da forma perfeita da poesia através da palavra – e é sabido o lugar de eleição que a busca da palavra ocupa em Eugénio de Andrade -, subitamente concretizada no modelo homérico, através de uma figura emblemática, ligada como nenhuma ao elemento primordial do mar [...]»¹²⁴.

Na poesia de Eugénio de Andrade convivem um esteticismo e um *superhumanismo*, «bem humano e concreto»¹²⁵, que representa em substância um aspecto concomitante e complementar da *inspiração sensual* do poeta: uma espécie de narcisismo psicológico complacente das próprias emoções, que se reduz na palavra lançada no mundo, escolhida pelo seu valor evocativo e musical, entendida como aceitação de uma vitalidade pura e instintiva como norma suprema¹²⁶.

Eugénio de Andrade dirá: «Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba»¹²⁷:

Uma pedra,
outra pedra – assim começa
a casa, o pátio onde o lume
dos gerânios morde a cal,
[...]¹²⁸

¹²³ PEA, p. 491.

¹²⁴ Maia Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 197.

¹²⁵ Arnaldo Saraiva, «O génio de Andrade», in *Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, p. 57.

¹²⁶ Aspectos esses entre os mais significativos do decadentismo dannunziano.

¹²⁷ *Rosto Precário*, p. 37.

¹²⁸ PEA, p. 495.

VIII.

A Identidade Entre Biografia e Mito

O Schubert morreu [...]. Vai fazer-me falta, todas as manhãs acordava com ele a cantar. Era fabuloso: cantava com o corpo todo. Assim devia ser o poeta, pensava eu às vezes farto de tanto discurso onde o espírito assomava. Mas entre homem e pássaros há pelo menos esta diferença: um pássaro quando canta desce vertiginosamente à raiz; o homem, esse é muito raro que o ardor das vogais lhe queime a cintura¹²⁹.

No poeta coexiste uma particular combinação de forma e matéria, de espiritualidade e animalidade, de «carne e de sentidos»¹³⁰ e o canto deveria ser uma ressonância ou uma vibração do corpo todo, como se os seres humanos fossem animais poéticos, porque suas as faculdades instintivas arrancam do entrelaçar de desejo e imaginação. O problema das artes poéticas de Eugénio de Andrade é que, por vezes, elas dificilmente se cingem à matéria de que se esperaria tratassem. O vício da metáfora corrompe os enunciados. Na verdade, por vezes, os quase sempre belos enunciados do poeta não querem dizer nada para além de si mesmos. Por exemplo, no texto em epígrafe, se se poderia admitir a afirmação de uma rejeição do espírito em favor de uma valorização do instinto, já não há sentido lógico ou paralógico que seja comportado por afirmações como «um pássaro quando canta desce vertiginosamente à raiz» (seria igualmente aceitável dizer-se que um pássaro, quando canta, sobe vertiginosamente às nuvens..., embora a carga de inesperado seja maior na formulação do poeta) ou «o homem, esse é muito raro que o ardor das vogais lhe queime a cintura». Não se trata aqui de mais do que uma intencionalidade metapoética sem concretização. Pode dizer-se o mesmo

¹²⁹ PEA, p. 407.

¹³⁰ *Rosto Precário*, p. 39.

dos «Fragmentos para uma Arte Poética»¹³¹ em que é completamente arbitrária a ligação dos versos a um propósito de construir, mesmo que fragmentariamente, um enunciado descritivo ou preceptístico da actividade do poeta. Há casos em que tudo leva a tudo e portanto não leva a nada.

Declarando enfaticamente no seu texto *Poética*¹³² que «o acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação»¹³³, o que não vai sem conotações pós-simbolistas, Eugénio de Andrade vê o homem como «animal triste que nos habita há milhares de anos [...] fruto de uma desfiguração – acção de uma cultura mais interessada em ocultar ao homem o seu rosto do que trazê-lo, belo e tenebroso»¹³⁴, e também como «animal de palavras»¹³⁵. Esse animal de palavras vive uma pulsão motora, uma vertigem de identificação com os seres da natureza, um dinamismo que o habita, no arranque do voo poético e na escolha dos vocábulos, na economia e inventividade da sua distribuição, na estratégia, agilidade e versatilidade do movimento de um ritmo ao outro, de poema para poema.

Eugénio de Andrade abandona-se a uma espécie de vitalismo instintivo que o faz sentir-se parte do todo, da circularidade da vida, das tensões e da ciclicidade da natureza. Por uma relação metonímica, as “folhas breves” que somos, além das da vegetação onde dormem as “aves de sombra e solidão”, podem ser as páginas onde se acolhe a escrita (também de sombra e solidão) e onde ocorre a trémula metamorfose do rumor e das aves no poema:

Somos folhas breves onde dormem
Aves de sombra e solidão.
Somos só folhas e o seu rumor.
Inseguros, incapazes de ser flor,

¹³¹ PEA, p. 195.

¹³² *Rosto Precário.*, p. 15.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Id.*, p. 16.

¹³⁵ PEA, p. 299.

Até a brisa nos perturba e faz tremer.
Por isso a cada gesto que fazemos
Cada ave se transforma noutro ser¹³⁶.

O corpo e a escrita – e nesta vários campos semânticos se sobrepõem – confundem-se e identificam-se com um primitivo universo rural para depois se amalgamarem num composto verbal e poético. O autor opera, por um lado, uma dissolução do «eu», incrustando-se na sugestão das sensações do seu universo natural:

Deixa-me só, vegetal e só¹³⁷.

Por outro lado, define-se como *criança*, com tudo o que isso implica de inocência e de abertura espontânea ao real, o que favorece assim uma expressão artística com tanto de ingénuo como de surpreendente e provocatório. O revelar-se da infância ou da pré-adolescência («acordo às vezes com doze ou treze anos»¹³⁸), no signo de um renovado *pasm*o primigénio, através da memória voluntária e involuntária, tão cara a Proust, de um *homem amargo*, que constata objectivamente que o mundo existe («graças ao laço inextricável entre o adulto que lembra e a criança que é lembrada»¹³⁹) permite-lhe mover-se «não só no interior da escrita»¹⁴⁰, mas também na sua realidade pessoal, tornando-se um grande intérprete da modernidade novecentista e, como sublinha Carlo Vittorio Cattaneo, um *xamã*¹⁴¹, de cada vez que recorre ao ofício poético para lembrar um tempo biográfico que transforma num tempo mítico.

¹³⁶ PEA, p. 28.

¹³⁷ PEA, p. 62.

¹³⁸ PEA, p. 331.

¹³⁹ Carlo Vittorio Cattaneo, «Eugénio de Andrade: do ‘corpo’ ao ‘tempo’», *Cadernos de Serrúbia*, nº 1, p. 39.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 35.

¹⁴¹ *Ibid.*

IX.

*Uma Arte
dos Versos*

Num texto muitas vezes citado, Marguerite Yourcenar aproxima a poesia de Eugénio de Andrade da música de Bach (*ce clavecin bien tempéré de vos poèmes*¹⁴²) e dos desenhos de Matisse pela sua «limpidez no ardor»; Arnaldo Saraiva define-a como sedutora pelo seu ruralismo e bucolismo. A poesia de Eugénio de Andrade passa pela realidade do mundo com uma limpidez solar, característica da tradição lírica mediterrânica, em particular da helénica. Eugénio aproveita a liberdade metamórfica e sinestésica da palavra sem rejeitar os esquemas oferecidos pela tradição portuguesa; e também modernizou o «mito homérico»¹⁴³, atingindo o resultado de uma poesia auroralmente ligada ao impulso inicial de um dado concreto que permite uma interacção temática entre os acontecimentos do mundo real da natureza e dos homens e uma trama emotiva interior, da memória à meditação racional¹⁴⁴:

Acordo às vezes com doze ou treze anos:
Os olhos do pastor chamam por mim.
Agora tenho pena de me ter negado

¹⁴² Citação feita na badana da primeira capa do volume de EA, *Primeiros Poemas / As Mãos e os Frutos / Os Amantes sem Dinheiro*, Porto, Limiar, 1986. A fotobiografia de EA, *O Amigo mais Íntimo do Sol*, Porto, Campo das Letras, 1998, reproduz, a p. 149, uma carta de Yourcenar, de 25.4.1971 (também incluída em Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses Amis et à Quelques Autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 379-380, onde uma nota de rodapé informa que Yourcenar e EA se tinham conhecido em Portugal em finais de 1959). A apreciação transcrita no texto não se encontra nessa carta.

¹⁴³ «Usemos, a seu respeito, um nome aparentemente arriscado de *poesia épica*. Poesia de presença, logo poesia épica. O épico desta poesia consiste em instaurar qualquer coisa como a magia de Orfeu ou o mito homérico, mas a outro nível, o nível moderno em que tais coisas se não degradam em alegoria da irracionalidade, e, pelo contrário, se depuram num sonho possível e, mais do que possível, realizado à jsta medida do possível» (Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 18-19).

¹⁴⁴ Provavelmente devido à mediação do «correlativo objectivo», como refere T. S.Eliot (*Essais Choisis*, Paris, Editions du Seuil, 1950, p. 168).

Ao seu olhar: órfão ainda,
Vou me aproximando da minha idade¹⁴⁵.

Dir-se-ia também que se trata de uma poesia conquistada sílaba a sílaba no plano da combinação das palavras e que, não obstante, o trabalho poético nunca perde a sua relação com a ruralidade de uma «habitação» primordial e se revê na unidade da espécie humana, como resulta de «Arte dos versos», uma das mais importantes manifestações da ciência poemática que Eugénio nos deixou:

Toda a ciência está aqui,
na maneira como esta mulher
dos arredores de Cantão,
ou dos campos de Alpedrinha,
rega quatro ou cinco leiras
de couves: mão certa
com a água,
intimidade com a terra,
empenho do coração.
Assim se faz o poema¹⁴⁶.

No dactiloscrito encontrado no seu espólio e datado de 30.8.91¹⁴⁷, vê-se que o título anterior deste poema, aí rasurado, era «Ciência Suprema». Por sua vez, o título «A arte dos versos» pertencia a um poema anterior, de que existem duas versões da mesma data de 20.2.91, ambas assinadas com o «E» característico da inicial do nome do poeta, de que cito a versão que se afigura mais apurada:

Crepúsculo da tarde, a arte
dos versos neste dia

¹⁴⁵ PEA, p. 331.

¹⁴⁶ PEA, p. 458. De notar que o monte dos avós do poeta era em Alpedrinha (informação prestada por Eugénio de Andrade à autora em 2002).

¹⁴⁷ Cfr. «A oficina poética» de Eugénio de Andrade, no lugar correspondente do anexo.

acolhe a luz rasa dos campos
onde, sem freio nem brida,
correm brancos os meus cavalos.¹⁴⁸

A ciência poemática implicada, ou melhor o saber fazer aqui referido, funciona pela referência a técnicas de trabalho rural como se elas fossem universais (da China à Beira Baixa) e pudessem ser naturalmente transpostas para a feitura do poema, e supondo nelas um rigor do gesto e uma tonalidade afectiva que são decisivos para a ocorrência. O poema comparado a «terra», como campo de trabalho concreto no qual o «fazer» do poeta é criação. «Chamo a isso consciência artesanal», dirá o poeta, «a mesma com que meu avô podava as oliveiras»¹⁴⁹. Eugénio de Andrade fez notar em 2002 a quem isto escreve que o título «Arte do Verso» nasce da imagem de uma camponesa chinesa, transportando dois baldes de água suspensos das extremidades de um varão colocado sobre os ombros, que tinha visto e fotografado por ocasião de uma viagem à China. Essa imagem encontra-se reproduzida na sua fotobiografia¹⁵⁰. A arte dos versos é a arte desse perfeito equilíbrio com que a camponesa transportava os baldes para a rega. O poeta cria, assim como a mulher planta. E esta imagem da camponesa, no dizer dele, estava também na origem dos versos que servem de epígrafe a este capítulo:

No prato da balança um verso basta
para pesar no outro a minha vida.

O rigor característico de toda a produção poética de Eugénio, ainda mais obstinado nas últimas décadas da sua vida, e o equilíbrio estético traduzem o esforço do poeta na depuração da sua poesia de forma a torná-la de uma extrema simplicidade aparente. A sua é uma

¹⁴⁸ Avançamos a hipótese de se tratar de uma versão preparatória do poema de 30.8.91 que levou o título final de «A Arte dos Versos», incluído em *Rente ao Dizer*, ou de um inédito abandonado pelo autor.

¹⁴⁹ *Rosto Precário*, p. 37.

¹⁵⁰ *O Amigo mais Íntimo do Sol*, p. 165.

apuradíssima consciência poética. Eugénio confessa praticar «uma arte de decantação até à fadiga. Para mim, um poema só está completo quando não o suporte»¹⁵¹. E, como ele escreveu, no início de um poema tardio, «Prato de Figos»,

Também a poesia é filha
Da necessidade –¹⁵²

Aquilo que acabamos de dizer apresenta-se de forma muito evidente, não só nas várias edições publicadas mas sobretudo nos seus escritos autógrafos, material¹⁵³ a que o poeta não atribuía grande importância¹⁵⁴. Convém assim assinalar algumas características peculiares ligadas à sua sensibilidade estética. Isso foi possível pelo facto de termos cruzado a porta da sua oficina poética: pela observação do seu trabalho, pelos manuscritos, pela necessidade de clareza, legibilidade e atenção à beleza formal, preocupações que começam no próprio acto da escrita. Nos autógrafos, a ocupação da página é ditada por necessidades estéticas. Na redacção linear – que segue as linhas horizontais da página como se se tratasse de um texto impresso – vislumbra-se o vigor gráfico materializado na caligrafia – regular, medida por um ritmo interno que aspira à perfeição formal – e nos sinais de correcção, que desafiam a escrita poética, suportando-a e completando-a. Seguindo um princípio de ordem, os versos aparecem muito trabalhados com o fim de capturarem uma emoção estética.

É bem evidente nos manuscritos de Eugénio de Andrade a preocupação com a apresentação gráfica, com a clareza e a inspiração do

151 *Id.*, citado por Margarida Gil dos Reis, in «O lugar do sol: notas à poesia de Eugénio de Andrade», na revista *Textos e Pretextos*, número citado, p. 65.

152 *PEA*, p. 475.

153 Material manuscrito ou dactilografado na maior parte. Só nos últimos anos que precedem a morte existem variantes ditadas pelo poeta e registadas directamente ao computador.

154 Não atribuía importância a estes materiais em manuscrito porque se constituem como testemunhos de fases de trabalho provisórias, muitas vezes colocados no cesto do lixo e sucessivamente subtraídos por amigos à destruição; os estados textuais mais completos, ou as versões consideradas provisoriamente definitivas, eram oferecidos em leitura a amigos ou familiares. A partir dos anos 90 encontram-se depositados na Fundação que tem o seu nome.

texto. Para ele, escrever em perspectiva poética significa procurar uma comunhão e até uma «construção» do destinatário:

Para ti criei palavras sem sentido,
inventei brumas, lagos densos,
e deixei no ar braços suspensos
ao encontro da luz que anda contigo.

Tu és a esperança onde deponho
meus versos que não podem ser mais nada.
Esperança minha, onde meus olhos bebem,
fundo, como quem bebe a madrugada¹⁵⁵.

A verdade é que Eugénio de Andrade se distancia da ideia aristotélica de criação artística que contém um elemento irracional e estático que o poeta recebera como um dom (na *Retórica*, o discurso poético é definido como *entheon*, ou seja, inspirado e, à letra, habitado por um deus¹⁵⁶); e também se afasta da ideia de Demócrito, segundo o qual o *ingenium* poético é superior à *ars*, aproximando-se vagamente de Horácio, que formula uma teoria do entusiasmo nas suas *Odes* (III, 25), ou de Aristóteles que afirma pertencer a arte poética a quem é dotado – *euphuês*; nesse sentido é possível falar no «génio de Andrade»¹⁵⁷.

A poesia de Eugénio de Andrade não obedece a rituais ou a convenções sociais ou políticas. Não é um ofício poético pragmático. É uma poesia «pouco ou nada datada, que não fez concessões a preconceitos ou maneirismos de correntes estéticas contemporâneas [...] uma poesia surpreendente e paradoxal pelas suas opções ou pelas suas rejeições»¹⁵⁸:

A poesia não vai à missa,
não obedece ao sino da paróquia,

155 *PEA*, pp. 30, 31.

156 Aristóteles, *Retórica*, III, 7, 1408 b 18.

157 Arnaldo Saraiva, *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, p. 56.

158 *Ibid.*

prefere atizar os seus cães
 às pernas de deus e dos cobradores
 de impostos.
 Língua de fogo do não,
 caminho estreito
 e surdo da abdicação, a poesia
 é uma espécie de animal
 no escuro recusando a mão
 que o chama.
 Animal solitário, às vezes
 irónico, às vezes amável,
 quase sempre paciente e sem piedade.
 A poesia adora
 andar descalça nas areias do verão¹⁵⁹.

A poesia é entendida assim como espaço de liberdade e de autonomia absoluta: não obedece a convencionalismos e não procura regular-se pelo “sino da igreja” – a *doxa* cultural no sentido mais lato do termo, que define e muitas vezes determina o comportamento do sujeito poético. Vai contra a corrente. Muitas vezes marginal, ela enfrenta o divino, assumindo-se como alternativa a este. Numa como que religião especial, que o poeta pratica solitariamente, mas com extrema convicção, dir-se-ia ora laica, ora pagã, mas de palavra irredutível, destinada a durar no tempo apesar de efémera, e que reflecte o mundo, enquanto é consciência do corpo. Neste sentido, a poesia é liberdade e entrega ao elementos. Será também *solitária* ou *animal solitário*, porque existe no exercício dessa liberdade, e na capacidade irónica de se entregar a ela, aceitando pagar o cruel preço da solidão inevitável e da tendência para o silêncio:

Levanto a custo os olhos da página;
 ardem;
 ardem cegos de tanta neve.

¹⁵⁹ PEA, pp. 526, 527.

Faz dó esta paixão pelo silêncio,
 pelo sussurro do silêncio,
 pelo ardor
 do silêncio que só os dedos adivinham.
 Cegos, também¹⁶⁰.

¹⁶⁰ PEA, p. 451.

x.

As Palavras

A poesia em Eugénio de Andrade implica também uma palavra *preocupada*¹⁶¹: «na minha poesia há uma procura de plenitude. O homem nos meus poemas, busca um rosto, o seu próprio rosto. É uma procura incessante»¹⁶². Essa busca de plenitude leva a que, ao afirmarem aquilo que a poesia é, os textos do poeta revelem fronteiras de algum modo equívocas entre umas coisas e outras. Em Eugénio, a ambiguidade metafórica e metamórfica corresponde a uma necessidade poética de encontro da palavra justa para exprimir uma certa visceralidade e um conhecimento específico que se apresenta a nós como um modo singular de viver existencialmente a condição humana numa dimensão temporal. A poesia é ainda um circundar das coisas como para preparar um espaço onde elas possam vir à luz: «só um lugar/onde o lume foi aceso»¹⁶³:

Toda a poesia é luminosa, até
A mais obscura.
[...]
Se regressar
Outra vez e outra vez
E outra vez
A essas sílabas acesas
Ficará cego de tanta claridade.
Abençoado seja se lá chegar¹⁶⁴.

E é ainda o modo através do qual o homem se apropria da experiência da forma; a forma é uma medida qualitativa da linguagem literária.

¹⁶¹ *Rosto Precário*, p. 50.

¹⁶² *Id.*, p. 97.

¹⁶³ *PEA*, p. 514.

¹⁶⁴ *PEA*, p. 17.

Poiesis, por excelência, é o acto de fazer ou gerar – e, em Eugénio de Andrade, a poesia identifica-se como uma *cópula*: uma fusão de animalidade, de eros e *logos* («esperma das palavras»¹⁶⁵) que reenvia a uma união que dá lugar à vida. A poesia é *aura*, emanação e respiração de tudo aquilo que está vivo. É corpo e, como a gestação do feto, ganha forma entre duas realidades aparentemente obscuras e incompatíveis: a carne e a palavra. No acto de criação é difícil, se não impossível, separar aquilo que pertence à razão e aquilo que pertence ao instinto. Em Eugénio de Andrade a palavra poética torna-se função das pulsões, epifenómeno destas, trabalho de secreção e de excreção de mucos:

Recomeço.
Não tenho outro ofício.

[...]

Com a noite de perfil
a medir-me cada passo,

recomeço,
pedra sobre pedra,
a juntar palavras;

quero eu dizer:
ranho baba merda¹⁶⁶.

Este poema remete para aquele perturbante *Obscuro Domínio*, zona de violenta inquietação contrária à comum solaridade do seu universo poético, como se a sua escrita do poema encontrasse em si mesma uma contradição, uma contra-escrita fragmentária que não vai sem lembrar as “conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”, de Camilo Pessanha:

¹⁶⁵ PEA, p. 262.

¹⁶⁶ PEA, p. 137.

coisas assim, resíduos restos
partículas de músicas do silêncio destroços
fragmentos de paixão excrementos [...] ¹⁶⁷

Mas não se trata de uma contradição, ou de uma contra-escrita; pelo contrário: trata-se da consciência de que as palavras são, pela sua própria natureza, incertas e obscuras e também de que opõem resistências ao seu uso. O autor não desdenha usar palavras que remetem para o mais miserável da condição humana, para o corpo mais fragilizado ou vulgar. Como se Eugénio de Andrade quisesse recordar-nos, nota António Ramos Rosa, «a podridão, o estrume, de que se nutre a delicada planta poética [...] eugeniana»¹⁶⁸, como se quisesse violentar «gratuitamente o seu universo poético»¹⁶⁹ de pureza e luminosidade utilizando as palavras «mais refractárias à transubstanciação lírica da sua poesia»¹⁷⁰. Mais do que violentar o seu universo poético, Eugénio de Andrade deseja libertar a palavra da sua natureza impura, através da perícia instintiva com que dela se serve. Despojando-se de preocupações estéticas ou formais, ainda que estas sejam indissociáveis do labor poético, as palavras em «Obscuro domínio» são «sumo da língua»¹⁷¹, restos, resíduos, sarro, aquilo que fica (ou que pode ser expresso) da realidade íntima que o poeta organiza em versos.

Pode assim dizer-se que as palavras são concebidas das mais variadas maneiras num poeta em que o próprio lexema «palavra» é uma autêntica obsessão e pretexto das mais desmultiplicadas variações e conglomerados verbais. Não fora o autor um grande poeta e correria mesmo o risco de se alhear por completo do mundo por se concentrar excessivamente na palavra, como quem disponha de uma janela e não veja o que está para além dela por se concentrar apenas na matéria da vidraça.

¹⁶⁷ PEA, p. 265.

¹⁶⁸ António Ramos Rosa, «Obscuro Domínio», in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* – II, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 154.

¹⁶⁹ *Id.*, p. 155.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 154.

¹⁷¹ PEA, p. 167.

Em Eugénio de Andrade é praticamente ilimitada a série de referências às palavras e suas qualificações, desde as que são como cristal às que são um vício torpe, gerando-se modalidades e modulações de poesia que vão, na correspondência delas, da mais obscura à mais luminosa, da mais prosaica à que se torna ensejo do gesto mais lírico, da mais suja e gordurosa à que propicia a elevação do canto mais puro. As distorções, alongamentos, tensões e arabescos a que as palavras são submetidas constituem um dos maneirismos mais típicos da poesia de Eugénio de Andrade. Mas mesmo as que são um «vício / torpe, antigo» «nunca foram tão belas», como se diz em «Rumor do Mundo»¹⁷². Este poema segue-se ao conjunto de epítetos de «Língua dos versos», com que abre *Rente ao Dizer*. Ora este dizer «rente ao dizer» é, por si, todo um programa sobre a palavra, a sua utilização e a sua finalidade no poema: trata-se de chegar a uma *poiesis* que consiga eliminar tanto quanto possível qualquer intervalo ou obstáculo entre a palavra e a criação poética, por um lado, entre a palavra poética e o real, por outro.

O fazer da palavra (*poietikē*) implica a irrupção de alguma coisa que Eugénio de Andrade é capaz de colher do lado de fora, como *mimesis*, mesmo quando se encontra, por natureza, *ensimesmado* no mais alto grau. Como a vara de vedor em relação às águas subterrâneas, a experiência da poesia é o vergar das palavras em direcção ao objecto (o corpo que elas formam e o corpo a que aludem), um vergar ainda «matricial», como se vê logo no primeiro verso de «Espelho»:

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

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

É de um rio que falo;

¹⁷² PEA, p. 458.

desta margem onde soam ainda,
leves,
umas sandálias de oiro e de ternura.

Aqui moram as palavras;
as mais antigas,
as mais recentes: [...] ¹⁷³.

Palavras que se transformam em cor, luz, textura, movimento, som, olfacto, emoção, e que funcionam como «mapa e inventário» de um percurso de vida. Palavras que dilatam os lugares da memória: histórias de relações pessoais, retratos de amigos, lembranças de figuras familiares, num diálogo contínuo de afectos, amizades, amores, amarguras, abandonos, saindo do «eu» rumo a uma relação com o outro, entendido como lugar de cada afecto fundamental da vida. Mas também como espaço maior de um diálogo pleno com «o outro» – uma forma de o alcançar, tocar, deter. E comover. Uma espécie de cartografia da existência em verso.

Os seus poemas, nunca os considera “fechados” ou acabados. A sua poesia não representa nunca um ponto de chegada¹⁷⁴, porque pode ser modificada ou corrigida ao longo dos anos:

Pego no papel e começo a escrever, abandonando-me perfeitamente ao ritmo das palavras, às próprias palavras. E quando paro volto a reler tudo o que escrevi, e nessa altura há um verso que salta. Pego noutra folha de papel e começo, abro com esse verso que apareceu. Então aí as palavras começam a chamar-se umas às outras, o poema começa realmente a organizar-se e é uma luta, quase corpo a corpo, que dura às vezes horas, a tarde inteira. E se tiver sorte chego ao fim da tarde com um poema, ou assim me parece.

¹⁷³ PEA, p. 108.

¹⁷⁴ Exemplar o caso do «Poema à mãe» no qual o poeta altera uma palavra trinta anos depois da sua primeira publicação.

Levo isso à noite para a cabeceira e na manhã seguinte, em regra, também de uma maneira geral, inutilizo tudo o que escrevi. Mas qualquer coisa fica na memória porque depois recomeço a escrever, com algumas alterações já e vou assim perseguindo o poema, às vezes durante uma semana. E persigo até o poema de edição para edição¹⁷⁵.

Na abertura de *Os Amantes sem Dinheiro*, o autor dá este «Conselho»:

Sê paciente; espera
Que a palavra amadureça
E se desprenda como um fruto
Ao passar o vento que a mereça¹⁷⁶.

Poderíamos ver aqui também um resumo de uma das artes poéticas do autor. O poema figura como «fruto sazonado em grande parte independentemente do querer e da arte premeditada do poeta»¹⁷⁷. A associação de termos como «fruto» e «maduro» e a alusão à passagem do vento e também do tempo («sê paciente; espera») testemunham processos, aqui algo rilkeanos, para transpor do campo de uma maturação outonal para o da criação poética: o poema deve amadurecer, mas não de qualquer maneira: terá de passar um vento, um sopro, ou, ainda rilkeanamente, um hausto que mereça a palavra. Perante a poesia, Eugénio de Andrade é paciente. Vitorino Nemésio associa a paciência a «um acto de aceitação. [...] O poeta é um receptáculo. A sua actividade é um dispor-se à visitaçao do mistério»¹⁷⁸; mas é mais do que isso. A paciência é a atitude de um homem «que não se contenta facilmente»¹⁷⁹, de um homem exigente, metuculoso no seu rigor constante. E à pergunta: «Ainda hoje escrever um poema é para si uma actividade difícil

e paciente?»¹⁸⁰, Eugénio de Andrade responde: «Sobretudo paciente. Você podia dizer: 'Eugenio il paziente' relativamente à poesia [...]. É realmente um trabalho de amor e de paciência»¹⁸¹.

A palavra é, desde *As Mãos e os Frutos* e sempre com maior evidência nas colectâneas seguintes, em especial em *Branco no Branco*, pretexto e objecto de metamorfose¹⁸², marco miliário e reflexo de um universo percorrido pelos frémits de um erotismo muito pessoal.

Creemos poder observar-se que, neste aspecto, há uma evolução na obra de Eugénio de Andrade: enquanto nos primeiros livros a palavra é um vocábulo metaforicamente combinável com vários outros, como pedra, cristal, flor, etc., e mais ou menos limitado a si mesmo no campo semântico que vai abrindo nessas contiguidades ou justaposições, mais tarde¹⁸³, a partir de *Obscuro Domínio* ou de *Limiar dos Pássaros* (mas o termo *a quo* é de fixação imprecisa), a palavra surge como elemento articulado de um discurso reflexivo sobre a poesia (metapoética). Além de simples elemento permutável numa dada sucessão nominal e metafórica, a palavra torna-se pedra angular de uma nova discursividade, sempre fortemente metafórica mas recentrada sobre a poesia, isto é, mesmo que obscuramente qualificada, a palavra passa a clarificar-se em várias densidades nas estratégias da metapoesia eugeniana.

Isto pode ser relacionado com um facto biográfico importante, a que José Pacheco Pereira se referiu num artigo de 2005.

Quando o conheci, o Eugénio estava convencido de que a sua voz secara. Secara de uso, secara de sede, secara porque as palavras se tinham transformado em grãos de areia e já não fluíam. Mais: ele estava convencido que isso não se devia a uma crise da sua escrita, mas a uma consequência

¹⁷⁵ Eugénio de Andrade, «Manuscritos e Dactiloscritos, poemas e cartas», Ricardo Paulouro (org.), in *Textos e Pretextos, Eugénio de Andrade*, no 5, p.118.

¹⁷⁶ PEA, p. 41.

¹⁷⁷ Oscar Lopes, *Uma Espécie de Música*, p. 116.

¹⁷⁸ Vitorino Nemésio, *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, p. 315.

¹⁷⁹ Arnaldo Saraiva, «Entrevista a Eugénio de Andrade», revista *Textos e Pretextos*, nº 2 p. 145.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² A metamorfose de Eugénio de Andrade aproxima-o de autores, como Homero, Hesíodo, Apuleio, Ovídio. Cfr. Ana Maria Gottardi, «Presença de Eugénio de Andrade no Brasil», *Cadernos de Serrúbia*, n. 1, p. 63.

¹⁸³ Há quem, tendo privado com o poeta, fale numa crise que se terá seguido a *Ostinato Rigore*, por E. A. ter pensado que estariam a partir daí esgotadas as suas capacidades criativas.

natural do modo como escrevia poesia. Tinha levado tão longe a contenção, o valor único de cada palavra, a perfeição formal do poema – a que Eugénio dava uma grande atenção, ele que era tudo menos repentista – que tinha encontrado a face do silêncio, tinha chegado naturalmente ao silêncio. A crise do “Ostinato Rigore” era isso, as palavras tinham-se de tal modo incrustado em si mesmas, que não corriam, não voavam, não fluíam como um rio, eram apenas seixos. Eugénio tinha levado tão longe quanto sabia e podia o seu perfeccionismo formal, o seu “rigor”, nas palavras, que temia que elas só fossem perfeitas assim, sólidas. Encontrava, em Quasimodo e Montale, o mesmo processo, dois autores a que muito se referia quando falava da poética do “Ostinato Rigore”. Depois recomeçou de novo a escrever poesia. A música teve nesse retomar da palavra um papel importante.¹⁸⁴

A uma fase inicial ainda liricamente presa a certos elementos pós-simbolistas e a certos esquemas formais do lirismo tradicional, e ainda possivelmente devedora da maneira de alguns poetas com quem Eugénio privou, segue-se assim a dos poemas polidos e repolidos, em que o autor procede por sucessivas rasuras e emendas, de edição para edição, procurando uma perfeição concentrada, ou coagulada, numa expressão *minimal*, e criando a imagem da sua própria personalidade poética como a de um *fabbro* que lima e volta a limar até à exaustão todas as excrescências dos seus textos, assim os carregando

¹⁸⁴ José Pacheco Pereira, «Adeus», *Público* de 25.6.2005, onde também diz: «Eugénio participava num ritual periódico de audição dos discos que Manuel Dias da Fonseca, amigo, poeta e melómano, fazia na sua casa de Matosinhos. Lembro-me da surpresa que teve a primeira vez que ouviu a voz de Alfred Deller, a cantar versos de Shakespeare e canções de Purcell, e do gosto por Bach, por Haydn, por Mozart, pelos quartetos de Beethoven. Várias vezes se referiu a Mozart, como seu émulo, mas se se sentia mais próximo de Mozart pelo gosto, reconhecia nos Quartetos uma dimensão trágica que sabia humana, mesmo que em grande parte alheia à sua poesia pagã. As viagens que fez à Grécia em particular, também o levaram a esse retomar da poesia, assim como a consciência da experiência que se aproximava e que ele mais temia: a da idade». Foi Pacheco Pereira quem, nessa fase, ofereceu a Eugénio de Andrade uma colecção de *Quartetos* de Haydn (depoimento à autora em 19.12.2010).

concentradamente de emoção e desejo. E mais tarde, a poesia de Eugénio envereda por uma via mais discursiva, porventura mais maneirista, aproximando-se de outras poéticas contemporâneas (Cavafy, Sena, Ruy Belo, Sophia, J. M. Fernandes Jorge), o que se torna perfeitamente nítido com *Homenagens e outros epitáfios*. Segundo Eduardo Lourenço, a palavra, pondo-se como «símbolo paradisíaco», a par das fontes, das flores e de outros emblemas, face a um mundo dominado pelo mal e pela morte, indica com luminosa insistência um percurso de salvação em direcção a um grande alfabeto divino misteriosamente quebrado¹⁸⁵, expressão de uma religiosidade que põe o acento numa experiência individual vivida no cumprimento de um qualquer acto superior que dê sentido à existência: «Amorosamente toco o que resta dos deuses»¹⁸⁶, dirá o autor.

Trata-se de uma poética por natureza pagã e corrosiva dos valores absolutistas e monoteístas¹⁸⁷, ao mesmo tempo que obsessivamente alicerçada na identidade eroticamente vivida entre corpo e consciência, do que decorrem o seu arrojo e as suas limitações.

O poeta define-se pela sua arte – e a sua arte é a linguagem. A poesia é linguagem no mais alto grau da sua carga emotiva. É através dessa hipóstase visceral que o poeta pode comunicar «esta tensão criadora ao espírito ou a carne de outros homens, de modo a que o exercício da poesia se possa transformar numa relação íntima, semelhante à do amor. Ofício de angústia, chamou-lhe Valéry; ofício de paixão, diria eu»¹⁸⁸. Trata-se de algo que «no homem é capaz da verdade última do sangue, que é também a verdade da alma»¹⁸⁹. É por isso que Eugénio de

¹⁸⁵ Cfr. E. Lourenço, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987, pp. 115-128.

¹⁸⁶ *PEA*, p. 76.

¹⁸⁷ Para o paganismo, «Deus» é o território de relacionamento em sim, no qual o sentir – a emoção mais pura e crua, daí mais próxima da nossa forma animal – não representa uma ameaça para uma religiosidade que não se organiza por regras previsíveis e não estabelece um controlo sobre as emoções, mas simplesmente se finca no eixo entre a razão e os sentidos. No entanto, o sentir, sendo de cariz imediato, também é filtrado pela razão através de normas e valores absorvidos por cada cultura. Embora raramente nos apercebamos, a nossa cultura ensina-nos a sentir, ensina-nos a responder a certas imagens, símbolos e situações.

¹⁸⁸ *Rosto Precário*, p. 121.

¹⁸⁹ João Gaspar Simões, *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, p. 173.

Andrade não podia admirar o poetas de Pier Paolo Pasolini que nascia com intenção antipoética, ou fazia uso gratuito e desajustado de palavras que só valem como ruído:

Diremos terra mar
ou madressilva,
mas sem música no sangue
serão palavras só,
e só palavras, o que diremos¹⁹⁰.

A palavra pressupõe um corpo com *música no sangue*. A procura da palavra justa implica para o poeta a descoberta de um ritmo que sempre confundiu «com o rumor espesso e surdo do próprio sangue»¹⁹¹. Nele, as palavras têm um *dorso* que transporta o real ou são um instrumento para o bom relacionamento do poeta com o real. Estão nesse caso, pela carga mítica que transportam, as palavras ligadas aos quatro elementos, Ar, Fogo, Água e Terra e também aquelas que surgem investidas de uma forte carga simbólica, como notou João de Mancelos no seu estudo sobre o significado de árvores, flores e frutos na poesia de Eugénio¹⁹². Pela sua importância ao longo dos séculos, parece-nos de destacar a polissemia do símbolo da «rosa» ali posta em evidência: boca humana, desejo erótico, infância ou juventude, alegria, rosa do mundo, amor, poesia, rosa inocente, rosa obscena...¹⁹³, um símbolo universal desde a Antiguidade, em Eugénio sem raízes esotéricas, místicas ou ocultistas, mas permanecendo como símbolo da criação e da obra, susceptível de uma rotação

¹⁹⁰ PEA, p. 105.

¹⁹¹ *Rosto Precário*, p. 32. Curiosamente, e segundo a tese de Simone Celani, “La musica di Eugénio (uno studio ritmico)”, apresentada no Congresso Internacional sobre a Poesia de Eugénio de Andrade e a Cultura Europeia (Milão, 8-9 Maio de 2006), o ritmo na poesia de Eugénio corresponde à frequência do batimento cardíaco humano.

¹⁹² «Pelo Jardim de Eugénio de Andrade: O Significado de Árvores, Flores e Frutos na sua Poesia», *Mathésis. Revista da Universidade Católica Portuguesa* (Viseu), nº 18 (2009), pp. 149-173.

¹⁹³ *Ibid.* V. *A Jeito de Homenagem a Eugénio de Andrade*, Porto, *O Primeiro de Janeiro / Folio*, 2004 (depoimentos sobre o poema «Improviso»; v. prefácio de Arnaldo Saraiva «O milagre da rosa eugeniana»).

em pétalas de fogo e de gerar uma iluminação da alma e do mundo, com valorização barroca e neo-barroca e tradição bem antiga na cultura portuguesa. Ou, como escrevia um autor barroco português em 1622, «assi dizia a famosa Sapho em seus versos liricos que se Deus ouvesse de dar Rey as flores, só a Rosa o seria entre ellas, por ser a belleza das plantas graça das boninas o mimo dos prados, fermesura do campo, & ornato da terra, que está vaporando amores e attrahindo corações».¹⁹⁴

Mas as palavras são também, imediatamente, e como muitos outros elementos descodificáveis do léxico andradiano (como «pássaros», «aves», «cal», etc.) variações metafóricas sobre pretextos mais ou menos fálicos e /ou da ordem do genital, como no final de «Língua dos versos»¹⁹⁵ com a procurada ambiguidade entre a forma verbal «falo» e o substantivo homógrafo¹⁹⁶, ou na estrofe central de «Nas palavras» («respiro um veio de água / que se perde / entre as espáduas / ou as nádegas») ¹⁹⁷, ou em «Adagio quasi andante», muito em especial na segunda parte do texto¹⁹⁸, ou ainda, e mais explicitamente, em «Limiar dos Pássaros», («O cálido esperma das palavras / no interior do cabelo derramado / um sol de palha fresca a boca / de que rio regressa?») ¹⁹⁹, ou em «Carne de Amor» («carne endurecida / até à alma. Erecta carne / profunda») ²⁰⁰ e em muitas outras passagens de transposição metafórica cerrada, mas não muito difícil de entender, como neste último exemplo:

[...] Palavras...,
quando apetece claridades súbitas.

¹⁹⁴ Padre Frei Isidoro de Barreira, *Tratado das Significações das Plantas, Flores & Fructos que se referem na Sagrada Escripura*, Em Lisboa, Por Pedro Crasbeeck, 1622, p. 378.

¹⁹⁵ PEA, p. 457.

¹⁹⁶ Como nota João de Mancelos, “o verbo «falar» não remete apenas para a conversa entre o homem e a criança [no poema “Mediterrâneo”], mas também para o «falo» e, implicitamente, para o acto sexual” (Love Flesh / Carne de Amor: Metáforas do Homoerotismo em Walt Whitman e Eugénio de Andrade”, *Forma Breve: Revista de Literatura*, nº 7, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa / FCT, 2009, pp. 131-143.

¹⁹⁷ PEA, p. 138.

¹⁹⁸ PEA, pp. 166-168

¹⁹⁹ PEA, p. 263.

²⁰⁰ PEA, p. 467.

o sumo estreme, a ponta estrema
do teu corpo, arco, flecha,
corola de água aberta
ao fogo a prumo do meu corpo.

Poderia mesmo adaptar-se a muitos passos da obra eugeniana o conceito de «pornotopia», enquanto «forma de fantasia erótica de um universo panssexualizado que conhece apenas a dimensão do sexo»²⁰¹. Isto parece uma evidência ante poemas como «Os pêssegos»²⁰² ou «Corpo habitado»²⁰³. Transcreve-se este último:

Corpo com gosto a era rasa
de secreto jardim,
corpo onde entro em casa,
corpo onde me deito
para sugar o silêncio
ouvir
o rumor das espigas,
respirar
a doçura escuríssima das silvas.

Por outro lado, o poema deve assumir os modos da natureza que sempre foi o campo privilegiado da imaginação metafórica de Eugénio de Andrade:

¹⁹⁴ Sobre o conceito de pornotopia, cfr. Stephen Marcus, *The other Victorians, a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, citado por Guido Almansi: «una forma di fantasia erotica da lui [Marcus] denominata con brillante neologismo pornotopia, l'universo panssexualizzato dei pornografi che conosce soltanto una dimensione: la dimensione del sesso...» Guido Almansi prossegue: «La presenza stessa di simili immagini in ambiti culturali così diversi, dal pornografo ottocentesco a Hogarth, da Baudelaire a D'Annunzio sembra rivelare la presenza di schemi simbolici archetipi, la cui natura rimane per ora del tutto inesplorata. L'immensa forma femminile supina sarebbe così una opzione interpretativa del paesaggio» (*L'Estetica dell'Osceno*, Turim, Einaudi, 1974, pp. 192-193).

²⁰² PEA, p. 441.

²⁰³ PEA, p. 146.

Assim eu queria o poema:
fremete de luz, áspero de terra,
rumoroso de águas e de vento²⁰⁴.

E as palavras deslocam-se, como em Leopardi, rumo a uma escuta romântica da terra, operando uma espécie de remitificação²⁰⁵, em que o poeta se refugia «como quem se esconde para chorar. E o mais estranho é arrancar da minha angústia palavras de profunda reconciliação com a vida»²⁰⁶.

Talvez a linguagem de Eugénio de Andrade corresponda ao desejo de chegar às fontes da fala originária, sendo uma imersão na Palavra que está «no princípio», no sentido universal e bíblico que é o da origem das coisas. «No princípio era o Verbo»²⁰⁷. Verbo que o poeta identifica jubilosamente como «substância pura» do seu canto:

Ergue-te de mim,
substância pura do meu canto.
Luz terrestre, fragrância.

[...]
Ergue-te de mim:
canta, delira, arde²⁰⁸

e que é feita de uma substância aérea e imponderável, daquela combinação de natureza e feminilidade que já vimos:

Trabalho com a frágil e amarga
matéria do ar
[...]

²⁰⁴ PEA, p. 124.

²⁰⁵ Atitude similar à do romantismo alemão.

²⁰⁶ *Rosto Precário*, p. 52.

²⁰⁷ Evangelho segundo João, 1:1, *Bíblia Sagrada*, (trad.) de João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 112.

²⁰⁸ PEA, p. 87.

Como se fossem folhas ainda
os pássaros cantam
no ar lavado das tílias:
algumas cintilações
vão caindo nestas sílabas.

[...]
Essa mulher, a doce melancolia
dos seus ombros, canta.
O rumor
da sua voz entra-me pelo sono,
é muito antigo
[...]

Mesmo a mais friável
das palavras
tem raízes no sol –
ou a manhã
barcos no mar²⁰⁹.

A palavra é testemunho cintilante e secreto de uma realidade em permanente mutação, reflexo de um universo multiforme e variável e, ao mesmo tempo, físico e palpável:

São como um cristal,
as palavras.
Algumas, um punhal,
um incêndio.
Outras,
orvalho apenas.

Secretas vêm cheias de memória.
Inseguras navegam:

²⁰⁹ PEA, pp. 331-334.

barcos ou beijos,
as águas estremecem.
Desamparadas, inocentes,
leves.
Tecidas são de luz
e são a noite.
E mesmo pálidas
verdes paraísos lembram ainda.

Quem as escuta? Quem
as recolhe, assim,
cruéis, desfeitas,
nas suas conchas puras?²¹⁰

A poesia, através da sua linguagem figurada, oferece aquilo que, numa verbalização banal da língua do quotidiano, é inatingível ou indizível – o que, diga-se, por vezes torna difícil analisar essa linguagem sem incorrer num processo idêntico. Mas as palavras são ainda mais do que isso e, em Eugénio de Andrade, assumem valências não unívocas, mas multipolarizadas, de transparência, luminosidade, incandescência, estremecimento, inocência, desamparo, noite, paraíso, e por fim, num brusco oxímoro, crueldade, violência e fragmentação, tudo num puro invólucro, as “conchas puras”, ou seja, os significantes. Por isso o autor convida a recolher nelas o verdadeiro conhecimento das coisas na “concha” que as protege, de forma a escutar na possibilidade da palavra o que ela pode ainda anunciar de promissor e de paradisíaco. Não em sentido futuro, como se houvesse nas palavras uma dimensão teleológica, orientada para a descoberta de um estádio posterior. Mas porque elas sedimentam e transportam em si passado, memória, imagens e sentimentos do que *já foi*, do que *é* e do que *deve ser ainda*, no momento que passa. Elas são, neste sentido, rememoração, reactualização, reapropriação de uma vertigem ontológica – e, através deste processo, é como se as águas estremecessem tocadas por um pressentimento.

²¹⁰ PEA, p. 88.

Eugénio de Andrade coloca-se no espaço precário entre o vazio da matéria e a voz do Deus criador do Antigo Testamento אֱלֹהִים (Ēlōhîm). A voz do poeta ressoa e ganha consistência nesse espaço que as palavras constantemente implicam e engendram, entre um vazio da matéria e uma espessura da existência humana, entre a inocência de que falava Blake e a experiência vivida, o *Erlebnis* de que falava Dilthey.

Assim a palavra pode recuperar, tanto um sentido primordial e um ritual bárbaro da vida, como um instante de ascese quase imponderável na incandescência em que o canto se processa:

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 chama²¹¹.

À sua maneira, o poeta, torna-se um ser feito de palavras e assim tanto fala nas

Palavras que muito amei,
que talvez ame ainda.
Elas são a casa e o sal da língua²¹²

como na sua actividade verbal:

²¹¹ PEA, p. 76.

²¹² PEA, p. 542.

[...]

Eu gosto delas, nunca tive outra
paixão, e elas durante muitos anos
também gostaram de mim: dançavam
à minha roda quando as encontrava.
Com ela fazia o meu lume,
sustentava os meus dias, mas agora
estão ariscas, escapam-se por entre
as mãos, arreganham os dentes
se tento retê-las. Ou será que
já só procuro as mais encabritadas?²¹³

O poeta é intimado pela linguagem, pela palavra que na obscuridade o chama:

Havia
uma palavra
no escuro.
Minúscula. Ignorada.

Martelava no escuro.
Martelava
no chão da água.

Do fundo do tempo,
martelava.
Contra o muro.

Uma palavra.
No escuro.
Que me chamava²¹⁴.

²¹³ PEA, pp. 527, 528.

²¹⁴ PEA, pp. 310, 311.

XI.

Da Música

Embora o escopo do presente trabalho seja, não tanto uma caracterização da obra de Eugénio de Andrade como um estudo sobre a sua teoria da poesia, parece-nos importante, falando na correspondência das artes, sublinhar uma outra companhia constante da obra de Eugénio. Trata-se da música. Esta é concebida como ingrediente essencial da arte poética eugeniana e fornece uma espécie de contraponto permanente, por alusões implícitas ou explícitas, por metáforas, por sonoridades, por ritmos, por formas de prosódia habilmente agenciadas, como se os poemas, nessa sua vocação musical e confiados a uma dicção instintivamente bem articulada, reencontrassem também a função poética da música. Óscar Lopes, trabalhando na esteira de Roman Jakobson, chamou “uma espécie de música” a um conjunto de efeitos eugenianos, analisando as curvas entonacionais e os registos tímbricos, a perícia dinâmica e os desvios métricos em relação aos padrões tradicionais, a modulação vocálica e a modulação rítmica de subtis irregularidades, aquilo a que ele chama regularidades oscilantes como modelo de recorrência métrica, a rima, a consonância, os recursos expressivos como a aliteração ou a hipálage e vários outros casos e figuras, e o modo como todos esses recursos significantes se transformam em significado poético de grande intensidade²¹⁵. Isto, sem contar as alusões à arte dos sons contidas logo no título de vários poemas («Lettera Amorosa»²¹⁶, «Cavatina», «Quase madrigal», «Cante jondo», etc., etc.). Já Nemésio, como recorda Carlos Mendes de Sousa, falava em folhear *As Mãos e os Frutos* «como uma partitura», ideia que Óscar Lopes retomara em 1968, antes de publicar o seu estudo acima aludido, ao falar numa «partitura cíclica em que o tom varia de livro para livro, mas os temas

²¹⁵ Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 63-161.

²¹⁶ *Lettera Amorosa* è o título de uma composição de Claudio Monteverdi.

modulados alternam no primeiro plano do desenvolvimento»²¹⁷. Carlos Mendes de Sousa distingue os casos de ocorrência da palavra música e aqueles em que surge a palavra cantar, em forma verbal ou substantivada e ainda de expressões derivadas, para depois assinalar um «efeito de oscilação no que toca à variação, de livro para livro, das ocorrências dos termos assinalados deste campo semântico», e para inferir daí «o reflexo de um princípio construtor, na prática de produção textual deste autor»²¹⁸. Que a intencionalidade musical da poesia de Eugénio de Andrade tinha plena razão de ser, justifica-se também pelo facto de vários compositores se terem aplicado a musicar ciclos de poemas seus, com especial destaque para Fernando Lopes-Graça e, além deste, Clotilde Rosa, Nuno Corte-Real, João Camacho...

Todo o *corpus* poético eugeniano sugere assim uma contínua referência metafórica de ordem musical, duplicando ou intensificando a sugestão das próprias sonoridades de cada poema, como síntese e essência da sua poética. É interessante a densidade de ocorrências lexicais de ordem sonora ou musical nesta poesia: voz, rumor, música, canto, canções, harmónio, cavatina, *lettera amorosa...*, e, como nos faz notar Carlos Mendes de Sousa, são largamente presentes «dois tipos de composições musicais de cunho romântico que se salientam quanto ao número de ocorrências (o madrigal²¹⁹ e o nocturno), e que surgem como inaugurais em *As Mãos e os Frutos*»²²⁰. O vasto repertório eugeniano faz referência a vários tipos de composições musicais, a vários ritmos²²¹, quer aos que pertencem à tradição popular, quer aos que radicam na tradição clássica. Títulos com referências a composições musicais, encontramos-os abundantemente nas recolhas sucessivas de *As Mãos e os Frutos*, *Matéria Solar*, *O Peso da Sombra*, *Branco no Branco*, *Contra*

²¹⁷ Carlos Mendes de Sousa, *O Nascimento da Música / A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 134. Ver também, de João de Mancelos, o artigo já citado «Artes Comparadas: O Toque da Música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens».

²¹⁸ *Id.*, pp. 137-138.

²¹⁹ Quanto ao madrigal preferiríamos ver nele um cunho renascentista e maneirista.

²²⁰ Carlos Mendes de Sousa, *op. cit.*, p. 140.

²²¹ Para um maior aprofundamento do estudo do seu ritmo poético, v. Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música*, *cit.*, pp. 158,159.

a Obscuridade, *O Outro Nome da Terra*, *Rente ao Dizer*. O poeta, cativado pelo impulso do ritmo²²², dá particular atenção aos códigos fónico-rítmicos e métricos, manifestando predilecção pela heterometria, e a variação acentual. Grande atenção à musicalidade²²³ do verso dotado de uma “legibilidade clássica”. Se o poema pode ser definido, como observa Charles L. Stevenson, como uma *sequência de palavras*²²⁴, Eugénio de Andrade procura criar nessa sequência um tempo musical que já foi objecto do importantíssimo estudo de Óscar Lopes a que já nos referimos²²⁵.

No seu gosto e no seu cuidado pelo «tratamento rítmico ou fónico-melódico do verso»²²⁶, na sua atenção para o timbre ou a «cor das vogais»²²⁷, na «energia das sílabas»²²⁸, na «expressão elíptica ou condensada das emoções»²²⁹ e no «fascínio do concreto»²³⁰ revela afinidades com os poemas de Eugénio Montale, seu contemporâneo e homónimo²³¹. Os poemas de Eugénio de Andrade sono *fatti di musica* e isso não acontece por acaso, mas por ligação a uma intuição da musicalidade verbal conexas com consciência e memória, premonição e epifania, algo cuja existência se desvaneceu e transfigurou na pureza dos sons:

²²² Definido pela filosofia jónica «maneira particular de fluir», ritmo – do grego *ρυθμος* – é associado segundo Demócrito ao resultado dos movimentos fluidos dos átomos que percorrem o universo. Afirma Maria João Borges: «A divina matéria que a poesia de Eugénio de Andrade celebra corresponde a substância comum que descobrimos em nós e no mais diverso de nós e nos permite identificar-nos com o universo». *!...!* «O ritmo [...] é temática e substância do discurso» in *Em Torno do Conceito de Poesia Pura*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996, pp. 417, 421.

²²³ No que diz respeito a musicalidade dos seus versos encontramos na poesia de Eugénio de Andrade ecos torquianos e rilkianos.

²²⁴ Charles L. Stevenson, «Qu'est ce qu'un poème ?» in Gérard Genette (coordenação), *Esthétique et poétique*, Paris, Édition, du Seuil, 1992, p. 159.

²²⁵ Óscar Lopes, *Uma espécie de música*,

²²⁶ Arnaldo Saraiva, «O génio de Andrade», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, *cit.*, p. 56

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Prémio Nobel em 1975.

É a música, este romper do escuro.
 Vem de longe, certamente doutros dias,
 doutros lugares
 [...]
 Qualquer coisa em que ninguém
 sequer reparou, que deixou de ser
 para se tornar melodia
 [...] ²³²

O poema, esta *espécie de música*, representa a *mise en présence*²³³ de um universo medido e harmónico, lugar de acolhimento das emoções e de toda a gama das vibrações existenciais do seu autor.

A poesia arranca portanto de uma matriz musical, fundindo-se as palavras num elemento a que pode chamar-se música; eis como Eugénio de Andrade descreve esse fenómeno em «Assim é a Poesia»:

Não sei onde acordei, a luz perde-se ao
 fundo do corredor, longo longo, com quartos
 dos dois lados, um deles é o teu, demoro
 muito a chegar lá, os meus passos são
 de menino, mas o teus olhos esperam-me,
 com tanto amor, tanto que corres ao meu
 encontro com medo que tropece no ar – ó
 musicalíssima²³⁴.

Vale ainda a pena referir que a grande justificação do autor poderia ser o puro encontro musical da e na palavra poética, numa imaterialidade que transcende o instinto para se transformar numa outra dimensão íntima:

É outra vez a música,
 é outra vez
 a música que me chama,
 outra vez esse esplendor
 quase animal
 que me procura
 e comigo se faz alma [...] ²³⁵.

E todavia, abstraindo dos casos clássicos em que tradicionalmente se fala da musicalidade de uma composição poética, atendendo às suas regularidades métricas, prosódicas e rimáticas, a características afins dessas e à sua modalidade *cantabile*, o recurso insistente ao lexema “música” nos poemas de Eugénio de Andrade é mais ou menos semelhante à utilização do lexema “palavra” que com tanta abundância nos surge na sua obra. A música muitas vezes não é mais do que uma simples metáfora, engendrada com maior ou menor naturalidade ou artificialidade, para adjectivação de um caso ou de uma situação, criação de uma dada atmosfera, ou para servir de fio condutor e organização estruturante dos segmentos de um poema.

²³² PEA, p. 45.

²³³ Jean-Michel Maulpoix, *Poétique du Texte Offert*, Paris, E.N.S édition, 1996, p. 21.

²³⁴ PEA, p. 397.

²³⁵ PEA, p. 459.

XII.

*A Medida para
o Silêncio*

O apelo da poesia e à poesia traduz-se reiteradamente numa *fascinada* *apetência de silêncio*²³⁶:

[...]
É que eu te falo das palavras
desamparadas e desertas,

pelo silêncio fascinadas²³⁷.

Nesse sentido, a poesia é, como toda a grande música, sendo as palavras de que é feita «música e silêncio do próprio desejo, nossa única pátria»²³⁸ Mas essa «música» também tende irremediavelmente para o silêncio:

No interior da música

o silêncio
que regaço procura?

Que interior é esse

onde a luz
tem morada?
[...]²³⁹.

²³⁶ *Rosto Precário*, p. 32.

²³⁷ *PEA*, p. 164.

²³⁸ *Rosto Precário*, p. 89.

²³⁹ *PEA*, pp. 163,164.

A poesia conduz ao momento em que todo o ruído se apaga e emerge o essencial mais luminoso na sua muda perfeição: as palavras, «este vício ocidental, estão gastas, envelhecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem [...] É da tentação do silêncio, da apetência do silêncio, da condenação ao silêncio que que falam todos os meus ‘afluentes’, em prosa ou em verso»²⁴⁰.

Hölderlin afirmava que só poeticamente um homem pode habitar esta terra. Os poemas de Eugénio de Andrade representam um espaço de habitação, a medida da palavra onde o homem se arrisca «sílaba a sílaba»²⁴¹, para poder renascer numa exaltada memória do presente. Mas no que é ainda uma perseguição encarniçada da pureza, eles também vivem da sua tendência a resvalar para o silêncio como elemento estruturante da teleologia do poema e da sua matriz primigénia. Numa poética do silêncio, a palavra regressaria a um estádio anterior a si mesma, depois de ter fulgurado na efemeridade do poema. Ou, como diria Maria Zambrano, palavra e silêncio não são realidades que se opõem, antes estão inextricavelmente unidas: é no espaço vazio do silêncio que a palavra irrompe e morre e é nele que ganha sentido²⁴². A logofagia, ou contenção extrema da palavra, tem fronteiras oscilantes com o *ostinato rigore* de uma pura vibração do instante. Esse é também um aspecto da metapoética eugeniana. Isto é, se o silêncio resulta da crise da representação verbal e do desfasamento entre a palavra e o mundo, em Eugénio de Andrade, o silêncio parece ser, não um *tacere*, um calar ou silenciar da palavra, mas ainda uma metáfora actuante. Ou talvez se possa falar de uma redução metafórica a funcionar nesse sentido.

Retomando uma distinção que alguns críticos, como Michèle Finck e Jean-Yves Masson²⁴³, vêm fazendo entre o silêncio «maléfico» ou «terrível» (conotado com a morte ou ligado a uma experiência da

separação, da destruição, da negatividade) e o silêncio «benfazejo» (ligado à vida, a um princípio de regeneração e mesmo à noção de epifania, a um coeficiente de *verdade* da palavra lírica), poderíamos detectar na poética de Eugénio de Andrade, quer uma preocupação de provocar a ressonância do silêncio na matéria verbal, sentindo a sua presença como uma constante, quer uma concepção do silêncio como uma espécie de matriz ontológica de que as palavras emergem e a que, organizadas na sonoridade e na trama significante do poema, acabam por ser reconduzidas. Como nota Michèle Finck, que procura aplicar à poesia de Rilke e à de Yves Bonnefoy, entre outras, o seu conceito de «indicador de profundidade silenciosa de um poema», «le silence est une catégorie de plus en plus instable qui se définit par son ambiguïté oscillatoire» entre os dois paradigmas já referidos, o do silêncio negativo, caracterizado por «une inquietante étrangeté», e o do silêncio positivo, benfazejo e fecundo²⁴⁴, sendo uma das consequências dessa emancipação do silêncio na poesia do século XX o papel que cabe crescentemente ao leitor de poesia, tanto mais activo quanto maior for o papel reservado ao silêncio²⁴⁵, uma vez que o indicador de profundidade silenciosa de um poema corresponde também à «assinatura acústica» do poeta. Em Eugénio de Andrade o silêncio é normalmente um constituinte de sinal positivo, como que amalgamado à própria matéria verbal.

²⁴⁰ Rosto Precário, p. 53.

²⁴¹ PEA, p. 177.

²⁴² María Zambrano, *Filosofia y Poesía, Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, p.215.

²⁴³ Michèle Finck, «L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème: de Rilke à Bonnefoy» e Jean-Yves Masson, «Les deux silences de Mario Luzi» (*Écriture et Silence au XXe Siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 169-182 e 183-202, respectivamente).

²⁴⁴ Michèle Finck, *op. cit.*, p. 169.

²⁴⁵ *Id.*, p. 182.

XIII.

Conclusão

Eugénio de Andrade questiona e desafia os códigos oficiais de leitura e interpretação da realidade. Na sua escrita, a memória e os símbolos, as emoções e as referências culturais, as circunstâncias vividas e os seres humanos, os animais e as plantas, as coisas e as paisagens vão sendo entrelaçados por acção de uma palavra que convida o leitor a reencontrar-se e a reconhecer-se num imaginário poético que refaz o mundo.

A arte poética de Eugénio de Andrade não se reconduz a nenhuma espécie de teoria do fingimento e suas dialécticas, mas antes ao funcionamento de uma sinceridade mascarada pelo recurso sistemático à metáfora e à metonímia para uma permanente e obsessiva «confissão» pessoal (da pulsão do desejo, do erotismo, da opção sexual realizada ou expectante), em que os dados e as emoções do mundo interior são verbalizados por transposição mais ou menos codificada e analógica, pela forma, pela cor, pelo paladar, pelo cheiro, pelo tacto, de elementos ou partes do corpo ou aspectos ligados ao seu funcionamento, para uma paleta lexical em que o poeta procura correspondências morfológicas ou metamorfoses de umas coisas nas outras.

A metapoética que pratica assenta em quatro pilares fundamentais, a saber, uma proposta de teoria sobre o poema (ou a arte dos versos, ou o canto...), nem sempre conceptualmente coerente no seu enunciado; um conjunto de meditações quase obsessivas e reiteradamente desfiadas de livro para livro sobre a palavra e a sua função no poema e no mundo, tal como este é espelhado no poema; um papel de grande relevo interior conferido à música, quase nunca tomada como fonte de um processo estruturante ou descritivo, antes quase sempre tratada por recurso a equivalentes metafóricos; uma teleologia do silêncio para que tenderiam o poema, a palavra e a música nas suas moduladas imbricações dinâmicas.

Esta metapoética, no entanto tem muito de jogo de espelhos, uma vez que os quatro elementos constituintes que ficaram apontados não

passam, com frequência, de outras tantas matrizes metafóricas para a construção de qualquer poema.

Essa codificação metafórica tem precedentes neo-gongóricos e neo-barrocos bebidos na literatura espanhola, mas tem também alguma relação funcional com uma certa técnica de disfarce da expressão literária que se pratica desde sempre mas pode relacionar-se com razões de ordem política que se impunham em Portugal antes de Abril de 1974: nas poéticas de empenhamento e intervenção social, houve muitas vezes o cuidado de metaforizar expressões que de outro modo chamariam a atenção da censura e da polícia política (sirvam de exemplo, por todos, o título de Egito Gonçalves, *Notícias do Bloqueio*, ou, em parte, do próprio Eugénio, *As Palavras Interditas*); sem que se tratasse de empenhamento político directo, a poesia de Eugénio foi levada a seguir um processo semelhante, transpondo para um plano metafórico e muito elaborado matérias ligadas ao mundo físico do Eros e dos sentidos que, de outro modo, poderiam chocar a moralidade dominante e acarretar prejuízos disciplinares e profissionais para o funcionário dos serviços médico-sociais que o autor era na vida prática.

E assim, enquanto a homossexualidade na obra de Mário Cesariny timbra pela insolência e pela provocação de alguém que não tem nada a perder, em Eugénio de Andrade ela é como que recatada e transfigurada pelos processos estilísticos, só ficando patentemente manifestada a quem esteja em condições de dominar os códigos que o autor utiliza e que são enriquecidos e densificados por lições bebidas, entre outros, em Góngora, em Lorca, em Vicente Aleixandre e até em Pedro Homem de Melo, aliás de uma maneira muito mais intelectualizada do que se poderia supor e Eugénio gostaria de nos fazer crer. E nesse sentido é que ele podia reivindicar um certo grau de intervenção “política” para a sua obra, na medida em que propugnava a libertação integral do corpo e da sexualidade numa sociedade que se tinha habituado a reprimi-los²⁴⁶.

CONCLUSÃO

Para Eugénio de Andrade a poesia envolve uma procura obsessiva da expressão do corpo, da sensualidade e do prazer, enquanto o poeta, que o é «pela graça de todos os sentidos», se converte num produtor de metáforas, a partir de uma palavra tomada essencialmente como um material de construção do poema, depois sujeito a um aturado trabalho de polimento, trabalho poético que rejeita o papel da inspiração: «Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba»:

Em Eugénio é praticamente ilimitada a série de referências às palavras e suas qualificações muito variadas (de «cristal» a «vício torpe»), numa versatilidade metafórica que se desdobra em modulações sucessivas de um dizer «rente ao dizer», de modo a eliminar tanto quanto possível qualquer intervalo ou obstáculo entre a palavra e a criação poética, por um lado, entre a palavra poética e o real, por outro.

A sua poesia evolui, desde os primeiros livros, *Pureza e Adolescente*, de um bucolismo de inspiração rural, aqui e ali com notas de inspiração neo-realista, e captador de transparências através de uma forma ainda tradicional, para uma espécie de compactação metafórica e verbal, sobretudo a partir de *Obscuro Domínio*, em que vai ganhando corpo o sentimento de um resvalar da poesia para o silêncio.

²⁴⁶ O que se diz no texto resulta, em termos absolutamente meridianos, de uma das entrevistas dadas por Eugénio de Andrade e incluídas em *Rosto Precário*, em especial a pp. 79-80.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ANDRADE, Eugénio de

- *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000.
- *O Amigo mais Íntimo do Sol*, fotobiografia de Eugénio de Andrade, Porto, Campo das Letras, 1998.
- *Rosto Precário*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- *À sombra da Memória*, Coleção Obra de Eugénio de Andrade 23, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993.
- *Poesia e Prosa*, 4.a ed., Lisboa, O Jornal / Limiar, 1990.
- *Primeiros Poemas / As Mãos e os Frutos / Os Amantes sem Dinheiro*, Porto, Limiar, 1986.
- *Prosa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2022

CAMÕES, Luís de

- *Rimas* (ed. Costa Pimpão), Coimbra, Atlântida, 1973.
- *Os Lusíadas* (ed. Costa Pimpão), Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1972.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ALMANZI, Guido

- *L'Estetica dell'Osceno*, Turim, Einaudi, 1974.

AMARAL, Fernando Pinto do

- «O legado clássico na poesia contemporânea», in José Ribeiro Ferreira e Paulo Barata Dias (org.), *A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra, Imprensa da Universidade / Minerva Coimbra, 2004, pp. 9-15.
- «A tradição já não é o que era», *Românica, revista de literatura do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 5, 1996, pp. 23-31.
- *Na Órbita de Saturno: Cinco Ensaios e uma Paráfrase*, Lisboa, Hiena Editora, 1992.
- *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, Lisboa, Assírio&Alvim, 1991.

BARTHES, Roland

- *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973.
- «L'arbre du crime», Paris, *Tel Quel*, nº 28, 1967.

BLOOM, Harold

- *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991.

BO, Carlo

- «Letteratura come vita», in *Letteratura come Vita. Antologia Critica*, (org.) S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994.

BOCHICCHIO, Maria

- «Eugénio de Andrade, um clássico na modernidade europeia: a poesia na voz do poeta», *Actas do Centre d'Etudes Lusophones de Genève*, Lisboa-Genève, Edições Colibri, 2010, pp. 81-97.

BONNEFOY, Ives

- *Entretiens sur la Poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990.
- *L'Inachevable, Entretiens sur la Poésie (1990-2010)*, Paris, Albin Michel, 2010.

BRETTONI, Augusta

- «Formalismo, strutturalismo, semiologia e critica stilistica», in Enza Biagini, Augusta Brettoni, Paolo Orvieto, *Teorie Critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2001, pp. 13-27.

BUESCU, Helena Carvalhão

- *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, edições Cosmos, 1995.

BUTOR, Michel

- *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, 1971.

CATTANEO, Carlo Vittorio

- «Eugenio de Andrade: do 'corpo' ao 'tempo'», *Cadernos de Serrúbia*, nº 1, Dezembro 1996, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 33-39.

CELARI, Simone

- «La musica di Eugénio, uno studio ritmico», Congresso Internacional sobre a Poesia de Eugénio de Andrade e a Cultura Europeia, Milão, 8-9 Maio de 2006.

CHANDEIGNE, Michel

- «Eugénio de Andrade et la France», *Cadernos de Serrúbia*, nº 1, Dezembro 1996, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp.41-52.

COELHO, Eduardo Prado

- *A Poesia Ensina a Cair*, Lisboa, INCM, 2010.
- *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, IN-CM, 1984.
- *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense
- *O Tema da Poesia na Moderna Poesia Portuguesa*, Dissertação para Licenciatura em Filologia Românica (policopiada), Faculdade de Letras de Lisboa, 1969.

COHEN, Jean

- *Structure du Langage Poétique*, Paris Flammarion, 1966.

CROCE, Benedetto

- *Breviario di Estetica*, Milão, Adelphi, 1998.

CRUZ, Gastão

- *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2008.
- «Nova poesia e poesia nova», *Relâmpago*, Revista de Poesia, nº 12, abril 2003, Lisboa, pp.29-37.
- *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

CUADRADO Fernández, Perfecto E.

- *Modernidad y vanguardia en la poesia Portuguesa contemporánea*, Palma, Universidade de les Illes Balears, 1994.

ECO, Umberto

- *I limiti dell'Interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

FISH, Stanley

— «La letteratura nel lettore: per una stilistica affettiva», in *C'è un testo in questa classe?*, Milano, Einaudi, 1987.

FONSECA, Ricardo Jorge

— «O texto definitivo de Eugénio», in *Diário de Notícias*, Secção “Artes”, Lisboa, de 21/01/06.

GOTTARDI, Ana Maria

— «Presença de Eugénio de Andrade no Brasil», *Cadernos de Serrúbia*, nº 1, Dezembro 1996, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 61-73.

GUERREIRO, António

— «Alguns aspectos da poesia contemporânea», *Relâmpago*, nº12, abril 2003, Lisboa, pp. 11-18.

GUIMARÃES, Fernando

— *Sentido e Sensibilidade / Do Romantismo à Actualidade*, Porto, Edições Caixotim, 2007.
 — *A poesia contemporânea portuguesa do final dos anos 50 aos anos 90*, V.N. De Famalicão, Quasi Edições, 2002.
 — «Modernidade e pós-modernidade», in *Sentido que a Vida Faz / Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 227-232.
 — *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

HEIDEGGER, Martin

— «Para quê poetas?», *Caminhos da Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
 — *Introduzione e cura di Luciana Stegagno Picchio*, Bologna, Il Mulino, 1987.

JÚDICE, Nuno

— «Uma poética do humano», *Relâmpago*, nº 13, Lisboa, revista de Poesia, outubro 2003, p. 81-87.
 — *As máscaras do poema*, Lisboa, Árion, 1998.

— *O processo poético*, Lisboa, IN-CM, 1992.

LOPES, Óscar

— *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa Editores, 2005.
 — *Uma espécie de Música (A poesia de Eugénio de Andrade)*, Porto, Campo das Letras, 2001.
 — *A busca de sentido*, Lisboa, Caminho, 1994.
 — *Realistas e parnasianos (1860-1890)*, Lisboa, Empresa Contemporânea de Edições, s/d.

LOURENÇO, Eduardo

— Prefácio a Eugénio de Andrade, *Ostinato Rigore*, Barcelona, Ediciones 62, 1991.
 — *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987.

MANCELOS, João de

— *O Marulhar de Versos Antigos / A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*, Lisboa, Edições Colibri, 2009.
 — «Artes Comparadas: O Toque da Música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens», *Actas do VI Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2009, pp. 1-14.
 — «Era um Deus que Passava: Mitologia Celta e Romantismo Inglês no Poema ‘Green God’ de Eugénio de Andrade», *Letras & Ciências: As Duas Culturas de Filipe Furtado*, Lisboa, Caleidoscópio, 2009, pp. 117-128.
 — «Love Flesh / Carne de Amor: Metáforas do Homoerotismo em Walt Whitman e Eugénio de Andrade», *Forma Breve: Revista de Literatura*, nº 7, 2009, pp. 131-143.
 — «Pelo Jardim de Eugénio de Andrade: O Significado de Árvores, Flores e Frutos na sua Poesia», *Mathésis. Revista da Universidade Católica Portuguesa* (Viseu), nº 18, 2009, pp. 149-173.
 — «Uma Palavra Preocupada: A Escrita como Ofício de Cidadania em Eugénio de Andrade», *Ofícios do Livro*. Coord. António Manuel Ferreira e Eugénia Pereira. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007, pp. 153-162.

MARTINHO, Fernando J. B.

- «The formation of a Modernist Tradition in Contemporary Portuguese poetry» in *Portuguese Modernisms*, org. de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, Londres, Legenda, 2011.

MARTINS, Manuel Frias

- *Materia negra / uma teoria da literatura e da crítica literária*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.
- «Herculano Poeta», in *Herculano e a sua Obra*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, s/d., pp. 43-77.

MOURÃO-FERREIRA, David

- *Os Ócios do Ofício*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.
- «Preâmbulo» a Carlos Queiroz, *Epístola aos Vindouros e outros poemas*, Lisboa, Ática, 1989.
- *Presença da 'presença'*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- «Sobre a obra de Vitorino Nemésio», in *Críticas sobre Vitorino Nemésio*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 114-136.
- *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966.
- *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1960.

NASCIMENTO, Aires do

- *O Livro Manuscrito: um mundo em aberto (em jeito de testemunho e de balanço)*, Universidade do Porto, 2010.

NAVA, Luís Miguel

- *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, IN – CM, 1987.

PAZ, Octavio

- *Los Hijos del Limo*, Barcelona, 1990.
- *El Mono Gramático*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1996.
- *El Arco y la Lira*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- *Los Signos en Rotación y otros Ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

REIS, Carlos

- *O Conhecimento da Literatura / Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995.

REIS, Margarida Gil dos

- «O lugar do sol: notas à poesia de Eugénio de Andrade», *Textos e Pretextos*, nº 5, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas – Faculdade de Letras de Lisboa e Fundação Eugénio de Andrade, 2004, p. 60-69.

RUBIM, Gustavo

- «O animal poético», *Relâmpago* 15, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 57-64.

SARAIVA, Arnaldo

- «O génio de Andrade», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, ASA Editores, 2005, p. 56-57.
- «Entrevista a Eugénio de Andrade», *Textos e Pretextos* 5, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas - Faculdade de Letras de Lisboa e Fundação Eugénio de Andrade, 2004, p. 144-145.
- *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

- *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1982.

STEINER, George

- *Language et Silence*, Paris, les Belles Lettres, 2010.

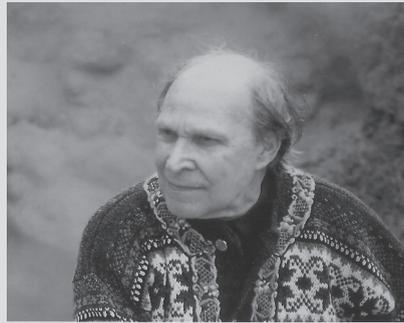
STEVENSON, Charles L.

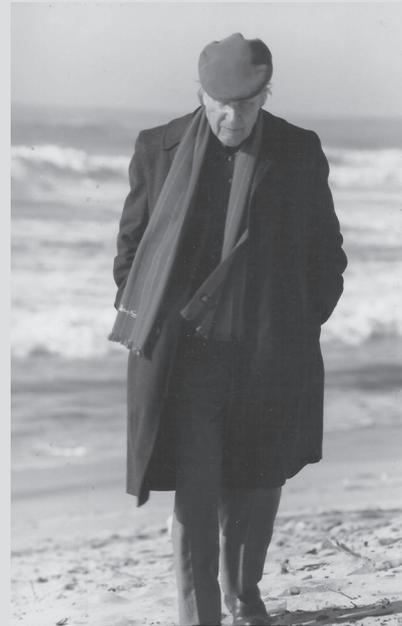
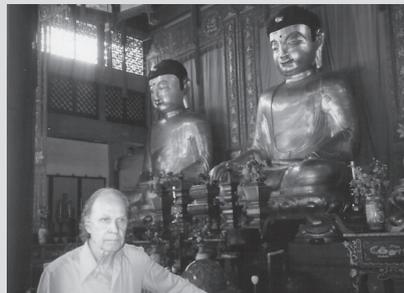
- «Qu'est ce qu'un poème ?» in Gérard Genette (coord.), *Esthétique et poétique*, Paris, Édition, du Seuil, 1992, p. 159.

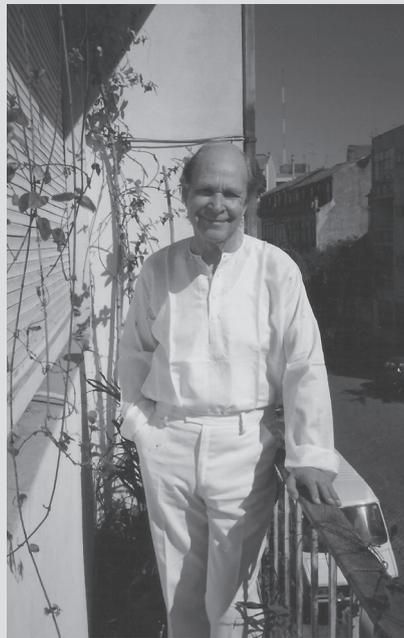
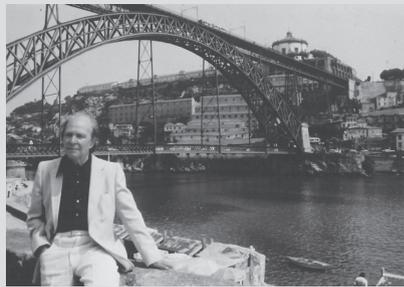
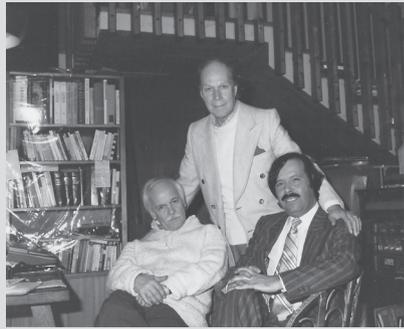
Fotobiografia

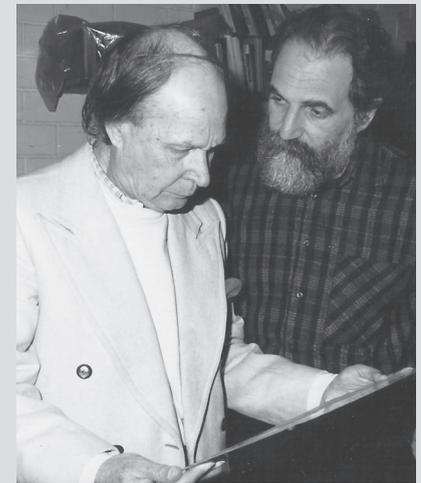
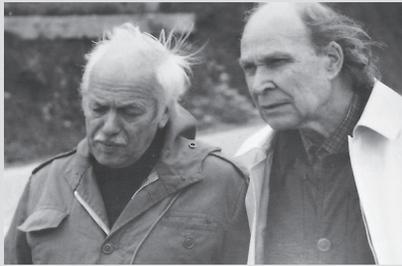
[Fotografia] Graça Martins







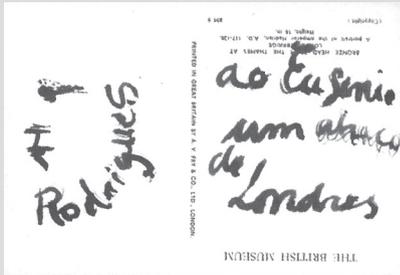






Correspon- dência

*“coleção de postais euforicamente
desenhados por José Rodrigues”*



TELEGRAMA

SCDC 01003631

SY

LISBOA/PT NDU EX01003631 1/0 09 1010

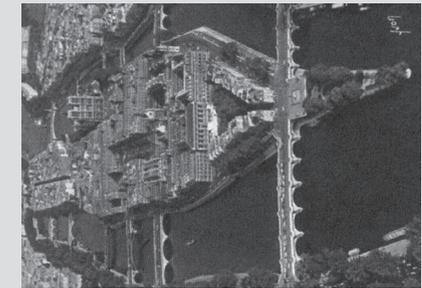
EUGENIO DE ANDRADE
PORAÇAO EUGENIO DE ANDRADE
N. PASSO ALGOME 394 RC
4150 PORTO

UN GRANDE ABRAÇO, BOMBARDEIO DE BOMBAS
BOMBAZON JOAO RODRIGUES

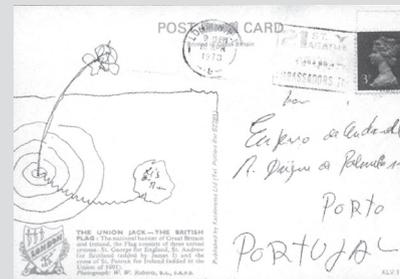
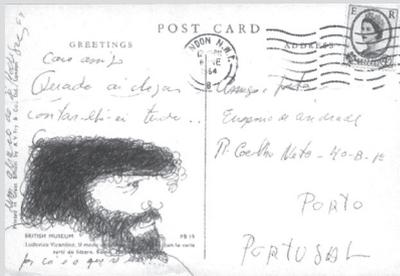
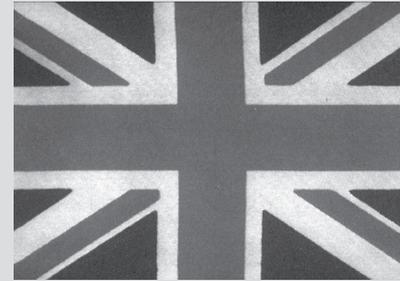
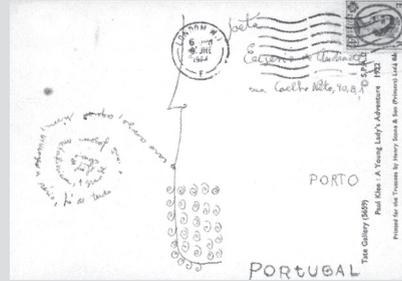
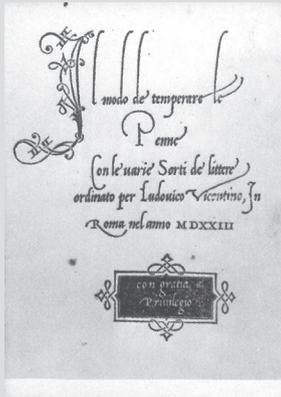
BRIN
BRIN

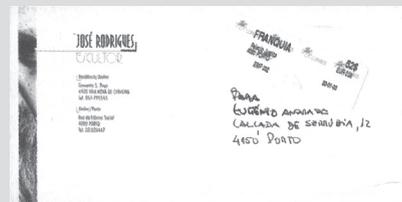
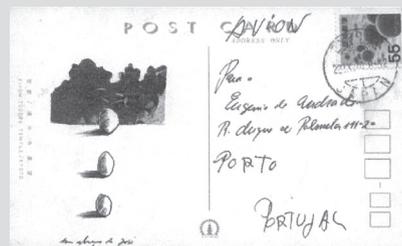
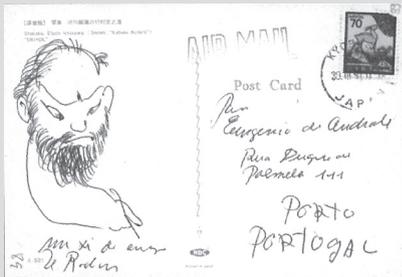


Eugenio
Esou em casa até
as 6.30
João Rodrigues



Justling I listen, and for many a time
I have laid my head on my faithful death
With a heart that is warm and sweetly
So take into the air my faithful breath
How more than ever seems it such to die
To come upon the midnight with no fear
While through the darkness, thus they come about
For such an ecstasy
That would have long and I have seen
And I have seen
For they are quiet, become a soul
You was not born for death, mortal friend
No have my sensations had thee down
For once I hear the faintest night was down
In ancient days by innocent and Crown
Perhaps the silence would have found a path
Through the vast heart of flesh when sets for home
The blood in their veins the alone space
The same had of time had
Clear a heart and a heart of opening on the face
A heart of painous soul on flying birds, for





*Obras
Publicadas*

