



**Maria de Fátima Santos Cordeiro**

***Eugénio de Andrade:***  
uma proposta de *plenitude*

**Dissertação de Mestrado em  
Estudos Portugueses Multidisciplinares  
(Literatura Portuguesa)**

**Orientador:**

**Prof. Doutor DIONÍSIO VILA MAIOR**

**UNIVERSIDADE ABERTA**

**2010**

**Maria de Fátima Santos Cordeiro**

***Eugénio de Andrade: uma proposta de plenitude***

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares  
(Literatura Portuguesa)**

**Orientador: Prof. Doutor DIONÍSIO VILA MAIOR**

**UNIVERSIDADE ABERTA**

**2010**

# ÍNDICE

<b>NOTA PRÉVIA</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUÇÃO GERAL</b> .....	<b>5</b>
<b>1ª PARTE: POESIA COMO PROPOSTA DE PLENITUDE</b> .....	<b>9</b>
<i>Introdução</i> .....	<b>9</b>
1.1. EUGÉNIO DE ANDRADE – PERCURSOS DE UMA VOZ POÉTICA .....	<b>10</b>
1.2. EUGÉNIO DE ANDRADE – UM EU LÍRICO ENTRE O UNO E MÚLTIPLO .....	<b>36</b>
<i>Conclusões provisórias</i> .....	<b>47</b>
<b>2ª PARTE: MARCAS POÉTICAS DE PLENITUDE</b> .....	<b>49</b>
<i>Introdução</i> .....	<b>49</b>
2.1. NA PALAVRA POÉTICA.....	<b>49</b>
2.2. NA APRENDIZAGEM DA POESIA – A ESCRITA POÉTICA .....	<b>54</b>
2.3. NO CORPO .....	<b>66</b>
<i>Conclusões provisórias</i> .....	<b>99</b>
<b>3ª PARTE: PLENITUDE NO SUJEITO FRAGMENTADO</b> .....	<b>101</b>
<i>Introdução</i> .....	<b>101</b>
3.1. A DISPERSÃO DO SUJEITO .....	<b>102</b>
3.2. DIÁLOGO EU/TU COMO PROPOSTA DE PLENITUDE .....	<b>122</b>
<i>Conclusões provisórias</i> .....	<b>131</b>
<b>CONCLUSÃO GERAL</b> .....	<b>133</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>136</b>
Bibliografia Activa .....	<b>136</b>
Bibliografia Passiva.....	<b>139</b>

## **NOTA PRÉVIA**

*Como toda a grande poesia, a de Eugénio de Andrade ensina sobretudo o valor do assombro, como princípio da aventura de conhecer (LISBOA, E., 1996: 95).*

De início, conhecendo eu apenas alguns poemas de Eugénio de Andrade, senti, após ter lido toda a sua produção poética, o peso da importância deste poeta e da responsabilidade inerente a um trabalho sobre a sua poesia. Uma questão se colocou de imediato: Como falar desta poesia? Depois, e após o conhecimento dos inúmeros estudos sobre a poesia eugeniana, uma outra questão se colocou, esta crucial para o desenvolver do trabalho de dissertação: Como falar da poesia de Eugénio de Andrade de modo criativo e original?

Posso dizer que foi gratificante a possibilidade de gradualmente evoluir no sentido de desenvolver um apuro crítico face a esta poesia, o que exigiu de mim uma disciplina que muitas vezes teve presente, como testemunho, a descrição do trabalho de escrita e reescrita poética, tal como Eugénio de Andrade a apresenta.

Neste percurso, por vezes difícil, contei com a colaboração do meu filho Filipe, que se mostrou sempre disponível para me ajudar na recolha bibliográfica; a ele estou muito grata.

Ao meu marido, Martinho, agradeço o apoio discreto que sempre me concedeu ao longo deste trabalho.

Agradeço também às colegas que sempre me incentivaram.

Quero, no entanto, e principalmente, agradecer ao Professor Doutor Dionísio Vila Maior o imprescindível apoio a toda a elaboração deste trabalho: pelo rigor da sua orientação, pela exigência que colocou tanto nos aspectos da construção teórica e científica, como no apuramento da elaboração textual e ainda nos aspectos formais da apresentação do trabalho.

## INTRODUÇÃO GERAL

*O melhor é estar uns tempos sem o ler. Melhor ainda seria não o ler. Andar primeiro pelas ruas, ir na confusão dos autocarros, [...], fazer as contas do supermercado, habituar-se ao pó dos móveis, atender todos os telefonemas [...]. Só depois pegar-lhe num livro, até talvez nem um livro, num poema só, e esperar o momento em que se está pronto para quase nada, para ouvir os insectos das folhas, para sentir uma água correr. Olhar então as palavras frias da página, começar a juntá-las, e acabar por não saber o que fazer com elas. Parecem ignorar a sopa que está ao lume, as estradas esburacadas por que se regressou, o ronco da fábrica a poluir o rio [...] (MAGALHÃES, J. M., 1981: 93)<sup>1</sup>.*

*«Não é fácil apresentar uma poesia, de cuja leitura não se volta nunca, como a de Eugénio de Andrade» (PEREIRA, M. S., 1988: 87).*

Em ambos os excertos, é relativamente fácil apercebermo-nos de um sentimento comum de inevitabilidade — como se da poesia de Eugénio de Andrade emanasse uma espécie de poder portador de uma capacidade de *provocar* o esquecimento daquilo que nos rodeia, de uma capacidade de «dizer [...] coisas singelas mas que contêm tanta força [...]», de uma capacidade de «transmitir as emoções súbitas que tanta surpresa provocam», de uma capacidade de, como disse Virginia Woolf (ainda que num outro contexto, note-se), cantar a alegria, a beleza, a noite, e de «irromper no centro do seu tema [...]» (WOOLF, V., 1985: 97). Mais: o poder inerente à poesia eugeniana possui a capacidade de nos envolver

---

<sup>1</sup> Adoptaremos o sistema autor-data-página para as citações bibliográficas. Tal atitude deve-se, fundamentalmente, a duas razões de índole metodológica: simplificar a leitura do texto e deixar o espaço das notas de rodapé para as notas de discussão e/ou de esclarecimento. Para além disso, sublinhe-se um outro ponto: adoptaremos uma designação simplificada da bibliografia activa (conforme indicado no final deste trabalho) para uma maior facilidade de leitura e identificação da mesma. Para a bibliografia activa criámos uma sigla identificadora de título do livro, seguido da data de publicação e depois a página. Para a bibliografia passiva adoptámos o sistema autor, data, página. Sempre que nos referirmos globalmente à poesia de Eugénio de Andrade fá-lo-emos sob designação de «eugeniana» e algumas vezes referir-nos-emos ao poeta simplesmente como Eugénio.

nas “relações que o homem estabelece com a natureza, com o destino; a sua imaginação, os seus sonhos” (*id.*: 96).

Desde logo se pode, assim, reconhecer que alguns destes elementos conferem à poesia de Eugénio de Andrade a faculdade de originar o alheamento de tudo o que, cultural e socialmente, nos envolve no quotidiano, tornando-se evidente que mergulhar na leitura do texto poético da sua autoria se justifica acima de tudo por uma razão:

Há um momento da leitura em que tudo está ali e em que não vale a pena acrescentar mais nada: nessas ocasiões basta fruir as palavras e deixar que brilhem com a sua luz própria, tal como as estrelas (AMARAL, F. P. do, 2000: 39).

Como se pode ver, estamos já em presença de alguns dos elementos que fazem parte do composto de ressonâncias que é a poesia eugeniana; e, em consequência da complexidade profusamente identificada na poesia de Eugénio de Andrade, somos confrontados com uma multiplicidade ensaística que perfilha matrizes epistemológicas diversas, e que nos propõe que percorramos os mais variados caminhos para descodificar esta poesia — descodificação que, note-se bem, nunca é, nem pode ser, assumida como completa, pois não se pode «tornar transparente aquilo que resiste a qualquer transparência e mantém sempre um certo grau de opacidade ou pelo menos uma superfície translúcida suficientemente intrigante para nos continuar a seduzir» (*id.*: 40). O que queremos dizer com estas palavras é o seguinte: podemos teorizar acerca desta poesia, sem, no entanto, «alcançar o que nel[a] é, porventura, inalcançável, ou melhor, o que nel[a] não é explicável, nem parafraseável, nem redutível a uma segunda linguagem» (CRUZ, G., 2000: 43).

A partir destes pressupostos, podemos afirmar que todos os exercícios de leitura crítica da poesia de Eugénio de Andrade nos deram a conhecer perspectivas que ricamente contribuíram para a elaboração deste trabalho: desde «o mito maravilhoso» (NEMÉSIO, V., 1971: 457-458) — que surge em *As Mãos e o Frutos*, e nunca deixará de estar

presente em todos os livros de Eugénio —, passando pela complementaridade de Eros e Tanatos e pela marcha inexorável de Cronos (SERRÃO, J., 1971: 207-226) — entes míticos que, segundo Joel Serrão, subjazem a esta poesia, tecendo uma rede de interdependências, desvanecendo-se uns para que outros surjam —, até uma outra perspectiva que aponta para a tematização do mito de Édipo e para a sua problematização (MAGALHÃES, J. M., 1983: 90-92). Mas ainda no domínio das perspectivas ensaísticas uma outra coloca a poesia de Eugénio de Andrade no campo em que se trava um duelo entre Apolo e Díónisos, representados pela oposição luz/sombra, como pólos positivo/negativo, ou duas forças se digladiam nesta poética, impondo-se à vez, nunca se sobrepondo, antes se complementando (SAMPAYO, N., 1971: 383-392). Cabe ainda referir que, seguindo as perspectivas de índole consideradas, no âmbito da crítica literária, como essenciais, procuraremos demonstrar a configuração e a presença, constante, na poesia de Eugénio, de *algo* a que, para já, daremos o nome de *plenitude*. Para além deste aspecto, procuraremos, igualmente, demonstrar de que forma as marcas poéticas da *plenitude* se evidenciam nas relações que, na poesia eugeniana, se estabelecem entre o homem e a natureza, entre o particular e o universal, entre o uno e o múltiplo. Neste âmbito, procuraremos também demonstrar o papel fundamental que o sujeito desempenha como mediatizador, transformando o universo original (que o poeta sempre quer revelar) num outro mais consentâneo com a realidade que pretende instaurar pelo poema.

Assim, na primeira parte deste trabalho, face à multiplicidade de influências que existem na poesia de Eugénio de Andrade, e diante do seu *discurso metaliterário*<sup>2</sup>, que sustentou a configuração do conceito de *plenitude* nesta poesia, analisaremos algumas das influências que o poeta terá colhido, provenientes de vários campos das artes, principalmente da literatura, e ainda, a sua paixão pela arte poética.

---

<sup>2</sup> Cf. REIS, C., 1996: 201.

Na segunda parte, face à problemática da alteridade e da emergência ou ausência do *sujeito* nesta poesia, abordaremos a questão da presença desse mesmo *sujeito* enquanto entidade presente e essencial à discursividade poética. Analisaremos também o *sujeito* como entidade construtora da *plenitude* (entidade que se assume como palavra poética, como corpo inteiro, ambos interagindo entre si e/ou com o meio natural, ou modificado, que os rodeia).

Por último, na terceira parte, procuraremos equacionar a *plenitude* de acordo com um *sujeito* que se fragmentou e que tende para a rarefacção — sem, no entanto, se apagar por completo, tendo como objectivo único capturar a totalidade.

Conjugando tendências artísticas e experiência, razão e emoção, real e imaginário, Eugénio de Andrade quer possuir a faculdade de dizer a *plenitude* na sua poesia, qual Prometeu que vem trazer ao homem o fogo da *palavra* redentora da sua condição de ser subjugado pela força desse «conglomerado de coisas incongruentes – [que é] o espírito moderno», como um dia escreveu Virginia Woolf (1985: 96).

## 1ª PARTE

### POESIA COMO PROPOSTA DE PLENITUDE

#### ***Introdução***

Tomando como ponto de partida a produção em prosa de Eugénio de Andrade *Afluentes do Silêncio*, *Rosto Precário* e *À Sombra da Memória*, e (note-se) deixando de lado qualquer traço de cariz autobiográfico, pretendemos traçar unicamente um percurso possível do *nascimento* e afirmação da sua *voz* poética e da construção do *rosto* desta poesia. Entretanto, importa igualmente sublinhar que, para além destes textos, também as múltiplas leituras de que a poesia de Eugénio de Andrade foi objecto têm a virtude de, realçando pontos de vista por vezes dissonantes, sublinhar as influências, as tendências estéticas e as presenças marcantes no nascimento e maturação desta poética. Nesse sentido, procuraremos demonstrar em que sentido o valor da *plenitude* é uma causa maior na sua poesia e de que forma essa *plenitude* se completa com o silêncio — determinação que Eugénio de Andrade terá colhido no *discurso* filosófico oriental; ou, como diz o poeta: «A plenitude do silêncio só os orientais a conhecem» (RP: 300).

Assim, considerando um interesse acrescido para o discurso estético-literário, procuraremos trilhar um percurso específico, seleccionado, pelos caminhos tocados percorridos pela *voz* poética de Eugénio de Andrade, ressaltando aqueles contributos que, quanto a nós, se afiguram mais significativos no desenhar do *rosto* pleno da sua poesia, contributos esses que lhe permitiram construir um canto lírico singular,

em que o mundo, a terra, o homem e a poesia e se cruzam de forma plena e harmoniosa.

## 1.1. EUGÉNIO DE ANDRADE – PERCURSOS DE UMA VOZ POÉTICA

*As nossas cartas cruzavam-se (“As nossas cartas cruzam-se – onde?”, pergunta numa delas) e ecoavam-se em ritmo acelerado, já que uns poemas se sucediam a outros, e novas versões dos mesmos, ou simples variantes de versos, não paravam de me chegar às mãos (CRUZ, G., 2004: 160).*

Nas dez cartas escritas por Eugénio de Andrade, publicadas na Revista de Poesia, *Relâmpago*, de Outubro de 2004, que são parte da correspondência trocada por Gastão Cruz e o poeta, podemos apreciar o profundo cuidado que este último dedica ao trabalho de escrita poética e a forma como se demarca ou se aproxima de alguns dos poetas que mais profundamente influenciaram a sua poesia. Com efeito, numa carta em que refere correcções a um poema, vemos expressa a demarcação da influência de outros poetas: «Na actual versão de *Em louvor do fogo* corrigi um verso que “sabia” a Rimbaud» (RR, 2004: 167); e repare-se também o que Eugénio de Andrade escreve, a propósito da escolha de um título para um livro:

Quanto ao título para os *Doze Poemas* não sei ainda: “Memorial do Corpo”? “Metamorfoses do Corpo”? “Antes de ser água”? Não sei, não sei. Os dois primeiros são de afastar – o Eluard tem um “Corpo Memorável”, o Sena, “As Metamorfoses” recentes. “Antes de ser água” é inexpressivo. O título virá. Ponha, por enquanto, *Doze Poemas* (*ibid.*).

Por estas palavras, poder-se-ia pensar que a singularidade da voz poética de Eugénio de Andrade se manifestaria na recusa total de influências nos seus versos. No entanto, tal recusa não se verifica, pois o poeta não desdenha a ressonância de outras vozes, no seu trabalho:

Quanto ao *Ofício* (do poeta, já se deixa ver) ele tem o único final que pode ter neste momento: é a significação da palavra que é posta em causa. Fica reduzida a mera *segregação*. É o aspecto mágico (à Novalis) que neste poema (mas talvez só aparentemente, quem sabe?) é negado – o que é

diabólico, pois é a minha concepção poética que radicalmente aí (?) se nega. Ou talvez não, talvez nada se negue – e tudo se resolva numa harmonia última (*ibid.*).

Como se pode ver, Eugénio de Andrade oscila entre negar e aceitar que nos seus poemas transpareçam semelhanças com outros poetas. Compreende-se, assim, que, das palavras do poeta, se depreenda algo a que podemos chamar de procura de exclusividade para a sua voz — uma voz que se quer afirmar pela diferença de uma «harmonia última» e pela «arquitectura» específica da sua «concepção poética» (cf. RR, 2004: 167).

A este propósito, ainda que num outro contexto, repare-se no que escreve Octavio Paz:

The singularity of modern poetry does not come from the ideas or the attitudes of the poet: it comes from his voice. That is, from the accent of his voice. It is an indefinable but unmistakable modulation that makes it other. The mark not of original sin but of original difference (PAZ, O., 1990: 153).

Repare-se como, nestas palavras, Octavio Paz nomeia a singularidade da voz dos poetas, como sendo um «accent» — designação a que a poesia de Eugénio de Andrade não seria estranha. Este «accent», assinalado como singularidade da voz poética, actua, em poesia, como que se de uma *pronúncia* específica da língua se tratasse, quase uma nova linguagem — e que acaba por ser, na medida em que o poeta dá às palavras novos significantes e, portanto, novos significados:

Aquela emenda nos *Resíduos do Corpo* foi pena. Era minha intenção com o “passarem” remeter para o soneto de Sá de Miranda que tanto amo – e V. também. Assim, o verso fica menos original, harmonizando-se no contexto geral, sem dúvida, mas sem essa intenção que me deliciava, essa espécie de *citação*, como se de música se tratara (RR, 2004: 168)<sup>3</sup>.

Vemos, no excerto transcrito, como, indirectamente, a função dos signos, dos aspectos semânticos, sintácticos e lexicais subjazem às preocupações do poeta no mais ínfimo pormenor. Com efeito, ao verificar-

---

<sup>3</sup> Note-se como, em nota de fim de artigo, Gastão Cruz esclarece que a palavra «passarem» não remete para a um soneto de Sá de Miranda, mas sim para «uma interferência do poema “... De passarem as aves” (de Pedra Filosofal) de Jorge de Sena, dedicado à memória de Sá de Miranda» (CRUZ, G., 2004: 172).

se a existência de uma preocupação atenta a todo e qualquer pormenor na concepção do poema, a palavra «accent» capta, ela própria, uma multiplicidade de aspectos e de sentidos aos quais não podemos deixar de juntar a cadência métrica ou ritmo — aspecto fundamental que confere à poesia de Eugénio de Andrade a musicalidade que lhe é intrínseca, e que o poeta afirma ser um ponto de partida para o surgimento da sua poesia (logo, da sua *voz* poética): «Fiz uma leitura ao Sena: foi uma leitura exaltante pela ressonância que os poemas iam encontrando nele quase verso a verso» (*id.*: 169).

Ainda na esteira desta reflexão, repare-se num outro testemunho sobre a importância da musicalidade e oralidade na poesia de Eugénio de Andrade; esse testemunho é-nos apresentado por Carlos Mendes de Sousa:

O encanto desta poesia capaz de suscitar uma emoção tão viva provém em grande medida dessa extraordinária harmonia (da vibração do ritmo, da “pulsação das sílabas”) encontrada no corpo do poema. Torna real o símile da corporalidade, tornando a língua mais maleável (SOUSA, C. M. de, 2004: 132).

A partir daqui, creio que poderíamos avançar mais um passo na nossa reflexão, sustentando a noção segundo a qual a tradução mais adequada para «accent» poderia ser “*dicção*” (ou seja, aquilo a que Eugénio de Andrade denomina por *voz* — *voz* essa a que associaríamos a maleabilidade que a palavra adquire nos seus poemas e «na linguagem oral que [lhe] é própria [...]» [RP: 311]). Decididamente, os seus poemas parecem ser feitos, antes de mais, para serem lidos — transformando-se os momentos da sua leitura em momentos em que a sua audição daria a medida exacta da *voz* do sujeito poético. Confirma-se, assim, a pertinência das palavras de Carlos Mendes de Sousa sobre os cuidados que Eugénio de Andrade dedica à leitura dos seus poemas:

Por causa dessa ductilidade é tão importante para si a leitura dos poemas em voz alta. Antes da publicação gosta de os ler aos amigos, gosta de os comentar. Saboreia a língua, numa atenção acesa aos mínimos balbucios (SOUSA, C. M. de, 2004: 132).

As palavras citadas são já por si muito sugestivas, no que concerne à forma como remetem quer para a importância da oralidade na poesia de Eugénio e da procura de afirmação da sua *voz*, ou do seu *rosto*, quer para a necessidade de partilhar o poema, necessidade de este se fazer ouvir, de ser divulgado, necessidade, enfim, de se *ouvir* o sujeito poético e de ao poema ser dada voz. Diria Octavio Paz:

Nor can poems be hoarded: they must be spent. That is, they must be voiced. A great mystery: the poem contains poetry only if it doesn't keep it; the poetry must be given, shared, poured out [...] (PAZ, O., 1990: 154).

Ora, em oposição ao entesouramento do poema e em consequência das características que lhe são inerentes, opõe-se a obrigação de um procedimento de partilha que implica que o poema deva ser vertido em sons, seja interpretado — para que possa ir «from mouth to mouth, like air and water» (*ibid.*) — e signifique. Por seu lado, Eugénio de Andrade deseja que a interpretação dos seus poemas obedeça a regras que só ele pode justificar, pois a dicção específica da sua poesia só o poeta conhece:

[...] é uma leitura desdramatizada, quase branca, procurando conciliar valores rítmicos do verso com os da fala, e evitar a ênfase, pois toda ela me é antipática (RP: 313).

Assim, a audição da *voz* da sua poesia deveria chegar, portanto, até nós como se de um registo oral se tratasse, um registo sem ênfase, onde estivessem presentes «o branco da cal e o silêncio [que] são obsessões maiores da [sua] poesia [...]» (RP: 313-314)<sup>4</sup>, o que revela, portanto, a realidade da existência de uma «dicção eugeniana que [o poeta] quer transmitir e que tem seguramente a ver com o facto dessa leitura

---

<sup>4</sup> É importante referir o cuidado colocado, por Eugénio de Andrade, na leitura dos seus poemas; a este nível, a expressão da sua voz assumirá para o poeta um significado acrescido: «Nalgumas das sessões públicas em que o acompanhei, pude observar como conhecendo tão bem os textos, tantas vezes ditos, os treinava exaustivamente. As páginas são marcadas com sinais, como uma partitura: por cima das sílabas, a lápis, negros minúsculos traços. Obsessivamente estuda a respiração do poema e na página pontua as paragens» (SOUSA, C. M. de, 2004: 132).

procurar trazer ao de cima o corpo que no poema se entrega» (SOUSA, C. M. de, 2004: 132).

Destas palavras, retenhamos aquilo que sempre tem sido afirmado acerca da poesia de Eugénio de Andrade: que ela é “uma poesia do corpo” — porque, afinal, a *voz*, seja ela física ou poética, é no corpo que tem origem. Mais: é também a prevalência do corpo (e do desejo) nesta poesia que, de certa forma, a demarca de uma das suas principais influências, a de Fernando Pessoa. A não muito recorrente presença do corpo na poesia de Fernando Pessoa é entendida por Eugénio de Andrade como contrária à sua própria concepção de fazer poesia e, por extensão, à condição original do homem que o poeta quer restaurar. Repare-se no que Eugénio escreve:

Para um tal distanciamento da emoção, ou da memória dela, ou até talvez da sua ausência, Fernando Pessoa fora como que predestinado: estava tomado por um medo pânico do corpo, ou antes, pelo terror do desejo que desde cedo tomara corpo nele — não tinha mais remédio do que destruí-lo para criar *outro*, justamente esse, para sempre seminal, dos seus versos (AS:188).

Neste contexto, e face à consciência manifestada do surgimento do *outro* ou de um *eu* independente do *eu* original que se autonomiza no texto literário e, neste caso particular, na poesia, justifica-se referir algumas reflexões de Dionísio Vila Maior sobre o «sujeito enquanto entidade produtora de sentidos [estético-literários]» (VILA MAIOR, D., 2003: 118).

Assim, o que nos parece, desde logo, significativo nestas reflexões de Dionísio Vila Maior é o facto de o surgimento de um *outro* ou de vários *outros* ser entendido como manifestação de uma crise particular (a crise da entidade *sujeito*), entendendo-se essa crise como uma «revogação da unidade do sujeito [estético-literário]» em consequência de uma outra crise de valores mais vasta (*id.*: 121). Ainda segundo o mesmo autor, essa crise de valores, por influência mediata do discurso da *modernidade*, constitui uma ameaça à harmonia identitária do *sujeito*, sendo geradora de desorientação e *despersonalização* desse mesmo *sujeito*, sem que, no

entanto, se deixe de de considerar «o texto literário» como «um lugar onde se 'tornam presentes' múltiplas concepções do Homem» (*id.*: 118-126).

Ora, é o homem contemporâneo que a Eugénio de Andrade interessa, sobretudo nos aspectos que dizem respeito tanto ao gozo de uma liberdade individual ameaçada pelas conjunturas da *modernidade*, como às fragmentações que essa mesma liberdade operou nesse homem (que deixou de ser uno para ser dividido). Pode dizer-se por outras palavras, que Eugénio de Andrade tem preocupações de ordem humanista, valorizando a subjectividade individual e criticando tudo o que possa ser considerado uma agressão à unidade individual e à liberdade do ser; e, como sabemos, para este poeta, a expressão última da identidade individual encontra-se no corpo — sendo, por isso, primordialmente pelo corpo que as suas preocupações com a existência se viriam a manifestar.

Por outro lado ainda, é também pelo culto do corpo e pela profunda integração deste na natureza que está identificada a sua intensa ligação à cultura grega e aos filósofos pré-socráticos como sendo aqueles que forneceram à poesia de Eugénio de Andrade as bases constitutivas da natureza — ligação essa que, segundo Helena da Rocha Pereira, povoa os poemas da sua fase inicial até *Rente ao Dizer* (PEREIRA, M. H. da R., 1996: 189 e 196)<sup>5</sup>. Note-se, entretanto, que a importância da natureza na poesia de Eugénio de Andrade (no que concerne à influência de matriz helénica presente nesta poesia, referida por Rocha Pereira) prende-se com aspectos que revelam a evidência da leitura que de Platão fez — leitura essa que, segundo a mesma estudiosa, se encontra reflectida no texto «Arredores de Atenas» em *Véspera da Água*, no qual a referência à natureza se sobrepõe à presença do homem: «[...] é a beleza calma da

---

<sup>5</sup> Eugénio de Andrade é explícito na sua paixão à natureza e ao valor do contacto do homem com a terra como meio de recuperação de uma totalidade perdida e dispersa: «[...] a relação campo-cidade que não é a da minha poesia. Eu diria que a relação existente é antes a de homem-natureza, ou mais exactamente corpo-natureza, porque na minha poesia o corpo insurge-se, diz coisas despropositadas, põe-se a blasfemar, chegando a pretender-se metáfora do universo» (RP: 311).

paisagem, onde não faltam, tal como no original grego, o plátano, o canto da cigarra, a água fresca, os nichos das ninfas, o começo da discussão filosófica (*id.*: 190-191).

A este propósito (e sublinhando-se a omnipresença da natureza na poesia de Eugénio de Andrade), é importante referir (facto, aliás, confirmado por Eucanaã Ferraz) que, depois de tentar recolher e reconhecer as origens e influências desta poesia, «o verso de Eugénio parece fora do tempo, sem origem e sem nome [...]» (FERRAZ, E., 2004: 16), porque surge deslocado de movimentos literários históricos e mais enraizado em «tradições literárias anónimas» (*ibid.*) — não, note-se, num sentido retrógrado, mas num sentido que o suspende na história impossibilitando categorizações:

Colocando-se aí, a escrita eugeniana funda uma liberdade radical, de onde parece dirigir-se não mais às circunstâncias da linguagem literária movida por injunções espaço-temporais, mas a algo permanente e atemporal: a natureza.

A utopia da poesia de Eugénio de Andrade é esta: trazer a natureza para o poema; e mais: fazer o poema ser a natureza. Não menos que isso, e a consciência disso (FERRAZ, E., 2004: 16-17)<sup>6</sup>.

De facto, este carácter atemporal (e a-espacial, acrescentaríamos) conferido pela natureza à poesia eugeniana é confirmado pelo próprio poeta, quando refere que nos seus versos, a «cal e os cardos [...] tanto podem ser os do Alentejo como os de Epidauro»; e continua:

[...] as oliveiras de Castelo Branco confundem-se na minha memória com as de Corfu ou de Maiorca. Num só poema, às vezes num só verso, podem fundir-se várias imagens, algumas próximas, outras longínquas. No leito da poesia correm muitas vezes as águas da contradição (RP: 311).

Diante destas palavras, importa reconhecer como a poesia de Eugénio nos fala de um espaço maleável, flexível, espaço esse que se

---

<sup>6</sup> Em *À Sombra da Memória*, Eugénio de Andrade, falando sobre a terra em que nasceu, na qual passou a infância e parte da adolescência, refere especificamente o que, em pequeno, ouvia a mãe cantar e da influencia desses romances na génese da sua arte: «[...] também a poesia teve aqui o seu nascimento primeiro — a que recebi da boca de minha mãe, antes de nenhuma outra, com a música dos romances da Silvaninha e do Gerinaldo, ou essa outra com que deparei no primeiro livro que me puseram nas mãos, o Hino de Amor do João de Deus [...]» (ASM: 109).

contraí e se sobrepõe em alguns pontos, encurtando distâncias, e, por isso, inexistente enquanto realidade externa aos seus versos. Tal conceito de espaço pressupõe a existência de uma velocidade específica — velocidade só conferida, entretanto, pelo pensamento e pela memória; poderíamos, aliás, dizer que a memória é o presente da poesia de Eugénio de Andrade, pois a sua voz poética faz eco de espaços e tempos longínquos; além disso, a memória confere ao espaço características específicas, pois faz surgir o tempo como sua medida, construindo-se, assim, uma multiplicidade de interações em que se cruzam natureza e corpo.

Contudo, há, na voz poética de Eugénio de Andrade, um elemento da natureza por ele muito valorizado e sobejamente evidenciado pela crítica e pelos estudiosos desta poesia; é, exactamente, como nota Maria Helena da Rocha Pereira: «No meio do poema fica o esplendor da luz, que transforma em branco o intenso azul do céu» (PEREIRA, M. H. da R., 1996: 19-21).

Deste modo, sendo presença marcante (e todas as derivações que dela emanam), a luz surge, na poesia eugeniana, em que «"tudo arde"» ou «"brilha"», investida um novo estatuto, passando a ser, como afirma Luís Miguel Nava, «luz feita palavra [como] signo significante» e como «fonte geratriz a que todas as imagens vão haurir as energias de que necessitam para fulgurarem» (NAVA, L. M., 1996: 180). Decididamente, é a uma *dicção* poética que Luís Miguel Nava se refere, mais precisamente, a uma voz, na qual a luz se associa à palavra, «pois é na luz que, qual sol no centro do seu cosmos, esta "deixis" irradia, que se acende tudo aquilo a que ela própria surge comparada» (*ibid.*).

Assim, a esta componente de influência helénica (presença inegável) na sua poesia, na qual a natureza desempenha um papel primordial, junta-se a inequívoca presença da luz e do *homem*, elementos pregnantes da sua voz poética. É esta voz que Eugénio de Andrade compara a um «voo [que] sobe às vezes muito alto [e] tem no corpo o seu nascimento

primeiro [...]» (RP: 289). Compreende-se, assim, o lugar ocupado pelo corpo nesta poesia, e a forma como ele se conjuga e coabita harmoniosamente com todos os outros elementos<sup>7</sup>.

Repare-se, no entanto, como a constante luminosa da poesia de Eugénio de Andrade, que o poeta não se cansou de evidenciar, surge por influência da natureza, não só helénica, mas também da luz dos lugares em cresceu e viveu; e repare-se como esta componente da memória de infância e adolescência e até juventude (a que, na mesma linha de pensamento que Eucanaã Ferraz, se poderá chamar de tradicional [FERRAZ, E., 2004: 16-17]) se encontra presente em *O Outro Nome da Terra*, *Vertentes do Olhar*, *Afluentes do Silêncio*, *Rosto Precário* e em *À Sombra da Memória*.

Neste contexto, poderá apontar-se, por exemplo, a prosa de *Rosto Precário* como território fértil em referências explícitas a lugares simbolicamente determinantes da vida do poeta, que na sua escrita adquirem carácter emblemático: a «Beira, mas naquela Beira que prolonga o Alentejo» (RP: 304) — por aqui se confirmando, mais uma vez, a importância que a terra, os rebanhos, o pastor e a luz assumem nos seus poemas: «Quando fui ao Alentejo pela primeira vez, já o levava dentro de mim. Só a brancura era maior – a brancura e o silêncio» (*ibid.*). E se é certo que da natureza vivida e experienciada pelo poeta resultam as presenças fundamentais que este identifica como sendo maternas e sinónimas da sua poesia, não é menos certo que desses lugares guarda «uma imagem que, mesmo nimbada de melancolia, é sempre imagem de luz quente e feliz» (ASM: 109). É isso que nos permite desde logo sublinhar que às invariáveis terra/natureza/luz (meios estruturantes da poesia de Eugénio de Andrade) se juntam as imagens retidas na memória — aí impressas pelos sentidos que, colhendo percepções e sensações

---

<sup>7</sup> De facto, ainda na perspectiva da influência cultura grega, encontramos a presença da figura humana em *Obscuro Domínio*, no poema «A Palmeira Jovem» onde é exaltada a beleza esbelta da juventude e o desejo (PEREIRA, M. H. da R., 1996: 195).

nesses lugares, se destacam como segmentos de um corpo profundamente implicado no fazer poético:

[...] eram os cheiros que entravam pelas narinas como tantos outros, mas só esses se infiltraram no sangue e aí ficaram, depositados em sucessivas camadas, para sempre, como ficou o aroma das estevas e do feno (RP: 281)<sup>8</sup>.

Contudo, às imagens da terra, da luz e dos sentidos juntam-se as figuras que são presença poética constante nesta poesia, tidas como absolutamente fundamentais por Eugénio de Andrade:

Mesmo os que folhearam os meus livros com mão distraída, sabem da presença poética de minha mãe (ASM: 123);

e o poeta acrescenta:

Mas, destas terras, eu levei para a minha poesia outra figura em que se tem reparado pouco, e que seria a terceira de um tríptico, cujo centro fosse tutelarmente ocupado pela Mãe, tendo à sua direita a Criança, e à esquerda o Pastor – com perfil assim nítido, não há mais ninguém na minha poesia (*ibid.*).

Mais: as três presenças emblemáticas, Mãe, Criança, Pastor — cujo perfil o poeta destaca, cujos contornos se apresentam com mais pormenor, cuja presença, por vezes, se cruzam num mesmo poema, como em «A Figueira» em *Lugares do Lume* (p. 17) — têm raízes na sua infância, lugar onde o poeta situa os acontecimentos determinantes para a sua actividade artística. Entre esses acontecimentos, destaca-se um que, segundo Eugénio de Andrade, foi factor influente no nascimento da sua voz poética: os romances maternos. E relembre-se como, em *Rosto Precário*, falando sua primeira ligação à cultura espanhola, Eugénio conta como era o castelhano a língua em que ouvia a mãe cantar os romances, atribuindo grande importância à influência da cultura espanhola recebida

---

<sup>8</sup> São inúmeras as referências à importância dos lugares e às marcas por eles deixadas na memória do poeta. Assim acontece em vários textos de *À Sombra da Memória* em que, mais uma vez, essas impressões são referidas: «[...] durante a minha infância, todas as vozes, todos os cheiros, todos os sabores pertenciam, a estas terras, terras com nomes palpáveis» (ASM: 108).

por esta via, sublinhando, igualmente, o papel das suas origens no entendimento e amor por essa cultura.

Com efeito, o poeta, em pequeno, ouvia a sua mãe cantar os romances cujas palavras o despertaram para perplexidades existentes entre as duas línguas – português e castelhano – (RP: 291), ao mesmo tempo que o ritmo e sonoridade da canção se apoderavam dele, marcando-se definitivamente na memória e na sua voz poética<sup>9</sup>:

Depois da ceia [...] a minha mãe cantava [...] um desses romances de que eu entendia melhor o ritmo do que as palavras. E não tardava que outras vozes se misturassem com a sua, e não raramente se lhes juntava o som ácido de um realejo, ou do harmónio, menos acidulado. E foram esses ritmos, essas palavras de misterioso significado que me cativaram e passaram aos meus versos [...]. Porque esta é a poesia que sempre foi a minha: uma voz que no corpo se faz alma para que noutras almas regressasse ao corpo (RP: 282).

Apesar de longa, pensamos que esta citação se justifica, pois traduz a influência marcante da linha tradicional popular na poesia eugeniana, a que Eucanaã Ferraz acrescenta «as cantigas de roda, os cantos de trabalho, os autos populares, os mitos, as lendas e toda a sorte de tradições literárias anónimas» (FERRAZ, E., 2004: 16)<sup>10</sup>. Para além disso, cremos que a citação é igualmente pertinente porque justifica uma percepção genérica da forma como emerge a presença da materna na poesia eugeniana, ao mesmo tempo que evidencia o papel fundamental da língua portuguesa — compreendida como veículo de comunicação poética — ao mesmo tempo que se reclama para a escrita desta poesia um lugar

---

<sup>9</sup> Questionando-se sobre a forma como a poesia se «cravou tão fundo na carne», Eugénio de Andrade regressa sempre à mãe, na qual coloca a origem do seu despertar poético. À origem materna da sua poesia Eugénio de Andrade junta o lugar onde cresceu: «É sempre àquela fonte que regresso. Nela bebi os primeiros versos, os heptassílabos dos romances tradicionais, essa herança que aos poucos me foi confiada, sem que ninguém pudesse prever como viria a delapidá-la, ou a preservá-la, se disso fosse capaz» (RP: 279).

<sup>10</sup> Uma outra vertente fortemente valorizada por Eugénio de Andrade é a musicalidade dos versos. O poeta situa o despertar para essa musicalidade na audição dos romances tradicionais cantados: «Do mundo turvo daqueles versos só me deve ter ficado a música, mas se deles me tivesse restado mais alguma coisa, se algumas partículas se houvessem desprendido, e sedimentado lentamente no fundo da lama, só poderiam ter sido as da melancolia» (RP: 279).

fortemente ancorado na tradição lírica portuguesa, que o poeta sempre afirmou ser parte integrante da sua produção.

Assim, Eugénio de Andrade referindo-se ao poema «Canção»<sup>11</sup>, em *À Sombra da Memória* — quando, no Fundão, participou numa sessão pública de apresentação de uma antologia sua, em que aquele poema «figura à cabeça» —, confirma a nossa apreciação relativamente à importância da ascendência da tradição lírica portuguesa no seu trabalho poético. Sobre a referida «Canção», o poeta afirma: «[...] o que nela não é rural é medieval, numa clara homenagem aos nossos cancioneiros que eu continuo a amar [...]» (ASM: 109). De notar que Eugénio de Andrade não se cansou de referenciar os nomes de Meendinho, Pêro Meogo, Martim Codax, Joam Zorro como tendo tido enorme influência na sua poesia, principalmente na sua vertente de origem medieval, as cantigas de amigo (RP: 289, 308).

Mas isto não significa, obviamente, que a sua herança da tradição lírica portuguesa se restrinja a estes nomes. É Eugénio de Andrade quem nos revela os limites dessa herança, que situa em Sá de Miranda e Camões, mas que se estende a Pascoaes e a Pessoa. Como quer que seja, é no Simbolismo e, em especial, em Camilo Pessanha que Eugénio de Andrade coloca a influência crucial da sua poesia — que expressamente quer ver reconhecida, tal é a admiração por Camilo:

A influência mais profunda na minha poesia é de Camilo Pessanha, e se alguns críticos a têm notado foi porque eu expressamente fui fazendo citações nos meus textos de fragmentos de versos seu (RP: 308).

E se há, efectivamente, algo que Eugénio de Andrade herdou de Camilo Pessanha, a cuja poesia chama de «alquimia», essas marcas estão presentes não só nas citações a que, neste excerto, o poeta se refere,

---

<sup>11</sup> Eugénio de Andrade refere, em *Rosto Precário*, (pp. 285-286) e em *À Sombra da Memória* (p. 109), o poema «Canção», poema de abertura de *Primeiros Poemas*, incluído em *Poesia e Prosa*, vol. I (1990: 11), poema com que diz com que homenagear os cancioneiros portugueses medievais.

mas em muitos dos seus poemas, marcas que indirectamente são reveladas de *Afluentes do Silêncio*:

Mas a sedução maior daquela alquimia estava na sua magistral capacidade de sugerir, de insinuar, de não concluir o que fora começado a dizer, como se *dizer* não fora para Pessanha o que mais importava. Era a indecisão tornada matéria da própria poesia, criando-se com esta reticência um enleio, uma subtil cumplicidade com o silêncio, uma hesitação entre pensar e sentir (AS: 166-167).

É inegável que uma das características fundamentais da poesia de Eugénio de Andrade é a capacidade de suspender no tempo a acção do poema (se é que acção chegou a haver) e de colocar no espaço reservado ao silêncio a capacidade de sugerir — ou seja, aquele espaço que, após o poema, está reservado à reflexão:

Entre as folhas negras da figueira  
e os erros do ofício  
passa o rio.

Que rio é esse?  
Passa irmanado à luz pueril  
dos cereais, à magoada  
voz de quem perdeu o sono.

Leva com ele, entre o roxo  
da sombra e as sílabas contadas,  
um verão de abelhas,  
a profusão do mel.

Sigo-lhe os passos, perco-me  
com ele (CO: 280).

Não deixa de ser sintomático, neste poema, a capacidade de suspensão da acção, ou do pensamento, conferida pelo verbo *perder*, que abre o espaço destinado à reflexão, à contemplação, à imaginação que permite recriar o poema e dá lugar à construção de múltiplos sentidos.

Surge-nos, então, a voz do sujeito poético como criadora de um estado que podemos denominar de *plenitude* — *plenitude* essa que permite ao homem conhecer-se, completar-se, tornar-se uno com tudo aquilo de que se separou e existe fraccionado no universo: «A plenitude de tal conhecimento seria o estado de esquecimento [...], um abandonar-se» (FERRAZ, E., 2004: 20). E o que, em nosso entender, isto significa é

que «O poema deseja ser - e é – assim: presença absoluta, matéria nua, violenta e dócil [...]» (*ibid.*); o mesmo é dizer que o poema colabora na construção da *plenitude* nascida no silêncio por si criado — que, ao mesmo tempo, insinua, desvenda e esconde (como se, nesse silêncio, tudo se esclarecesse, como se, por esse silêncio, se atingisse o estado de pleno conhecimento do homem enquanto ser inteiro, uno, não alienado por fraccionamentos e distrações).

Ora, ao sermos confrontados com a complexidade da tarefa que Eugénio de Andrade se propôs cumprir, importa desde já reconhecer que o lugar de mestre conferido a Camilo Pessanha não exclui a presença de outras figuras que, com maior ou menor importância, cruzaram o percurso da sua voz poética e que, para ela, com certeza, deram o seu contributo.

Por esta razão, tem toda a pertinência referir que, na sua juventude, ainda antes da descoberta da poesia de Camilo Pessanha, Eugénio de Andrade contactou com os meios literários portugueses da época, tendo convivido de perto com outros poetas que representaram o impulso inicial na publicação da sua poesia: referimo-nos, mais concretamente, a António Boto — o primeiro poeta que Eugénio de Andrade diz ter conhecido, com quem, segundo ele, inicialmente se maravilhou, admiração essa que, contudo, se rompeu, quando descobriu que a poesia não era assumida por Boto como uma responsabilidade (Eugénio de Andrade esperava de António Boto uma grandeza que não se concretizou [AS: 190]); no entanto, Eugénio reconhece que Boto modernizou o verso português, do ponto de vista rítmico (*ibid.*)<sup>12</sup>. cremos que o desencontro com António Boto resulta da natural evolução de Eugénio de Andrade no campo da escrita poética, evolução que se prende, fundamentalmente,

---

<sup>12</sup> Sobre as qualidades da poesia de António Boto, como sendo «uma das vozes com mais carácter nos anos 20», Eugénio de Andrade acrescenta: «Sortilégio rítmico, linearidade discursiva, preferência pelas cadências da fala e pela frase directa roçando às vezes pela vulgaridade, concisão próxima da melhor tradição popular, sensibilidade atenta à realidade imediata, ausência de preocupações metafísicas, gosto pelo hedonismo esteticista e, ainda, alguma pobreza ao nível do pensado e do sentido, tornaram esta poesia notada por espíritos exigentes, e simultaneamente, acessível» (AS: 191).

com a procura e descoberta de outras referências e influências neste campo artístico, assim como com a autonomização e consolidação do seu sentido estético e da sua voz. Dessa procura e crescimento como poeta nascem compatibilidades e incompatibilidades (como aquela que Eugénio de Andrade relata ter acontecido com António Boto [*id.*: 190-196]). Como quer que seja, António Boto parece ter apreciado os poemas que, em 1938, Eugénio de Andrade lhe envia, solicitando um encontro — encorajando este a publicar o seu primeiro poema «Narciso», em 1939.

Acontece, porém, que, na primeira visita que Eugénio de Andrade faz a António Boto, este dá-lhe a conhecer a poesia de Fernando Pessoa — a *Ode Marítima* —, escrita pela voz de um dos seus heterónimos, aquele que Eugénio considera «o mais sedutor»: Álvaro de Campos (AS: 280)<sup>13</sup>. Depois de tomar contacto com a poesia de Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade desenvolveu por ela «um fascínio que [posteriormente], apesar de atenuado ainda [...] [nunca] se extinguiu» (AS: 185). E se é certo que, segundo Eugénio de Andrade, António Boto parece ter pressentido que a pesquisa e a leitura da obra de Fernando Pessoa os afastaria de modo definitivo (*id.*: 192), esse interesse pela «referência obrigatória e mais central da nossa modernidade» (RP: 355) não o impediria de estabelecer outros contactos e de criar amizade com outros escritores: um desses escritores seria Miguel Torga, com quem Eugénio de Andrade afirma ter tido «uma das mais belas amizades da [sua] vida» (RP: 306-307). Neste sentido, as palavras de Miguel Torga citadas por Eugénio de Andrade são muito significativas:

Temos o mesmo comprimento de onda, e é uma maravilha de sintonização poética. Não chegamos a dizer grandes coisas. São ideias fraccionadas, palavras que afloram à boca e cedem a vez às que lhes respondem antecipadamente. Mas resulta dessa fragmentação um clima subtil de

---

<sup>13</sup> Num outro texto de *Os Afluentes do Silêncio*, Eugénio de Andrade relata de forma ligeiramente diferente o modo como conheceu os versos de Fernando Pessoa: «Falaram-me dele António Boto, que eu conhecera à pouco; e um amigo deste, esse lera-me a *Ode Marítima* na primeira visita que lhe fizera» (AS: 185).

sugestões [...] onde o espírito pode partir para todas as construções imagináveis» (RP: 307)<sup>14</sup>.

Esta sintonia ou convergência de pensamentos com Torga influirá, segundo alguma crítica, no fazer poético de Eugénio de Andrade. Assinalando a importância dessa amizade e simultânea influência, Alfredo Margarido, afirma:

Será, todavia, em Torga que Eugénio de Andrade reforçará o seu gosto pelo verso e pelos poemas curtos [...], rimas parcas, conclusão aforística, apoiada nos dois versos finais, que funcionam como um dístico encarregado de fornecer a síntese e indicar a possível moral da história» (MARGARIDO, A., 2005: 33).

Acontece, porém, que também esta amizade cessou (RP: 386-387) e, apesar de a reconhecer como importante, Eugénio de Andrade afirma que, na sua poesia, não se vislumbram marcas visíveis da escrita de Miguel Torga, nem de António Boto; a única influência que claramente Eugénio de Andrade identifica como tendo origem em António Boto é a da sua profunda antipatia pelo catolicismo e pela sua moral farisaica (RP: 280). Já no que diz respeito a Miguel Torga, Eugénio poderá ter colhido dele a intensa atenção aos filósofos pré-socráticos, à terra e à natureza<sup>15</sup>, assim como à importância do homem como ser merecedor de elevação pela sua capacidade de superar a condição inicial de fragilidade face ao meio<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Eugénio de Andrade cita, em *Rosto Precário*, as palavras de Miguel Torga publicadas no *Diário*, sem, no entanto, especificar a data ou a origem da referida publicação (RP: 306).

<sup>15</sup> Em *Os Afluentes do Silêncio*, Eugénio de Andrade faz uma breve referência a um jardim, em Coimbra, que Torga o levou a conhecer e de como considerou marcante, para o nascer desta amizade, a flor que, nesse jardim, Torga colheu para lhe dar. Esse jardim que Eugénio de Andrade, na sua juventude, percorreu várias vezes, é, nas deambulações da prosa de *Os Afluentes do Silêncio*, considerado, a certa altura, «paisagem de écloa quinhentista» e ainda «uma paisagem mais musical que pictórica» (AS: 268-269).

<sup>16</sup> Ainda na citação que Eugénio de Andrade faz de Miguel Torga, há uma referência à «cacia filosófica dos pré-socráticos», que permite estabelecer uma multiplicidade de construções mentais (AS: 307), sendo que Eugénio de Andrade se refere amiúdes vezes ao seu retorno a essa filosofia, eventualmente como fonte de prazer na sua leitura, mas também como fonte de inspiração.

Por outro lado, e ainda a propósito das influências inscritas na poesia de Eugénio de Andrade, importa igualmente referir aquilo que Eduardo Lourenço identifica como a «primeira grande manifestação de angelismo na poesia contemporânea [...] da maneira mais natural, como simples variedade do humanismo clássico» (LOURENÇO, E: 1971: 50), que este autor encontra igualmente na poesia de Miguel Torga, expressa como reivindicação da [«essência do homem» na sua realidade natural e mesmo «*naturalista*»]<sup>17</sup>. O angelismo — que Eduardo Lourenço considera não ter atingido, em Torga, a sua plenitude (em virtude de condicionalismos impostos pelo «diálogo paganismo-cristianismo [que] atravessa a [sua] obra inteira») — é, segundo este estudioso, assimilado e transformado por Eugénio de Andrade, que o eleva à sua plenitude, graças à «originalidade» e «radicalidade profundas» com que absorveu a intuição [«*naturalista*»] de Torga (*id.*: 51).

Sem que possamos cotejar de forma profunda outras influências que Eugénio de Andrade colheu para a sua voz poética, não podemos, no entanto, deixar de dirigir a nossa atenção para a preocupação que dedica ao esquecimento a que foi votada a poesia de Teixeira de Pascoaes. Sem que directamente o refira, Eugénio de Andrade aponta os aspectos positivos que, no seu entender, justificam a recuperação da poesia de Pascoaes. Esses aspectos são precisamente aqueles que Eugénio de Andrade deseja para a sua própria poesia, aqueles que colocou na sua voz poética. É por esse motivo que se afirma «maravilhado e comovido», e até profundamente tocado com a hesitação de Pascoaes ao corrigir os seus *Últimos Versos* e manifestar essa hesitação «aos 74 anos de idade, depois de ter erguido a [...] poesia [portuguesa] a um dos seus cumes [...]» (AS: 175). Ora, é justamente essa hesitação que se prende com a incerteza quanto à qualidade dos versos — como na carta a Gastão Cruz quando afirma («Aqui vão os poemas [...] Escolha os quiser e devolva-me

---

<sup>17</sup> Neste mesmo ensaio, Eduardo Lourenço afirma que «todo o humanismo é angelismo» (LOURENÇO, E: 1971: 51).

os que não lhe interessarem. Vai uma variante. Decida V. qual é o verso que prefere. Eu não sei nada, absolutamente nada» [RR, 2004: 162]) — e quanto à reacção à recepção dos mesmos (que justificam a «monda» poética que Eugénio aprecia na arte de Teixeira de Pascoaes e em toda a poesia que ele entende ser de elevada qualidade):

[...] mas o que importa nesta poesia é a sua redução ao osso, ou aquele olhar crepuscular mas ainda pueril sobre a sua mitologia privada, ou ainda o nome derradeiro que daria ao homem novo que cantara toda a vida e só conhecera no seu desejo (AS:178).

Destas palavras, deduzimos o consenso quanto à importância da correcção dos versos, que sabemos ser um dos principais métodos de trabalho de Eugénio de Andrade. Sabemos como submete os seus versos a uma reescrita obstinada e metódica antes que os considere concluídos.

Para além do aspecto da reescrita de poemas, Eugénio de Andrade salienta também, na poesia de Pascoaes, a procura da imagem do «homem novo» (demanda que também encontramos na poesia eugeniana, embora [cremos] emoldurada por outros pressupostos). Por outro lado, parece-nos importante a referência ao equilíbrio musical dos versos a que aspira a poesia de Pascoaes, assim como um aspecto que Eugénio considera de grande importância e que se prende com o lugar («horizonte») — onde o sujeito e o objecto se fundem, o humano vive na intimidade do animal, o mineral e o vegetal brilham do mesmo esplendor, «à luz dum sol jamais anoitecido» (*ibid.*).

Por aqui se pode, indirectamente, observar e confirmar a preocupação com alguns aspectos privilegiados na poesia eugeniana: o homem, a terra, a música, a luz, os animais, o sujeito e o objecto, ou seja, a atenção às «vozes que lhes ditam os versos» (*id.*: 179). Seja como for, embora não explicitamente, os numerosos contactos com outros poetas e a atenção à forma como trabalhavam, trazem para a poesia de Eugénio de Andrade contributos que ele próprio vai absorvendo e transformando, para tornar a sua voz de poeta mais clara, pura e

profunda. A este propósito, quando questionado sobre a influência da poesia espanhola na sua poesia Eugénio de Andrade, afirma:

A vertente hispânica é uma das várias que, em dada época, cativou a minha atenção, mas não teve a importância que tiveram as componentes grega, do período clássico, oriental ou até medieval (RP: 388).

Note-se que, corroborando estas palavras, Eugénio de Andrade faz referência a um estudo realizado por Emanuela Frighi sobre a presença ou influência de Federico García Lorca na sua poesia. Esse estudo, segundo Eugénio de Andrade, conclui pela não existência de tal influência — o que poderia parecer bizarro, dado o interesse deste poeta pela poesia de Lorca, facto que transparece, inclusive, num trabalho de tradução deste poeta, por aquele. No entanto, é o próprio Eugénio que nos responde a esta interrogação, fazendo-o de forma paradoxal:

Há, ou não há influência de García Lorca na minha poesia? É evidente que sim, mas em poemas por mim deitados ao lixo, que por essa razão não chegaram às mãos da jovem italiana (RP: 308).

Com efeito, poder-se-ia pensar que a influência de Lorca seria inexistente mas Eugénio de Andrade, numa outra afirmação, parece concordar com alguma influência daquele poeta e também dos poetas da Geração de 27, na sua poesia de juventude, influência que, no presente, o poeta diz já não ter significado. De entre os poetas de língua espanhola de quem diz ter recebido influências, Eugénio destaca Aleixandre e Cernuda, que lhe foram dados a conhecer por Lorca:

Alguns, como não podia deixar de ser, deixaram um ou outro eco no meu trabalho. Foi há muitos anos, eu era muito jovem, e os versos desse tempo, na sua maioria, fui-os propositadamente deixando pelo caminho (RP: 375).

Ainda no âmbito da vertente de influência espanhola na poesia de Eugénio de Andrade, encontramos no estudo Carlos Mendes de Sousa uma confirmação desta premissa. Para Carlos Mendes de Sousa, «não restam dúvidas» que a «poesia de língua castelhana» representa um papel decisivo «no desenhar-se de um rosto próprio da poética

eugeniana» (SOUSA, C. M. de, 1992: 192)<sup>18</sup>. Pela mesma razão, se bem que indirectamente, encontramos nas palavras de Eugénio de Andrade o testemunho da importância de grandes nomes da cultura e literatura espanhola, na procura da constituição da sua voz poética:

Com a língua chegou a prosa e a poesia espanholas - o Quixote e São João da Cruz: a terra e o céu de Espanha. Toda a pessoa culta sabe bem como é difícil encontrar em qualquer literatura coisas assim. O aéreo da poesia de São João da Cruz não tem par em nenhum outro idioma. Pensar que tais versos se fazem com a palavra e o silêncio dá vertigens (RP: 375).

Por estas palavras, podemos afirmar que a multiplicidade de influências recebidas por Eugénio de Andrade não se limita à Grécia, à poesia medieval, clássica e moderna, portuguesa, ou à poesia e prosa castelhanas. Outros encontros que Eugénio de Andrade qualifica de «grandes» são colocados no seu tempo de juventude, tempo da constituição do seu rosto e do encontro com a voz própria, «na hora em que mais os necessitava»: Pessanha, Pessoa, Rimbaud, Lorca, Rilke e Éluard (RP: 292).

Nesta referência a nomes importantes da poesia de transição do século XIX para o século XX, é visível a importância que tem o contacto com as diferentes correntes literárias da época — nomeadamente a referência aos precursores do simbolismo (Baudelaire e Rimbaud, frequentes vezes referidos pelo autor nos seus textos em prosa), ao precursor do surrealismo (Éluard), assim como a nomes importantes da poesia espanhola (como Lorca). Estes nomes são, indiscutivelmente importantes para a constituição da voz poética de Eugénio de Andrade; e o poeta, quando interrogado sobre a influência na sua voz poética da tradição da modernidade imposta por Rimbaud e Baudelaire e tantos outros, responde:

De Baudelaire, quem não é herdeiro? De Baudelaire, de Rimbaud, mas também de Camilo Pessanha, naturalmente, pois quando descobri os

---

<sup>18</sup> Carlos Mendes de Sousa faz o estudo de algumas «aproximações de pormenor» no diálogo da escrita de Eugénio de Andrade «com a obra de Aleixandre» (SOUSA, C. M. de, 1992: 192).

simbolistas franceses descobria ao mesmo tempo a Clepsidra, esse livro que Sá-Carneiro, apesar de só conhecer dele alguns poemas, não hesitou em considerar, quando fosse publicado, o maior livro de poesia portuguesa do século [...] (RP: 376).

Entretanto, esta procura incessante de conhecimento e de formas de representar realidades concretas ou abstractas, como se quisesse juntar em si e no seu trabalho as inumeráveis experiências artísticas de outros poetas, tem em Nemésio um lúcido descodificador: «Até nas leituras que reflecte se sente o apelo à totalidade da experiência entesourada na cultura poética europeia» (NEMÉSIO, V. 1971: 455).

Para além dos nomes sonantes da literatura europeia, há um outro, o de Walt Whitman, citado mais que uma vez por Eugénio de Andrade em *Os Afluentes do Silêncio*, *Rosto Precário* e em *À Sombra da Memória*, como é, aliás, notado por João de Mancelos. Mancelos, que dedicou alguns trabalhos ao estudo comparativo da poesia de Eugénio de Andrade com a poesia inglesa e norte-americana, é categórico em afirmar que «a estima literária» que Eugénio de Andrade nutre por Walt Whitman poderá ter diversas origens embrionárias: a leitura de Alberto Caeiro («cuja filosofia ecoa as páginas mais líricas de *Leaves of Grass*» [MANCELOS, J. de 2008b: 1-2]); a leitura de Fernando Pessoa (cuja variedade heteronímica Eduardo Lourenço faz corresponder aos vários *eus* de Walt Whitman ou ao seu universo [LOURENÇO, E., 1983: 173]); o «estudo e tradução da poesia de Federico Garcia Lorca [...], confesso apreciador de Whitman, que lhe dedicou a célebre “Ode a Walt Whitman”» (MANCELOS, J. de 2007a: 166).

Ora, é na análise dos poemas que Mancelos encontra os possíveis fundamentos dessa admiração elogiosa, trazendo à luz as relações de intertextualidade entre a poesia de Whitman e a de Eugénio de Andrade, dando como exemplos os poemas «Mediterrâneo» de *Escrita da Terra* (PP, Vol. I, 1990: 360), «Walt Whitman e os Pássaros» de *Memória Doutro Rio* (PP, Vol. I, 1990: 203), «O Rapazito de York» em *Vertentes do Olhar* (PP, Vol. I, 1990: 300-301), «Carne de Amor» em *Rente Ao Dizer* (1992: 37) e

«A Washington Square» em *Com o Sol em Cada Sílabas* (1991: 35), (MANCELOS, J. de, 2008c: 2-3)<sup>19</sup>; e, como consequência dessa análise comparativa, mas não exaustiva, Mancelos encontra vários pontos de contacto na escrita dos dois poetas, que caracteriza como identificadores de relevante intertextualidade. É também por esse facto que Mancelos lê como homenagens a Whitman os poemas acima referidos, sendo «Walt Whitman e os Pássaros» aquele que Mancelos considera ser o mais conseguido (*id.*: 3).

Na linha que temos vindo a desenvolver cremos que este aspecto elogioso, tanto na poesia como na prosa, nos remete, de igual modo, para o domínio da afirmação da voz poética de Eugénio de Andrade, uma vez que alguns elementos presentes em «Walt Whitman e os Pássaros» são identificados por Mancelos como fazendo parte integrante da poesia de Whitman em «Glimpse» e noutros escritos; refira-se, por exemplo, a presença dos pássaros, o desejo homo-erótico, a época do ano, local e o ambiente (*id.*: 6-7).

Acontece também que, para além do já observado, outra das referências poéticas de língua inglesa é Wallace Stevens, que Eugénio de Andrade indica como fazendo parte daquele grupo de poetas que considera «maiores» no séc. XX (RP: 355)<sup>20</sup>. Tal como Stevens, Eugénio de Andrade procurou a afirmação da sua voz poética e o encontro com o seu *rostro* — relacionados com uma ansiedade de influenciar, ou, dito de outro modo, com uma necessidade de fugir à possibilidade de não ser

---

<sup>19</sup> O presente artigo, da autoria de João Mancelos, encontra-se disponível *online* em <http://mancelos.com.sapo.pt> e é parte integrante da revista *Itinerários (Revista do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia)*, vol. 8 (2008), pp. 215-221.

<sup>20</sup> João de Mancelos refere que Eugénio de Andrade, numa entrevista concedida a Paulo da Costa, «afirma categoricamente que Wallace Stevens é o poeta norte-americano que mais admira» (MANCELOS, J. de 2009a: 2). Excertos desta entrevista estão disponíveis em <http://www.paulodacosta.com/>, 10-11-2009. Mesmo sem estes testemunhos, Mancelos afirma igualmente que as marcas de Wallace Stevens na poesia de Eugénio de Andrade se podem encontrar (no poema «Pergunta a Stevens», ou nos textos «Canto Rouco», «Quase Nácar», «À Chegada do Verão», «Harmónio», «Verão», onde surgem alusões ao harmónio ou ao grito do pavão stenvensiano) (*id.*: 3).

mais que um imitador de outros poetas, daí decorrendo a urgência em se afirmar como poeta possuidor de uma originalidade indiscutível (MANCELOS, J. de, 2009a: 2).

Pela mesma razão, a necessidade de, através do conhecimento da escrita de outros poetas, poder captar para a sua voz uma multiplicidade de variantes que actuam como recursos (que, no trabalho paciente de reescrita, lhe permitem definir e consolidar a autonomia da sua voz), importa ainda referir os possíveis ecos de Keats na escrita eugeniana, identificados a nível de profunda intertextualidade e também nas temáticas, entre as quais se destaca a melancolia como marca mais visível desse intertexto (MANCELOS, J. de, 2009c: 3)<sup>21</sup>. No entanto, a nível temático, são ainda encontrados outros pontos de convergência entre as duas poéticas, sendo a combinação da melancolia com outros sentimentos um deles, para além da temática do Outono, do envelhecimento e da efemeridade (que surgem como prolongamentos do sentimento ambivalente de melancolia). A combinação e associação de várias dimensões de sentimentos permitem e emergem, nos poemas, de sentimentos potencialmente disfóricos (*id.*: 4-7)<sup>22</sup>.

Creemos que Eugénio de Andrade persegue a resolução do problema da efemeridade, gerando, no poema, um equilíbrio de tensões tendente a criar a sensação de permanência. Um dos pontos de chegada desse equilíbrio é o da plenitude de sensações, que muitas vezes se traduz numa epifania que se suspende num estado de contemplação ou, se

---

<sup>21</sup> Note-se, a título de curiosidade, como a palavra melancolia (e melancólico) surge em diversos poemas e em títulos de textos contidos em *Ostinato Rigore* (PP, I, 1990: 103-118), *Escrita da Terra* (PP, I, 1990: 351-372), *O Peso da Sombra* (PP, I, 1990: 235-246), *Branco no Branco* (PP, I, 1990: 249-273) e *Vertentes do Olhar* (PP, I, 1990: 289-317).

<sup>22</sup> Sobre a melancolia, no breve estudo de que nos socorremos, são definidas duas vertentes para este sentimento que o estudioso entende coexistirem no poeta, no acto de criação artística: «[...] a melancolia é um estado de espírito associado ao isolamento, à letargia e à contemplação, mas também a uma forma de *sensibilidade artística*, que possibilita ao escritor, pintor, músico, [...], uma análise serena dos seus estados de alma e, por inerência, o conhecimento de si e dos outros» (MANCELOS, J. de, 2009c: 3-4).

quisermos, de êxtase, conducente à totalidade, constatando, no entanto, o poeta, a igual fugacidade da plenitude e a quase impossibilidade de aceder a um estágio de *totalidade*.

Acontece, porém, que, para além das contribuições que foi trazendo para a sua poesia, dos quais a plenitude de momentos, onde a suspensão na acção e no tempo, ou mesmo a epifania, constituem exemplos paradigmáticos, Eugénio de Andrade colheu, noutros clássicos ingleses, elementos igualmente recorrentes, destacando-se as “aves”; por essa óptica, para além de John Keats, merece especial menção William Shakespeare (que Eugénio de Andrade admira profundamente), assim como William Butler Yeats [MANCELOS, J. de, 2008a: 207]<sup>23</sup>.

É justamente nas palavras do poeta que encontramos a prova dessa paixão pelas aves, paixão que se traduz num sentimento de elevação, tanto do homem, como da sua poesia: «Os pássaros, o que temos de mais próximo dos anjos, ali estavam de manhã cedo a lembrar-me que, na minha poesia, os melhores versos lhe pertenciam» (RP: 395). Curiosamente, nestas palavras de Eugénio de Andrade, veículos dessa paixão, encontramos explícito o angelismo positivo que Eduardo Lourenço nos deu a conhecer<sup>24</sup>. São ainda as palavras de Eduardo Lourenço que nos dão a justa medida da importância de pássaros, ou anjos (na poesia, em geral, e na de Eugénio de Andrade, em particular); a propósito do Anjo, afirma:

---

<sup>23</sup> Recorde-se que já Vitorino Nemésio tinha chamado a atenção para a influência da poesia inglesa na escrita de Eugénio de Andrade: «[...] um poeta que põe a sua recolha de versos sob a égide de Shakespeare — um poeta de quem a poesia inglesa parece ter sido madrinha: uma das madrinhas» (NEMÉSIO, V. 1971: 448).

<sup>24</sup> Por angelismo positivo, em poesia, entende Eduardo Lourenço a forma como a realidade é vista e julgada pela perspectiva do Anjo, como se o poeta assumisse para si essa identidade. Assim, estaríamos perante o transcender da «aparência empírica» da aventura pessoal e histórica dos homens, que passaria a ser iluminada a partir de um ponto de ordem e origem superior, ponto onde se situa e se pode conhecer a única e verdadeira realidade, «o autêntico espelho e modelo de todo o existir»; ou seja, estaríamos face a um «movimento irresistível da consciência poética contemporânea para identificar os seus poderes aos da própria invenção do mundo enquanto palavra poética» (LOURENÇO, E., 1971: 49-50).

Todo ele se inscreve no movimento irresistível da consciência poética contemporânea para identificar os seus poderes aos da própria invenção do mundo enquanto palavra poética (LOURENÇO, E., 1971: 50);

Leia-se também a referência ao relacionamento do poeta com o homem através da dimensão poética:

O homem ou o poeta seu representante emblemático, não gozou com plena tranquilidade dos poderes que reclamou aos deuses ou a Deus (*id.*: 51).

Surgirá daí a necessidade de traduzir a pureza, a perfeição da Natureza ou do humano na poesia; o mesmo é dizer, por outras palavras, que o poeta procurará, na sua escrita, a concretização de uma plenitude de expressão que, nele, surgirá «como revelação imediata, carácter óbvio de tudo que suscita o êxtase do poeta [...]» (LOURENÇO, E, 1971: 51).

Parece-nos, no entanto, que o poeta se mostra sempre insatisfeito com a falta de perenidade da plenitude, tentando afinar os modos de exprimir a unidade do homem e a sua relação profunda com a natureza, na busca em desenhar um *rostro* mais preciso desse homem que se quer renovado e total (busca, quanto a nós, nunca concluída). Daí, as palavras do poeta, quando revela o seu entendimento acerca da responsabilidade da escrita poética:

É que, desde muito cedo, escrever foi para mim a ambição de exprimir uma certa experiência do mundo, consciência infeliz, naturalmente, mas responsável, e o que fazia sempre me parecia muito aquém da minha ambição (RP: 305).

Creemos que a ambição de exprimir a experiência do mundo sempre foi e será influenciada não só pelos motivos que temos vindo a apresentar, mas também por outros que se lhes vêm juntar. Neste sentido, as palavras de Vitorino Nemésio são muito elucidativas, revelando-nos as origens da multiplicidade de influências tão profundamente perseguidas por Eugénio de Andrade:

Este poeta lê avidamente todos os grandes poetas, inicia-se com método e amor intelectual nas maiores poesias do mundo, explorando-as a ponto de saber a alguns líricos de cor (NEMÉSIO, V., 1971:448).

Com efeito, Nemésio, enumerando as influências que encontra no primeiro livro de poemas de Eugénio de Andrade, *As Mãos e os Frutos*, diz-nos que tudo aparece «tão coerente e fundido, que a voz do poeta se vai levantando timbrada e própria à conquista de tom definitivo» (NEMÉSIO, V., 1971: 452).

Importa, assim, desde já reconhecer que a importância atribuída à conquista do tom definitivo encontra expressão no contacto com a poesia e filosofia do oriente da qual Eugénio de Andrade refere os nomes para si mais significativos: Lao Tsé e Bashô, Okakura Kakuzô, Li Po. Que influência ou inspiração procura Eugénio de Andrade nos *haikai*?<sup>25</sup> A resposta (como já, aliás, referimos) é simples: a forma correcta de exprimir o silêncio: «A plenitude do silêncio só os orientais a conhecem» (RP: 300).

Ora, a presença do silêncio nos versos de Eugénio de Andrade, tendo sido sempre uma aspiração maior do poeta, constitui outra das suas demandas. Neste sentido, são muito sugestivas as palavras de *Rosto Precário*:

O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem. Também apaziguam, é certo, mas é tão raro! (*ibid.*)

Com efeito, poder-se ia pensar que a tentação do silêncio nunca foi resolvida; contudo, parece-nos evidente que o poeta consegue fazer ascender o silêncio a um lugar significativo em toda a sua arte de escrita: «É da tentação do silêncio, da apetência do silêncio, da condenação ao silêncio que falam todos os meus «afluentes», em prosa ou em verso» (*ibid.*). Assim, repare-se: por um lado, o poeta pretende exprimir o silêncio e no silêncio; por outro, reconhece que, para escrever poesia, o poeta está «condenado às palavras», embora entenda que as palavras que são

---

<sup>25</sup> A respeito do uso de poucas palavras para obter uma expressão plena de sentidos, sentimentos, ideias, emoções, cremos ser importante referir, mais uma vez, a influência da cultura oriental na poesia de Eugénio de Andrade, influência essa claramente, como se sabe, assumida pelo poeta: «Há uma brevidade, uma contenção, uma densidade no *haiku* que passou à minha poesia» (RP: 340)

ditas devem sê-lo com sabedoria; isto é: ao falar, o homem deve «estar todo em cada palavra, em cada gesto» (RP: 369). E repare-se como este aspecto constituinte da voz poética de Eugénio de Andrade nos remete para um valor que em *Rosto Precário* surge descrito como «paixão», «busca da verdade», «luta pela autenticidade».

Ora, é precisamente em Fernando Pessoa, pela voz seu heterónimo Ricardo Reis que Eugénio de Andrade encontra as palavras que exprimem e resumem esse valor: [«Para ser grande, sê inteiro»](RP: 369). É assim que, voltando à presença da uma das principais figuras da moderna poesia portuguesa, voltamos também àquelas que o poeta considera serem as principais influências na sua voz poética: «[...] Pessanha, Pessoa, Cesário, Camões – e agrada-me citá-los assim a contrapelo – foram sempre para mim os nomes supremos da poesia de língua portuguesa» (AS: 165):

Foi sempre pela voz dos nossos poetas que o português viu mais longe e mais fundo. É com a sua voz, que vem de muito longe, que ficamos sempre frente ao essencial: terra, céu e um rosto de homem virado para as extensões de água, que em nós foi sempre fascinação antes de ser trágico destino. Às vezes, não muitas, é certo, chego a pensar que essa voz é também minha, mas devo ter-me enganado, como em tantas outras coisas (RP: 353).

Colhidas que estão, segundo o nosso critério, influências fundamentais da poética eugeniana, resta-nos, então, ver de que forma o *eu* lírico desta poesia se revela como síntese de influências, como voz e como *rosto* do poeta e do homem que deseja a *unidade*.

## 1.2. EUGÉNIO DE ANDRADE – UM EU LÍRICO ENTRE O UNO E MÚLTIPLO

*O dizer original não é pois o primeiro verso do poema, o incipit que tu colhes quando menos esperas: não é a palavra mas o desejo da palavra. Há quem lhe chame música ou paixão [...] (BRITO, C. de, 1987: 9)*

Repare-se como nestas palavras de um outro poeta, (Casimiro de Brito), se afirma algo que Eugénio de Andrade transformou em primeiro

valor do seu trabalho poético: a paixão, a «paixão pelas coisas da terra, na sua forma mais ardente e ainda não consumada» (RP: 289). No entanto, não nos parece que essa paixão se reduza a um aspecto singular; pelo contrário, preferimos chamar-lhe paixões, ainda de acordo com as palavras de Eugénio: «De todas as minhas paixões, que são realmente muitas, é justo destacar a poesia» (RP: 329). É certo que para Eugénio de Andrade a poesia é uma paixão; entretanto, cremos que a nossa análise aponta para o facto de, na sua poesia, se encontrarem muitas outras paixões, destacando-se a paixão pela terra e a paixão pelas palavras;

Respiro a terra nas palavras,  
No dorso das palavras  
Respiro  
A pedra fresca da cal (OD: 121);

Como se pode verificar, este excerto do poema poderá facilmente relacionar-se com uma afirmação de Eugénio de Andrade, na qual o poeta parece não poder escapar ao poder das palavras, que persegue e o perseguem, às quais se abandona e em quem confia inteiramente: «Haverá maior razão para sobre elas trabalharmos incessantemente? Para a cada momento lhes questionarmos o sentido e o destino?» (RP: 325). É com o mesmo sentimento que António Ramos Rosa nos diz que «A poesia é o acto de respirar pela linguagem o que o homem não sabe ou não pode dizer» (ROSA, A. R., 2000: 15). E não deixa de ser correcto afirmar que este acto de respirar o poema, nas palavras e pelas palavras, transforma a poesia não em simples inevitabilidade, mas em algo de imprescindível à existência do homem enquanto poeta.

Deste modo, se aceitarmos a imprescindibilidade da respiração em poesia, não deve aceitar-se a existência de uma poesia que apenas 'respira por respirar'; espera-se, sim, que seja uma poesia que respire 'porque o deseja', resultando prazer desse processo, ou seja, uma poesia viva que «[afirme] a sua existência e a do poeta com ela, [e se ergam]

ambos a uma comum transparência, até serem canto claro e fundo — voz do homem» (RP: 277).

Ora, é justamente da necessidade de, com palavras, ser fiel ao homem, de dizer a respiração do mundo e a respiração do sujeito, que surge, em Eugénio de Andrade, o acentuar de uma posição de certo modo contraditória: a da paixão pela escrita poética, mas, ao mesmo tempo, a declaração do seu periódico e consciente afastamento da escrita<sup>26</sup>; e esta ambivalência perante a poesia é, aliás, testemunho de um sentimento a que o poeta não pode fugir ou recusar:

Escrever não é uma rotina. Um verso famoso diz que a poesia, como o amor, faz-se na cama. Mas dá menos prazer. E não apazigua [...]. Mas daqui a uns meses, se não começar a escrever, o sangue torna-se negro, e a vida insuportável (RP: 396).

Importa, assim, desde já reconhecer, nestas significativas palavras de Eugénio de Andrade, algo que equaciona a escrita poética como que uma função básica da vida, da existência, uma necessidade, uma depuração, um sentimento de urgência que se evidencia, mais uma vez, nesta afirmação: «Escrevo normalmente em períodos de crise. Quase podia dizer que escrevo por carência» (RP: 334); e assim

também nestes versos:

Recomeço.  
Não tenho outro ofício (OD: 121);

ofício que Eugénio de Andrade vive com intensidade e paixão:

Reescrevo os textos obsessivamente. Em mim, o ataque do poema é de ordem musical. A palavra é como uma nota que procura outras para um acorde perfeito (RP: 307).

Assim à paixão pela escrita vemos juntar-se a paixão pela música e pelo seu oposto, o silêncio, pois para o poeta o «rumor [da palavra e da música] torna[m] o silêncio mais nítido» (RP: 380):

No interior da música  
O silêncio

---

<sup>26</sup> Cf. RP: 345.

que regaço procura? (OD: 143);

Nestes versos, é relativamente fácil apreender a indispensável musicalidade que deve estar contido no poético. Pela mesma razão, ainda que noutra contexto, o poeta afirma que a música atribui perfeição a tudo aquilo que enquadra, e integra, conferindo, igualmente, perfeição à poesia (RP: 381). Neste sentido, repare-se, por exemplo, como Eugénio de Andrade, dedica à música um lugar de destaque, ao colocá-la no lugar de onde extrai a plenitude, essa plenitude que em jovem lhe era conferida pela poesia (*id.*: 292). Decididamente, esta procura de perfeição não pode deixar de estar relacionada com a procura da palavra “justa” — que deve ser uma palavra contendo uma musicalidade discreta, um rumor próximo do silêncio, mas suficientemente clara para designar o que pretende (*id.*: 397):

Escrita ou falada, gosto da palavra exacta. É a minha herança, a palavra, não tive outra, é no domínio da exactidão, sinto-me responsável até por uma vírgula (*id.*: 398).

De igual modo, face ao sentido de responsabilidade perante a língua que herdou e com a qual trabalha, e face à veemência com que o afirma, podemos concluir que escrever poesia se trata de outra das suas paixões, já que «o poeta recebe, é certo, mas também dá, numa reciprocidade total» (RP: 354).

Para além disto, ao que ficou dito podemos ainda acrescentar o facto de (no que diz respeito ao trabalho desenvolvido pelo poeta a partir da matriz da língua materna) julgarmos também que «língua» pode ser entendida e concebida nas suas variáveis conotativas, revelando o carácter renovador da poesia face a uma língua e a uma linguagem:

Língua;  
língua da fala;  
língua recebida lábio  
a lábio; beijo (RD: 37).

Por esse motivo, são tão expressivas as palavras do poeta quando confrontado com a necessidade de falar sobre a criação poética:

A arte da poesia requer uma aguda consciência do idioma. Porque a tarefa maior do poeta é preservar a sua língua, torná-la cada vez mais apta e sensível a exprimir as suas experiências, e levar essa tensão criadora ao espírito ou à carne de outros homens, de modo a que o exercício da poesia se possa transformar numa relação íntima, semelhante à do amor (RP: 353).

Não deixa de ser sintomático, nestas palavras de Eugénio de Andrade, o surgir da referência a outra das suas paixões que intimamente se liga ao fazer poético: a paixão pela libertação do homem, libertação que se faz primeiramente pelo seu corpo. Desta paixão, dá-nos conta esta outra afirmação do poeta, quando se refere à escrita de poesia: «Há outros períodos em que necessito da escrita como de um corpo» (*id.*: 307):

Carne. Carne de amor. Love-flesh,  
como lhe chamou Whitman.  
Amada carne até aos bordos cheia  
De ardor, fremente de seiva (RD: 37).

Não deixa de ser sintomático que nos excertos de poemas acima transcritos se possa confirmar o emergir de um sujeito que é efectivamente um sujeito apaixonado, e que, como temos vindo a observar, orienta a sua atenção em múltiplas direcções. Repare-se ainda que, nos textos donde emerge, esse sujeito se apresenta como um atento descodificador de signos:

O apaixonado é o semiólogo selvagem em estado puro! Passa o tempo a ler signos. Não faz outra coisa: signos da felicidade, signos da infelicidade. No rosto do outro nas suas condutas. Ele é uma verdadeira vítima dos signos (BARTHES, R., 1981: 293-294).

As palavras de Roland Barthes, ainda que usadas referindo-se a um *sujeito* que emerge de um texto em prosa, são muito significativas, pois dão a exacta medida da focagem que o *eu* realiza face ao que o rodeia e que para si contém significado.

Assim, pelas características particulares deste trabalho que se debruça fundamentalmente no sujeito poético eugeniano, também defendemos que este sujeito, nos versos, nos dá o interromper da fala

«para pensar de outra maneira, desprendendo da fala, dos imediatos interesses e suspeições da fala, a linguagem em cujas figuras há um pensamento que abre caminho» (RUBIM, G., 2000: 47).

Decididamente, é neste abrir de um caminho que se inscreve a poesia de Eugénio de Andrade — que, acima de tudo, pretende dar um *rostro* ao homem (numa poesia que se afirma com a intensidade de uma paixão), busca revelar a «transparência do mundo» (RP: 354), mas que reconhece, igualmente, que os poetas, em tal procura, são «seres da utopia, essa sem a qual não há progresso» (*id.*: 398). Na sequência deste raciocínio, e encetando este percurso utópico em que pretende desvendar o rosto original do homem, o poeta trava uma luta em que se afigura como fundamental a defesa da posição do homem no mundo. Por isso, o poeta faz aderir a si (segundo as suas palavras) «a bela expressão de Heidegger» que o define como «pastor do Ser» (RP: 277).

Entendida pelo poeta como uma paixão, esta defesa é corporizada no sujeito poético que exprime uma relação irmanada do *eu* com o *tu* ou com o *outro*. Em consequência deste desbravar de caminho, o poeta/pastor tenta, do mesmo modo, revelar com as suas palavras aquilo que o homem encerra de mais puro e de fundamental, para poder conduzi-lo à unidade consigo próprio. Por esse motivo, o poeta nos diz que «O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação», empenho que se prolongará por uma vida inteira, já que desse empenho fez «fogo de amor» e também a sua «moral» (RP: 275).

Já sobre «Green God», Eduardo Prado Coelho notara que «O amor é actor: o que faz crescer» (COELHO, E. P., 2006: 34); e, ainda em «Green God», esse deus que passa pelo meio das coisas e as fecunda à sua passagem é para esse autor um aspecto nuclear da poesia de Eugénio de Andrade: «Essa ideia de que é preciso ir pelo meio das coisas é nuclear. Aquele que vai pelo meio das coisas pertence às próprias coisas. As coisas estão dentro dele» (*ibid.*). O sujeito passa pelo meio das coisas para as poder contagiar e se deixar contagiar por elas, o que de certa forma

define a maneira como a sensação de plenitude é elaborada na poesia de Eugénio.

Assim, Eugénio de Andrade, exactamente como quer o homem de corpo inteiro na realidade e na poesia — aquele corpo que, a um tempo, diz ser, na sua essência, singular e plural —, quer também colocar nessa mesma poesia a procura do exacto lugar do homem no mundo, caminhando por ele, na condição de que esse mesmo homem seja portador da consciência de quem é efectivamente: um ser em que o particular e o universal coincidam, em que a harmonia e a unidade se realizam, isto é, um ser onde aconteça «uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência» (RP: 275).

Repare-se como, no poema «Madrigal» (de *Mar de Setembro*), encontramos a presença da plenitude, da reconciliação, da harmonização:

Agora  
onde te despes  
é verão:  
tudo acolhe  
e afaga  
o que teu corpo tem  
de concha  
molhada (MDS: 91).

Neste contexto de procura da expressão da totalidade da figura humana, repare-se, por exemplo, como o homem é apresentado de forma positiva e não como um ser triste e desfigurado, a quem a cultura vigente tenta obstinadamente ocultar o *rostro* — *rostro* a que Eugénio de Andrade «chama de belo e tenebroso». Neste, como noutros poemas, em que a relação eu / tu se faz pelas palavras e pelo silêncio, pelo que é dito e pelo que é deixado de dizer, assistimos ao rebelar-se discreto do sujeito «contra [a] amputação no corpo vivo da vida» (RP: 276).

Ainda neste poema, não podemos igualmente deixar de assinalar a importante relação sujeito/natureza, promotora de inesperadas metáforas e metamorfoses e indiciadora de outra das paixões do poeta: a relação homem-natureza. O uso da metáfora e da

metamorfose dão a medida exacta da «sobreposição ou interpenetração, ou contiguidade [que se opera] entre o corpo e os demais elementos da natureza [...]» (CRUZ, G., 1971: 126). Esta aproximação corpo-natureza é responsável por algo que Eduardo Lourenço, no prefácio à edição catalã de *Ostinato Rigore* (inserida em *Rente ao Dizer*<sup>27</sup>), encontra na poesia de Eugénio de Andrade, considerando-a, pela «essência» e «milagre» da sua «singular transparência», uma poesia «sem sujeito» (LOURENÇO, E., 1992).

Na poesia de Eugénio de Andrade, quando se fala do homem<sup>28</sup>, cremos que o sujeito é sempre esse homem que se manifesta através daquilo que tem de mais material e com o qual interage com o mundo: o corpo. Sempre foi o corpo do homem que esteve em destaque nesta poesia; sempre ele foi o protagonista, mesmo quando, sem mediação, o sujeito poético se deixou envolver, no poema, pelos elementos que lhe falam da sua condição original. É efectivamente nesse contacto do sujeito com a consciência do que pode ser a sua origem que encontramos a *plenitude* entendida como um estado de suspensão da percepção de tudo, em que tudo é sentido ao mesmo tempo, ou seja, o instante em que é entrevista a totalidade:

Ignoro o que seja a flor da água  
mas conheço o seu aroma:  
depois das primeiras chuvas  
sobe ao terraço,

entra nu pela varanda,  
o corpo inda molhado  
procura o nosso corpo e começa a tremer:

---

<sup>27</sup> O prefácio a que acima nos referimos e que data de 1991 é também prefácio a esta edição de *Rente ao Dizer*, de 1992, e não tem as páginas numeradas, pelo que não são indicadas na citação acima feita.

<sup>28</sup> Também Gastão Cruz encontra o homem no lugar do *eu* que dialoga com o *tu* nos poemas de Eugénio de Andrade; no entanto, impõe duas condicionantes a essa presença: a manifestação do temperamento e a manifestação da inteligência — quando escreve que (o homem é «eu», digamos, enquanto temperamento. Para atingir a despersonalização, tem de ser inteligência) e, dessa forma, construir uma rede de relações entre as quais não descortinamos a lei da continuidade (CRUZ, G., 1971: 179).

então é como se na sua boca  
um resto de imortalidade  
nos fosse dado a beber,  
e toda a música da terra,  
toda a música do céu fosse nossa,  
até ao fim do mundo,  
até amanhecer (BB: 257).

Ainda no domínio da plenitude, no que diz respeito ao equacionamento desse homem como sujeito de plenitude, vemos, no poema seguinte, que a expressão da totalidade pode acontecer, para o sujeito, de forma incompleta; daí que «A sua voz [fique] a oscilar entre súbita presença da realidade invocada e a nostalgia ainda iluminada por essa presença, que interdita a sua total fruição [...]» (GUIMARÃES, F., 1972: 172):

Um corpo  
estendido  
nu  
na iminência de ser música  
diz o que penso.  
O fogo  
súbita convulsão da água  
sobe  
pelas pernas  
penetra nos lábios  
vacilantes do verão (VA: 174).

Como quer que seja, esta não é a imagem do homem «errante na terra, em busca perpétua do próprio rosto» (AS: 168); é antes um sujeito que tenta dialogar com o outro e que com ele tenta escutar o «acorde fundamental» da «voz da origem, a única que o [pode] religar ao mundo» (*ibid.*). Para além do já observado, este não é também o sujeito da melancolia e tristeza encontradas por Joaquim Manuel Magalhães no *eu* lírico de Eugénio de Andrade; é antes um *eu* que não exclui a capacidade superação latente dessa mesma condição (MAGALHÃES, J. M., 1981: 89-103); é ainda um *eu* desejante — e o desejo, «esse transborda, é um rio sem margens que só aparentemente está nu» (BRITO, C., 1985: 85).

Impõe-se, no entanto, perceber, ainda no poema acima, que o sujeito pressente a desconfiança latente face ao desejo — «Um corpo / [...] / diz o que penso» (VA: 174) —, daí se justificando a afirmação do poeta quando se diz marginal por se recusar a «ser mastigado e engolido pelo Sistema» (RP: 343).

Como se pode ver, Eugénio de Andrade não renega alguma marginalidade inerente ao trabalho poético; por isso, não só afirma que tem que viver na margem (*ibid.*), como reitera também a sua inapetência para o mundo (*id.*: 363), confrontando-nos com o facto de a sua poesia não ser didáctica, não ensinar nada a não ser desaprender (*id.*: 394).

Ainda no mesmo sentido Eugénio de Andrade faz suas as palavras de Pessoa e afirma que «o poeta é um indisciplinador de almas» (RP: 343). Entretanto, com a sua poesia, pretenderá, na realidade, ensinar alguma coisa ou apontar para aquilo que entende ser fundamental; dito de outro modo: o poeta assume para si a tarefa de preservar e revelar o homem na sua essência, tarefa que considera como fazendo parte da sua herança, não sem se questionar sobre a maneira como há-de dar continuidade a «tão delicada e preciosa tarefa» (RP: 298).

Afinal, o que o poeta nos quer dar conta na sua poesia são, efectivamente, «as mil e uma antinomias, tão escolarmente elaboradas, quando não pervertem a primordial fonte do desejo, pecam por cindir a inteireza que é todo um homem» (RP: 277). E note-se que, ao se tornar consciente de tamanho labor, o poeta oscilará «entre obediência e rebeldia, entre norma e transgressão, caminhará inseguro, sabendo que tudo lhe é permitido para aumentar a herança e tudo lhe é interdito para a dissipar» (RP: 298).

Isto significa, portanto, que estamos perante um «conflito entre a pessoa e o seu mundo, que reside na recusa em obedecer a códigos ancestralmente distorcidos duma colectividade safada e beata» (MAGALHÃES, J. M., 1981: 101); ou seja: encontramos-nos perante uma poesia que concede importância à relação do sujeito com a sociedade,

mas também uma poesia onde se denuncia a ruptura de laços entre sujeito e sociedade. E, relembrando o que diz Dionísio Vila Maior (ainda que, note-se bem, num outro contexto), esta estruturação precária dos laços entre o sujeito e sociedade parece articular-se com as expectativas geradas por este face a essa sociedade e ao contexto histórico e sócio-cultural em que se insere (VILA MAIOR, D., 2003: 141-142). Também por estes motivos, o poeta vai encontrar na arte uma forma de questionar a sociedade, pois só a arte tem a grandeza e a coragem para denunciar tais situações: «[...] como poderia a arte deixar de reflectir uma tal situação, se cada palavra, cada ritmo, cada cor, onde espírito e sangue ardem no mesmo fogo, estão arraigados no próprio cerne da vida?» (AS: 224). Encarada desta forma a consciência da crise que se gera entre o sujeito e a sociedade, vemos o poeta colocar o surgimento da poesia não como algo superficial e pouco dinâmico, mas como um acto de criação (artística), que seja invenção permanente (RP: 326).

É assim que:

O poeta feito uma só coisa com o seu canto, solicita dele o milagre de uma plenitude que ele sabe ausente e finalmente é essa ausência que nele se faz música e voz (LOURENÇO, E., 1971: 41).

Do mesmo modo que a intensa procura de uma expressão da plenitude do homem leva o sujeito poético a percorrer caminhos diversos (dos quais a tentativa de apagamento da sua presença nunca o afastou por inteiro)<sup>29</sup>, também a inevitabilidade da sua presença no discurso poético de Eugénio de Andrade não poderia deixar de acontecer, sob pena de tentarmos comunicar através de discursos incoerentes e ilegíveis — pois «a *modernidade* a que se propõe a linguagem poética [...] quando patenteia uma abertura expressiva que lhe é constitutiva [...] não anda

---

<sup>29</sup> Gastão Cruz reflecte sobre a busca de rigor na expressão poética e afirma que «os poetas que nos nossos dias retomaram o espinhoso caminho da abstracção lírica» (CRUZ, G., 1971: 167-168), colocando Eugénio de Andrade nesse grupo: a «sua obra poética, tão concentrada, tão rigorosa, tão abstracta, nunca é o oposto da poesia» (*ibid.*) — poesia que nós entendemos colocar rigor em tudo o que seja perspectiva de exprimir a unidade do homem.

muito longe desse discurso permanentemente renovado na sua mais funda identidade que é o sentido de que a poesia sempre se revestiu» (GUIMARÃES F., 1982: 140) e está profundamente dependente do lugar ocupado pelo sujeito poético. Por isso, se aceitarmos que a «palavra não é exterior ao homem, mas o seu núcleo frágil e ardente» (LOURENÇO, E., 1971: 37), aceitaremos de igual modo que «da própria palavra-poética [...] nasce o apelo da plenitude» (*id.*: 41).

É este o anseio máximo da poesia de Eugénio de Andrade, que, enfim, se traduz na *maturidade* da sua voz poética.

### **Conclusões provisórias**

Com o que foi dito, julgamos ter traçado um percurso possível da imersão de Eugénio de Andrade no mundo da escrita literária; e, apesar do distanciamento evidenciado pelo poeta face a movimentos literários e a trocas com o mundo, cremos não ser excessivo pensarmos que terá colhido, no Simbolismo, o gosto pelo rigor e o trabalho da imagem poética; no Modernismo, a presença da alteronímia e da procura da plenitude a que deu um expressão própria; no Surrealismo, a técnica de escrita automática (a que chama pureza [RP: 292])<sup>30</sup> e o trabalho da metáfora; a este propósito, note-se como Gastão Cruz sublinha a presença de marcas de Surrealismo em muitos aspectos da escrita poética de Eugénio, principalmente a do automatismo que nesta poesia:

[...] confere à palavra essa espécie de poder mágico [que] nos tempos modernos extrai poesia da memória das coisas e dos seres, das sensações e das imagens, das dores e das alegrias, em suma, da funda experiências das almas sensíveis (CRUZ, G., 1971: 158).

---

<sup>30</sup> Note-se como, em *Rosto Precário*, Eugénio de Andrade refere especificamente a importância do Surrealismo na sua poesia: «Do surrealismo ficaram na minha poesia certas tonalidades, e a *pureza* com que alguns surrealistas *viveram* a poesia ainda hoje me fascina, pois, surrealista ou não, sempre uma aguda consciência de viver em perigo me deslumbrou. Rimbaud é aqui símbolo por excelência» (RP: 292).

Como quer que seja, é o próprio Eugénio de Andrade que assinala o nascimento da sua voz poética e o desenhar dos contornos do seu próprio *rostro*, enquanto poeta: «[...] é nesse livro (As Mãos e os Frutos) que a minha voz, no que terá de específico, surge pela primeira vez» (RP: 310).

Apesar das múltiplas influências a que esteve exposta, a poesia de Eugénio de Andrade é uma poesia de originalidade, que se obstina na procura da *plenitude*, lugar onde quer colocar a voz específica da sua fala. Se o consegue ou não, vê-lo-emos na segunda parte deste trabalho, após a análise das estratégias usadas pelo poeta para exprimir a *plenitude*, na escrita dos seus textos.

## 2ª PARTE

### MARCAS POÉTICAS DE PLENITUDE

#### ***Introdução***

Edgar Morin escreve que a «poesia é a estética, o amor, o regozijo, o prazer, a participação e, no fundo é a vida!» (MORIN, E., 1997: 62) e, acrescenta, afirmando que se vivêssemos em «permanência poética nunca a sentiríamos». Quer isto dizer que é necessário à poesia um outro estado que a saiba colocar em evidência, ou seja, um estado em que ela própria 'não esteja presente'. Eugénio de Andrade refere precisamente a erupção do estado poético como se de um «desespero» se tratasse, que dentro dele se instala e o obriga a escrever. É aí que a escrita poética faz da sua presença uma imposição, como uma revelação que com o poeta partilha a existência. Diz Eugénio que, nesses momentos, «o mais estranho é arrancar da [sua] própria angústia palavras de profunda reconciliação com a vida» (RP: 299). Como se pode ver, as palavras do poeta conduzem-nos para aquilo que na sua poesia há de mais importante: «[...] uma procura de plenitude [...], uma procura incessante» (*id.*: 335).

Em consequência destas palavras, cremos poder encontrar, em *Lugares do Lume*, as marcas dessa ansiosa procura da plenitude e a expressão de um estado de conciliação com o todo.

#### **2.1. NA PALAVRA POÉTICA**

*[...] posso dizer que a minha poesia de juventude era fascinada por determinados sortilégios que depois deixaram de me interessar. Se fosse pintor, diria que passei a trabalhar com menos cores, e as poucas com que*

*trabalho são cada vez mais surdas. Mas isso é natural, chama-se maturidade. (RP: 341)*

*Lugares do Lume*, de Eugénio de Andrade, pertence à fase mais recente da sua escrita literária, à qual o poeta atribui algum ensurdecimento da linguagem. E cremos que, neste livro, a linguagem não se revela mais sombria que em livros anteriores. Do nosso ponto de vista, é evidente, neste conjunto de poemas, a tentativa do sujeito poético para encontrar um equilíbrio entre luz e sombra, presença e ausência, presente e passado.

Ora, contrariando a afirmação acima transcrita, o título do livro, *Lugares do Lume*, é indiciador de que o escurecimento, se aconteceu, se dá a um nível mais profundo, porque, em superfície, os lugares que se privilegiam são maioritariamente os do dia, da luz, do sol e do fogo. O que pretendemos dizer é que, na nossa opinião, o escurecimento está na profundidade do trabalho poético que envolve a incessante busca da palavra exacta para transmitir algo que o próprio poeta pressente transcendê-lo. Importa, assim, desde já reconhecer, como o faz Adorno, ainda que num outro contexto, que o sujeito poético «deve a sua existência a um privilégio: só a um escasso número de seres humanos, vergados sob o peso da necessidade, foi dado apreender o universal descendo ao fundo de si mesmo; e desenvolver-se enquanto sujeitos plenamente autónomos, senhores da sua própria expressão» (ADORNO, T. W., 2003: 16). É desta linguagem de expressão profunda que Eugénio de Andrade nos fala, quando refere o desespero vital e emocional em que se traduz o acto de criação do poema, no qual «é impossível destrinçar o que é de razão e o que é do instinto, o que é do mundo e o que é da terra» (RP: 276-277).

Quer isto dizer, por outras palavras, que o sujeito poético não só se limita a tentar exprimir a totalidade, mas também procura a forma mais adequada de o fazer, já que nos seus «versos [se] aspira [...] [ à

superação das antinomias» (*id.*: 340), ou «[quer] que um verso [seu] contenha a luz do mundo» (*id.*: 395).

De facto, esta vontade de «iluminar a escrita», que se subentende estar obscurecida, bem como o aspirar «à superação das antinomias», é, no seu essencial, a procura de conciliação de opostos, que é a matéria de que se compõe, em última instância, a unidade. Por isso concordamos com as palavras do poeta, quando admite que, no que diz respeito à sua poesia, não se pode «falar de um mundo orgânico e estilístico encerrado nos limites de uma arquitectura que teve em conta as relações do todo com as partes entre si [...]» (RP: 286-287). A partir destes pressupostos, compreende-se, portanto, que a superação de antinomias se produza no equilíbrio instável da multiplicidade que faz percorrer os poemas, numa tensão traduzível pela procura de um espaço de plenitude onde se possa exprimir a liberdade, uma liberdade que se quer, no fundo, partilhar. Como consequência desta vontade de exprimir a unidade do homem, vemos, assim, emergir, nos poemas, um sujeito dividido entre luz e sombra, entre frio e calor, entre juventude e velhice; isto é: vemos assomar um sujeito fragmentado.

Acontece, porém, que, face à perspectiva de existência de um sujeito dividido, tentando perspectivar a união de opostos, observamos, em *Lugares do Lume*, como tentativa de superação do fraccionamento, a repetida referência ao nascimento da palavra poética, assim como a recuperação de lembranças do passado. De facto, neste livro, deparamo-nos com uma efectiva «imersão no tempo», uma manifestação da «insatisfação por um presente de solidão [e] a tentação de se refugiar na memória [sem, no entanto,] cair no sentimentalismo e no confessionalismo [...]» (CATTANEO, C. V., 1996: 38). A partir daqui, parece-nos possível consolidar as noções segundo as quais a imersão no tempo e o recorrente relembrar do passado não são mais que a tentativa do poeta criar e partilhar um sentimento de plenitude — tentativa que efectua quer através de uma «inversão da visão pessoal de existir», quer

também através de «uma pesquisa formal [...] com o claro fim de encontrar um novo equilíbrio entre emoção e escrita» (*id.*: 36-36).

Torna-se, por isso, evidente que, face à alteração de perspectiva da existência pessoal e da dos *outros*, o poeta, pelo uso da palavra, procure refazer a «antiga aliança entre os homens e as coisas» (LOURENÇO, E., 1974: 141), e, no poema, espere que a plenitude aconteça, pois sabe que ela está ausente da realidade que a nega. Quer isto dizer, portanto, que a plenitude pode ser alcançada, contestando tudo o que a inibe e cerceia — unidade a que se chegará pelo sonho ou pelo corpo veículo de conhecimento (NEVES, N. T., 1971: 404-405).

Confirma-se, assim, a pertinência e o alcance dominante da reacção do sujeito contra o institucionalizado, numa tentativa de dar a «outros seres [o] direito a buscar tentativamente as sonoridades onde se enlaçam a dor e o sonho», fruto da ligação do sujeito individual a «uma corrente subterrânea colectiva» que se «refere, de facto à totalidade» (ADORNO, T. W., 2003: 16), e que, pela linguagem poética, bem visível no poema «É Assim, a Música» (LL: 27), se materializa, ensaiada sob a forma de interrogação<sup>31</sup>:

A música é assim: pergunta,  
insiste na demorada interrogação  
- sobre o amor?, o mundo?, a vida? (*ibid.*).

Tendo em conta estas noções, importará notar que se colocam questões, neste poema, que se assemelham àquela desenvolvida por Eduardo Lourenço quando fala da poesia de Eugénio de Andrade: «O que diz a palavra poética?»; ele próprio responde: «O que não pode ser dito senão por essa palavra» (LOURENÇO, E., 1974: 137). Assim, o poema diz-nos que

Não sabemos, e nunca

---

<sup>31</sup> São claras as afirmações do poeta, relativamente ao não pactuar com o instituído e o convencional, socorrendo-se, para isso, da palavra poética: «Porque a palavra poética visa a subversão – se assim não fora, que sentido teria esta música onde o homem morre sílaba a sílaba para que outro homem nasça?» (RP: 345).

nunca o saberemos  
Como se nada dissesse vai  
afinal dizendo tudo (LL: 27);

Eduardo Lourenço acrescenta:

O que ela é só existe na vida nela inclusa (LOURENÇO, E., 1974: 137).

Deste modo, ao colocar-se no lugar de quem, com outros, observa as interrogações que a poesia (ou a música) coloca ao real, numa tentativa de apreender «a verdade», o sujeito pretende que no poema se construam «liberdades concretas», nas quais o homem se realize em toda a sua potencialidade (RP: 337). Visto, assim, sob esta perspectiva o poema pode dar (e dá, segundo o sujeito poético) as respostas que se procuram, recorrendo a uma linguagem particular, que tanto se cala, como rompe o silêncio (que, ao mesmo tempo, esconde e revela, que se articula, ao mesmo tempo, na luz e na sombra — aspectos duais da linguagem que o poeta diz querer reunir numa só música e assim construir «o testemunho de fidelidade do homem ao homem» [RP: 284, 294]).

Para que o princípio da unidade se realize inteiramente no texto poético, o sujeito recorre àquilo que Maria Lígia Aiello chama de «palavra plena» que «cria um novo real, espelho e transparência, onde o homem se reflecte e vê-se no paraíso reencontrado, onde coexistem o sonho, a lucidez e a vida» (AIELLO, M. L. M., 1979: 66).

Ora, essa «palavra plena» surge-nos no poema com a necessidade de “arder”, de ser consumida na sua intensidade — não, é claro, no sentido da sua extinção, mas, sim, da sua transformação, tanto pela forma como é pronunciada e elevada, como pela forma como é transformada em silêncio ou reflexão.

Neste contexto, traduzindo de maneira significativa o que entende ser a plenitude da palavra poética, afirma Eduardo Lourenço:

O verdadeiro poema é uma fulgurante agonia ou um êxtase precário, conciliação impensável e todavia existente da nossa realidade e do nosso sonho (LOURENÇO, E., 1974: 137).

É, portanto, a elevação da palavra poética que pressupõe a sua plenitude e abertura a um mundo possível que modifique o real. E, a este propósito, repare-se como a demanda da plenitude nos leva a considerar o «homem pleno» presente na essência desta poesia — uma poesia que «desarma» um sujeito que, pelo uso da palavra, refaz «a posse mágica do Mundo e [a] libertação», deixando-se «conduzir pelo ardor» do fazer poético (LOURENÇO, E., 1974: 134-145).

## 2.2. NA APRENDIZAGEM DA POESIA – A ESCRITA POÉTICA

Já nos referimos como, na produção eugeniana, a plenitude se pode manifestar através da multiplicidade. Testemunho disso são alguns poemas de *Lugares do Lume*, nos quais claramente se evidencia a vontade de comunicar a plenitude contida no acto poético. Nesse sentido, os poemas «Aprendizagem da Poesia» (LL: 15), «A Figueira» (*id.*: 17), «*Cantus Firmus*» (*id.*: 23), «É Assim, a Música» (*id.*: 27), «Sempre assim foi» (*id.*: 37) e «Pequenos Prazeres» (*id.*: 47) são, de facto, a imagem de afirmação da plenitude através do acto de fazer poesia.

Com efeito, é a «poesia» o ponto de intersecção comum a todos estes poemas e a todas as variantes, segundo as quais ela pode ser nomeada: «nome», «canção», «canto», «sílabas», «palavra», «rumor», «música», «decassílabos». Diferente é, no entanto, o significado que a palavra «poesia», como sinónimo de plenitude, assume no poema «Aprendizagem da Poesia»:

[...] A todos os sentidos  
pedíamos para escutar o rumor,  
[...]  
apenas da brancura de uma folha  
e outra folha ainda de papel (LL: 15).

Como se pode ver, o sujeito que emerge neste poema assume uma atitude plural ao identificar-se com um “nós”, sugerindo que a aprendizagem da poesia resultou de um acto de colectivo — «crescíamos», «corríamos», «aprendíamos», «pedíamos» —, acto em que reinam a harmonia e a comunhão de interesses<sup>32</sup>.

Por isso se compreende que a facilidade na partilha dos actos de aprendizagem da vida e da poesia nos aponte para a necessidade de dar a conhecer um homem inteiro, pleno, já que o sujeito poético «sonha sempre transformar o homem, mudar a vida» (RP : 334).

E se, efectivamente, para o sujeito poético, é verdade que escrever poesia é uma forma de mostrar um homem novo que se identifica com o seu próprio rosto, também não é menos verdade que nela encontramos uma vontade de partilhar a intensidade com que é sentida a antecipação do acto de escrita, tempo feito de silêncio e do desejo de «escutar o rumor [...] da brancura de uma folha de papel» (LL: 15). A este nível, é importante não esquecer que Eugénio de Andrade se refere à voz interior, ao rumor, como uma coisa profunda, que pertence ao corpo, um «rumor de sangue» tão intenso que tem que ser transmitido sob a forma de poesia (RP: 362 e 382). Por isso, se encararmos o acto poético como vontade de dar a conhecer todo o envolvimento físico e mental que lhe é inerente, torna-se desde logo evidente que a incontida urgência «da comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma [...]» (*id.*: 288) se veja confirmada nas palavras de Eugénio de Andrade, neste excerto de *Rosto Precário*:

Palavras rumorosas de sangue, colhidas no espaço luminoso da infância quando o tempo era cheio, redondo, cintilante (*id.*: 275).

---

<sup>32</sup> Neste poema, o sujeito, aqui referido como “nós”, ou dizendo de outra forma, *eu* e os *outros*, pode ser encarado como um «problema de alteridade». A propósito da *alteridade*, lembre-se o que Dionísio Vila Maior escreve: «[...] o problema da alteridade assume uma expressiva dimensão técnico-discursiva que contribui para fundamentar a crise do sujeito, porque a relação entre o *eu* e o *outro eu* pode ser inspirada por motivações estéticas directamente relacionadas com a ligação que o autor tem com o texto que produz» (VILA MAIOR, D., 2003: 459).

Com efeito, no poema «A Figueira», é recuperado um espaço de infância, um tempo de plenitude (tão caro ao poeta), sendo nele integrados elementos familiares na poesia de Eugénio: a terra; a mãe; a árvore; repare-se no exemplo seguinte:

[...]  
os ramos da figueira a rasar  
a terra convidavam a estender-me  
à sua sombra. Nela  
me refugiava como um rio.  
A mãe ralhava: [...] (LL: 17).

Como quer que seja, não são estes os elementos que o sujeito vai directamente valorizar, mas, sim, o papel desempenhado pelo corpo no surgimento da escrita poética. Por esse motivo, a poesia toma lugar de destaque, assumindo o papel do *outro*, destacando-se todo o envolvimento sensorial inerente ao seu surgimento:

[...] A poesia roçava-  
-me o corpo desperto até ao osso,  
procurava-me com tal evidência  
que eu sofria por não poder dar-lhe  
figura; pernas, braços, olhos, boca.  
[...]  
apenas me roçava e partia (*id.*: 18).

Nestas palavras, confrontamo-nos com a vontade de dar corpo à poesia, de moldá-la, de lhe dar forma humana, vontade que podemos atribuir a uma certa tendência para a plasticidade que o próprio poeta reconhece existir, quando escreve:

Eu creio que a *plasticidade* da minha poesia começa na palavra, sempre sensualmente muito apegada à matéria, e só depois se torna extensiva à imagem (RP: 296).

Tomando, portanto, em conta este apego da palavra poética à matéria, pensamos que ele vem reforçar o papel intenso dos sentidos nesta poesia, pois é com os sentidos que apreendemos o mundo e compreendemos a poesia; e é também pelos sentidos que a palavra poética, plena, toca profundamente o sujeito e se quer manifestar:

Se sou poeta pela graça de todos os sentidos, é o tacto que desempenha o papel principal. Tocar a pele rugosa ou doce das coisas, acariciá-las, senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante – eis os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente (*ibid.*).

De notar sobretudo o significado assumido nestas palavras pela sensação positiva de tactilidade — demonstração de como é determinante, afinal, o tacto na poesia de Eugénio de Andrade. E, se quisermos associar a essa tactilidade o papel que as mãos na desempenham na escrita, vemos como indirectamente elas são referidas no poema «A Figueira». A atitude em assumir, pelo sujeito poético, a incapacidade para «dar figura» à poesia usando as mãos (e o tacto) envolve, desde logo, algum sofrimento, causado pela dificuldade em traduzir de forma concreta um conjunto de sensações a que podemos chamar de intensa plenitude: «[...] eu sofria por não poder dar-lhe figura» (LL: 18). Deste modo, quer a sensação agradável proporcionada pelo tacto, quer o posterior desconforto por não conseguir materializar essa mesma sensação revelam a dificuldade do sujeito em unir opostos, assim como o sofrimento motivador da sua crise: «[...] apenas me roçava e partia» (*ibid.*).

Ora, é certo que a criação poética envolve sofrimento e que a conciliação de opostos é difícil — encontrando-se a razão para tal dificuldade na natureza de que é feita a plenitude: a impermanência. Compreende-se, assim, que aquilo que no poema se diz se possa resumir nesta afirmação do poeta, numa outra passagem de *Rosto Precário*: «[...] A poesia é o inferno»; mas acrescenta: «[...] às vezes também é o paraíso» (RP: 365).

Bastante revelador do sofrimento envolvido no acto poético, e desse «inferno» a que alude o poeta, são os dois versos da primeira estrofe do poema «*Cantus Firmus*»:

Tem chovido tanto nos meus versos  
que a chuva se tornou insuportável (LL: 23).

Os versos falam por si, quanto ao grau de insuportabilidade do sofrimento que podemos conotar com «inferno». Transpondo, portanto,

para a palavra «chuva» igual grau de sofrimento, vemos como ela contém «uma quantidade absoluta» que vem «acompanhada por todos os [sentidos]» em que já foi utilizada anteriormente (noutros poemas); o mesmo é dizer, recorrendo nós às palavras de Barthes (ainda que proferidas num outro contexto), que carregará «simultaneamente [...] todas as especificações passadas [...]» e realizará assim um desígnio no poema (cf. BARTHES, R., s/d: 43-44).

Na sequência deste raciocínio, vemos como a «chuva» (que se tornou insuportável) se apresenta envolta de uma forte carga emocional através da qual se manifesta o índice de sofrimento do sujeito poético<sup>33</sup>. Contudo, graças à capacidade «de profunda reconciliação [das palavras] com a vida» (RP: 299), assistimos, no mesmo poema, nas estrofes seguintes, ao transmutar desse inferno em «paraíso», num esforço de equilíbrio de antinomias, tantas vezes perseguido pelo poeta, e aqui traduzido da seguinte maneira:

Apesar disso, os pássaros cantam.  
São melros de Messiaen.  
Mesmo envelhecido  
Também o coração canta (LL: 23).

Veja-se como, neste excerto, a referência à música surge como metáfora da poesia — até porque, como diz noutro texto, «a música não pode estar ausente dos [seus] versos» (RP: 299), ou a música está no coração, «adormecida de um sono tão leve que o menor afloramento de mão conhecedora bastará para a despertar» (*id.*: 300), à espera de acontecer e depois ser silêncio e «luz penetrando na escrita» essa tentação maior do poeta (*id.*: 386):

[...] a música cessa, o silêncio  
como estrela brilha na boca» (LL: 23).

---

<sup>33</sup> Repare-se como a palavra «chuva», presente nesta estrofe, pode desempenhar, na poesia de Eugénio de Andrade, a função daquilo que Luís Miguel Nava denominou de «signos carregados», porque, como os próprios versos afirmam, ela «[parece transportar] em si uma forte carga [...], que [lhe] confere um estatuto especial e [lhe] permite [ocupar], o lugar de outras» (NAVA, L. M., 1987b: 22-23).

Repare-se, no entanto, que a poesia sai do silêncio, atenta ao real, «sem contudo recusar a utopia» (RP: 366):

Tenho pena das palmeiras  
À chuva noite e dia, ao vento, ao sol.  
Frente ao peso do mundo  
São orgulhosamente lugar de amor (*id.*: 24).

Torna-se, por isso, evidente que o sofrimento do sujeito face ao estado do mundo se encontra intrinsecamente ligado à imagem que as palmeiras evocam e à utopia que elas representam. Na sequência deste raciocínio, e perante a experiência subjectiva do mundo exibida pelo sujeito, assistimos à manifestação de um corpo físico (enquanto espaço em que esse sofrimento se pronuncia) e à sua relação com a escrita, bem como ao transparecer de uma certa resistência à ordem social estabelecida. É isso que nos permite desde logo sublinhar que as palmeiras encontram-se, metaforicamente, no poema para que se faça delas nova leitura emblemática — interpretação avançada por Maria Helena da Rocha Pereira (1995: 26) e com a qual concordamos<sup>34</sup>. Assim se compreende que «o desencontro do homem com o homem» denunciado pelo sujeito encontre nas palmeiras do poema um símbolo de resistência, de dignidade, de grandeza, de coragem e da persistência de quem afirma as suas convicções. As palmeiras são o lugar a que se quer resumir a poesia – o lugar de articulação da experiência do corpo e do envolvimento desse corpo na escrita, um lugar de amor, num estado de plenitude «que não pactua com um tempo degradado» (AS: 223).

---

<sup>34</sup> Este é um outro aspecto da presença das palmeiras na poesia de Eugénio de Andrade. Podemos dizer que as que comparecem em «*Cantus Firmus*» são o eco distante dessas outras que povoam poemas em *Rente ao Dizer*, *Obscuro Domínio*, *Homenagens e Outros Epitáfios*, e também um texto em *Vertentes do Olhar*; em «*Cantus Firmus*», a imagem das palmeiras, que aparentemente representa um elemento da natureza, mantém uma relação intratextual mais próxima das de *Rente ao Dizer*, as palmeiras de «Passeio Alegre»: são esbeltas e graciosas além de «altas como os marinheiros de Homero» e apresentam-se igualmente «Invulneráveis» (RD: 41), não ostentando fragilidade, pois não se «dobram pela cintura», apesar de fustigadas pelo vento: «O vento sacode as palmeiras/ A chuva não tardará» (LL: 23).

Podemos, por isso, entender que o querer restituir ao homem um rosto renovado, livre do sofrimento infligido por imposição da sociedade moderna pode assumir aqui dimensões sociológicas, antropológicas, culturais e até identitárias (MARTELO R. M., 2004: 148)<sup>35</sup>. Não deixa de ser importante notar, neste cenário, que todo este aspecto dimensional que se evidencia no poema transforma a tarefa do poeta num acto complexo ao querer resumir a «ode ao nó-de-luz» (SACRAMENTO, M., 1971: 371), ou a procurar incessantemente a expressão condensada destas dimensões. Encarados assim os termos, podemos afirmar que «a poesia é a eterna procura da expressão única em que [o homem caiba] por inteiro» (*id.*: 372), para que se possa revelar o rosto que deve assumir — um rosto que passe da fragmentação à expressão da totalidade, da divisão à plenitude do ser. A este propósito, parecem-nos importantes as palavras do poeta, quando afirma que

Escrever não é um processo límpido (RP: 333);

ou que

O processo de criação não é transparente (*id.* : 382).

E é para esse sentido que aponta, por exemplo, o poema «Sempre Assim Foi», poema onde, repare-se, o sujeito dialoga com um “tu” que se deixa levar pelo ímpeto do fazer poético:

Sempre assim foi: entras na noite  
completamente desarmado,  
conduzido pelo ardor  
dos decassílabos cambados (LL: 37).

Atente-se como o “tu”, inerme, nos permite, desde logo, sublinhar a existência da intensidade, do desejo e prazer induzidos pelo acto poético,

---

<sup>35</sup> Rosa Maria Martelo refere que «a consciência do poema como objecto verbal – quando associada à aceitação de um pensamento do corpo, acaba por ser a condição essencial para a construção da ideia de uma escrita com o corpo na medida em que essa consciência da espessura discursiva do poema permite evidenciar a intervenção do corpo na escrita» e esta poesia «tende a recusar um lirismo abstractizante» passando «para uma maior concreção da subjectividade que nele é promovida» (MARTELO, R. M., 2004: 148-149).

que se manifestam como um impulso incontrolável que conduz esse “tu”. E, encarados desta forma, cremos que os aspectos que aqui se identificam como envolventes da escrita poética se poderiam naturalmente traduzir na seguinte expressão barthesiana: «É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona [como] uma Necessidade [...]» (BARTHES, R. s/d: 18); será, pois, essa “voz” que na poesia eugeniana se traduz pela «comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma» (RP: 288). E é justamente a voz poética eugeniana que revela uma «preferência pela linguagem falada» (*ibid.*) e que vai assumir no poema o “valor-trabalho”, recorrendo, mais uma vez às palavras de Barthes (BARTHES, R. s/d: 54)<sup>36</sup>, sendo para esse sentido que aponta igualmente a posição de Eugénio de Andrade:

Aquilo que estou interessado em comunicar gostaria que encontrasse a sua plenitude. Chamo a isto consciência artesanal, a mesma com que meu avô podava as oliveiras. Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba (RP: 288).

Desde logo se torna evidente, nestas palavras, a recusa de uma linguagem formatada, valorizando-se a alteridade e outra maneira de fazer poesia. Por esse motivo, as mãos seguras aprendem a dar forma à poesia; e o poeta que, por vezes, nos diz já não possuir essa segurança continua o seu labor afirmando que as suas mãos, embora «precárias», sempre foram «animais de paciência», que continuam a escrever poesia, colocando sílaba sobre sílaba, assim como se coloca pedra sobre pedra na construção da casa (MDR: 211):

[...] senhor apenas  
De mãos tão inseguras  
Que tanto ocultam como desvendam

---

<sup>36</sup> Roland Barthes afirma que, num dado momento (cerca de 1850), a Literatura se viu confrontada com a necessidade de encontrar álibis que justificassem a sua existência. Assim, a necessidade de utilização da escrita, por si só, sem que nela se verifique qualquer evolução no sentido da novidade, vai deixar de justificar a razão do seu uso, ou seja, aquilo que se designou como o seu «valor-uso» foi substituído por um novo valor, o «valor-trabalho», exactamente porque a concretização de uma escrita de conteúdo inovador exige horas de trabalho, de esforço e atenção. (BARTHES, R., s/d: 54).

O minúsculo motor da vida – (LL: 37).

No entanto, as mãos, que nos surgem inseguras em poemas como «Sempre Assim Foi», parecem ser aquelas que, face à insegurança, se obstinam na reescrita dos poemas, procurando incessantemente a palavra exacta que transforme o poema num momento único de plenitude.

Como quer que seja, podemos entrever nos poemas a valorização da actividade criadora do poeta sob uma perspectiva de actividade artesanal, ou, em certa medida, a ela equiparada. As mãos de que fala o sujeito, as mãos que escrevem poesia, são enaltecidas enquanto instrumentos de trabalho pelo uso que fazem dos materiais de escrita, mãos que se socorrem da inspiração, do desejo, da procura da palavra exacta que exprima a plenitude, que é, afinal, a matéria-prima da poesia de Eugénio de Andrade<sup>37</sup>:

[...] mãos propícias aos trabalhos do barro,  
mortais, dizia eu, e tão comuns,  
tão desiguais (*ibid.*).

Como se pode ver, confirma-se nos versos transcritos a função instrumental atribuída às mãos — imagem que nos remeteria, aliás, recorrendo de novo à reflexão barthesiana, para a «imagética do escritor-artesão» (BARTHES, R. s/d: 54)<sup>38</sup>. É por isso que, quando lhe

---

<sup>37</sup> É frisado por Carlos Mendes Sousa o sentido metafórico da palavra *mão* ou *mãos* do texto eugeniano (SOUSA, C. M., 1990: 153-154). No contexto que temos vindo a descrever, as mãos cumprem um vasto leque de funções, entre as quais podemos destacar o papel que desempenham como instrumento de trabalho, ou como «instrumentos de apoderação e de contacto directo. Ou para estender vazias a outras mãos. Ou para colher frutos» (ROCHA, L. de M., 1971: 362-363). Compreende-se, assim, que as mãos possam assumir uma significação metafórica de acessibilidade a espaços de plenitude, quer físicos, quer de escrita.

<sup>38</sup> Recorde-se que o surgimento do «escritor-artesão» se encontra relacionado com o «valor-trabalho» que passou a ser atribuído à escrita literária. De acordo com «imagética do escritor-artesão», temos a imagem de alguém, «que se encerra num lugar legendário, como um operário na oficina, e desbasta, talha, pole e engasta a sua forma, tal como o lapidário extrai a arte da matéria, gastando neste trabalho horas regulares de solidão e de esforço [...]» (BARTHES, R., s/d: 54-55). Também Eugénio de Andrade, como se sabe, não é estranho a esta perspectiva, pois, em vários textos seus, encontramos referências ou comparações entre a escrita poética e o trabalho artesanal.

perguntaram se, para ele, a criação poética seria espontânea ou artesanal, Eugénio de Andrade desvalorizou a primeira, concedendo relevo à segunda:

[...] nunca a inspiração se deverá opor a trabalho, quando surge só pode ser consequência de um obstinado e paciente labor. A arte da poesia requer uma aguda consciência do idioma, e isso é ocupação que baste a uma vida inteira (RP: 353).

Num texto em *À Sombra da Memória*, Eugénio de Andrade confirma-nos, efectivamente, essa sua perspectiva da escrita poética, enquanto trabalho artesanal, afirmando: «[...] o que primeiro me importa reter é o conceito de poeta como artesão [...]» (ASM: 39). Neste contexto, repare-se, por exemplo, como nos surge a comparação feita entre o fazer poético e o trabalho manual ou artesanal quando fala do pastor que, «dando corpo à sua fantasia» (AS: 244), esculpe na madeira, «a ingénua estilização do mundo que era o seu» (AS: 245). Mas repare-se igualmente quer na maneira como destaca o lugar onde o pastor desenvolve a sua actividade de escultura, quer como a relaciona com a escrita poética: «Agora ali tem oficina do tamanho de um dedal, e um pintassilgo engaiolado numa oliveira. Coisas de poeta!» (AS: 245); ou, ainda, como, num outro texto, afirma que a «mão que escreve o poema é idêntica à que cortou o feno e acariciou o focinho húmido das reses miúdas» (ASM: 38).

Como se pode ver, estas palavras — para além de nos alertarem para a «consciência artesanal» que Eugénio diz possuir (a qual diz ter sido sempre sua, nunca tendo tido outra [*id.*: 39]) — levam-nos, de igual modo, a procurar aproximações a diversas actividades artesanais (por si, aliás, referidas)<sup>39</sup>, uma das quais se encontra em *Vertentes do Olhar*, precisamente quando fala da arte do pedreiro:

---

<sup>39</sup> Note-se como, em *À Sombra da Memória*, Eugénio de Andrade compara a arte da escrita poética ao trabalho de moldagem do barro executado pelo oleiro, ou ainda ao trabalhar do ferro, pelo ferreiro (ASM: 39).

Era pedreiro como eu – haverá nome mais certo para o meu ofício? O velho não suspeitava que seria um dia como ele: paciente, afável, sonhador, trabalhando de sol a sol. Também os materiais fazem alguma diferença – as palavras, da pedra não guardam o peso, herdaram apenas a cor (VO: 295-296).

Como podemos ver neste excerto, as palavras recebem a cor das pedras; contudo, como o próprio poeta reconhece, as palavras constituem um material «mais complexo e delicado» (*id.*: 39). Face à reconhecida complexidade e delicadeza da matéria com que lhe é dado trabalhar, o poeta, como artesão, vai usar de infinita paciência, no sentido de furta «as palavras à usura do tempo [...] [e, assim,] lhes instaura[r] uma nova ordem [e] lhes comunica[r] uma energia capaz de as fazer resistir ao confronto com o mundo [...]» (*ibid.*).

Não é, portanto, de estranhar que, em *Rosto Precário*, o poeta se refira ao facto de escrever sempre os seus poemas à mão, opção fundamental ao seu envolvimento no trabalho de emendar, que vê como uma obrigação e sem o qual o seu trabalho não o contenta. Só depois de ser objecto de várias emendas o poema é dado a dactilografar, sofrendo, então, posteriormente correcções que vão definir o seu uso ou a sua rejeição (RP: 307):

Só faço, desfazendo. Só desfazendo. Faço (AS: 229).

Para além do já observado, e da clara referência às mãos pacientes que trabalham «tão subtil matéria» (RP: 240), que gradualmente juntam «palavras amorfas» e que entre si criam tensões, ou fusões, para dar nascimento ao poema (*id.*: 284), temos ainda no poema «Pequenos Prazeres» (LL: 47) uma abordagem complementar e mais global ao acto de escrever poesia<sup>40</sup>. De facto, neste poema, o sujeito descreve-nos toda a ambiência que envolve a escrita poética (pois a mão ainda está presente

---

<sup>40</sup> Ainda sobre as mãos e referindo-se à sua presença em *As Mãos e os Frutos*, Maria Lígia Aiello diz-nos que elas agem «como núcleo de significação, que nos conduz à metassemia da obra» (AIELLO, M. L. M., 1980: 30). Contudo, em *Lugares do Lume*, o papel metassémico de mãos aparece-nos menos produtivo, uma vez que ele surge mais direccionado para um determinado objectivo: o de falar sobre o nascimento da poesia ou de «uma concepção do fazer poético» (RP: 381).

e «iluminada» pela criatividade), numa espécie de contemplação do espaço circundante, onde não faltam elementos marcantes desta poesia:

O copo de água fresca  
sobre a mesa,  
a réstea de luz incendiando  
ainda a mão (LL: 47).

Veja-se, pela leitura de toda a estrofe, como a estrutura do poema nos parece dominada pela descrição de um conjunto de elementos e de como são importantes os elementos que essa descrição apresenta, pela exacta ordem em que estão, se tomarmos em conta esta afirmação de *Memória Doutro Rio*:

Muito haveria a dizer do confronto da mão com o sol (MDR: 204-205);

e atente-se também nesta outra frase em que a «sombra» (oposta ao sol) nos surge com capacidade e determinação para fazer germinar a palavra poética:

A mão prestes a germinar, iluminada pela lâmpada da sombra. Obstinação na sua aliança com a própria substância do desejo (MDR: 204-205).

Neste sentido, repare-se, por exemplo, na análise dos espaços em *Escrita da Terra*, de Eugénio de Andrade; Pilar Gómez Bedate (1988) verifica aí que, nos poemas em que se encontram descrições visuais de vários elementos, há uma preponderância do grau zero da significação afectiva<sup>41</sup>. No entanto, Gómez Bedate acrescenta que esta não é a situação geral na poesia de Eugénio de Andrade, já que nela encontramos, habitualmente, uma forte assimilação dos espaços e paisagens a uma maneira de sentir.

Ora, e ainda a este propósito, não podemos deixar de notar a presença da descrição visual em diversos textos; «Pequenos Prazeres» é,

---

<sup>41</sup> Gómez Bedate considera que o grau zero da significação afectiva está presente na poesia de Eugénio de Andrade, quando, «Ante los lugares, el poeta ejerce distintos grados de asimilación, de los cuales el menor, aquel que me parece ser el menos impregnado de sentimiento, es el de la descripción visual [...]» querendo designar fundamentalmente um afastamento desses espaços (GÓMEZ BEDATE, P., 1988: 357).

a este nível, um poema em que um dos aspectos fundamentais da estrutura dos poemas de Eugénio de Andrade está presente: o fragmentário. É assim que «a água», «as palavras», «o sol», o «olhar do gato», «o silêncio de ramo em ramo», a «música» se subjectivizam no poema, conjugando-se entre si para nos descrever uma visão ou versão da realidade:

Fragmentos, tudo fragmentos, nada mais que fragmentos..., e a memória obstina-se em construir com eles um caminho para a harmonia a que todo o caos não pode deixar de aspirar (AS: 247).

Parece, portanto, que «a fascinação do fragmentário» tende a construir, no poema, um ambiente luminoso, de uma fluidez líquida, que, sem deixar de ser enigmático, busca harmonizar o conjunto de sentimentos que *movem* o sujeito poético. Assim se pode, portanto, dizer nos encontramos não perante o grau zero da significação afectiva em relação à escrita poética, antes perante uma atitude de contemplação de um momento em que os fragmentos recolhidos se organizam, se fundem, sendo deixados em suspenso, para comunicarem um estado de prazer ou de plenitude.

### **2.3. NO CORPO**

...Amo o repouso no coração do lume  
*Eugénio de Andrade*

Sobre o corpo, na poesia de Eugénio de Andrade, têm sido feitas as mais variadas leituras, que não podemos deixar, aliás, de evocar; e tão importante quanto essa evocação é o facto de o fundamento de as visões ou impressões deixadas pela presença dominante do corpo na sua poesia poderem, ainda, encontrar as suas marcas na poesia mais recente de Eugénio de Andrade, de forma igualmente incisiva.

É justamente para esse sentido que aponta, por exemplo, a perspectiva de Luís de Miranda Rocha quando refere que a poesia de Eugénio de Andrade «[...] é a reabilitação do corpo como tema de poesia» (ROCHA, L. de M., 1971: 355). Com efeito, o corpo na poesia de Eugénio de Andrade não está exclusivamente subjugado a uma forma de empirismo (por meio do qual esse corpo físico seria apresentado com fronteiras claramente delimitadas, alvo, portanto, de uma objectividade materialista), nem, por outro lado, se encontra “submetido” a uma forma exclusiva de racionalismo (por meio do qual a reflexão tomaria a primazia), sendo o seu único lugar o do «domínio da interioridade absoluta», excluindo-se a percepção do mundo exterior, de natureza objectiva.

Cremos não cometer nenhum excesso, ao afirmarmos que o corpo no texto eugeniano se aproxima, de certa forma, da perspectiva de revisão do estatuto do sujeito e do objecto efectuado por Merleau-Ponty que instaura o domínio do corpo como sujeito da percepção (TAVEIRA, R. M. F., 1991: 44). Ao assumir o corpo como *interface* entre a natureza e a cultura, ou seja, o «corpo-sujeito que é o [...] cordão umbilical com o mundo» (*ibid.*), o corpo como dimensão física da existência do homem, corpo em que despertam «constelações sensório-emocionais» (TONELLA G., 2008: 6), descartando assim o corpo puramente objectivo, Eugénio de Andrade diz-nos que nesse corpo é preciso arder, tanto na poesia como fora dela (RP: 335).

E é precisamente dessa dimensão de intensidade existencial ou de «corpo-vivido, que é primeiramente visão sobre o mundo [ou] uma maneira do sujeito estar presente no mundo» (TAVEIRA, R. M. F., 1991: 45), que alguns poemas de *Lugares do Lume* são documentais. Para testemunhar, assim, a crucialidade da dimensão existencial do corpo na poesia de Eugénio de Andrade, socorremo-nos de uma passagem de *Rosto Precário*. Nessa passagem, vemos como as palavras do poeta se aproximam da perspectiva pontiana, ao equacionarem o corpo enquanto

instrumento de uma vivência que se quer plena, sem deixarem, no entanto, de complementar essa perspectiva teórica com a própria visão do poeta, pela qual o corpo se torna veículo de acesso à totalidade do ser, e na qual se inclui naturalmente a divindade:

Poderia limitar a minha resposta a uma citação de Merleau-Ponty: *C'est par le corps que je comprends autrui*. Mas acrescentarei: A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado [...]. Digo corpo onde outros dizem espírito, por que todo o pensamento desencarnado me faz horror. Ser expulso de um calor que é o do sangue, eis a miséria. Só através do corpo nos podemos erguer à divindade de que formos capazes, até deixar de ser, na frágil e precária luz da terra, o mais estrangeiro dos seus habitantes (RP: 296).

Retemos, do excerto transcrito, uma linha de pensamento dominante no poeta; seguindo essa linha, pronuncia-se Eugénio, em textos de prosa e de poemas em prosa — nos quais nos parece, aliás, querer elaborar uma espécie de teoria ou «rostos» do poeta —, sobre as suas preocupações de cariz social, ou seja, sobre o seu “confronto” com uma realidade social que lhe é antitética<sup>42</sup>, em que o homem assume uma importância de primeira ordem; são, por isso, fundamentais, para o entendimento desta questão alguns poemas de *Lugares do Lume*, como «Há Dias» (LL: 34-35), «Às Vezes» (*id.*: 36), «Ao Fim da Manhã» (*id.*: 57-58) e «Canção do Passeio Alegre» (*id.*: 63). Mas mais: no contexto que se pretende abordar, repare-se como o poeta consagra, neste conjunto de poemas, uma vertente humanista da existência do corpo no mundo, um corpo que pode ser individual, mas também universal. Por esse motivo, confere ao corpo um papel discreto, ainda que fundamental,

---

<sup>42</sup> Em *Rosto Precário*, quando questionado sobre o papel da poesia na recuperação de valores de relacionamento positivo na sociedade, Eugénio de Andrade, como poeta cuja poesia tem uma finalidade de denúncia, coloca-se claramente na posição de crítico do modelo de sociedade actual, enumerando todos os defeitos de que esta enferma: «É, por assim dizer, uma poesia anti-institucional, que recusa toda a iniquidade, escrita de costas para a moral vigente, desinserida de práticas religiosas comuns — o que nada tem a ver com a experiência pessoal de cada homem do sagrado —, alheia ao espírito competitivo e de lucro das sociedades de consumo; numa palavra, uma poesia de contestação, em sentido amplo, que afirma a radical diferença de modos de pensar e agir, atenta ao real sem contudo recusar a utopia, que não pactua com demagógicos populismos mas igualmente distanciada de todo o aristocratismo das estáticas minoritárias» (RP: 366-367).

enquadrando-o no seu pensamento sobre o que deve ser a existência do homem no mundo e a dignificação do seu corpo.

Ainda no seguimento da reflexão sobre o excerto de *Rosto Precário* acima transcrito, e num registo de alguma radicalidade em que está patente a preocupação com o homem e o seu corpo, assistimos à afirmação da vontade da elevação da condição humana à categoria divina. É na procura incessante da plenitude que o poeta, discretamente, tenta «devolver um corpo aos deuses» (EIRAS, P., 2004: 89), ou então, uma forma de corporizar a divindade possível para o homem e de o fazer alcançar a totalidade que só aos deuses pertence. Notou Pedro Eiras que o poeta, com a sua poesia, encontrou uma forma de devolver a eternidade ao homem tão ciente da sua finitude (*id.*: 91-92). No entanto, a distância entre o homem e a divindade mantém-se, e a luta pela sobrevivência obriga a que o corpo, que da infância evolui para a maturidade, espelhe o homem fragmentado, abundantemente pressionado para dar resposta a múltiplas solicitações; ou seja: «[...] o homem, nas suas diversas e insuspeitadas formas de existir» (*ibid.*)<sup>43</sup>.

A título de curiosidade, ainda que num outro contexto, repare-se como a «preocupação com a realidade plural» já tinha sido identificada, na escrita de Fernando Pessoa, por Dionísio Vila Maior (VILA MAIOR, D., 2003: 400)<sup>44</sup>. E, apesar do distanciamento entre a escrita pessoana e a de Eugénio de Andrade, não podemos afastar a hipótese de coincidência de pensamento, no que concerne a áreas ou aspectos muito específicos no

---

<sup>43</sup> Referindo as recorrências que na sua poesia se vão aprofundando, Eugénio de Andrade destaca como mais importantes: «[...] o fluir do tempo num jogo de luzes e sombra; a ascensão e declínio de Eros, que não pode reduzir-se meramente à sexualidade; a descoberta do próprio rosto, entre os muitos que nos impõem; a dignificação do homem, num mundo mais empenhado em negar-lhe o corpo do que em afirmar-lhe a alma [...]»; não deixa, entretanto, de frisar a face e acolhedora e materna dessa mesma poesia metaforicamente aberta à vida (RP: 287).

<sup>44</sup> Referindo-nos ao aspecto da fragmentação do homem e do *sujeito poético*, não podemos esquecer a influência de Fernando Pessoa no despertar poético de Eugénio de Andrade, por ele próprio assumido inúmeras vezes: «Se nunca cantei loas a Fernando Pessoa também nunca ocultei que foi com ele que aprendi o ofício» (RP: 356).

que à vida em sociedade e até ao universal dizem respeito. Por isso, não será desmedido dizer, aqui, que a expressão de Pessoa "*Sê plural com o Universo!*" adquire uma particular pertinência no sujeito emergente nestes poemas — um sujeito que é, ao mesmo tempo, um, e abrangente, e que, apesar da manifesta consciência sobre a indiscutível diversidade humana, não exclui a possibilidade de existência de uma unidade de pensamento colectivo ou até universal (*id.*: 400-401).

Veja-se como os aspectos da pluralidade do discurso do sujeito que temos vindo a equacionar estão presentes no poema «Há Dias» (LL: 34-35), em que o sujeito fala de si, no plural, como se incluísse todos os homens nessa sua visão do mundo <sup>45</sup>:

Há dias em que julgamos  
que todo o lixo do mundo nos cai  
em cima. [...] (LL: 34).

A agregação a si do pensamento colectivo, sob a forma de um sujeito plural que partilha da nossa mundividência, pode encontrar os seus fundamentos na condição do saber, da cultura e da imagem do homem no âmbito da modernidade. Assim, considerado o homem «sob o duplo aspecto da sua *singularidade* e do seu *ser universal*, [...], a partir de um duplo dever, o da sua conservação física e da elevação à sua natureza universal» (PITA, A. P., 1988: 82) e, numa atitude de simbiótica, assistimos à dissolução da singularidade do sujeito numa ordem social — o *ser universal* — que por sua vez se quer ver liberta da relação Homem/Técnica para que se restabeleça a relação Homem/Natureza, que permita ao homem ter uma imagem de si ou a imagem que deseja ter para si (*id.*: 89-90):

[...] Depois

---

<sup>45</sup> Sobre a visão do mundo que nos chega pela sua poesia, Eugénio de Andrade define-a como sendo «o lugar onde o desejo ousa fitar a morte nos olhos», poesia que exhibe uma coragem sem a qual ela própria não passa de uma ocupação fútil. O poeta afirma ainda: «Desde muito jovem, escrever foi para mim uma forma de encontro com o próprio rosto, rosto precário, é certo, mas erguido contra todas as formas de repressão» (RP: 329).

Ao chegarmos à varanda avistamos  
as crianças ao longe correndo no molhe  
enquanto cantam.  
[...]  
Um sorriso abre-se então  
[...] (LL: 34-35).

Como se vê, neste excerto do mesmo poema, acontece estabelecer-se a relação homem/natureza — inicialmente ausente e que, pela abertura ao espaço exterior, através de um olhar atento, promove uma modificação no sujeito, ou até uma metamorfose que leva à superação da sua condição inicial. Gómez Bedate destaca este aspecto particular da perspectiva eugeniana, perspectiva essa adoptada pelo sujeito poético relativamente à realidade que habita, a qual pode encerrar em si uma outra realidade latente, que o poeta, através da sua poesia, pretende descobrir (GÓMEZ BEDATE, P. 1988: 362). Na sequência deste raciocínio, o sujeito deixa-se envolver pelo espaço e realidade exteriores, bem como pelos seus componentes, que cuidadosamente selecciona, como sendo os mais importantes para si — as crianças, a canção, a memória que retêm de si na infância — e que nele operam uma transformação.

Apesar de não estarmos perante «o espaço infinito dos [«horizontes»] e da fecundação entre o corpo e os elementos, [que] trazem consigo o anular de fronteiras, bem como o instituir do mundo pela palavra que o nomeia e o invoca» (MORÃO, P., 1988: 80) todos os elementos seleccionados pelo sujeito contribuem para que a revolta contra o mundo sofra uma subtil metamorfose, e dela nasça o sorriso e a alegria<sup>46</sup>. Essa situação coloca-nos face a uma espécie de epifania ou de catarse, onde acontece a suspensão no tempo da alegria que pode ser também de plenitude.

---

<sup>46</sup> Sobre as importantes trocas entre os espaços e o sujeito, ou a «simbiose entre natureza e o homem (o corpo)», que operam metamorfoses no seu sentir, nos fala igualmente Maria de Fátima Marinho (MARINHO, M. F., 1989: 158) e também Gastão Cruz — este, particularmente, quando destaca, na poesia eugeniana, a permanência da «sobreposição, ou interpenetração ou contiguidade entre o corpo e os demais elementos da natureza» (CRUZ, G., 1971: 120-126), ou a assimilação do corpo humano a um rio como «uma das mais insistentes aproximações corpo-natureza» (*id.*: 120).

Seguindo ainda a vertente interventiva da poesia de Eugénio de Andrade — a preocupação com a desprotecção do corpo do homem -, vemos como, na «Canção do Passeio Alegre» (LL: 63), o sujeito, num registo singular, invoca uma entidade da natureza (o vento), para que cesse a sua inclemência, tenha «piedade» e seja «amável» com os que não têm casa<sup>47</sup>:

Peço-lhe que tenha piedade,  
Que seja amável com os que não dormem  
Debaixo de telha, [...] (LL: 63).

Neste excerto do poema, revela-se um sujeito empático com aqueles que não têm abrigo ou a quem aguarde qualquer espécie de acolhimento; e note-se, por exemplo, como o uso da palavra «casa» permite a aproximação à imagem de corpo<sup>48</sup>:

[...] que sorria a quem  
Regressa a casa a desoras – a boca  
amarga do fermento da tristeza (*ibid.*).

Não é no entanto evidente, como sabemos, que a «casa» a que alguns corpos podem regressar seja, na poesia eugeniana, exactamente um edifício; aí, a «casa» encontrará correspondências metafóricas no corpo do sujeito, num outro corpo, num abrigo, num refúgio, num lugar onde o corpo (ou o homem) pode ter acesso ao que lhe falta ou o complementa. E se é certo que o abandono ou a dificuldade e até impossibilidade do acesso do *outro* ou ao acolhimento da «casa» são dados concretos, já não serão tão evidentes os elementos causadores desses impedimentos. E se, justamente, o sujeito evoca o vento simbólico (que, para além de transportar em si o significado mitológico do desejo,

---

<sup>47</sup> Vemos neste poema a manifestação de uma das maiores preocupações que a poesia de Eugénio de Andrade encerra: a preocupação com o corpo do homem; repare-se como as palavras seguintes são, a este nível, tão significativas: «A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem tem sido mais insultado, humilhado, desprezado, corrompido [...]» (RP: 296).

<sup>48</sup> Se bem que indirectamente, na maior parte das vezes, a «mitologia da casa», como a designou José Pacheco Pereira (PEREIRA, J. P., 1971: 345), está presente, não só neste poema, mas na quase totalidade dos poemas de *Lugares do Lume*.

ou da alegria que tudo anima, permanece alheado da triste realidade que o cerca), esse mesmo sujeito deseja igualmente que esse vento, de alguma forma, desperte e seja um vento (ou deus) que permita ou promova a mudança:

À semelhança de deus, o vento  
Dança indiferente nas areias (*ibid.*).

Sem, no entanto, nos afastarmos da presença sobredeterminante que é o corpo, vemos a expressão da amargura e tristeza do sujeito e dos *outros* surgir como uma manifestação de voz, sendo a boca a dar-lhes expressão. Sendo manifesto que estes são corpos sem «casa» ou sem «abrigo», vemo-nos confrontados com um sujeito que se encontra nitidamente afastado da hipótese da conquista da alegria; assim, para além da tristeza e da amargura, o sentimento que, com maior intensidade, deflui desta ambiência é a indiferença; trata-se de uma indiferença de deus, do vento e do mundo, que não se opõem, mas também não colaboram; trata-se de uma indiferença que não se opõe à ideia de deserto trazida pelas areias onde «o vento dança». Por outras palavras, o frio e o deserto rodeiam o homem e o seu «corpo-vivido», situando-se num lugar onde não há manhã para trazer o sol, mas apenas «ausência do homem no homem»:

Mas esse vazio, essa ausência de nós a nós mesmos é a porta de acesso, é já o jardim deserto à espera das suas flores» (LOURENÇO, E., s/d: 46).

Compreende-se, por isso, por estas palavras, que se coloque a hipótese de mudança, circunstância que nos permite desde logo afirmar que se anseia pela face apolínea da existência do corpo, assim como «o corte com a esterilidade de um determinado mundo ou estilo de vida [...]» (TORRES, A. P., 1971: 5).

Por outro lado, não encontramos a superação do estado de tristeza no poema «Ao fim da manhã» (LL: 57-58)<sup>49</sup>, que no seu seio introduz a

---

<sup>49</sup> Eugénio de Andrade refere algumas vezes em *Rosto Precário* o seu gradual afastamento das actividades mundanas e os motivos pelos quais o faz. Quando

metáfora animal; e não esqueçamos como, de acordo com Eunice Ribeiro, a evolução da metáfora animal na poesia eugeniana acompanha a «maturação do sujeito: dos seus sentidos, dos seus afectos, do seu saber das palavras» (RIBEIRO, E., 2004: 39). De facto, em destaque neste poema encontram-se as preocupações do sujeito com uma ave ferida trazida por um «vento piedoso» e a luta que a vida trava contra a morte física desse corpo, preocupações que por si só configuram essa maturação<sup>50</sup>: o olhar do sujeito encontra-se suspenso de uma luta pela vida e partilha do sofrimento da ave. E se é legítimo pensar que, no poema, a ave surge «como contraponto ao humano, ou como *medida* sua, um *modelo* seu, quer lhe pertença como exterior e o confronto “de fora”, quer se trate de animal íntimo [...]» (RIBEIRO, E., 2004: 35), não será igualmente menos legítimo encarar a presença da ave como metáfora da «frágil imagem do mundo / em agonia» (LL: 59). E, desde modo, regressamos à mundividência do sujeito poético que refere o afastamento do mundo (humanidade) da sua origem de luminosa plenitude.

Facilmente se pode verificar que a dominante que encontramos nos poemas acima referidos é continuada em «Às Vezes» (LL: 36). O sujeito poético, singular, que nos surge neste poema, no mesmo registo de oposição à realidade e ao mundo, apresenta uma visão muito pessoal e, por conseguinte, subjectiva, desse mesmo mundo:

um ramo que partiu com  
o insuportável peso

---

questionado acerca da palavra «caridade», responde, sempre metaforicamente, explicando que «essa é uma palavra de flancos frios e águas estanques. Conduz sem grandes desvios ao mundo pantanoso e perverso da repressão, onde a consciência que se diz virtuosa mais não faz que servi-lo, desinteressada como está em que a potencialidade humana se afirme em todo o seu esplendor (RP: 328-329). Podemos deduzir destas palavras uma tristeza latente, uma indignação e revolta, assim como a denúncia da «sistemática amputação do homem», que, de alguma forma, vemos espelhada, aliás, neste poema.

<sup>50</sup> Eunice Ribeiro refere que, na poesia de Eugénio De Andrade, a partir dos anos 80, os pássaros que povoam esta poesia adquirem um estatuto cada vez mais denso e abrangente. Quanto ao pardal presente no poema «Ao Fim da Manhã», a autora refere-os como presenças esquivas e fugazes (RIBEIRO, E., 2004: 39-40).

do mundo sobre o verde das suas  
folhas, [...] (LL: 36).

Atente-se como, no poema, os elementos da natureza («mar» «folhas verdes», «lua», «águas»), dos quais faz a recollecção, não são atenuantes do desconforto demonstrado pelo sujeito. Todas as expressões evocadoras do espaço envolvente são sinónimas de frio: «silvo da lua», «glacial ar». Estamos perante um ambiente nocturno, gélido e opressivo, que impede a respiração do ser — ser, ou corpo, que neste poema é designado por «casa»<sup>51</sup> —, pois o sujeito é solar, gosta da luz do sol e do verão<sup>52</sup>.

Por outro lado, importa igualmente realçar a maneira como o homem / corpo se apresenta neste poema, que, sob a capa da expressão «rouca / respiração da casa»<sup>53</sup>, nos reenvia para a já referida metáfora do corpo / casa ou casa / habitação do ser. A relação aqui estabelecida revela-nos que «as palavras [se] equivalem [...] tal como as coisas se equivalem, isto é, no equilíbrio frágil da unidade e da diferença que as articulam» (COELHO, E. P., s/d: 92).

---

<sup>51</sup> Repare-se como a perspectiva de Eduardo Prado Coelho sobre a metamorfose que as palavras sofrem na poesia eugeniana, na qual «as coisas se equivalem [...] no equilíbrio frágil da unidade e diferença que as articulam», está em estreita ligação com a equivalência corpo/casa, “corpo” e “casa” esses que, ainda segundo este autor, constituem «dois universos confundidos no gesto único que os criou, mantendo a sua irreduzível diferença no próprio movimento da metamorfose. A palavra é casa (do ser) – disse Heidegger. O ser é a casa e o ser é a palavra – o poema é o sinal do ser» (COELHO, E. P., 1971: 92-93).

<sup>52</sup> Ainda a propósito da condição solar do sujeito, transcrevemos aqui as palavras de Eugénio de Andrade sobre o título do livro *Matéria Solar*, em que revela a sua fascinação pela luz: «Parece-me um título programático, esse. A luz, corpo, escrita: matéria solar – a luz penetrando a escrita, a minha obsessão» (RP: 386)

<sup>53</sup> Note-se que a respiração se encontra largamente associada à simbologia do vento bíblico, ao espírito de Deus que agitou as águas no início do Génesis e à forma sob a qual Deus falou a Job a partir do centro de um remoinho. Na cultura indo-iraniana, Vayu constitui a respiração cósmica, usado genericamente no sentido de vento ou ar físico (TRESSIDER, J., 2000: 107). Ao longo da escrita de Eugénio de Andrade, ventos e respiração assumem igualmente diversos, e importantes, significados; e, mesmo quando fala sobre a pintura de Júlio Resende, que muito aprecia, bem como sobre o processo através do qual o pintor busca conciliar visão e expressão num acorde perfeito, o poeta diz: «A respiração do mundo é tão-só o que nos quer comunicar, pois toda a maravilha da vida se cifra na consciência de estar vivo. Convenhamos que não é pequena tarefa» (AS: 229).

Ora, é neste frágil equilíbrio das coisas que o frio simbólico (representativo de um sentimento negativo face ao mundo e ao espaço que rodeia o sujeito) nos remete, de novo, para o questionamento da condição do homem moderno, pela forma encontrada pela poesia para a contestar — circunstância, aliás, que em tudo está se sintoniza com a afirmação de T. S. Eliot, quando afirma que «poetry as certainly has something to do with morals, and with religion, and even with politics perhaps, though we cannot say what» (ELIOT, T. S., 1964: X). Da mesma perspectiva, em exercício hermenêutico semelhante, ainda que num contexto diferente, nos dá conta Dionísio Vila Maior, quando afirma «que o policódigo literário, por meio de um processo de mediação, se correlaciona com os códigos religiosos, ético-morais, míticos e ideológicos, que (quando entendidos na sua globalidade e na sua interdependência dinâmica) conformam o modelo do mundo, com o qual o texto literário entra em *relação dialógica*» (VILA MAIOR, D. 2003: 363).

É, afinal, este diálogo dinâmico entre a *poesia* e a *sociedade* o sentido que com maior intensidade deflui deste conjunto de poemas.

### **2.3.1. Corpo de juventude**

A juventude é outro mito da poesia do autor de *Véspera da Água*. “Jovens e formosos” aparece como o ideal etário de toda a sua poesia (MARINHO, M. de F., 1989: 164).

Em *Rosto Precário*, Eugénio de Andrade responde, numa entrevista, a diversas questões, algumas das quais versam a juventude. Pelas suas respostas, vemos como a imagem que tem da juventude do mundo real está longe da juventude do mundo ficcional que a sua poesia encerra:

A juventude não precisa de piedade mas de verdade [...], ninguém pode viver por eles a sua própria vida, remontar às fontes do ser. Porque a poesia é a perpétua procura dessas águas (RP: 288).

Podemos perguntar-nos: que juventude escreveu Eugénio de Andrade? A sua? A de outros? A juventude que ambiciona para o homem

e para o mundo? Podemos questionar ainda: Que verdade é necessária à juventude? Que parte da experiência do poeta terá sido (se o foi) trazida para o poema?

Diante destas interrogações, encontramos em *Rosto Precário*, nas respostas dadas pelo poeta, as dominantes que vêm equacionar as questões relativas à matéria da juventude. É Eugénio de Andrade quem afirma que a juventude, ou «ardor juvenil», que povoa a sua escrita está em relação directa com uma leveza e limpidez intrínsecas à sua poesia (leveza e limpidez essa que o poeta reconhece nela existir) mesmo em muito do trabalho de idade adulta [RP: 323]).

Uma outra dominante da dialéctica da juventude assinalada pelo poeta é a do desejo (ou *désir*, que Eugénio de Andrade afirma ser «a razão mesma, ou o poema, da [...] juventude» [AS; 267]):

E isto porque a imagem da juventude sempre se confundiu em mim com o desejo – ardendo, por assim dizer, em cada sílaba (*ibid.*);

e se nos quisermos fixar na expressão *désir*, vemos adquirirem toda a pertinência as seguintes palavras de *Rosto Precário*:

Ao princípio era o desejo. Desejo de me apossar do mundo, de o devorar; porque a pele que tocava era macia; a parede caiada, fresca; o corpo dos animais, quente; a voz da minha mãe, próxima leve, um sopro quase. As coisas fascinavam-me, e tinha com elas uma relação directa: a do prazer (RP: 323).

Como se vê, as palavras transcritas são muito claras quanto ao testemunho de alguém que concede enorme importância a um conjunto determinado de elementos (que povoam a sua poesia), ao forte papel que a pele e, por extensão, o corpo assumem na sua poesia e à origem desses elementos — que remontam a tempos de infância e juventude, e que, uma vez recordados, são reconfigurados por metamorfoses determinadas pela memória. No entanto, contrariando o mundo de certo modo idílico da infância, vemos (no destaque concedido à juventude) o confronto de

gerações, ou o constructo social sobre o que divide juventude e velhice<sup>54</sup>, assim como o efeito marcante que esse constructo tem quer sobre o poeta, quer sobre o seu conceito da juventude no mundo real:

[...] o que sei é que são bastante lidos [os seus livros], sobretudo por jovens, e sei-o porque alguns me procuram para mo dizer. Mas também nesse aspecto posso afirmar que não os lisonjeio. Nem sequer sou com eles particularmente simpático» (*id.*: 339);

num registo ainda de maior afastamento, diz:

Esses animaizinhos, que namoram com a minha poesia, têm a seu favor terem vinte anos, era o que faltava pretenderem ainda o monopólio da nossa atenção (*ibid.*).

O interesse de que estas palavras manifestamente se revestem (e que são prova da complexidade das relações entre a idade social e biológica) não invalida, no entanto, a dilatada permanência da juventude na poesia de Eugénio de Andrade, permanência essa que, note-se, o poeta reconhece e nunca rejeitou; no fundo, e de certa forma, isto mesmo encontra eco nas palavras de Rosa Maria Martelo, quando diz: «Na escrita, o corpo assume facilmente dimensões antropológicas, sociais e culturais que projectam figurações identitárias» (MARTELO, R. M. 2004: 148).

Com efeito, em *Lugares do Lume*, encontramos poemas que consagram especificamente o corpo de juventude e, portanto, tocam marcadamente as dimensões acima referidas. De notar, sobretudo, a estreita ligação que se estabelece entre o poema «Sacrifício» (LL: 38-39) e o comentário de Eugénio de Andrade («A liberdade que defendia era apenas a de pertencer ao rebanho» [RP: 339]), quando respondeu a uma questão que colocou a alguns jovens, pedindo-lhes uma opinião sobre “liberdade sexual”. Aquele comentário permite-nos encontrar, no poema

---

<sup>54</sup> Recorde-se a reflexão de Pierre Bourdieu: «A representação ideológica da divisão entre jovens e velhos concede aos mais jovens coisas que fazem com que em contrapartida estes deixem uma grande quantidade de coisas aos mais velhos. [...] na divisão lógica entre os jovens e os velhos está em questão o poder, a *divisão* (no sentido de partilha) dos poderes. As classificações por idade (mas também por sexo ou, evidentemente, por classe...) equivalem sempre a impor limites e a produzir uma ordem à qual cada um se deve ater, na qual cada um deve manter-se no seu lugar» (BOURDIEU, P., 1984: 152).

«Sacrifício», uma subtil ligação à vida real, e reafirma-nos que a percepção do mundo se faz primeiramente pelo corpo. Tal facto permite-nos, desde logo, sublinhar:

L'image naît au cœur même de la réalité; elle surgit du monde sensible, en créant une nouvelle réalité qui prend son origine dans la réalité elle-même (FAVRE, M. Y-A., 1979: 52).

Não deixa de ser sintomático, nestas palavras, a proximidade com a particularidade, já identificada, aliás, por Gómez Bédate na poesia eugeniana, quando esta mesma autora afirma que o poeta, sob influência de lugares que percorreu, faz «la asimilación a sí mismo [...] de los personajes, [...] para ver qué aspectos de su rostro pueden reflejar» (GÓMEZ BEDATE, P., 1988: 356); é essa assimilação que se confirma nos versos de «Sacrifício»:

Foi há tantos anos, que espanta  
que dure ainda na memória (LL: 38).

Como se pode ver nestes versos, estamos perante uma memória do corpo de juventude e também perante aquele momento em que surge a consciência da necessidade de construção do rosto que se dá através de um ritual de passagem da adolescência à condição de adulto. Em termos antropológicos, esse ritual perdeu, na sociedade moderna e contemporânea ocidental, o cunho profundo do tradicional, para quase se dissolver em práticas não organizadas de alguma iniciação.

Não gostaria de falar desse primeiro  
encontro com as dificuldades do corpo.  
Ou não seriam do corpo? (LL: 38).

Ora, é justamente de iniciação e de corpo que trata o poema «Sacrifício» (LL: 38-39). Se as dificuldades do corpo, ou com o corpo, podem ser um entrave à evolução do homem, o poema parece querer dizer que a «vergonha de ter um corpo» deve deixar de ser efectivamente aquilo que mais impede o homem de progredir, porque «Escutar o corpo, mostrá-lo assim esplêndido à luz crua da manhã, virar as costas a uma

moral que judaico-cristianissimamente o considerou sempre [«sete palmos de excremento»] por quem a terra clama, é coisa dos nossos dias» (ANDRADE, E., 1973: 9-10).

Portanto, o ritual iniciático a que se propõe o sujeito envolve efectivamente o conceito de «vergonha» e a insegurança quanto à imagem corporal que o sujeito tem de si, e a que lhe é reflectida pelos outros, com todos os entraves que o condicionamento social e cultural coloca ao ser que habita esse corpo.

A fragmentação do sujeito aqui é uma evidência e podemos afirmar que ela pode configurar uma ameaça à unidade que o sujeito procura, pois, «o corpo, sendo parte integrante da subjectividade e, simultaneamente, seu objecto, prefigura, neste seu duplo estatuto, a cisão entre o corpo e o sujeito» (AZEVEDO, O. G. M. de, 2001: 141).

Mais precisamente, este sujeito que fala de si como se de *outro* se tratasse imprime ao poema o impulso inicial de Eros, pelas preocupações com o desenvolvimento do corpo; no entanto, o seu plano expansão é dionisíaco e todo o poema redundando numa transformação, numa metamorfose — o jovem converte-se em adulto:

A extrema juventude guarda melhor  
O tempo. Idade da flor, assim  
Lhe chamam. Idade de ser homem,  
dizem também. O que é então  
ser homem? Ou ser mulher?, se poderá  
perguntar. [...] (*ibid.*).

Ultrapassado o questionamento que se gera entre o sujeito e o seu corpo, assistimos à construção de um plano da sua identidade que depende essencialmente da capacidade que tem de construir uma nova representação de si a partir da fragmentação que se gerou. E essa construção faz-se pela aceitação em participar no ritual representativo da afirmação da virilidade e masculinidade, ritual que supostamente vai fazer o sujeito pertencer a um grupo — o dos homens adultos. O signo da pertença ao grupo equivale a ser reconhecido como idêntico, isto é, vale como signo do Mesmo (GIL, J., 1980: 44). No entanto, torna-se evidente

que a participação neste ritual “moderno” não contribui para a desconstrução, no poema, do mito no qual se baseia a idealização dos princípios masculino e feminino. Lemos nesta não-desconstrução do mito uma crítica a ideologias sociais profundamente instituídas, e que uma subtil violência, assim como o recurso a alguma coloquialidade (e até ao vernáculo), vêem sublinhar. Neste contexto, podemos apontar, no poema, uma tendência, senão mesmo uma evidência, de carnavalização, pela sobreposição que é feita do sagrado (cordeiro do sacrifício) e do profano (bordel)<sup>55</sup>. Se, por um lado, a afirmação da masculinidade do jovem e a sua passagem ao mundo dos homens, encerrada naquilo que há de mítico e tradicional nesse processo, parece ter sido aceite, por outro, a comparação à animalidade — o cordeiro do sacrifício — pode conter uma crítica mordaz à forma vulgar de perda da pureza<sup>56</sup>.

Face a este raciocínio, somos confrontados com algumas questões que decorrem do facto de aceitarmos que a crítica possa estar implícita nas palavras do poema: poderá o homem atingir a plenitude e aceder à totalidade sem se completar pelo corpo? Será que o homem perde a pureza para poder alcançar a plenitude, encarando a sexualidade (vista como impura pela moral cristã) como uma das vertentes da sua existência física?

Quaisquer que sejam as respostas a estas perguntas, é importante acrescentar que, para Eugénio de Andrade, «Ser jovem não é fácil». Por isso, o poeta não se inibe de afirmar «que a única coisa em que [está] interessado é em perturbá-los. A poesia é subversão, e esta passa pelo corpo, naturalmente» (RP: 314), e que «qualquer adolescente sente

---

<sup>55</sup> Se, pela sua inocência e pureza (cordeiro símbolo de pureza), considerarmos o jovem da poesia como um anjo, então este é dos raros regressos de Eugénio de Andrade ao cristianismo — como, aliás, já foi assinalado por Gustavo Rubim, quando se refere à recuperação do anjo na escrita deste poeta (RUBIM, G., 2004: 99).

<sup>56</sup> Não será excessivo referir o empenho na afirmação da inocência e pureza na poesia de Eugénio de Andrade, mesmo quando se refere à publicação do livro *Eros de Passagem*: «Na primeira edição desse livro que o corpo existe, que só o corpo é puro, que toda a perversão provém do espírito» (RP: 344).

necessidade de encontrar o seu rosto. Simplesmente, há quem se jogue inteiro nisso e há quem não tenha essa coragem» (*id.*: 367). Aceitando a proposta de poesia como «subversão», vemos abrir-se uma linha de leitura diferente: a da comparação entre a pureza do corpo de «extrema juventude» e o cordeiro de sacrifício. Aí, na clara referência à corporeidade e à perda da inocência, e no uso que o poeta faz do seu bestiário, encontramos a tal intenção subversiva da poesia, criadora de numa dinâmica desestruturadora de pensamentos e de atitudes vincadas no homem:

La première fonction du bestiaire est d'interpréter la réalité; le poète ne se contente pas de regarder et de décrire; il cherche un sens second sous la réalité; il souhaite pénétrer les apparences et comprendre le monde dans sa profondeur. Il peut aussi vouloir mettre en relation les éléments et les êtres, et établir de multiples réseaux à travers le cosmos. Le bestiaire permet de telles opérations et l'image-référence devient alors primordiale (FAVRE, M. Y.-A., 1979: 46).

Cremos que nestas palavras se encontram resumidas algumas das razões que fundamentam a presença de animais na poesia de Eugénio de Andrade, assim como alguma atitude transgressora de práticas sociais arraigadas. O jovem, visto como cordeiro (que, na iconografia cristã, é um emblema de pureza, de sacrifício, inocência, docilidade, humildade, paciência mas também de redenção e de renovação), transposto para a personagem do poema, «deviant [...] une manière d'exprimer certain état de l'âme» (*id.*: 53). E assim vemos confirmar-se, nestas palavras, a dualidade do símbolo, que, por um lado, poderá significar a perda da pureza do ser, metaforicamente sacrificado, e, por outro, poderá exprimir uma vontade de redenção e de renovação do homem através do seu corpo, e do seu suposto sacrifício, retirando-se assim ao acto toda a intenção/conotação de pecado.

Do mesmo modo, e em nome da preservação da pureza e da inocência, tema caro ao poeta, identificamos em «Unicórnio» (LL: 45) uma dualidade que desde logo importa assinalar:

É o mais solitário, o mais esquivo,

o mais sonhador dos animais,  
o unicórnio – a cadência dos versos  
guiando-lhe os passos [...] (LL: 45)<sup>57</sup>.

Como assinala Eunice Ribeiro, a presença de animais na poesia de Eugénio de Andrade reveste-se de ambiguidades e complexidades (RIBEIRO, E., 2004: 37); por isso, o poeta, não satisfeito com o «bestiaire existant [, s'ingénierá] à mettre au monde [...] des criatures oniriques» (FAVRE, M. Y-A., 1979: 56). Ora, parece ser este «mettre au monde» uma criatura fantástica uma tradução da necessidade de sonhar por parte do sujeito poético, pois, numa referência ao ficcional da sua criação, o sujeito poético diz que os passos do unicórnio se guiam pela «cadência dos versos». Isto significa que tanto o mundo ficcional criado no poema, como o animal fantástico surgem para dar imagem poética a uma necessidade de sonhar ou, simplesmente, dar resposta a receios que o sujeito poético desejará sublimar (*id.*: 57). E, a este nível, não é por acaso que a imagem do unicórnio, protector da virgindade (quer feminina, quer masculina), comparece neste poema<sup>58</sup>. Na verdade, o que está em jogo é a oposição virilidade/virgindade e o que esta dicotomia problematiza em termos do relacionamento humano:

Há os que pensam ser,  
graças ao corno desmesurado  
e afrontoso da sua virilidade,  
encarnação do demónio. [...] (LL: 45).

Creemos que este jogo de oposições e conotações tem subjacente um imaginário de violável/inviolável, ou porque virgem/virgindade permanece

---

<sup>57</sup> Note-se que a quase ausência de animais fantásticos na poesia de Eugénio de Andrade é assinalada por Eunice Ribeiro. O unicórnio constitui uma excepção, neste poema e em «Direi o Nome» (incluído em *Véspera da Água*). Outra excepção é um ursinho de peluche em «Durante o Sono», incluído em *Memória Doutro Rio* (RIBEIRO, E., 2004: 43).

<sup>58</sup> O unicórnio, animal mitológico, assume significados que podem ser, por vezes, contraditórios. A simbologia do unicórnio está ligada à castidade, à defesa da pureza alma e da virgindade, ao inconsciente do homem, à força, à rectidão, ao desejo sublimado, à palavra de Deus e também ao milagre da encarnação e daí o dogma da virgindade da mãe de Cristo. O unicórnio, assinala Jack Tressider, é frequentemente associado à fertilidade da natureza e o seu corno associado à virilidade e ao sexo (TRESIDDER, J., 2000: 40; 49; 133).

«incaptável, para além de todo o possível prometido à antecipação», ou ainda porque o virgem pressupõe o erótico, o escondido, o misterioso, «simultaneamente descoberto pelo *Eros* e recusando-se ao *Eros*» (LEVINAS, E., 1980: 257). Assim, o unicórnio exibindo a sua simbólica virilidade e sua fragilidade face a seres «virgens ainda», incomoda outros homens que não ousam conjugar em si, tal dualidade causadora de suspeição:

[...] Talvez por isso,  
os homem mal lhe pressentem o cheiro  
atiçam-lhes raivosos os seus cães (*ibid.*: 45).

No entanto, um segundo plano de confronto emerge do poema: a oposição homens/cães/unicórnio. Já Carlos Mendes de Sousa assinalou que a simbologia atribuída aos cães, em alguns poemas de Eugénio de Andrade, apresentava uma disforia relacionada com agressividade e crueldade (SOUSA, C. M., 1992: 80-83). Como quer que seja, estas duas características, neste poema, não encarnam os animais, antes se transferindo para a essência negativa de «homens», que, num processo de animalização, passam a integrar tais características.

Por outro lado, o unicórnio, enquanto metáfora animal sobredeterminante, leva-nos a questionar o significado de «virgem» face à procura incessante expressão da plenitude intentada pelo poeta. Ora, a presença no poema da agressividade e da crueldade podem representar a «castração» simbólica a que o homem está sujeito — ela, sim, impedidora do atingir a totalidade, contra, e à volta da qual se trava uma luta (KRISTEVA, J., 1974: 371)<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Kristeva questiona-se sobre o papel desempenhado pela actividade estética, na qual se inclui a escrita literária e a identificação do seu ponto de equilíbrio, que se situará entre o psicótico e o nervoso, como uma condição para «la rupture et [...] renouvellement des structures signifiantes», que vão influenciar o texto que se constrói à volta «de la réitération du rejet, de la dépense et de la négativité [...]»; esse, por sua vez, fundamenta-se na luta contra a castração imposta pela censura de ordem social, indo, o mesmo texto, influenciar a distinção entre significante e significado, assim como provocar a alteração o estatuto do sujeito, expondo-o «à sa perte, à la folie, à la mort [...]» contendo, no entanto «les lieux névralgiques de

Neste domínio, e no sentido de esclarecer as questões levantadas pelo poema, pode confirmar-se como o recurso à imagem dos animais tem como finalidade possibilitar a expressão de sentimentos que de outra forma são inexprimíveis:

Le poète a souvent recours au bestiaire pour illuminer son univers intérieur, l'image n'explique point, elle éclair, elle suggère, elle insinue (FAVRE, M. Y-A., 1979: 57-58).

Assim, recorrendo à metáfora animal, e à imagem, o poeta pode livremente exprimir paixões, extravagâncias, pesadelos, obsessões, estados de alma complexos e nuances, sentimentos ténues e fugitivos, que lhe permitem realizar uma purificação, ou revelar uma espiritualidade (cf. FAVRE, M. Y-A., 1979: 51-58).

Creemos que o recurso à presença de um animal fantástico, no poema, permanecerá aliado ao desejo e ao erótico, constituindo-se, assim, como manifestação positiva de quanto o corpo permanece vivo até ao fim. Esta nossa convicção encontra-se testemunhada na afirmação do poeta: «O corpo esse é uma explosão: é nele que se dá o encontro com o outro, é a descoberta da razão da vida» (RP: 362)<sup>60</sup>.

Ora, tanto na prosa, como na poesia de Eugénio de Andrade sabemos que a «descoberta da razão da vida» é corporizada por uma juventude sem tristeza: «Era muito jovem, sem tempo ainda / de ser triste [...] (LL: 41)». Neste sentido, encontramos em *Lugares do Lume* poemas que têm como tema a ausência de tristeza, ou o corpo como explosão de vida (quando ainda se ignora a morte), assim como a expressão da energia que se dá no encontro com o *outro*. Deste modo, identificando-se o corpo, na poesia de Eugénio de Andrade, como uma

---

l'ensemble social, où la totalité se constitue mais aussi se casse» (KRISTEVA, J., 1974: 371).

<sup>60</sup> Eunice Ribeiro, reflectindo sobre «A quase completa ausência de animais fictícios, inventados ou de brincar», na poesia de Eugénio de Andrade, «na fase poética de maturidade», afirma que esta ausência «acaba por [se] constituir [...] como um testemunho negativo de quanto o corpo permanece vivo, até ao fim na poesia do poeta» — posição com a qual partilhamos (RIBEIRO, E., 2004: 41-43).

«experiência que para além de subjectiva é, acima de tudo, intersubjectiva e que resiste à intelectualização das emoções», o corpo surge-nos como «o meio e a medida de todo o relacionamento com o mundo» (MARTELO, R. M., 2004: 140); e a experiência intersubjectiva da corporeidade, principalmente na sua vertente erotizante, adquire um aspecto primordial tanto em «Sul» (LL: 50-51), como em «Canção de Laga» (LL: 60). Com efeito, nestes poemas, o corpo é assumido por inteiro, na sua totalidade de física e espiritual. No poema «Sul» (LL: 50-51), a designação da «extremamente jovens» coloca-nos face ao carácter indefinido da idade, permitindo-nos situar o acontecimento do poema no final da infância, ou no início da adolescência. Isto significa, obviamente, que o sujeito manifesta a sua própria sensibilidade face ao tempo em que se dá o seu despertar erótico (MOURA, V. G., 1987a: 135), em que o sujeito e o outro se dão a jogos físicos em que se envolvem como «cães raivosos», ou se «enroscam» na luta como «cobras»<sup>61</sup>.

Note-se, entretanto, que estamos de novo face à animalidade associada a atitudes humanas «como se [“revelar-se animal”] [...] correspondesse de certo modo a infringir a humanidade ou, pelo menos, a suspendê-la temporariamente» (RIBEIRO, E., 2004: 37).

Mais precisamente, uma certa ambiguidade nasce da relação entre «eles», que podemos dizer *eu/tu*, relação de dualidade, na qual duas figuras especulares «se excluem do mundo para melhor se verem e amarem [...]» (MORÃO, P., 1988: 79), e também para assinalarem a liberdade, a intensidade e o excesso das emoções motivantes e motivadas

---

<sup>61</sup> Sobre a simbologia das «cobras», a que se comparam, no poema, os corpos que lutam, parece-nos que a mesma aponta para o envolvimento profundo dos corpos numa luta — luta essa que pode significar vida e morte, mas também renascimento e totalidade. Assim o confirmam as palavras de Fernando Guimarães: «Todavia se, para Eugénio de Andrade, morrer é ainda uma forma da nossa nostalgia, não deixa de confinar com a plena fruição corpórea de que será a própria imagem numa [plena] sensação de totalidade» (GUIMARÃES, F., 1972: 173).

pelo confronto físico entre os dois, numa espécie de «humanidade animal e animalidade humana» (RIBEIRO, E., 2004: 53)<sup>62</sup>.

Consequentemente, o *sujeito* e o *outro* debatem-se com emoções emergentes do confronto entre as respectivas corporeidades, envolvidos que estão numa experiência intersubjectiva em que são testados os limites próprios e os do *outro*, desprezando o aspecto de complementaridade masculino/feminino, porque «a beleza do amor é a interpenetração da verdade do outro em si, da de si no outro, é encontrar a sua verdade através da alteridade» (MORIN, E., 1997: 34)<sup>63</sup>. E se é certo que desta relação *eu/tu* resulta uma abertura à comunicação e ao mundo (AIELLO, M. L. M., 1980: 28-29), vemos, nesta poesia que «tanto revela como oculta», os espaços que se agregam à luta actuarem como estimulantes dessa ambiguidade: a sombra verde da «oliveira», que convida, esconde, sugere. A abertura oferecida pela ambiguidade permite o nascimento de uma tensão que pode essencialmente significar opostos em luta pela união e que consequentemente querem atingir o absoluto; e porque, como afirma Edgar Morin, “é preciso” «saber que o absoluto é, ao mesmo tempo, o incerto» (MORIN, E., 1997: 32), a procura da totalidade renova-se num ciclo de sucessivos recomeços. Acontece, porém, que o sujeito, na sua persistência em alcançar o absoluto, recorre à memória para melhor poder testar esse ciclo de fim e princípio, ou, dito de outra forma, de morte e vida:

[...] Passou

---

<sup>62</sup> A este propósito, as palavras de Gustavo Rubim são muito significativas, quando se refere à poesia de *Obscuro Domínio*, de Eugénio de Andrade, onde o corpo «se converte [...] em obscuro domínio, em domínio sem verdadeiro domínio (sem *dominus*), ou, noutra tradução possível em “erotismo exasperado”» e é a «violência dessa exasperação sem domínio, desse excesso animal de um corpo sem verdadeiros limites, nesse ponto em que um corpo [...] se perde de si mesmo [...]» que coloca a escrita eugeniana «do lado mais instintivo e, portanto mais animal» (RUBIM, G., 2004: 85).

<sup>63</sup> Eduardo Prado Coelho identifica, num dos poemas de Eugénio de Andrade, uma correspondência visível entre o uso de «eles» e o «nós» a que chama de «distanciado», ou seja, uma relação «eu»-«tu», como optámos por afirmar (COELHO, E. P., 1971: 87).

tanto tempo que para morrer  
só me faltava voltar àquelas areias (LL: 60).

Nestes versos, é efectivamente um tempo de juventude, um tempo passado, em que o corpo é assumido na sua totalidade sem complexos, sem temores, sem pecado, que o sujeito recorda:

Tu tinhas vinte anos, roías  
as unhas, sujavas a camisa  
com o molho das amêijoas, eu pouco  
mais tinha, nenhum de nós sabia  
como é monstruoso amar assim  
com os dias contados pelos dedos (*id.*: 60).

Bastante explícitos são estes versos, quanto à aguda consciência do sujeito de que o tempo é fugidio e de que os momentos reservados à experiência do amor são escassos. Tal consciencialização revela-se angustiante para o sujeito, que, mesmo na recordação desse tempo, trazida agora pela luz do fim de verão, vive ainda a intensidade desses momentos: «[...] o difícil amor que dói ainda» (*ibid.*)<sup>64</sup>.

Compreende-se então, que o sujeito, ávido de plenitude, sofra com a ausência do *outro* e com a ausência da juventude que viveu plenamente, porque se, para ele, a plenitude se atinge pelo amor, deveria saber também que «O amor é um mito muito belo. [e] Evidentemente, está condenado à errância e à incerteza [...]» (MORIN, E., 1997: 32).

Face à errância e incerteza daquilo que procura, a voz do sujeito «fica a oscilar entre a súbita presença da realidade invocada e a nostalgia ainda iluminada por essa presença, que interdita a sua total fruição [...]» (GUIMARÃES, F., 1972: 172).

Confirma-se assim que a juventude, entendida biologicamente como um processo de amadurecimento, fenómeno que na mesma perspectiva

---

<sup>64</sup> Estamos, neste poema, face àquilo que, segundo Joel Serrão, irrompe no poema [consagrando em palavras desesperadamente belas o «instante» de eternidade vivido] (SERRÃO, J. 1971: 228-229). O «grito de alegria» do passado é agora «miragem» no presente. Por isso, no poema se insiste na noção de que o «instante presente detém toda a carga temporal» (*ibid.*), mas também toda a carga emocional; por isso também, pode sustentar-se a noção segundo a qual «ser jovem é ser verão, o tempo da maturação por excelência» (CRUZ, G., 1971: 125).

nos é apresentado pela poesia de Eugénio de Andrade, surja, na sua escrita, eminentemente imbuída de um carácter transgressor, de prazer exploratório, e da radicalidade que lhe é inerente. É exactamente aquilo que o poeta afirma quando nos diz que a juventude é a procura incessante de algo indefinido, possivelmente um rosto, que é sugerido e se quer descobrir no *outro*, ou dito de outra forma, a juventude e «Os seus limites são os de um corpo que se descobre noutro corpo [...]» (RP: 309).

É precisamente desse carácter transgressor, exploratório, de radicalidade e ao mesmo tempo de disponibilidade que caracteriza a juventude (FERRAZ, E., 2004: 32) que nos dá conta «Canção da Mãe de Um Soldado de Partida para a Bósnia» (LL: 41). Se quisermos seguir a sugestão de Eucanaã Ferraz, e destacar a radicalidade como intrínseca à juventude, é necessário esclarecer que aquela não surge, no poema, «valorizada como índice de modernidade», ou ainda que seja resultado de uma franca oposição à realidade, mas sim a demonstração da disponibilidade para integração no mundo, feita com a liberdade de quem nada tem a perder com a experiência. Encarada assim, a disponibilidade que marca o inovador radicalismo da poesia eugeniana é também aquilo que o poeta mais aprecia na juventude: «a alegria». Por isso os versos do poema nos dizem: «É muito jovem, sem tempo ainda/de ser triste» (*ibid.*).

Deste modo, se aceitarmos que a radicalidade é visível através da materialidade, e que essa materialidade tanto está no corpo de juventude como na palavra poética regressamos à visão do corpo erotizado que indirectamente nos é sugerido pela ausência de tristeza e sugerido metonimicamente pelos «cabelos (bandeira)», «cabeça» e «pés brancos (descalços)». No entanto, não só o corpo jovem é o foco central do poema, mas também o sujeito, que, como voz de uma mãe apreensiva, assume um papel preponderante no desenrolar do poema e fala da despreocupação e desprotecção do corpo de juventude – dele, o soldado.

E se, além desta questão, nos focarmos na disponibilidade própria da juventude para experienciar o novo e o desconhecido vemos abrir-se um segundo plano de análise que nos envia para a importância e significado das palavras presentes no poema: «soldado», «bandeira», «paz». Numa clara referência a símbolos que indiciam a possibilidade de «guerra», encontramos o cruzamento de dois sistemas de signos: o do corpo individual enquanto representação do eu e a do corpo colectivo enquanto anulação do eu para integração no grupo.

Visto desta forma, a voz do corpo jovem que se ouve a si próprio, vai passar a ouvir e responder à voz que comanda o corpo colectivo, depois da sua integração no grupo. Por sua vez, a voz de comando passa a constituir-se na ilusão da voz pessoal, enquanto a sua voz própria, a sua subjectividade, permanecem submissas no interior do seu corpo (GIL, J., 1980: 73-80). Assim, a inibição da voz própria é uma denúncia da gradual sujeição a lógicas de dominação, subliminarmente aceites pelo jovem (que depois será homem), que são, ao mesmo tempo, aquelas que o poeta pretende, com determinação, denunciar fazendo uma «poesia anti-institucional» e que afirma a sua radicalidade, não se opondo ao real, mas usufruindo dele com total liberdade, pondo em evidência a «diferença de modos de pensar e agir [...]», sempre na busca da plenitude (RP: 366-367). Torna-se por isso inevitável concluir das palavras e intenção do poeta que, para encontrar o seu rosto e atingir a unidade, o homem, onde quer que esteja, «deve produzir o mundo ao qual [aspira] e evitar o que [recusa]» (ONFRAY, M., 2006: 221).

### **2.3.2. Corpo de infância**

Já Vasco Graça Moura tinha assinalado o surgimento, em *Memória Douro Rio*, de «um ciclo de pequenos textos» em que a presença da inocência e da experiência se sobrepõem, o que permitiria à análise crítica «[...] polarizar infância e maturidade [...] em tensões que ao longo de todo [o livro] se sucedem e entrecruzam» (MOURA, V. G., 1987: 142). Com

efeito, em *Lugares do Lume*, essa polarização infância/velhice mantém-se e surge em breves referências nos poemas «Há Dias» (LL: 34-35) e a «A Casa» (*id.*: 42). O poema «A Figueira» (*id.*: 17-18) abre uma exceção a esta regra, pois todo ele aparece centrado na infância, idade do despertar para o mundo do qual o sujeito se vai apropriando gradualmente. Neste poema a infância é também o tempo que antecede o nascimento da poesia.

Podemos questionar-nos face à escassez de referência explícita à infância em *Lugares do Lume*, uma vez que, nas palavras do poeta, a «criança» é um dos seus temas e, a par da «mãe», são ambas figuras soberanas da sua poesia (RP: 348 e 385).

Acontece, porém, que Eugénio de Andrade a esclarece esta perplexidade ou contradição:

Nos primeiros poemas que fiz a infância estava muito presente, mais tarde vi-a com outros olhos, menos límpidos, talvez, mas mais fundos. A infância aquece-nos à medida que se distancia (RP: 348).

Nova perplexidade no entanto se abre, face às palavras do poeta para quem, ver claro é um lema da sua poesia. Como compreender agora que a infância seja vista com «outros olhos, menos límpidos» e «talvez mais fundos»?

Essa profundidade relaciona-se provavelmente com uma maior atenção dada ao real e, «Talvez, sobretudo às vozes da inocência» (*id.*: 363), ou ainda, porque «A infância, no poeta, jamais se extingue. Talvez por isso eles sejam tão vulneráveis, os poetas» (*ibid.*).

De facto, apesar de estar consciente do seu envelhecimento, o poeta recusa perder essa parte de si que o pode fazer renunciar à sua humanidade e deixar de estar atento aquilo que é fundamental para a sua poesia e para o homem (VAZ, A. F., 2003: 5-6).

De certa maneira, a atenção prestada às «vozes exteriores» da infância, em função do que o poeta afirma, coloca-nos perante a

consciência, que o poeta assume e revela como sendo real, de que deve «ter começado a envelhecer» (*ibid.*).

Creemos então, que apesar do sentimento latente de que está a envelhecer, o poeta não desiste da busca para atingir a unidade e de trazê-la para a sua poesia. E para que essa busca não se revele infrutífera é preciso manter a pureza inicial que o poeta só encontra na infância, sendo essa a razão porque:

Na poesia de Eugénio de Andrade há a busca de um reino perdido, que tanto pode ser a infância como o amor ou a realidade originária, que tantas vezes se consubstancia na terra [...] (ROSA, A. R., 1987: 24).

Na sequência destas palavras podemos perguntar que lugar se guarda ao envelhecimento, nesse reino perdido. Esta questão remete-nos para a consciência da realidade material assumida, na poesia eugeniana, pelo corpo do *sujeito* e o corpo do *outro*, sendo o corpo, como é, por excelência, lugar que abriga paixões, desejos, sofrimentos, emoções, necessidades biológicas, vontades fisiológicas e muitas pulsões (VAZ, A. F., 2003: 3).

Identificada que está a complexidade que o corpo abriga em si, é já na infância que o corpo deve começar a fazer a sua própria descoberta. Na prosa de Eugénio de Andrade, em que especificamente refere as suas vivências de infância, vemos que a palavra liberdade está implícita à ideia de corpo e que a exploração das potencialidades e possibilidades desse corpo, nesse tempo, acontecem (ASM : *passim*).

A infância é efectivamente um «reino», «na terra», que Eugénio de Andrade descreve e identifica como nos sendo familiar e que, ao mesmo tempo, nos está vedado, por já nos ser «estranho, fechado nos seus limites e simultaneamente sem fronteiras [...]» (RP: 359) reino que nos surge nos poemas, sempre em envolto numa dinâmica, quer física quer mental.

Veja-se justamente como os versos de «Há Dias» (LL: 34-35), as crianças brincam num reino onde o sujeito não tem mais lugar, mas que

tem a possibilidade de observar permitindo-lhe rever-se como criança e pela contemplação realizar a metamorfose das suas emoções:

ao chegarmos à varanda avistamos  
as crianças correndo no molhe  
enquanto cantam  
[...]  
Uma ou outra parece-se comigo  
[...] com o que fui  
[...]  
um sorriso abre-se então (LL: 34).

Fundamentalmente o que o sujeito exprime é a forma como as crianças se relacionam com o mundo e o experimentam usando o corpo, demonstrando que a dimensão corporal está impregnada de uma linguagem e expressividade à qual não devem ser impostas limitações, privações ou mesmo inibições, ou seja, à infância deve-lhe ser permitido exprimir-se recorrendo às múltiplas linguagens que a constituem.

Note-se como, a importância da linguagem corporal da infância se manifesta no poema «A Casa» (LL: 42), quando, à capacidade da luz (neste caso a intensa luz de verão) para transpor obstáculos e iluminar espaços escurecidos, é comparada à agilidade de um «rapaz» que salta «muro após muro»:

Nem sempre a luz vem assim:  
salta como um rapaz muro após muro,  
entra pela janela (LL: 42);

ou ainda quando a dinâmica corporal presente no desassossego do sono dos rapazes é comparada ao movimento do vento, e por isso, ao desejo, na «Canção do Passeio Alegre» (LL: 63):

[...], o vento está [...]  
[...] no extenso  
e turbulento sono dos rapazes (LL: 63).

Importa, também, reconhecer nestes versos que o corpo do qual nos é apresentada uma visão dinâmica é quase sempre um corpo masculino. É, no entanto, de sublinhar que o poeta usa o termo «crianças», como o faz no poema «Há Dias» (LL: 34-35), não como

indicador de gênero, mas como indicador de uma condição. Por isso, e ainda no sentido da indiferenciação, as palavras do poeta relembram-nos que «ninguém é exclusivamente masculino ou feminino. A poesia não tem sexo» (RP: 349)<sup>65</sup>.

Na sequência deste raciocínio, encontramos em «Com as Cegonhas do Sul», inserto em *À Sombra da Memória*, um testemunho desta afirmação, em que o poeta nos fala das recordações de infância trazidas pelo revisitar de um lugar onde habitou:

[...] um amigo entranhado dos bancos de escola [...]. Aos sete anos, um amigo assim é também a namorada, por isso éramos saco e barço [...]  
(ASM: 113-114);

mas repare-se também em «Verão Sobre o Corpo» (LP: 187), em *Limiar dos Pássaros*:

Entre os amieiros escondíamos a roupa e nus os olhos caíam sobre a tímida erecção o sexo ladeado já por uma sombra leve e crespa diáfano labirinto dos dedos corríamos pela relva assim os cães se perseguíam se lambem uns aos outros caíamos sobre a boca entre as pernas um rumor de saliva uma áspera doçura pois era o tempo dos medronhos (LP: 186-187)<sup>66</sup>.

Para o mesmo sentido apontam as palavras de Vasco Graça Moura, quando refere que o simbolismo das crianças, na poesia de Eugénio de Andrade, «com todas as suas conotações eróticas e hermafroditicas (para além da nostalgia da própria infância) [se aproxima] da *conjunctio* do

---

<sup>65</sup> Na produção eugeniana, importa referir a proeminência da dinâmica corporal do corpo de infância, no masculino — como acontece em *Os Afluentes do Silêncio* (AS: 232) e/ou então, em «Velha Música» (VO: 292), ou ainda em vários textos de *À Sombra da Memória*.

<sup>66</sup> O corpo de infância, como podemos observar, não é alheio às referências ao despertar erótico e à sexualidade, conforme observa António Manuel Ferreira, quando fala sobre a prosa de Eugénio de Andrade: «A elaboração literária das recordações depositárias da intrusão da sexualidade no mundo infantil é, tanto em *História da Égua Branca* como nos poemas em prosa, marcada por imagens de violência e de um excesso de vitalidade que se exprime, de forma plasticamente impressiva, através da musculada elasticidade do cavalo» (FERREIRA, A. M., 2004: 64).

masculino e do feminino [...]», simbolismo ao qual se acresce tudo o que o poeta lhe pode ainda associar (MOURA, V. G., 1987a: 128)<sup>67</sup>.

De certa forma, pensamos não ser exagerado referir que a visão que nos é transmitida pelo poeta, tanto da infância, como do corpo desse tempo, se aproxima de uma tendência actual que considera o «homem um ser biocultural» — homem que é, ao mesmo tempo, «totalmente biológico e totalmente cultural» (MENDES, M. I. B. de S. e NÓBREGA, T. P. da, 2004: 130); o mesmo é dizer, por outras palavras, que, tal como acontece na poesia de Eugénio de Andrade, o homem está em profunda ligação com a vida (“biológica”, na qual se incluem a sua interioridade e subjectividade) e com o que lhe é exterior e imprescindível à sua sobrevivência, isto é, a natureza e cultura:

[...] corpo, natureza e cultura se interpenetram através de uma lógica recursiva. O que é biológico no ser humano encontra-se simultaneamente infiltrado na cultura (*ibid.*).

---

<sup>67</sup> A referência à sexualidade ainda não definida em certo estágio da infância e à *conjunctio* masculino/feminino reporta-nos ao mito do andrógino, que, na sua forma clássica, conta como seres particulares, dotados com os dois sexos, masculino e feminino, robustos, vigorosos — que, por terem querido subir ao céu e atacar dos deuses, foram por eles castigados, tendo Zeus, sentenciado que os seccionaria, para os tornar mais fracos, ficando para sempre separadas as suas metades, feminina e masculina. Estes seres, agora separados, procuram a sua outra metade; quando a encontram, tentam unir-se para assim se completarem e refazerem a sua natureza originária, no sentido de atingirem a totalidade. Trata-se, portanto, de um mito que tenta explicar a origem do amor entre humanos (SOARES, A. 255). Entretanto, uma outra perspectiva refere ainda que o mito de andrógino presente no *Banquete* de Platão contém potencialidades enigmáticas que, na actualidade, face ao «seu comprometimento com a vertente sexual do homem», é um tema algo marginalizado. Como quer que seja, a androginia está fortemente ligada à expressão da totalidade como coincidência de contrários, ultrapassando a mera plenitude e aproximando-se de um estado de perfeição primordial (FERREIRA, M. R., 1999: 1), circunstância esta procurada na poesia Eugénio de Andrade como a condição ontológica a atingir pelo homem. Mais recentemente, Virginia Wolf, no seu romance *A Room of One's Own*, «desenvolve [...] a noção de “mente andrógina” como a convivência harmoniosa e a cooperação dos princípios masculino e feminino; [...] capaz de transmitir emoção sem restrições, sendo naturalmente criativa, incandescente e una». Esta concepção aproxima-se, aliás, das teorias científicas contemporâneas e «explicita não só a relação entre criatividade e androginia como considera que esta última deixa de ser condição específica de determinados indivíduos para ser característica latente em todo o ser humano [...]» (AZEVEDO, O., G. M., s/d: 3).

Por isso, podemos considerar que, na poesia eugeniana, estamos perante um novo posicionamento face à infância, em que esta se constitui como uma interconexão entre a natureza e cultura<sup>68</sup>, não sabendo, é certo, que peso atribuir a uma e outra componentes, mas sabendo, sim, que o poeta valoriza os aspectos dependentes de estímulos sensoriais e instintivos — dando, portanto, prevalência à natureza. E é para o carácter biológico e natural, de um ser em comunhão com a natureza que nos envia a descrição que Eugénio de Andrade faz das crianças, numa pintura de Júlio Resende, como «[...] uma inocência que corre à solta no vento[...]», e como «frágeis criaturas que ainda conseguem ser apenas [«a meeting place for sun and rain»]» (AS: 227). Repare-se, contudo, como o conceito de «frágeis criaturas», atribuído às crianças ou a sua condição de vulnerabilidade, se fixa fundamentalmente nos aspectos da sua sintonia com a natureza, como sendo o factor que prioritariamente favorece o «seu desenvolvimento e sua maturação biológica» — mais, portanto, do que nos aspectos que decorrem das suas interacções com «determinações sócio-históricas», ou seja, o desenvolvimento de aspectos culturais (SIMÃO, M. B., s/d: 14).

De qualquer forma, e apesar de uma maior valorização do contacto com a natureza, a cultura tem um peso importante na perspectiva eugeniana de ver a infância; e cremos que o poeta detém, da mesma, uma visão abrangente, visão que transporta tanto para a sua poesia, como para a prosa — onde não só a fragilidade como a vulnerabilidade são atributos e qualidades dessa infância (condições que importa reter como preocupação fundamental do sujeito poético), mas também a abertura da infância à vida, ao tempo e, conseqüentemente, à história têm um peso importante:

---

<sup>68</sup> Defendendo a necessidade de rever os reducionismos e determinismos das concepções de infância e corpo, sugerindo que a dicotomia natureza/cultura é uma interconexão própria da infância que «exige novos posicionamentos e reflexões», Márcia Simão propõe-nos uma nova perspectiva de abordagem desta fase da vida do ser humano, evidenciando «nesta perspectiva a necessidade de afirmação da relação entre natureza e cultura» (SIMÃO, M. B., s/d: 12-13).

[...] estas frágeis criaturas, as únicas desde a origem destinadas à imortalidade, são também as mais vulneráveis – elas têm o peito aberto às maravilhas do mundo, mas estão sem defesa para a bestialidade humana que, apesar de tanta tecnologia de ponta, não diminui nem se extingue (RP: 359-360).

É, portanto, uma visão de totalidade, aquela que o poeta detém da infância, muito próxima das novas concepções do corpo para as quais contribuíram várias áreas do conhecimento «rompendo, de certo modo, com a hegemonia dos reducionismos e determinismos biológicos na compreensão da dimensão corporal das crianças» (SIMÃO, M. B., s/d: 7). Devemos, assim, entender que nesta visão se encontra também incluída a noção de tempo e do seu decorrer.

Deste modo, se, na poesia de Eugénio de Andrade, a infância, por um lado, nos reporta à pureza de um mundo original — em que os limites da interioridade e exterioridade estão esbatidos, em que o absoluto está presente, em que não se dá a percepção do tempo, ou seja, uma infância centrada em si e parcialmente alheada do mundo que a rodeia —, por outro lado, é também experiência. A este propósito, veja-se a posição do poeta sobre o interesse que as crianças podem ter, ou não, pelos livros que são escritos para a infância: «As crianças não são idiotas, há muita coisa que sabem, e aquilo que não sabem devem perguntar, pois é sempre tempo de aprender» (RP: 312); mais precisamente: aprender pressupõe a vivência de experiências que, à medida que sucedem, se vão gradualmente substituindo-se à inocência. É, então, que se instala a noção de tempo; o absoluto deixa de reinar para dar lugar ao sujeito e ao objecto que se delimitam, separando-se a sua interioridade da sua exterioridade, fragmentando-se, até ao momento em que se define como «eu» separado do «outro» e do mundo.

Diante destas considerações, vemos como efectivamente o poeta tem consciência da efemeridade do tempo de infância e desse absoluto que aos poucos se vai esbatendo:

A esse país inocente, donde se é expulso sempre demasiado cedo, apenas se regressa em momentos privilegiados – a tais regressos se chama, às vezes, poesia (RP: 359).

Destas palavras podemos, no entanto, colher a possibilidade, que ainda se encontra em aberto, de, por momentos, regressar ao tempo de infância. E essa possibilidade é-nos dada pela poesia:

[que] é um falar materno, isto é, uma linguagem que se dirige [...], às necessidades primeiras do corpo e da alma – uma linguagem aprendida lábio a lábio, nessa idade em que o tempo é sem tempo e, portanto, ainda próximo da eternidade (ASM: 40).

Por isso, nos poemas, as crianças «correm», «cantam», «saltam» despreocupadamente, como se mais nada existisse senão aquele momento que desfrutam na totalidade:

[...] há aqueles garotos correndo atrás de uma bola até à demência, enquanto outros, quando o calor aperta, se despem e lançam à água [...] (AS: 232).

Com efeito, a plenitude que nos é trazida por esta infância é a mesma que o poeta quer comunicar, é a mesma onde se esquece o passado, ignorando o futuro, a mesma onde se usufrui por inteiro o presente; também por isso, a «memória desses anos é a de uma relação perfeita do real de um corpo com a tangível verdade de outro corpo [...]» (ASM: 38).

Neste contexto, cabe relembrar o poema «A Figueira» (LL: 17-18), já analisado, onde se ressalta a dimensão corporal de infância que acode à memória do poeta e, neste caso, a verdade tangível do outro corpo — o corpo da poesia e a sua dimensão sensual.

Por isso, à afirmação de Eugénio de Andrade onde diz ver agora a infância com outros olhos «menos límpidos, talvez, mas mais fundos» (RP: 348), podemos talvez associar, em primeira e última instâncias, a sua tendência para a reescrita e diminuição da acção do poema (*id.*: 385), e talvez também a fixação nos poemas das poucas coisas que considera serem «absolutamente necessárias», que os seus versos «amam e exaltam» — «A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para

dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz» (*id.*: 288) —, assim como «a luz, a verdade, a juventude, a inocência, a ternura. Tudo coisas que escapam à malha do dinheiro» (*id.*: 368).

### ***Conclusões provisórias***

Como pudemos observar, neste conjunto de poemas tomámos contacto com um o sujeito que vem propor que sejam percorridos caminhos que provavelmente conduzirão à totalidade. Assim, em primeiro lugar, o sujeito inicia o percurso dando a conhecer o momento que antecede o nascimento da poesia colocando-nos em presença de tudo o que concomitantemente envolve o seu aparecimento e desenvolvimento. Desta forma Eugénio de Andrade vem conferir ao trabalho poético um lugar de destaque no todo complexo que é a plenitude. No seu labor, o poeta transforma a palavra vulgar em palavra plena e a palavra poética é de novo significativa e significadora de outras realidades que estariam ocultas antes da sua renovação. Depois, em segundo lugar, assistimos à interacção que se estabelece entre a palavra poética, que quer romper para se fazer poema, e o *eu*, gerando-se entre eles um diálogo de uma intensidade inesperada, capaz de fazer eclodir uma miríade de sensações que o *eu* vai vivenciar no poema. Esta interacção da palavra com o *eu* vai passar a personificar-se em corpo inteiro, não deixando, entretanto, de marcar a sua passagem pelas idades mais significativas da poética eugeniana. Neste campo específico da interacção do corpo com o que o rodeia não podemos deixar de assinalar o polemizar de algumas situações que chocam com o real e o social. Devemos, ainda, destacar a qualidade da imagem produzida pela palavra poética de Eugénio de Andrade que o situa na esteira do simbolismo, sem deixarmos, no entanto, de referir a importante presença da metáfora e da metamorfose, estas mais próximas do surrealismo. Tomando em consideração o que ficou dito, poder-se-á

afirmar que Eugénio de Andrade assume a palavra poética e o homem como fulcrais à sua poesia e à prossecução da expressão de plenitude. Veremos, de seguida, como um sujeito que persegue incessantemente a expressão da plenitude se modifica no sentido de a exprimir e alcançar a *unidade*.

## 3ª PARTE

### PLENITUDE NO SUJEITO FRAGMENTADO

#### *Introdução*

[...] Eugénio de Andrade privilegia o momento de fulguração fora de um contexto descritivo, a raridade da força de situações exemplares fora do declarativo. O que conduz a sua descrição a uma discursividade diminuta, acentuando-se em contrapartida, na sua retórica a anulação do retórico, a elipse. Com que são contadas, em suspensão, as coisas que nos compete a nós encadear, organizar e pressentir (MAGALHÃES, J., M., 1981: 99-100).

Tem sido a nossa principal intenção descrever a forma como a poesia de Eugénio de Andrade se apresenta, propondo o vivenciar de um estado de plenitude. Note-se que, o poeta em vários momentos deu a entender a importância que atribui aos fragmentos com que pode ser construída a «harmonia a que todo o caos não pode deixar de aspirar» (RP: 247). Encontramo-nos, agora, face a uma poesia, possuidora de um sujeito que se assume plural e que ao mesmo tempo se revela através do fraccionamento da materialidade que o constitui, sendo, muitas vezes, apenas sinais que indiciam a sua presença por se posicionarem em lugar de importância fulcral. A este propósito notou Maria Lígia Marta Aiello que «[...] o poema tenta, na dispersão dos seus fragmentos, constituir um núcleo de significados, recuperar a totalidade [...]» (AIELLO, M. L. M., 1980: 29). Também no mesmo sentido vão as palavras de Joaquim Manuel Magalhães quando afirma que em torno de uma personagem central ou de «um nó emocional central» se vão acumulando fragmentos ou parcelas que depois se conjugam permitindo a globalidade pela fragmentação (MAGALHÃES, J., M., 99-100). Assim, perseguindo a afirmação da plenitude nesta poesia analisaremos a forma como ela emerge dos poemas sendo dada particular atenção à forma como o sujeito

fragmentado (porque em crise) se manifesta e conduz, por sua vez, à manifestação da totalidade.

### 3.1. A DISPERSÃO DO SUJEITO

- Você sabe que na minha poesia há uma procura de plenitude. O homem, nos meus poemas, busca um rosto, o seu próprio rosto. É uma procura incessante. A relação entre os seres participa dessa busca. Procuro olhar as pessoas nos olhos, o que não é fácil, e menos fácil ainda é que uma tal exigência se mantenha nas relações entre os seres. A mim aconteceu-me na vida ter tido alguns encontros muito plenos, mas por uma razão ou por outra, essas coisas têm um fim (RP: 335).

As palavras de Eugénio de Andrade são muito significativas, se tivermos em conta, por um lado, a função sociológica única que o rosto, os olhos e olhar desempenham nas relações interpessoais, no que acima de tudo diz respeito à relação que se estabelece entre os seres (como disse Georg Simmel, o olho «est le médiateur de toutes les liaisons et réciprocités d'actions qui peuvent naître d'un échange de regards entre deux personnes» [SIMMEL, G., 1991: 227]); por outro lado, o poeta refere a dificuldade do olhar directo, ou troca de olhares, que, difícil de ser mantida, pode, ao mesmo tempo, ter o efeito de absorver o outro com o olhar e se de revelar a si próprio (como disse também Simmel, «l'œil dévoile à celui qu'il regarde l'âme qui cherchait à le dévoiler. Ceci n'a lieu évidemment que dans un échange immédiat de regards et dans ce cas c'est la manifestation de la réciprocité la plus complète dans tout le domaine des relations humaines» [*ibid.*]). Assim, tomando em consideração a importância da troca de olhares que, apesar de instantânea, é fundamentalmente reveladora da essência do outro, podemos entender, nas palavras de Eugénio de Andrade, a relevância do olhar como sendo um dos elementos da construção de um estado de plenitude — no entanto, consabidamente efémera e fugaz.

Acontece, porém, que o olhar está dependente de um dos quatro elementos básicos constituintes da natureza identificados por Empédocles<sup>69</sup> e considerados essenciais pelo poeta como elementos não transaccionáveis e disponíveis a todos os homens: fogo, ar, água, terra (KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M., 1994: 300). Na poesia de Eugénio de Andrade, esses quatro elementos colaboram para alcançar um estado de totalidade. O elemento fundamental sobre o qual detemos a nossa reflexão é a luz (ou brilhos, reflexos, luz, lume), e o poeta centra nele todos os esforços para que ela, que possibilita a visão, se metamorfoseie e integre em si os restantes elementos da natureza, inclusive o próprio sujeito — que agora, reduzido à capacidade de ver, quase relega o corpo inteiro ao esquecimento; e note-se como esta redução do sujeito à capacidade de ver sugere que este permanece dividido e procura, através da sua divisão, reunir num só ponto — o sentido da visão — todos os elementos que puder captar para assim se reunificar.

Contudo, no poema «À Entrada da Noite» (LL: 21-22), confrontamo-nos com a recusa de ver, como se a visão já não fosse capaz de cumprir a missão de «alguém [que tem que dar] a ver o que viu, por mais fascinante ou intolerável que seja o achado» (RP: 276). A recusa em ver sugere-nos a existência de uma máscara propiciadora da evitação do *outro* e não propriamente uma incapacidade. O *outro*, que no poema é luz (luz que são os olhos), representa aquilo que mais ama — a figura, o rosto, o olhar —, representando, igualmente, aquilo de que o sujeito precisa para se defender; o *outro* surge como um facto motivado pela tomada de consciência de uma condição intrínseca ao sujeito: o

---

<sup>69</sup> Empédocles de Agrigento apresenta formalmente os quatro elementos básicos constituintes da natureza «e mutuamente irreduzíveis, a partir dos quais se constituem todas as demais coisas»: fogo (Zeus), ar (Hera), água (Nestis), terra (Edoneu), fogo. Estes quatro elementos básicos surgem associados a deuses com a finalidade de valorizar as concepções tradicionais tidas acerca destas divindades e atribuir-lhes poderes ou capacidades que neles não estavam devidamente definidas, cuja indefinição era causadora de receios (KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M., 1994: 300).

envelhecimento, a noite na qual o sujeito entra. Tal condição de recusa constitui uma negação da plenitude ou o impedimento de a ela aceder. No entanto, semelhantes obstáculos encontram-se no próprio sujeito e não no *outro*:

Fogem agora, os olhos; fogem  
da luz latindo.  
Estão doentes, ou velhos coitados,  
defendem-se do que mais amam.  
Tenho tanto para lhes agradecer:  
[...] (LL: 21).

Nestas palavras, apesar da fuga à luz e da posição de defesa que assume, o sujeito concorda consigo próprio quanto à sua intacta capacidade para ver e para sentir, numa atitude positiva de recordação de tudo o que de bom os olhos lhe deram a observar. Essa recordação (ao mesmo tempo imagem, emoção e metáfora) prossegue num crescendo, até que se transfigura e passa a ser tacto («a friorenta claridade de abril»), ou audição («o silêncio branco sem costura»); ou seja: a ela unem-se outros sentidos, tão imateriais quanto a visão, na esperança de reconstituir momentos de plenitude. No entanto, o movimento que até aqui fora ascensional regressa à profundidade da reflexão e à aceitação da nova condição do sujeito, cuja causa o impede de olhar directamente para o *outro*:

Olhos onde a luz tinha morada,  
agora inseguros, tropeçando  
no próprio ar (LL: 22).

Como se pode ver, a suscitada incapacidade de aceder ao *outro* questiona a consecução da plenitude que o sujeito incansavelmente persegue e para a qual o *outro* é imprescindível. E é, efectivamente, a inevitabilidade da existência do *outro* que nos permite desde logo sublinhar o aspecto esteticamente real da dificuldade em ver, que se prolonga noutros poemas, apresentando variações quanto aos motivos do seu surgimento, como acontece em «Anúnciação da Primavera 2» (LL: 28-29):

Não sei de onde vem esta bruma,  
se dos meus olhos, se  
do rio [...](LL: 28);

Atente-se, nestas palavras, como a incapacidade para ver se suspende na indefinição da sua origem, que tanto pode ser interior como exterior ao sujeito. Como quer que seja, o que quer que torne a visão imprecisa abre caminho para a formação de uma outra imagem mais nítida, uma imagem interior ao sujeito, nascida da memória:

Dentro de mim, a musical

floração das cerejeiras havia começado.  
Noutro lugar, noutro dia.

De repente, um pássaro inesperado  
[...] (*ibid.*)

Curiosamente, a imagem de abertura a outros espaços, a possibilidade de ver, é dada pela presença do «pássaro inesperado», ao mesmo tempo que se estabelece a possibilidade de um voo libertador («pour un aérien, tout s'assemble, tout s'enrichit en montant» [BACHELARD, G., 1990: 62]). De facto, a valorização da matéria e a atenção dada ao corpo e à sua não submissão a ideologias e imposições sociais, procurando atender às suas essenciais necessidades, marcam a poesia eugeniana como uma das fórmulas encontradas pelo sujeito para se libertar de opressões e atingir a totalidade (por isso, a subida a prumo, o voo, ou a sua hipótese, constituem, também segundo Bachelard [*ibid.*], uma imagem dinâmica própria daqueles que estão essencialmente ligados a aspectos materiais)<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> O poema «Ao fim da manhã» (LL: 57-78) fala da queda de um pássaro, talvez a pique, rara, mas representativa de morte; segundo Bachelard «Les oiseaux caressés, c'est une tout autre histoire». Como quer que seja, a queda da ave ferida, que não sobrevive, não está de forma alguma relacionada com o voo onírico: «Jamais, dans un rêve dynamique, un oiseau frappé par la mort ne tombe verticalement du ciel, car jamais aucun vol onirique ne finit par une chute verticale. Le vol onirique est un phénomène du bonheur dormant, il n'a pas de tragédie» (BACHELARD, G., 1990: 84).

Neste caso, abre-se a possibilidade de o sujeito alcançar a totalidade, tendo como mediador o voo da ave que constrói, como diria Bachelard, «tout de suite, en une abstraction foudroyante, une image dynamique parfaite, achevée, totale [...]», imagem essa que esteticamente se aproxima de um determinado conceito de beleza que será condição própria da totalidade (BACHELARD, G., 1990: 79)<sup>71</sup>.

Note-se, entretanto, que a «subida a prumo no céu» aponta para uma outra marca de plenitude — que, poderíamos, em última hipótese, considerar como uma «upward fall» (MAN, P., 1993: 46). Esta queda para cima (ou «spontaneous ascent, which resembles an act of grace although it is only the manifestation of a desire» [*ibid.*]) pode ser lida como a vontade ou desejo de aceder a alguma forma de conhecimento — a qual pode, inclusive, estar contido, no acto escrita poética. Adicionalmente, vemos como este desejo de conhecimento está implicado na busca da totalidade, pois, no poema, a metáfora aérea faz a metamorfose daquele «sol frouxo, próprio /das manhãs de domingo» em algo glorioso: a «manhã total» (LL: 29).

Quer isto dizer que estamos diante de um voo feliz, diante de uma «*volupté du pur*», diria Gaston Bachelard (1990: 83)<sup>72</sup>, um voo transformador, em que, através «do jogo subtil das imagens», assistimos à transfiguração da «constante terrena» do poema em «qualidade aérea, flutuante» (SAMPAYO, N., 1971: 384-385). Pelo voo dinâmico, a manhã revela-se plena, e a plenitude que ela encerra devolve ao sujeito a visão

---

<sup>71</sup> Na discussão do conceito de sublime, segundo Lyotard, António Sousa Ribeiro define *belo* por contraposição àquele, dizendo que *sublime* «[...] é o lugar por excelência do diferendo — ao contrário do belo, não é partilhável nem pode ser objecto de consenso, constitui, neste plano o rigoroso oposto do senso comum [...]» (RIBEIRO, A. S., 1988: 39), como também apresenta a visão de Adorno, dizendo que «[...] a estética do sublime liga-se à consciência melancólica da impossibilidade histórica de uma estética do belo [...]» (*ibid.*).

<sup>72</sup> Não podemos esquecer a importância que o poeta atribui à pureza na sua poesia; pensamos, aliás, que estas palavras descrevem significativamente e de modo metafórico essa pureza: «Guardo desse tempo [de infância] o gosto por uma arquitectura clara e despida que os meus poemas se têm empenhado em reflectir; [...] uma preferência pela linguagem falada, quase reduzida às palavras nuas e limpas de um cerimonial arcaico» (RP: 288).

clara, o conhecimento<sup>73</sup>. Nessa urgência de plenitude, vemos um eco do anseio da juventude eterna — «Dentro de mim, a musical / floração das cerejeiras havia começado» (LL: 28) —, que surge associada à cíclica renovação da natureza, ao voo e à ave, assim como à alegria e felicidade.

No entanto, a plenitude parece ser objecto de uma busca incessante por parte deste sujeito, que, incansável, a recorda em «Alguém com Nome» (LL: 43-44); e repare-se como a recordação é, mais uma vez, veiculada por uma visão perturbada por elementos exteriores ao sujeito, assumindo aqui a forma de «preguiçosa e fina / névoa [que se interpõe] entre os olhos e o rio» (*id.*: 43). Neste sentido, veja-se, por comparação, como a bruma é, agora, a névoa que impede a passagem da luz na sua inteira luminosidade, impossibilitando a visão clara, estabelecendo-se, também, neste poema, a dualidade luz/sombra, «sem [a] qual toda a vocação celeste perde substância» (LOURENÇO, E., 1971: 34). No entanto, a «vocação celeste» que pressupõe um movimento ascensional é reorientada num sentido de expansão, agora no eixo horizontal, apontando para espaços abertos diante do sujeito, espaços esses que se alargam até ao fim do horizonte. Recorde-se que, a visão sobre o espaço e as trocas que o sujeito com ele realiza implicam a «imposición absoluta de la visión sobre la realidad» (GOMÉZ BEDATE, P., 1988: 358), significando que esse horizonte (que nos parece impor-se como limite) é não só o geográfico, mas também o da memória, que agrega em si todas as associações determinadas por eventos. Acontece, porém, que a absoluta importância da visão que se sobrepõe a tudo o resto luta com o impedimento de ver claro, sem que, no entanto, esse impedimento se revele como cegueira total:

Devia haver em qualquer parte  
um porto para o seu desassossego,

---

<sup>73</sup> Luís de Miranda Rocha refere a existência, na poesia de Eugénio de Andrade, de «uma intensa vontade de conhecimento do ser através da revelação da sua própria imagem», sendo essa vontade de conhecimento uma lucidez, palavra que nos remete efectivamente para a luz, para a claridade, para a transparência, isto é, para a capacidade de ver e de compreender (ROCHA, L. de M., 1971: 359).

alguém de olhar molhado no cais  
À sua espera (LL: 43).

Com efeito, o «olhar molhado» impede de ver para além daquilo que é preocupação fundamental daquele que quer ver (ou seja, o *outro*) e funciona como obstáculo para ver além de um determinado limiar, sem que esse limiar seja necessariamente externo. Se, por outro lado, atentarmos, em exclusivo, ao aspecto puramente externo da visão do sujeito poético, vemos como ela lhe permite situar-se no espaço, atribuindo um carácter de duração àquilo que vê — e, porque vê, «um lugar que [conhece] torna-se uma secção do tempo vivido» (MOURA, V. G. 1987a: 130). Em função daquilo que se vê, ou se quer ver, todo o espaço é assim reorganizado, e «a cegueira recupera o espaço numa nova dimensão — assimila-a ao tempo» (*ibid.*), transformando-se em memória e em recordação.

Com efeito, vemos que uma certa forma de cegueira, em «Fim de Verão» (LL: 52), dá lugar à reorganização do espaço, tendo como suporte um sentido complementar da visão — a audição:

Talvez nem seja um tordo. Um pássaro  
cantava. Seria o último  
desse verão. A própria luz

não ajudava [...] (*ibid.*)<sup>74</sup>.

Compreende-se, assim, o motivo pelo qual o sujeito se deixa levar pelo desenrolar do pensamento e pela plenitude das suas sensações, classificando, subjectivamente, como semelhantes as sonoridades de elementos tão diversos como «um tordo», «um barco», «a brisa»<sup>75</sup>; e

---

<sup>74</sup> Como se pode ver, trata-se de uma hesitação na identificação dos sons, porque, como diz Simmel (ainda que num outro contexto) «L'oreille nous initie à toute la richesse des divergences dans l'âme d'un individu, à la plenitude de ses impressions, à l'écoulement de ses pensées ainsi qu'aux moments où celles-ci atteignent des points culminants, à toute la polarité de la vie objective comme celle de la vie subjective» (SIMMEL, G., 1991: 234).

<sup>75</sup> A presença da audição no poema remete-nos para a oralidade da poesia de Eugénio de Andrade, pois, como sabemos, a «dicção falada» da sua poesia é fundamental, para o acto da sua escrita, exactamente como o poeta afirma a respeito de um livro que escreveu para a infância: «Por mim, contei uma história num ritmo tradicional, na

compreende-se, também, por que motivo vai reorganizar o espaço (face à incerteza gerada por um sujeito que agora se centra na audição), convocando para a sua proximidade «o anjo do poema», um novo elemento, mais consentâneo com a sua procura de unidade:

Talvez o anjo do poema

Pudesse em seu lugar subir aos ramos  
e cantar (LL: 52).

Repare-se como estes versos nos permitem desde logo sublinhar a proximidade que neles se estabelece com a metáfora ascensional. Poderíamos estar aqui em presença de um «autêntico angelismo [...] como essência e lugar da condição da celeste (por plenamente terrestre) do Homem [...]» (LOURENÇO, E., 1971: 60-61); ou então, que o anjo do poema «pourrait donc indiquer non seulement un essor vers le ciel de l'imaginaire mais aussi, dans un même élan transfigurateur, une métamorphose de l'être humain qui s'élèverait métaphoriquement vers un état divin» (MATTIUSSI, L., 1998: 112). Ambas a hipóteses, no entanto, não se confirmam, e a presença do anjo surge como um intenso e súbito entusiasmo do sujeito poético, como uma espécie de «apelo mágico» que «[institui uma] realidade mais potente que a [...] imediata realidade» do poema (LOURENÇO, E., 1971: 36). Assim, este anjo poderia participar de um voo onírico (voo e canto) em direcção ao céu azul, suscitando uma espécie de êxtase, ou epifania, ou até «a mais pura vertigem da realidade» (*id.* 59), mas foi convocado para iluminar o poema e, com o seu canto, permitir ao sujeito ver claro.

Acontece, porém, que o anjo se revela numa dimensão demasiado humana — «Mas os anjos são tão distraídos» —, dimensão essa que não é compatível com o querer do sujeito. O anjo (esse mesmo, que «se situe dans l'échelle des êtres à un niveau intermédiaire entre l'homme et Dieu»

---

linguagem oral que me é própria [...]» (RP: 312). Também outros estudiosos da poesia de Eugénio de Andrade assinalaram a importância da dicção oral desta poesia, entre eles Óscar Lopes e Lígia Aiello, assinalando esta última a metrificação do poeta como sendo «baseada numa prosódia emocional» (AIELLO, M. L. M., 1980: 26-27).

[MATTIUSSI, L., 1998: 112]) mostra-se incapaz de assegurar a metamorfose da visão do sujeito, que lhe permitiria abarcar a totalidade, pois é detentor de um fogo fraco, efêmero: «[...] um fogo de palha». Rejeitado o papel do anjo, a plenitude do sujeito é cumprida pelo alargar do seu horizonte de percepção, que surge agora iluminado pelo som:

[...] Talvez nem seja um tordo.  
O seu canto, só vibração do ar (LL: 52).

Correspondendo às considerações acima avançadas, estes versos acentuam a opinião de que o espaço do horizonte iluminado não teria sentido se não fosse povoado de imagens, próximas e longínquas. Assim, à proximidade de algo material opõe-se o espacialmente longínquo e imaterial que estará sempre no domínio da memória; e para que um espaço longínquo seja trazido pela memória, ao presente, é necessário que o sujeito esteja na luz, que esta ilumine verdadeiramente, pois é ela que faz surgir o objecto da sua preocupação; e aqui fazemos nossas as palavras de Levinas, quando escreveu: «A luz faz aparecer a coisa afastando as trevas [...]» ou a névoa, esvaziando o espaço e a «visão abre-se para uma perspectiva, para um horizonte e descreve uma distância transponível [...]» (LEVINAS, E., 1980: 183 e 185). Desta forma, o sujeito pode recuperar o ser, o objecto, ou o espaço da sua lembrança, situando-se num lugar iluminado que depois preenche com a imagem do recordado, sendo que essa recordação pode configurar a reapropriação de um momento de plenitude.

Podemos, entretanto, observar no excerto seguinte como a cegueira não é condição que o sujeito deseje para si, cegueira que poderia ser compreendida como uma tentativa de «escapar à esmagadora responsabilidade da existência que se transforma em destino [...]» (*id.*: 297). Pelo contrário: este sujeito recusa-se à falta de visão que, num sentido amplo, ultrapassa a estrita dimensão física:

Para Onde?

Apesar da luz ter já começado a roer-me os olhos não é ainda tempo para me entregar a coleccionar caixinhas de rapé ou luzes crepusculares, nem fazer coro com essa gente do norte que recebe o nevoeiro em casa e o convida, pelo menos uma vez por semana para jantar. Desde a vulva inicial, o homem é só caminho. Para onde? Eis o que não sabemos. Mas será caso para perguntar? (VO: 313-314).

### **3.1.1. No sujeito como visão**

Estamos, portanto, face a uma contradição: o sujeito tem a visão dificultada, mas obstina-se em não deixar de ver. Com efeito, as contradições criadas pelo poeta, nos seus poemas, geram movimentos e imobilidades; o mesmo é dizer que as contradições são o motor da dinâmica poética — isto é, «convertem-se em substância da sua poesia» (PAZ, O., 1993: 74):

O poeta compraz-se nas antíteses – o fogo e o gelo, a luz e a treva, o voo e a queda, o prazer e a dor – porque ele mesmo é o teatro de combate de paixões opostas (*ibid.*).

Estas significativas palavras de Octavio Paz não estão longe da realidade do universo poético de Eugénio de Andrade. Este poeta afirma desejar anular as antíteses e reunificar toda a dualidade intrínseca à matéria, conquistando assim, a unidade original do homem. Por isso, a sua visão surge-nos agora mais transparente e luminosa. Testemunho disso é o poema «De Ramo em Ramo» (LL: 19-20), repleto de registos sensoriais de carácter óptico, em primeiro lugar, pela profusão de cores — branco, carmim, azul, limão, laranja, verde, prateado, amarelo, violeta, ocre, negro — que, depois, se intensificam pela adjectivação: branco do linho, branco dos muros do Sul, carmim matutino, claro azul mediterrâneo, limão húmido, verde das oliveiras prateado, amarelo exausto de glória, violeta adormecido, ocre do trigo, negro quase materno. Importa notar que a adjectivação usada por Eugénio de Andrade já foi assinalada por Maria Lígia Aiello, como uma particular forma de adjectivação ou qualificação a que chama «substantivada» (AIELLO, M. L.

M., 1979: 66)<sup>76</sup>; entretanto, Maria de Fátima Marinho acrescenta a esse tipo de adjectivação um outro, cujas propriedades fazem aderir aos substantivos abstractos, características específicas da cor<sup>77</sup>:

As cores da paisagem, apesar de referenciadas, qualificam muitas das vezes substantivos abstractos que guardariam, como que refractadas, as cores dos elementos naturais (MARINHO, M. F., 1989: 160).

Acontece, porém, que, neste poema, para além de a adjectivação se aplicar a algumas cores, outro facto acontece: todas as cores nele referidas, sem excepção, são afectadas por um outro fenómeno que não o da ligação da cor ao substantivo abstracto. Neste fenómeno, as cores vão constituir-se nos elementos da natureza que elas próprias reflectem. A radiação de luz emitida pelo objecto passa a ser o próprio objecto. Essa transposição de uma matéria mais densa para outra menos densa só é possível pela qualidade imaterial do olhar e pela sua capacidade de propagação. Quer isto dizer que o olhar do sujeito realiza a metamorfose da matéria em luz, para de novo a transmutar em matéria, concentrando-a, desta vez, num só elemento: uma ave.

[...]  
é nos olhos que são ave  
de ramo em ramo concertada (LL: 20).

Como se pode ver, os olhos, pela sua capacidade de ver através de um elemento etéreo (o ar), e focar-se saltando de um elemento para outro, encontrarão equivalência numa ave, estabelecendo um jogo poético de múltiplas correspondências.

---

<sup>76</sup> A respeito do uso da adjectivação, por parte de Eugénio de Andrade, diz Aiello: «A signologia poética se baseia nos substantivos, referindo-se ao ser e não usa a adjectivação convencional, mas sim a qualificação substantivada [...]. Todos os recursos são usados substantivamente, intensificados pelas repetições das palavras e dos semas [...]» (AIELLO, M. L. M., 1979: 65-66).

<sup>77</sup> Uma outra explicação para o surgimento da multiplicidade de cores nos poemas e a forma como elas se relacionam com outros elementos do poema sugere-nos o seguinte: «Parfois l'image concentre en elle tant d'ardeur, elle se couvre de tant de couleurs, qu'on dirait que le Phénix veut dire son être par la *multiplicité* de ses masques» (BACHELARD, G., 1988: 100).

Com o que foi dito, julgamos estar perante um sujeito que não desiste de atingir uma particular forma de *unidade*, ao reunir num olhar todas as cores que iluminam (e que são, ao mesmo tempo, reflectidas pela paisagem), olhar que depois se transforma em ave. Estão, assim, reunidas as condições para o surgimento de uma metáfora solar cujas variantes (luz, calor, lume, fogo, arder), configurando, igualmente, uma metáfora ascensional<sup>78</sup>, abrem a possibilidade do voo onírico (criado quer pelos atributos da ave, quer pelos atributos da metáfora); decorre daí uma elevação da qualidade da matéria e a sua expansão. Ora, é justamente o sonho de unidade que se concretiza — como se a luz fosse, já em si, uma concentração de todos os elementos da natureza.

Contudo, em *Lugares do Lume*, o sentimento de elevação associado à metáfora luminosa oscila, como já pudemos observar, entre os planos vertical (sendo este um voo cósmico com rumo ao infinito) e o horizontal (gerador de uma sensação de planar sobre a sugestão de paisagem). E se é certo que, neste livro, a metáfora luminosa no seu valor de elevação detém um carácter positivo, não se afiguram nos poemas manifestações de superioridade associadas à metáfora solar, sendo, reconhecidamente, esta, uma das vertentes de expressão de seu sentido eufórico (SOUSA, C. M., 1992: 116). Ainda no campo da metáfora solar, Carlos Mendes de Sousa apresenta uma leitura alternativa do seu valor ascensional. Propõe este autor uma função expansiva e de amplidão para esta metáfora — que cremos ser a mais utilizada em *Lugares do Lume* —, que se pode manifestar, neste livro, por reflexão da luz noutros elementos integrantes dos poemas ou ainda surgir como manifestação do desejo (*ibid.*).

Decididamente, a visão espelha a metáfora luminosa e é, portanto, o sentido através do qual ela primeiramente se manifesta, tendo como veículo da sua expressão os olhos — «esse[s] órgão[s] que, comportando

---

<sup>78</sup> Carlos Mendes de Sousa refere especificamente a metáfora solar, à qual atribui forte valor simbólico, sem, no entanto, excluir desse valor metafórico a luz e os olhos aos quais atribui «intensa carga desejante» (SOUSA, C. M., 1992: 115-117).

uma forte carga simbólica e adequando-se isomorficamente à simbologia solar, concentra[m] uma das mais intensas cargas desejan­tes» (*id.*: 117).

Todavia, a carga desejan­te que encontramos, por exemplo, em «A pequena Pátria» (LL: 25-26) prende-se essencialmente com a terra, entendida como país e com aquilo que para ele se deseja:

A pequena pátria  
[...]  
a que não cercava de muros  
o jardim nem roubava  
aos olhos o voo desajeitado  
das cegonhas [...](*id.*: 25).

De notar sobretudo, neste poema, alguma crítica subjacente às alterações impostas à terra como espaço observado pelo sujeito — alterações essas, que confrontadas com a sua memória, impedem esse sujeito de usufruir aquilo de que mais gosta: a visão ampla dos espaços, na sua plenitude original. Curiosamente, após a crítica à «pequena pátria», a deriva do poema centra-se no corpo e na descoberta do erotismo<sup>79</sup>:

[...] a dos amieiros  
à sombra onde aprendi  
que o sexo se compartilhava;  
[...] (*id.*: 25-26).

Ora, a presença do corpo repete-se igualmente em «Os Sulcos da Memória» (*id.*: 30), mas, agora, fragmentário em si e nos sentimentos, na emoção, nos objectos que nomeia, fragmentos provenientes de uma memória cujos sulcos, marcados no sujeito, emergem no poema apontando para uma cumplicidade entre a visão e a tactilidade:

- a carícia hesita entre os olhos  
e a mão (LL: 30);

---

<sup>79</sup> Atente-se que Arnaldo Saraiva refere as dicotomias que estruturam a poesia de Eugénio de Andrade como geradoras de instabilidade ou desestabilidade e provocadoras de «reflexão sobre as suas tensões e o movimento dialéctico que lhes corresponde», como uma das fascinações do poeta (SARAIVA, A., 1995: 27-28).

ou seja: o que os olhos vêem apela a que outro sentido intervenha na apreensão do significado do visto. É isso que nos permite desde logo sublinhar que a distância a transpor entre objecto e sujeito — sujeito que aqui é somente carícia, plenitude, portanto, de sentimentos e emoções — «convida a mão ao movimento e ao contacto [...]» (LEVINAS, E., 1980: 185)<sup>80</sup>. Por esta razão, o sujeito permanece como um ser separado de si, e do outro que lhe é fundamental, permitindo-lhe o tacto e o olhar percorrer o espaço dessa consciencialização, deixando na hesitação, na suspensão, um evento, que quase é só contemplação.

Da mesma forma, por meio do “olhar”, vemos ressurgir a metáfora luminosa no poema «A Casa» (LL: 42), que tanto serve de operador da exaustão da luz e fogo da cor dos frutos, como personifica a luz, cuja movimentação dinâmica surpreende o sujeito e que mais tarde vai ser por ele reconhecida como sua companheira (transformando assim, uma situação de plenitude, que termina numa hipótese de renascimento dessa mesma plenitude):

Nem sempre a luz vem assim:  
[...]  
O brilho dos medronhos chega ao fim:  
[...]  
De muro em muro, sem nenhum peso,  
entra pela casa.  
Agora é ela (a luz) que dorme comigo (LL: 42).

Como se vê, é ainda a metáfora solar que se impõe neste poema, mas também em «Pequenos Prazeres», onde a luz do sol passa a ser brilho num olhar de animal: «O sol / que dos flancos sobe / ao olhar do gato» (LL: 47); ou em «Sul» (*id.*: 50-51), onde é «mar de vidro» e ainda, «cristal, / o tão amado e perdido olhar», em «Assim Despido» (*id.*: 55-

---

<sup>80</sup> Recordamos aqui uma das reflexões de Humberto Eco sobre a mística Zen, em *Obra Aberta*, em que este autor refere a «profunda verdade do gesto» como «uma atitude de contacto imediato com as coisas, um sentir dos objectos na sua epifanicidade imediata», ou «epifanias-contacto» às quais a cultura ocidental é sensível (ECO, U., 1989: 245). De certo modo, a epifania é um fenómeno denunciador da presença da plenitude, epifania essa, cuja existência na poesia de Eugénio está identificada por diversos autores, entre os quais Arnaldo Saraiva (1995: 54-59) e Jorge Sena (1971: 275-276, 297), podendo nós, neste caso, aproximá-la do fenómeno da tactilidade.

56); ou, por fim, em «Onde os Lábios» (*id.*: 49), em que lábios são chama, e estrelas são olhos — e onde, também, o papel mediador da metáfora traz do passado o longínquo da plenitude, deixando ao presente a solidão do deserto e a aridez.

Os lábios.  
Distante, arrefecida chama.  
Não só os lábios, também as estrelas  
são distantes.  
[...] (LL: 49).

Com o que foi dito, julgamos que o constante recurso à memória nos suscita a certeza de que a luminosa plenitude que o sujeito procura viver e a totalidade que pretende alcançar estão sempre no seu horizonte de objectivos<sup>81</sup>.

Decididamente, nos poemas, a referência ao distante e à intensidade perdida de uma chama ou de uma luz impõem-se não só como espaço mas também como tempo. De notar, sobretudo, como a plenitude da temporalidade do passado se opõe à insubstância da plenitude do presente. Por isso, os poemas pendem, num presente de hesitação e incerteza suspenso entre brilhos e reflexos ou voos oníricos, em direcção ao absoluto azul do céu. É assim que, fruto da hesitação e da suspensão no tempo nasce uma nova temporalidade construída pelo sujeito:

A verdadeira temporalidade, aquela em que o definitivo não é definitivo, supõe portanto a possibilidade, não de recuperar tudo o que se teria podido ser, mas de deixar de lamentar as ocasiões perdidas perante o infinito ilimitado do futuro (LEVINAS, E., 1980: 297).

Deste modo, em consequência da alteração da noção de tempo e da renovada possibilidade de atingir a totalidade, o sujeito de «Luz Recente» (LL: 59) retoma a metáfora luminosa, absorvendo e corporalizando a luz, dando-lhe matéria, personificando-a. Neste sentido, repare-se, por exemplo, no renascer/acordar, no poema, algo que estava

---

<sup>81</sup> Não esqueçamos, contudo, que as «recordações, à procura do tempo perdido, proporcionam sonhos, mas não devolvem as ocasiões perdidas» (LEVINAS, E., 1980: 279).

morto/adormecido («La phénix implicite que l'on peut reconnaître secrètement [...] a ce grand signe cosmique du renouveau» [BACHELARD. G., 1988: 97]):

Respiras com cautela a luz  
recente. Deve ter acordado: canta.  
Anos e anos adormecida  
no fundo da pupila.  
[...]  
Agora canta. Canta  
em surdina (LL: 59).

Como podemos ver, a condição aérea da luz que acorda de um longo sono, luz que o sujeito respira, e o canto que a ela se associa, configuram uma Fénix<sup>82</sup>, que no poema renasce («c'est la synthèse de la lumière, de la sonorité et de la légèreté qui détermine une *ascension droite*» [BACHELARD, G., 1990: 65]), ascensão a pique que culmina na «alegria», num voo que esta Fénix suavizada pode realizar.

Acontece, porém, que o canto em surdina desse renascimento, assim como a música de «ritmo puro, sustido» (LL: 42) sugerem um sujeito fragmentado, que procura constantemente o diálogo com o *outro*, que oscila entre a não concretização da plenitude e a sua discreta realização. Com efeito, a não concretização da plenitude surge em «Despedida de Outono» (LL: 61-62), como uma luz que colabora nesse processo, como se no Inverno «a luz» não existisse. De certa maneira, as mulheres, que neste poema de Eugénio de Andrade são tristes e escuras, fatigadas, contribuem para o apagamento da intensidade da luz que ainda habita no sujeito.

Contudo, para o sujeito poético, só a «mãe» brilha na luz<sup>83</sup>. Num texto, de «Vertentes do Olhar» inserto no volume I de *Poesia e Prosa*, um

---

<sup>82</sup> Segundo Bachelard, «l'image d'un Phénix qui ne dit pas son nom est plus précieuse qu'un long poème didactique» (BACHELARD. G., 1988: 94).

<sup>83</sup> Sem que queiramos fazer qualquer reflexão adicional sobre a forma como o poeta retrata a mulher, transcrevemos as palavras de quem, com Eugénio de Andrade, trabalhou de muito perto: «O seu narcisismo e uma certa misoginia foram-se desvanecendo com o tempo e revelando um homem obcecado pela beleza. A nenhum outro poeta se poderia aplicar com tanta propriedade a divisa de Santo Agostinho "a beleza é o esplendor da verdade"» (BRAGA, J. S., 2004: 142).

hipotético regresso ao Alentejo depois de passado o verão é pretexto para ser traçado, pelo sujeito, um retrato de mulheres, aqui exclusivamente «Mães» (VO: 303-305). Nesse texto, as oscilações descritivas contidas na narrativa estão muito mais próximas de uma realidade tangível daquilo que para o sujeito são mulheres. No texto, o sujeito afirma estarem as mulheres «em toda a parte onde nasça o sol» (*id.*: 303). Por este motivo, seríamos levados a pensar que a obscuridade não é um atributo de «mulheres»; para o sujeito, as mulheres que são quase exclusivamente mães transcendem a pura materialidade:

Mães, essas mulheres que Goethe pensa estarem fora do tempo e do espaço, anteriores ao Céu e ao Inferno, assim velhas, assim terrosas, os olhos perdidos e vazios, ou vivos como brasas assopradas. Solitárias ou inumeráveis, aí as tens na tua frente, graves, caladas, quase solenes na sua imobilidade, esquecidas de que foram o primeiro orvalho do homem, a primeira luz (*id.*: 304).

Torna-se, por isso, evidente, nestas palavras, que o sujeito não coloca estas mulheres, mães, exclusivamente *na* luz, antes lhes atribui o poder de sobreviver à luz e na sombra. E porque tanto luz como sombra podem sobreviver nos olhos das mulheres, o Inverno, no poema «Despedida do Outono» (LL: 61-62), surge nos olhos escurecidos das mulheres como o lugar onde se perde a luz ou onde há muito ela não tem morada: «- o outono, / esse morria [...], / nos olhos das mulheres / de coração fatigado, / semelhantes a ramos partidos / - elas, que foram irmãs do orvalho» (*ibid.*). Não deve ser por acaso, aliás, que as mulheres das pinturas de Júlio Resende, que o Eugénio de Andrade descreve, são «criaturas cobertas de farrapos, [...] mulheres envelhecidas muito antes de serem velhas, porque tudo lhes faltou excepto o mais magro da vida, e a quem também coube em sorte, apesar de tudo, semear a terra de alegria» (AS: 233); e repare-se como, em «Retrato de Mulher» (MDR: 209), o ser que se retrata se dilui na secura da paisagem, mulher que é quase um deserto:

Sobre o teu rosto não fora só o tempo que passara, também as cabras ali pisaram fundo. Era difícil, era impossível distingui-la da própria terra:

velha, seca, esboroando-se à passagem do vento. Portuguesa, de tão pobre (MDR: 209).

Facilmente se pode verificar que, para o sujeito, as mulheres são como Inverno, ou ausência de luz, ou terra e pó, ou deserto; são seres que têm a capacidade de se fundir com o que as rodeia, que quase não se vêem; são seres, de certa forma, incapazes de configurar a plenitude. Como se tornaram invisíveis, as mulheres, aos olhos do sujeito? Que sucedeu à frescura e juventude das mulheres? (Essa juventude que não é tratada lisonjeiramente no início de um texto de *Limiar dos Pássaros* intitulado «Verão sobre o Corpo» [LP: 186]).

### **3.1.2. Nos lugares do lume**

No seio do texto poético, não pode permanecer a sombra. O poeta quer fazer renascer a luz, o lume ou o fogo de que se alimenta a poesia. Compreende-se, assim, que, mesmo sem a presença explícita do fogo da ou chama, o sujeito poético colha, na essência dos elementos da natureza, a energia que transforma na chama que arde. Em consequência deste procedimento transformador, torna-se evidente o apelo contido no poema «Dai-me um Nome» (LL: 13-14). Ora, o que nos parece relevante nesse apelo é a preocupação manifestada pelo sujeito ao enunciar as capacidades sintetizadoras e concentradoras do nome que se procura:

Um só nome para que tudo,  
rosa excremento mar,  
possa entrar numa canção (*id.*: 14).

Note-se, antes de mais, que o nome procurado será detentor da qualidade única de fundir num só os elementos opostos e aparentemente incompatíveis. Deste modo, o nome, apesar de ausente, já contém em si uma significação, fazendo parte do contexto do poema, cumprindo uma função referencial. Por isso, todos os elementos do poema constituem uma unidade que, decomposta, nomeia cada uma das suas partes — a partir delas, poderemos construir uma noção do todo. Todavia, a

construção dessa totalidade fica suspensa, e o nome continua a ser uma abstracção, denunciando o carácter aleatório do pedido<sup>84</sup>. Mais precisamente: as partes são nomeadas, o todo é sugerido, mas não está presente — e, efectivamente, não saberemos que forma ou identificação lhe atribuir. Assim, a totalidade só será reconhecida pelas suas partes constitutivas<sup>85</sup>.

É, pois, claro, para nós, que um intento totalizador preside à constituição desse nome e que, face à imagem da «chama subindo / baixando até ser incêndio / de amor rente ao chão», esse nome possa ser «lume» (*id.*: 13). Deste modo, podemos considerar que o fogo que se cria e se constrói nos poemas seja um elemento com capacidades totalizantes<sup>86</sup>.

Contudo, a simbologia do fogo não é linear nem unidireccional; contém, antes, em si ambiguidades que radicam em várias correntes do pensamento científico e em práticas culturais que se pensa terem tido origem no *discurso* mitológico sobre o fogo:

On peut [...] distinguer bien des sortes de feu, le feu doux, le feu sournois, le feu mutin, le feu violent, en les caractérisant par la psychologie initiale des désirs et des passions (BACHELARD, G., 1995: 69).

---

<sup>84</sup> Eduardo Prado Coelho, reflectindo sobre a «fluidez dos nomes» e do «arbitrário que os constitui», refere como [O poeta descobre um princípio que a semântica indica como fundamental: quaisquer palavras servem para indicar seja o que for, pela sua necessária dependência dos contextos, no «jogo da linguagem» [...] que as determina] (COELHO, E. P., 1971: 90).

<sup>85</sup> Face à importante influência de Rimbaud na poesia do séc. XX, socorremo-nos aqui de um estudo de Tzvetan Todorov sobre as *Iluminações*, em que é explorada a possibilidade de presença da sinédoque e da sua capacidade para, nesta obra, simular um efeito totalizador. Contudo, face à literalidade identificada na linguagem de *Iluminações*, Todorov diz-nos que o [texto nomeia partes, mas elas não estão lá para «configurar o todo»; são antes «partes sem o todo»]; ou seja: a linguagem, neste texto, «não exige ou mesmo admite, a transposição por tropos» (TODOROV, T., 1978: 233). Eugénio, por seu lado, concretiza, na sua poesia, a unidade do homem, afirmando a não literalidade do texto poético de sua autoria.

<sup>86</sup> Sobre as capacidades totalizantes do fogo, transcrevemos a reflexão de Bachelard, que nos parece estar muito próxima das concepções da arte poética de Eugénio de Andrade: «Dès qu'un sentiment monte à la tonalité du feu, dès qu'il s'expose, en sa violence, dans les métaphysiques du feu, on peut être sûr qu'il va accumuler une somme de contraires. Alors l'être aimant veut être pur et ardent, unique et universel, dramatique et fidèle, instantané et permanent» (BACHELARD, G., 1995: 188-189).

O que, com estas palavras, pretendemos é sublinhar o carácter do desejo e das paixões (ou do amor), como sendo, quanto a nós, umas das marcas principais na poesia de Eugénio de Andrade, desejos e paixões esses que surgem associados ao fogo nas suas mais variadas manifestações. Assim, o simbolismo do fogo em «Anunciação da Primavera» (LL: 16), por exemplo, surge-nos imbuído de um carácter de suavidade que gradualmente se intensifica numa dinâmica de pendor ascensional. É de notar, entretanto, a presença da metáfora vegetal que confere esse carácter de suavidade ao fogo, assim como a presença da metamorfose que se opera em «frésias», cuja capacidade de transformadora faz surgir o lume:

São as primeiras frésias do ano:  
[...]  
Com o seu aroma e vento solar  
farei o lume,  
farei o lume onde aquecer as mãos (*ibid.*).

Curiosamente, a reflexão de Bachelard, na qual se perspectivam as formas sob as quais o fogo se pode manifestar, emanando dos mais inesperados elementos, faz referência aos aspectos metafóricos inerentes à metamorfose de um elemento vegetal num elemento de fogo: «La réalisation de la chaleur et du feu est aussi très frappante quand elle s'opère à propos des substances particulières comme les substances végétales» (BACHELARD, G., 1995: 122)<sup>87</sup>. Bachelard remete-nos, efectivamente, para os aspectos surpreendentes da realização do fogo e do calor a partir de elementos vegetais. Com efeito, neste poema, a

---

<sup>87</sup> Ainda sob a égide da metáfora vegetal e da sua metamorfose em lume, queremos realçar um outro aspecto que se prende com o espaço definido como o lugar em que essa metamorfose acontece — «a casa» — e referir a divindade grega, Héstia ou Vesta, guardiã do fogo (símbolo de ligação com a terra materna ou então o coração de fogo da casa, «casa» que, como sabemos, na poesia de Eugénio de Andrade pode significar «corpo», podendo também este fogo significar o fogo íntimo do sujeito): «Vestal sem deus assinalado, o poeta guarda no meio da cidade o fogo original» (LOURENÇO, E., 1974: 137). A «casa» como refere também Pacheco Pereira «apela para uma mitologia construtiva», mas também desempenhando um papel de mudança presente em muitos dos poemas de Eugénio de Andrade (PEREIRA, P., 1971: 346).

sucessão de metamorfoses, operada a partir de um elemento vegetal, «frésias», atinge a sua elevação máxima nos pássaros e na luz crepuscular: «[...] pardais ardendo nos ramos / do crepúsculo com a luz derradeira» (LL: 16).

Ora, a intensificação do fogo decorrente da atitude contemplativa do sujeito poético face às recordações permite-nos inferir que a busca de plenitude por parte desse mesmo sujeito não terminou, e que o alargamento da capacidade de significação do poema, bem como o conhecimento da matéria que é objecto do seu pensamento e visão (isto é, o diálogo *eu/tu*) se estabelecem como objectivo prioritário, constituindo-se numa plataforma que permite a esse sujeito concretizar a sua própria *unidade*.

### **3.2. DIÁLOGO *EU/TU* COMO PROPOSTA DE PLENITUDE**

Parece-nos possível, a partir daqui, afirmar que a valorização a relação entre o *eu* e o *outro* como meio de alcançar a totalidade, tendo como factor de base o dialogismo estabelecido no texto poético de Eugénio de Andrade, depende da *representação* de *alteridade* do sujeito poético. De facto, a alteridade na poesia de Eugénio de Andrade não assume claramente a feição heteronímica em que o *eu* principal, devidamente separado do *outro*, não definido como personalidade autónoma, é observado e controlado pelo *eu*; o *eu* é, sim, completamente dependente do *tu* para a sua afirmação enquanto entidade que permite ao estabelecimento de uma comunicação que possibilite a plenitude. Contudo, esse *tu* cuja presença lemos ou pressentimos nos poemas não alcança nenhuma forma de definição:

Nenhum conjunto de traços físicos, psíquicos ou biográficos individualiza o *tu*, mas nem por isso ele deixa de ser sentido como real [...] (LOPES, O., 1981: 71);

repare-se também nas seguintes palavras:

[...] as personagens não chegam a adquirir o mínimo de espessura (física ou psíquica) – o que importa bastante para a transparência do espaço e a fluidez do desejo (COELHO, E. P., 1971: 73).

Como se vê, estas palavras confirmam, exactamente, aquilo que se constitui e desenrola no poema «Coral» (LL: 40). Efectivamente, num espaço definido pela dimensão da música, que tanto pode ser abismo como cosmos, esta dupla presença (ou isotopia) impulsiona o diálogo de cumplicidades que se estabelece entre o *eu*, o *tu* e *ela*, a música (ainda que, com esta última, a comunicação seja indirecta)<sup>88</sup>:

[...] A música  
é este abismo, esta queda  
no escuro. Com o nosso corpo  
tece a sua alegria (ibid.).

Como se pode ver, a relação *eu/tu*, num registo de cumplicidade traduzido pelo pronome «nosso», parece indicar a «necessidade de valorizar o já referido *tu* (encarando-se este *tu*, como diria Dionísio Vila Maior, como o «auditeur virtuel» num registo que se quer comunicacional [VILA MAIOR, D., 1994: 50]).

Adicionalmente, também a música se coloca na posição de um *outro*, aqui terceira pessoa, música essa que realiza a fusão com o(s) corpo(s) e que surge com o poder de transfigurar no *eu*, e no *outro*, as sensações de «abismo», «queda no escuro», «tristeza», fazendo-as

---

<sup>88</sup> Mercê da ampliação do conceito de isotopia, cremos que “música” introduz no poema duas direcções orientadoras da sua leitura, podendo ser considerada como isotopia *figurativa*, directamente orientada para a *mimésis* — sendo que a “música” vai compreender em si parte de uma representação do mundo real e algo de abstracto que lhe é conferido pelo poema (ambos os aspectos essenciais à percepção, imaginação e recriação do texto). Se, no entanto, considerarmos a isotopia desencadeada pela palavra “música” como *vertical*, vemos que, situada no plano metafórico, permite concentrar, no termo e conceito “música”, propriedades antitéticas de carácter descendente (música como abismo, como queda) e de carácter ascendente («Pela sua mão conhecemos [...] / o êxtase de estrela em estrela» [LL: 40]), isotopia que consideramos igualmente fundamental ao estabelecimento de relações de significação no texto, neste caso, texto poético (NOGUEIRA, F. F. M. 2003: 2-8).

emergir como «claridade» e «alegria»; mas também a música terá o poder de permitir o conhecimento da «sede», do «abandono», da «morte» assim como do seu oposto, «o êxtase de estrela em estrela» e a «ressurreição» — que, aqui, num sentido de renascimento, ou como êxtase, nos aparece como fogo místico o que aponta para uma plenitude partilhada pelo *eu* e o *outro*<sup>89</sup>.

Confirma-se, assim, que, *diálogo* e *alteridade*, compreendidos como a «interacção dinâmica» que se estabelece entre o *eu* e o *tu*, «têm consequências linguísticas e literárias» (VILA MAIOR, D., 1994: 78) — consequências essas que se confirmam no discurso que se estabelece entre essas duas instâncias pronominais, visível, por exemplo, nos poemas «Quase Elegia» (LL: 53-54) e «Ao Ouvido» (LL: 64-65). Já, note-se, Óscar Lopes referiu esta particularidade do discurso poético eugeniano, quando afirmou:

Uma vez reconhecidos os limites da comunicação pessoal a dois [...] quer dizer, uma vez que o *tu* (como o correlativo *eu*) é proposto com sentido diferente para cada leitura, então o interpelado [...] é sempre o leitor [...] (LOPES, O., 1981: 75)<sup>90</sup>.

Querem estas palavras dizer que, na leitura de um poema de Eugénio de Andrade, o leitor pode ser visto como *tu* e pode ser implicado na dinâmica do poema, sendo convidado a participar na construção de imagens e sentidos que o *eu* quer partilhar. Por isso se compreende o que

---

<sup>89</sup> Cremos que o verso «[...] o êxtase de estrela em estrela» (LL: 40) se encontra directamente ligado à expressão do fogo, ou lume como êxtase, ou epifania. A este propósito, pensamos ser importante referir o caminho que a metáfora e a epifania paralelamente traçam na poesia de Eugénio de Andrade, uma vez que a primeira dá um contributo decisivo para a irrupção da segunda. Com efeito, os momentos epifânicos, nesta poesia, contribuem para a mobilização da percepção do conteúdo poético, da sua inteligibilidade, bem como «[...] a leitura rápida mas evidente de enigmáticas faces do real, e o gozo da também transitória novidade e beleza do mundo, ou o comprazimento nos jogos de criação, inclusive poética» (SARAIVA, A., 1995: 62). No mesmo poema, no pólo oposto, encontramos a morte (não física) — perdendo-se, contudo, a sua intensidade, quando comparada com a exultante «ressurreição».

<sup>90</sup> Ainda a respeito da implicação do leitor no texto poético, Óscar Lopes escreve dizendo que o leitor é «o sujeito de cada leitura», e que «essa interpelação profunda pode assumir a proposta de comunhão poeta-leitor no dirigir-se a um tu que, de pessoa humana, guarda essencialmente a inacessibilidade [...]» (LOPES, O., 1981: 75).

Eugénio Lisboa escreve sobre a partilha inerente à escrita e leitura de um poema:

[...] utilizando uma linguagem que é a sua [a grande poesia de Eugénio de Andrade], nascida de uma língua que é nossa, para nos entregar, com simplicidade, um assombro, ou uma maravilha, ou uma descoberta, ou um cheiro, ou um som, que começaram por se dele, para acabarem por ser meus, e, por fim, julgas tu, por ser teus (LISBOA, E., 1996: 89).

Da mesma forma, em «Quase Elegia» (LL: 53-54), e sempre na tentativa criar uma abertura para o diálogo, o *eu* interpela o *tu*, estabelecendo-se no poema, ao nível da enunciação, um questionar do *outro*. O *outro* ou *tu*, que indistintamente pode ser chamado de «chama» ou «asa», é convidado a partilhar das coisas que o sujeito valoriza — «o sol», o «riso»:

Se ainda tens nome  
por que não respondes?, por que não  
te aproximas para respirar  
comigo o mesmo sol, o mesmo riso? (*id.*: 53).

O diálogo estabelecido com o *tu*, e a eventual negativa «por que não», levam o *eu* a interrogar-se e a interrogar o *tu* sobre a recusa ou inacessibilidade, lembrando-lhe a efemeridade da vida — «transparência» ou «claro rumor de tílias» — e a factualidade da morte, deixando em suspenso a questão dessa factualidade. Porém, a questão «quando se morre?», para a qual não obtém resposta, e a forma como elabora a sua perspectiva desse tempo futuro, demonstra como, no presente, o *eu* enfrenta a inevitabilidade do fim daquilo a que comumente se chama vida, equacionando-a como uma transposição para uma outra “vida”, para uma outra realidade, não um renascimento, mas uma eternidade, em que «dias» e «ar» já não são essenciais (ou, dito de outro modo, em que a morte “fragmentada” não existe, existindo apenas totalidade)<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Sem querermos analisar aqui os aspectos da temporalidade na poesia de Eugénio de Andrade, devemos fazer notar que a conjunção “ou”, em «Quase Elegia» (LL: 53-54), propõe uma alternativa ao *tu*, constituindo um questionamento que inclui já uma resposta, uma solução para a recusa — e que, segundo Arnaldo Saraiva, pode servir para construir «expressões que reúnem o presente e o futuro, que indicam a metamorfose do presente no futuro» (SARAIVA, A., 1996: 215).

Como se pode ver, em «Ao Ouvido» (LL: 64-65), o *eu* persegue, e prossegue, um diálogo *eu/tu*. É isso que nos permite desde logo sublinhar que, a nível enunciativo, o pedido que neste poema se institui pelas palavras «Fica» e «acaricia» dirige-se a um *tu* que se revela indiferente, não participativo que se limita a ouvir. Compreende-se, deste modo, a intenção do *eu* em *querer*, com o seu pedido (que indirectamente também pode ser lido como ordem), conduzir a consciencialização do *tu*, no sentido da comunhão de preferências:

Fica um pouco mais, fala  
da terra iluminada  
abrindo à última chama

do verão; tu conheces  
a sua sede, a sua respiração (LL: 64).

Veja-se como o *sujeito* quer reter o *outro* no «tempo vivo da plenitude [...]» (SARAIVA, A., 1996: 214), que é «um só fluir um só fulgor» (OR: 107), convidando-o para a sua permanência num jogo temporal complexo que envolve tarde /noite /manhã:

Fica [...]

Um pouco mais, sê

como sopro da tarde, acaricia  
com mão pequena embora  
o que no fundo da noite

Resta da manhã (LL: 64).

Os versos transcritos são muito sugestivos, se tivermos em conta que «indiferenciam o começo e o fim [e] traduzem a ideia de retorno»; ou seja, a tarde e a noite são «simétricas ou equivalentes» à manhã, num ciclo contínuo do «fluxo e refluxo da vida» com o único intuito de prolongar «a plenitude [que] só existe no instante, [que] é pura instância [...]» (SARAIVA, A., 1996: 214).

Podemos ver como a proposta de partilha de momentos plenos tem como última finalidade levar «consigo a poeira, o sarro / do tempo [...]», esse sedimento que se cola ao ser — sedimento que podemos designar

como «velhice»; dito de outro modo: o *sujeito* propõe ao *outro* que, em conjunto, alcancem «a imortalidade [apesar desta] não passa[r] de um ponto de vista instantâneo» (*ibid.*).

Assim, e ainda no que diz respeito à procura da vivência de momentos de plenitude, com intenção de alcançar uma determinada totalidade e, dessa forma, construir uma *unidade*, temos, em «Atrás da Porta» (LL: 31), um *eu* que «é uma leve marca que só muito ligeiramente toca, arqueia, fere o corpo do poema. O «tu» define-se como aquele que passa» (COELHO, E. P., 1971: 83), apontando, neste caso, para a juventude. Por essa razão, tem toda a pertinência referir a presença de oposições, bem como de homologias, que permitem várias leituras. Uma delas sugere que a «estela», que é «música» da «juventude», é também a «estrela / taciturna, talvez morta» da «velhice», restando, então, ao sujeito a velhice, a «cama / a dividir com o frio».

Mas, para além do já observado, é ainda importante assinalar a presença de um outro elemento mediador da juventude/velhice: o vento — que pode denunciar o desejo ou a vontade de reaver «um poder fecundador e renovador da vida» (MARINHO, M. de F., 1996: 119) — poder que, entretanto, não se concretiza, já que o vento aparece numa posição exterior ao sujeito: isto é: o vento pode passar a fazer parte do que surge colocado num «extratexto», significando possivelmente «que o poeta de repente se apercebe de que o seu acto de poetar é uma ficção, afinal impotente contra o acto irrefragável do seu próprio envelhecimento [...]» (LOPES, Ó., 1996: 102-103)<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Julgamos importante assinalar que, no poema «Atrás da Porta» (LL: 31), o *eu* faz uma descrição de um conjunto de elementos que caracterizam por oposição juventude e idade avançada, apontando, no final, com a palavra «nossa» para uma conjugação de situações comuns ao *eu* e aos *outros*. No entanto, destacamos o facto (já avançado, aliás, por Óscar Lopes) de estarmos, neste poema, em presença de algumas transformações no paradigma da enunciação, entre as quais se destaca a «elisão de qualquer forma explícita do eixo loquente-alocutário, [a] redução de todo o dispositivo da enunciação (todo o dispositivo que ancora e fala aos seus índices extralinguísticos, eu, tu, aqui, agora, etc.) [e o] modo de enunciação (asserção simples, asserção de possibilidade, de virtualidade, ordem, pedido, etc.» (LOPES, O., 1981: 77), que em parte podemos também encontrar noutros poemas de *Lugares do Lume*, como, «A

Por este facto, resulta daí o rememorar do surgimento da escrita poética («E depois, tão antiga a neve. / Só o lume a podia trazer / da fundura dos dias / a esta casa» [LL: 46]), assinalando-se a complementaridade do lume («fonte de vida e da totalidade do homem» [MARINHO, M. de F., 1996: 120] face à neve fria e branca, que tanto pode ser folha de papel como deserto ou síntese de cores). E o recurso poético a uma linguagem «impregnada de inequívoca simbologia temporal [...]» (SERRÃO, J., 1971: 215), transmissora de uma forma muito particular de sentir o tempo, permitirá dar corpo à expressão da totalidade pela qual o sujeito poético anseia. Mais: é ainda mediante uma particular experiência da vivência do tempo e da memória que este sujeito conjuga todos os fragmentos que se posicionam ora no eixo vertical, ora no eixo horizontal, para refazer, mais uma vez, a imagem o lume e o verão:

As cigarras,  
A brusca rouquidão da cal,  
a surda rebentação dos cardos,  
Tudo o que faz o verão subir a prumo  
Chegou ao fim (LL: 66).

Facilmente, pode verificar-se nesta estrofe de «A Teia» (LL: 66) quanto a vivência particular do tempo na sua relação de interdependência com a memória é premissa fundamental da poesia eugeniana que conduz a essa outra indirectamente contida no poema — a plenitude. O sujeito envolve-se num exercício de carácter introspectivo, denunciador da sua interioridade que em tudo se relaciona com a sua intenção de fazer perdurar a plenitude<sup>93</sup>.

---

Primeira Neve» (LL: 46) e «A Teia» (LL: 66); ou, como escreve David Mourão Ferreira: «[...] o eu que fala nas poesia de Eugénio de Andrade participa [...] sem dúvida [...] desta diferentes modalidades: a do eu que se faz matéria e a do eu lírico absoluto», sendo o primeiro aquele que realiza «a mágica identificação com as próprias coisa de que fala», o segundo, aquele que exerce a sua função «com [uma] soberania que se não confina ao tempo da criação de cada poema, e que portanto lhe permite visitar de forma sempre recriadora os seus próprios textos de raízes já remotas» (MOURÃO-FERREIRA, D., 1996: 167).

<sup>93</sup> Sem que nada nos possa assegurar que o sujeito que dialoga com o *tu* se está a dirigir a objecto exterior a si, ou que o *tu* (neste poema, te) é uma versão desdobrada de si mesmo, como se, dialogicamente, consigo próprio falasse, cabe aqui referir que (nos

À semelhança de «A Teia» (*ibid.*), também no poema «O Que Não Pode Morrer» (ONT: 338) o *tu* com quem o *eu* dialoga toma conhecimento de todos os elementos que, para o sujeito, são os componentes imprescindíveis de um ciclo de plenitude prestes a cessar e igualmente imprescindíveis à construção da plenitude:

Diz, diz uma vez mais o que não pode  
morrer:  
a luz, que no sul é inocente  
e trepa aos pinheiros;  
o trote miúdo das manhãs de junho;  
o azul a pique do falcão:  
as dunas, com sinais ainda  
doutro verão para levar à boca (ONT: 338).

No entanto, enquanto no poema «O Que Não Pode Morrer» (ONT: 338) são unicamente referidos os elementos característicos do verão, em «A Teia» encerra-se um ciclo de «lugares de lume», mas antevê-se um outro:

O frio, a sua teia branca,  
Lembra-te, não tardará (*ibid.*).

Não deixa de ser sintomático que o poema aponte para o começo de ciclo menos rico em elementos privilegiados pelo *eu*. Destacamos neste dístico final as palavras «frio» e «teia branca» que, pelo carácter plurissignificante que assumem nesta poesia, podem remeter para outros tantos elementos fundamentais, integrantes da poesia eugeniana.

Apesar de «frio» e «branco» parecerem apontar para a uma certa aridez e até esterilidade, cremos que o seu valor pode ser de pureza, manifestando-se, neste poema, a um nível subtil, como fonte de energia transformadora.

Na sequência deste raciocínio, «frio» e «branco» deixam aberta uma porta para um novo ciclo que não significa necessariamente a ausência da prossecução da totalidade. Podemos, tão-somente, estar perante o final

---

momentos em que o «eu» se volta para si mesmo e se revela em introspecção) pode efectivamente surgir como *tu*. (COELHO, E. P. 1971: 85-86).

de um livro ou de um período de escrita poética. Mas podemos também estar face a uma «voz esbelta à beira do silêncio» (RP: 355)<sup>94</sup>, o que nos remete para a observação de José Pacheco Pereira: «Faltava agora transitar dentro da palavra para a sua ausência e afirmar-se o carácter último e primeiro do silêncio» (PEREIRA, J. P., 1971: 345). Neste sentido, repare-se, por exemplo, como o silêncio, na poesia eugeniana, se encontra intimamente ligado à música: «A música que me sai dos dedos ama o silêncio, e a suprema ambição do poeta é integrá-lo no canto (RP: 293).

Note-se, entretanto, que a música como «disciplina de organização dos sons» (DURÃO, F. A., 2005: 434), pode fazer emergir o silêncio — silêncio esse que nunca pode ser absoluto, pois há sempre sons presentes. O que, em nosso entender, isto significa é que o que a brancura, ou o silêncio, procuram efectivamente é, não a expressão de um momento vazio, mas a «ambição de promover uma abertura total para a riqueza incontível do mundo» (*id.*: 437), ou uma forma de deixar ([...] a natureza, as coisas [...] «invadir-nos» [em que] a fusão deve ser total» [PEREIRA, J. P., 1971: 346]). Nesta totalidade, ou fusão que se reveste de utopia, a palavra, o calor, o frio, o branco, o silêncio e a música posicionam o *eu* em situação de antecipação reflexiva, produtora de sentidos, de emoções e experiências de plenitude:

Essa experiência de plenitude sensível leva-me a dizer que os poemas de Eugénio de Andrade falam não exactamente *do* mundo mas *com* o mundo [...] (AMARAL, F. P., 2005: 116).

O que, em última instância, e em nosso entender, isto poderá significar é que a relação *eu/tu* implica a busca de plenitude; e para que a plenitude aconteça, é necessário buscá-la, não só nos versos mas também na realidade: «Outra coisa não me interessa. É preciso arder. E não só nos versos» (RP: 335).

---

<sup>94</sup> Em *Rosto Precário*, Eugénio de Andrade refere o «branco da cal» e «o silêncio» como obsessões maiores da sua poesia» (RP: 314).

## ***Conclusões provisórias***

Tomando-se em consideração o que ficou dito, cabe então equacionar os moldes em que se teceu a plenitude nos poemas em que um sujeito fraccionado dispersou a sua materialidade e se manifesta fundamentalmente como sentidos ou sensações que podem parecer sugerir a sua focalização unicamente nos processos próprios da dinâmica poética: a concentração da luz, a imagem imaterial, a visão metafórica, o desejo que reside essencialmente na memória, o espaço/tempo, a busca da palavra justa, elementos que conferem aos poemas uma «arquitectura extremamente clara e despida» (RP: 288), dando origem a poemas «leve[s] e denso[s], límpido[s] e misterioso[s], simples e complexo[s]» (RP: 295).

Nesta perspectiva poderia ser lícito afirmar que o poeta encarna algo que o aproxima de uma das características das correntes literárias pós-modernistas na qual é dada uma especial atenção aos processos internos de construção do texto poético, o que, neste caso o afastaria da realidade objectiva da vida e do mundo (o que vem contrariar inúmeras afirmações do poeta), assumindo-se unicamente a plenitude como uma componente integrante do processo de escrita poética. No entanto, complexificando esta perspectiva, vemos, neste último grupo de poemas de *Lugares do Lume*, por nós analisados, a atenção do sujeito ser parcialmente desviada dos processos internos de construção do texto para outras fontes de enriquecimento do poema ao conjugar o prazer da escrita poética com estímulos, fundamentalmente sensoriais, que acrescentam ao primeiro ingrediente, outros igualmente considerados pelo poeta de grande relevância na sua poesia: referimo-nos concretamente aos elementos da natureza e das trocas que estes estabelecem com o sujeito por meio de metáforas e de metamorfoses; referimo-nos também ao apego à matéria,

isto é, ao homem e ao seu corpo, ainda que segmentado; e ainda a todas as formas sob as quais ele é desenhado; referimo-nos, por fim, ao diálogo eu/tu, à terra e a todas as formas que a povoam e às teias de relações que entre estes elementos o poeta estabelece. Em suma, vimos, desta forma, o poeta conceptualizar o particular e o universal no rosto que o poeta entende que o homem deve assumir - um rosto de plenitude.

## CONCLUSÃO GERAL

A partir das considerações que tecemos sobre a forma como a Eugénio de Andrade nos propõe que leiamos a *plenitude* na sua poesia, concluimos que as possibilidades de leitura são múltiplas.

Assim, ao analisarmos as diversas faces onde, nos seus poemas, nos “encontrámos” com a *plenitude*, pudemos comprovar que Eugénio de Andrade foi sempre fiel a uma atitude de demanda e de inscrição desse estado de completude na sua poesia. Devemos, no entanto, destacar o lugar conferido à dinâmica estético-literária, pela atenção dada à palavra poética e ao labor criativo do poeta.

Entretanto, deve ainda ser destacada outra característica importante nesta poesia: referimo-nos à plasticidade das imagens trazidas ao presente, tendo a memória como veículo ficcionador das mesmas. Por outro lado, encontramos em *Lugares do Lume*, e na poesia eugeniana uma característica de universalidade, pela aproximação do homem ao lugar que ocupa no mundo, assim como à imagem fragmentada que detém de si próprio e que é preciso unificar — acabando, assim, por colocar a *plenitude* num plano que permite que ela seja encarada como algo de atingível. Assim, cremos não ser excessivo afirmar que as variantes sob as quais o homem e o seu corpo são frequentemente mencionados ou indiciados na poesia de Eugénio constituem a forma mais evidente de revelar a plenitude almejada; e julgamos necessário relevar o facto de o corpo do homem surgir referido principalmente em estado de juventude — o que nos coloca face à constatação de ser este considerado o instrumento fundamental que proporciona ao sujeito a consecução da plenitude. Somos, entretanto, colocados perante um sujeito que manifesta a convicção de que o estado de juventude está mais próximo da possibilidade de concretização de um estado que reflecta a sua *unidade*.

Poderíamos pensar que conceder unicamente ao corpo de juventude a capacidade de atingir a totalidade — pensamento que se encontra profundamente enraizado na cultura ocidental contemporânea (despromovendo-se, de um modo geral, todas as categorias que não se enquadrem nestes padrões) — equivaleria a dizer que, nesta poesia, o sujeito poético, fora da situação de juventude, seria um sujeito marcado pela melancolia e pela tristeza, pois o envelhecimento do corpo redundaria na impossibilidade de alcançar a plenitude e construir a totalidade que almeja. No entanto, em *Lugares do Lume*, prova-se exactamente o contrário: o sujeito, consciente do seu corpo, arredado que está da juventude, supera essa contrariedade, opondo, na sua poesia, a luminosidade que lhe poderá dar a tradução da plenitude que almeja.

E quando falamos de um sujeito a quem é atribuído um corpo pensante e desejante, inevitavelmente terá que ser equacionado o diálogo estabelecido pelo sujeito com o *outro*. Se, na primeira fase da poesia de Eugénio (delimitada temporalmente, por alguma crítica em *Ostinato Rigore*), se afirmava que, até esse momento, o diálogo travado pelo sujeito com o *outro* colocava muitas vezes o *eu* na dependência emocional do *tu*, já a partir de *Ostinato* o dialogismo estabelecido pelo *eu* com o *tu* ou *ele(s)* tende para o equilíbrio; constata-se, assim, que a indiferença ou ausência de resposta do *tu* é um factor perfeitamente estabelecido, aceite e equilibradamente integrado na teia de sensações e tensões do poema, sendo maioritariamente remetida a interacção positiva acontecida entre eles para lugares da memória.

Como quer que seja, pensamos que um determinado estado de *plenitude* foi atingido em frequentes momentos desta escrita poética, ainda que sempre como estado transitório; o mesmo é dizer que essa *plenitude* dura enquanto dura o poema e o tempo dedicado ao silêncio para a sua reflexão. Face à sua qualidade transitória e evanescente, a plenitude dissipa-se e, no poema, a totalidade, que por vezes também é

alvejada, não permanece, pois essa permanência redundaria num vazio, sinónimo de absoluto, que impediria a presença da poesia.

Pode dizer-se, desse modo, que, no poema, pela palavra se tece a plenitude e no silêncio se destece, o que exige a eterna busca, na fonte, do seu constante renovar — logo, a busca de uma poesia constantemente renovada.

Resta-nos, em última instância, concluir, afirmando que temos a convicção de que o poeta Eugénio atingiu, de facto, a *plenitude*. É por isso que, num dos últimos livros que publicou (*Os Sulcos da Sede*), com a simplicidade e o rigor que lhe são característicos, nos presenteia com a imagem deslumbrante de um *saber* que procurou encontrar e exprimir pela palavra poética:

#### RILKEANA

De ti e desta nuvem; desta nuvem  
branca como voo de pássaro  
em manhã de abril; de ti  
e da íntima chama de um fogo  
que não consente a extinção;  
de ti e de mim fazer um só acorde,  
um acorde só; para não te perder (SS: 47).

## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografia Activa*

(Abreviaturas utilizadas)

- AA .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Até Amanhã*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp.63-71.
- APEC.....ANDRADE, Eugénio (org.) (1973) – *Antologia de Poesia Erótica Contemporânea*, Porto, Editorial Inova.
- AS .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Os Afluentes do Silêncio*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II, pp. 159-269.
- ASD .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Os Amantes sem Dinheiro*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 33-45.
- ASM.....ANDRADE, Eugénio (2008) – *À Sombra da Memória*, 2ª ed., Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- BB .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Branco no Branco*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 249-273.
- CD .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Coração do Dia*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 75-83.
- CO .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Contra a Obscuridade*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 279-284.
- CP.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Cartas Portuguesas*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II, pp. 403-433.
- CSCS.....ANDRADE, Eugénio (1991) – *Com o Sol em Cada Sílabas*, Lisboa, Dom Quixote.
- CSR .....ANDRADE, Eugénio (1982) - *Chuva Sobre o Rosto*,

Porto, Oiro do Dia.

- ET.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Escrita da Terra*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 351-372.
- HOE .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Homenagens e Outros Epitáfios*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 375-393.
- LL .....ANDRADE, Eugénio (1998) – *Os Lugares do Lume*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- LP.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Limiar dos Pássaros*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 181-194.
- MDR.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Memória Doutro Rio*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 198-212.
- MF .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *As Mãos e os Frutos*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 17-29.
- MSET .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Mar de Setembro*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 87-100.
- MSOL .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Matéria Solar*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 215-230.
- OD.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Obscuro Domínio*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 121-151.
- ONT .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *O Outro Nome da Terra*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 323-325.
- OR .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Ostinato Rigore*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 103-118.

- PFS .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Poemas e Fragmentos de Safo*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II, pp. 15-29.
- PGL.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Poemas de García Lorca*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II, pp. 39-92.
- PI .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *As Palavras Interditas*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 49-60.
- PP.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Primeiros Poemas*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 11-14.
- PPI.....*Poesia e Prosa* (1990), 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I.
- PPII .....*Poesia e Prosa* (1990), 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II.
- PS.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *O Peso da Sombra*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 235-246.
- RD .....ANDRADE, Eugénio (1992) – *Rente ao Dizer*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- RM.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Rosa do Mundo*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 343-345.
- RP.....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Rosto Precário*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II, pp. 303-401.
- RR .....ANDRADE, Eugénio (2004) - *Relâmpago nº 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 161-171.
- SL.....ANDRADE, Eugénio (1995) – *O Sal da Língua*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- SS .....ANDRADE, Eugénio (2001) – *Os Sulcos da Sede*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.

- TR .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Trocar de Rosa*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. II, pp. 95-155.
- VA .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Véspera da Água*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 155-178.
- VO .....ANDRADE, Eugénio (1990) – *Vertentes do Olhar*, in *Poesia e Prosa*, 4ª ed. aum., Porto, Limiar/O Jornal, Vol. I, pp. 289-317.

### ***Bibliografia Passiva***

- 21 Ensaio Sobre Eugénio de Andrade* (1971), Porto, Editorial Inova.
- ADORNO, Theodor W. (2003) – *Poesia Lírica e Sociedade*, Coimbra, Angelus Novus, Editora.
- AIELLO, Maria Lígia Martha (1979) - «As Metamorfoses de Eugénio de Andrade», in *Mimesis*, ano I, n. 1, pp. 61-71.
- AIELLO, Maria Lígia Martha (1980) - «As Mãos e os Frutos», in *Mimesis*, ano II, n. 2, pp. 25-36.
- AMARAL, Fernando Pinto do (1996) – «Trocar de Sangue. Uma Leitura das Traduções de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 13-23.
- AMARAL, Fernando Pinto do (2004) - «A Inocência e o Desejo», in *Relâmpago nº 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 137-138.
- AMARAL, Fernando Pinto do (2005) - «Sobre Eugénio de Andrade: Uma Apresentação», in *Ensaio Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Edições Asa, pp. 113-117.
- AZEVEDO, Orlanda Gabriel Machado de (2001) – *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade em o Físico Prodígio de Jorge de Sena, e Orlando, de Virgínia Wolf*, Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- AZEVEDO, Orlanda Gabriel Machado de (s/d) - «Do Mito do Andrógino à Figura Cristológica: As Fronteiras do Corpo em o Físico Prodígio (1996), de Jorge de Sena, e Orlando (1921) de Virgínia Wolf», *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura*

*Comparada,*

[www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumelII/DO%20MITO%20DO%20ANDROGINO%20A%20FIGURA%20CRISTOLOGICA.pdf](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumelII/DO%20MITO%20DO%20ANDROGINO%20A%20FIGURA%20CRISTOLOGICA.pdf)

(acedido a 11/09/2009).

- BACHELARD, Gaston (1942) – *L'Eau et Les Rêves. Essai sur L'imagination de la Matière*, Paris, Librairie José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1972) – *La Dialectique de La Durée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1986) – *La Poétique de La Rêverie*, 9<sup>a</sup> ed., Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1988) – *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (1990) – *L'Air et les Songes. Essai sur L'imagination du Mouvement*, Paris, Librairie José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1995) – *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) – *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.
- BALLABRIGA, Alain (1985) - «J. Bremmer. The Early Greek Concept of the Soul», in *Persée*, Vol. 202, n<sup>o</sup> 2, pp. 184-185, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 20/05/2009).
- BARAHONA, Margarida (1987) - «Sujeito, Tempo e Espaço na Crítica de Poesia» in *Revista Colóquio Letras n<sup>o</sup> 95*, pp. 5-8.
- BARTHES, Roland (1957) – *Mitologias*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1976a) – *O Prazer do Texto*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1981) – *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1988) – *Lição*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (s/d) – *O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70.
- BATAILLE Georges (1957) – *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BATAILLE Georges (1961) – *Les Larmes d'Eros*, Paris, Éditions 10/18.
- BATAILLE, Georges (1943) – *L'Expérience Interieure*, Paris, Gallimard.
- BELO, Ruy (2002) – *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BENOIT, Éric (2001) - «Un Enjeu de L'Esthétique Mallarméenne: La Poésie et le Sens du Monde», in *Persée*, Vol. 31, n<sup>o</sup> 111, pp. 107-120, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 03/12/2008).
- BENTO, José (1971) - [«Poemas» de Eugénio de Andrade], in *21 Ensaíos Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 305-327.

- BERNSTEIN, Charles (1997) – «A-Poética», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 47, pp. 101-122.
- BOURDIEU, Pierre (1984) – *Questões de Sociologia*, Lisboa, Fim de Século.
- BOUYER, Gilbert Cardoso (2008) - «A Morte da Representação na Filosofia e nas Ciências da Cognição», in *Ciências & Cognição*, Vol. 13 (1), pp. 21-46, [www.cienciasecognicao.org](http://www.cienciasecognicao.org) (acedido a 22/04/2009).
- BRAGA, Jorge Sousa (2004) – [“A Beleza é o Esplendor da Verdade”], in *Relâmpago n.º 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 141-142.
- BRITO, Casimiro de (1985) – [Recensão Crítica a «Branco no Branco», de Eugénio de Andrade], in *Revista Colóquio Letras n.º 87*, pp. 85-86.
- BRITO, Casimiro de (1987) – «Musica Mundi. Antes da Lei do Poema», in *Revista Colóquio Letras n.º 99*, pp. 5-9.
- BRITO, Maria de Fátima Ribeiro Souza (1991) - «Eugénio de Andrade: a “arte de ser” em linguagem», in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 4, Lisboa, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Janeiro, pp. 107-113.
- Cadernos de Serrúbia* (1996), N.º 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- Cadernos de Serrúbia* (2006), N.º 6, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- CAMILO, João (2004) - «É Natal e Nunca se Esteve Tão Só. Breves ReflExões Sobre a Poesia de Eugénio de Andrade e de Fernando Pessoa», in *Cadernos de Serrúbia*, N.º 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 25-31.
- CANNABRAVA, Euryalo (1975) - «“Limite de Idade” – a Imagética», in *Revista Colóquio/Letras n.º 24*, pp. 41-44.
- CATTANEO, Carlo Vittorio (1996) – [Eugénio de Andrade: do «Corpo» ao «Tempo»], in *Cadernos de Serrúbia*, N.º 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 33-39.
- CHANDEIGNE, Michel (1996) - «Eugénio de Andrade & La France», in *Cadernos de Serrúbia*, N.º 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 41-52.
- COELHO Eduardo Prado (1971) – «Relatório de uma Leitura da Poesia de Eugénio de Andrade, e do Prazer que ela Provoca no Leitor», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 65-94.
- COHEN, Jean (1987) – *A Plenitude da Linguagem, Teoria da Poeticidade*, Coimbra, Livraria Almedina.

- CRESCO, Ángel (1996) - «Eugénio de Andrade, Tradutor de Poesia», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 53-59.
- CRUZ, Gastão (1971) – «Função e Justificação da Metáfora na Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 119-130.
- CRUZ, Gastão (2000) – «Falar Sobre Poesia», in *Relâmpago nº 6, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 43-44.
- CRUZ, Gastão (2004) – «Na Oficina de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 157-160.
- CRUZ, Gastão (2006) - «Transparência e Sombra em Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 6, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 31-33.
- DAMÁSIO, António (1999) – *O Sentimento de Si*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- DAVID, Pierre (1974) - «Psychanalyse et Poétique», in *Persée*, Vol. 23, nº 1, pp. 54-62, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 04/12/2008).
- DAVID, Pierre (1982) - «A Corps Perdu ou La Sublimation Chez Paul Eluard», in *Persée*, Vol. 56, nº 1, pp. 35-49, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 03/12/2008).
- DELRUELLE, Edouard (2009) – *Metamorfoses do Sujeito. A Ética Filosófica de Sócrates a Foucault*, Lisboa, Instituto Piaget.
- DIAS, Luís Augusto Costa (2001) - «Da Implosão à Explosão do Sujeito: Viagem da Subjectividade entre o Modernismo e o Surrealismo», in *Estudos do Século XX, Estéticas do Século, nº 1*, Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS20), pp. 15-40, [www.ceis20.com/estudos\\_1/index.html](http://www.ceis20.com/estudos_1/index.html) (acedido a 10/11/2009).
- DURAND, Gilbert (1983) – *Mito e Sociedade: A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*, Lisboa, A Regra do Jogo, Edições.
- DURAND, Pascal (1993) – «Mallarmé, "Térmete Silencieux": L'Auto-liquidation de la Poésie», in *Persée*, Vol. 23, nº 81, pp. 3-19, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 03/12/2008).
- DURÃO, Fábio Akcelrud (2005) - «Duas Formas de se Ouvir o Silêncio: Revisitando 4'33"», in *Kriterion*, nº 112, vol. 46, Belo Horizonte, pp. 429-441, <http://www.scielo.br/pdf/kr/v46n112/v46n112a23.pdf> (acedido a 11/12/2009).
- ECO, Umberto (1989) – *Obra Aberta*, Lisboa, Difel.

- EDELMAN, Gerald M. (2004) – *Mais Vasta do Que o Céu*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- EFTEKHARI, Pirouz (1997) – «A Poeticidade e a poesia», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 47, pp. 55-64.
- EIRAS, Pedro (2004) - «O Regresso dos Deuses – Sobre a Poesia de Eugénio de Andrade», in *Relâmpago nº 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 87-109.
- ELIOT, T. S. (1964) – *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co Ltd.
- Ensaio Sobre Eugénio de Andrade* (2005), Porto, Edições Asa.
- FAFE, José Fernandes (1971) – [Releitura de «Os Amantes Sem dinheiro»], in *21 Ensaio Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 331-337.
- FAVRE, Yves-Alain (1979) – «Bestiaire Spirituel et Bestiaire Onirique Dans la Poésie Moderne», in *Persée*, Vol. 31, nº 1, pp 45-58, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 5/06/2009).
- FERRAZ, Eucanãa (2004) - «Eugénio: Animal Amoroso», in *Relâmpago nº 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 15-33.
- FERREIRA, António Manuel (2004) – «Os Poemas em Prosa de Eugénio de Andrade», *Forma Breve nº 2, Revista de Literatura*, Universidade de Aveiro, pp. 59-70.
- FERREIRA, António Manuel (2006) – *Do Canto ao Conto – Estudos de Literatura Portuguesa*, Oliveira de Azeméis, Editora Ludomedia.
- FERREIRA, Maria do Rosário (1999) – «A Estátua e o Andrógino: Do Arquétipo à Função», in *Notandum*, Ano II, nº 4, pp. 1-14, [www.hottopos.com.br/notand4/estatua.htm](http://www.hottopos.com.br/notand4/estatua.htm) (acedido a 03/11/2009).
- FERREIRA, Vergílio (1971) - «Breve Périplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaio Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 437-444.
- FERREIRA, Vergílio (1974) - «Do "Eu", Etc.», in *Revista Colóquio/Letras nº 19*, pp. 6-15.
- FORTINI, Franco (1980) – *O Movimento Surrealista*, Lisboa, Editorial Presença.
- GENETTE, Gerard (1976) – *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gerard (1982) – *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gerard, *et. al.* (1986) – *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil.

- GIL, José (1980) – *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo, Edições Lda.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1988) - «El Significado del Paisaje en la Poesía de Eugénio de Andrade», in *Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas — Universidade de Poitiers, 24 a 28 de Junho de 1984*, Poitiers, pp. 355-362.
- GOTTARDI, Ana Maria (1996) - «Presença de Eugénio de Andrade no Brasil», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 61-73.
- GUIMARÃES, Fernando (1960) – «Prefácio a *Odes*», KEATS, 1ª ed., Porto, Livraria Sousa & Almeida, Lda., pp. 11-26.
- GUIMARÃES, Fernando (1971) – «As Palavras Rigorosas», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 97-100
- GUIMARÃES, Fernando (1972) - «Entre a Metáfora e a Imagem: Ruy Cinatti, Sophia Andresen e Eugénio de Andrade», *Linguagem e Ideologia*, Porto, Inova, pp. 163-176.
- GUIMARÃES, Fernando (1982) – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GUIMARÃES, Fernando (1996a) - «Imaginação e Intelectualização: Ruy Cinatti, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e Jorge de Sena», *Linguagem e Ideologia*, 2ª ed., Porto, Lello Editores, pp. 147-156.
- GUIMARÃES, Fernando (1996b) - «A imagem na Poesia e nas Artes Plásticas (Acerca de um poema de Eugénio de Andrade)», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 75-79.
- GUIMARÃES, Fernando (2000) – «Como Falar de Poesia?», in *Relâmpago nº 6, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 33-35.
- HASSAN, IHAB (1988) – «Fazer Sentido: As Atribuições do Discurso Pós-Moderno», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, pp. 47-76, <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/963/4332> (acedido a 17/08/2009).
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. (1994 [1983]) – *Os Filósofos Pré-Socráticos*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- KLEIN, R. (1988) - «Je Suis Véritablement Décomposé: Sur une Lettre de Mallarmée», in *Persée*, Vol. 18, nº 61, pp. 47-57, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 04/12/2008).
- KRISTEVA, Julia (1968) – «Poésie et Négativité», in *Persée*, Vol. 8, nº 2, pp. 36-63, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 04/12/2008).

- KRISTEVA, Julia (1969) – *Séméiôtiké - Recherches Pour Une Sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia *et al.* (1968) – *Folle Vérité – Vérité et Vraisemblance du Texte Psychotique*, Paris, Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia *et al.* (1974) – *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- KUHN, Thomas, S. (2007) – *A Estrutura das Revoluções Científicas*, 9ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva S.A.
- LASO, José Luis Gavilanes (1985) – «Carta de Espanha, Vicente Aleixandre (1898-1984), O La Consumación de un Poeta», in *Revista Colóquio/Letras* n° 83, pp. 85-87.
- LEENHARDT, Jacques (1994) - «Théorie de la Communication et Théorie de la Réception», in *Persée*, Vol. 12, n° 68, pp. 41-48, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 03/12/2008).
- LEFEBVE, Maurice-Jean (1980) – *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Almedina.
- LEVINAS, Emmanuel (1980) – *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70.
- LEVITIN, Alexis (1996) - «Eugénio de Andrade In America», in *Cadernos de Serrúbia*, N° 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 81-88.
- LISBOA, Eugénio (1996) - «Eugénio de Andrade – Claridade e Ambiguidade», in *Cadernos de Serrúbia*, N° 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 89-95.
- LOPES, Óscar (1971) - «Morte e Ressurreição dos Mitos na Poesia de Eugénio de Andrade. Meditações Quase em Rondó», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 411-433.
- LOPES, Óscar (1979) - «Uma Espécie de Música: Dois Movimentos de Metáfora em Eugénio de Andrade», in *Revista Colóquio/Letras*, n° 47, pp. 18-28.
- LOPES, Óscar (1981) - *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOPES, Óscar (1996) - «Eugénio de Andrade: O Texto Inconsútil Entre a Voz e as Coisas», in *Cadernos de Serrúbia*, N°1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 97-104.
- LOURENÇO, Eduardo (1971) - «A Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 31-62.
- LOURENÇO, Eduardo (1974) - «Eugénio de Andrade ou o Paraíso sem Meditação», in *Tempo e Poesia*, Porto, Editorial Inova, pp. 133-148.

- LOURENÇO, Eduardo (1983) – *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa Editora.
- LOURENÇO, Eduardo (1994) - *O Canto do Signo. Existência e Literatura*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- LOURENÇO, Eduardo (1996) - «Eugénio de Andrade Entre o Êxtase e o Silêncio», in *Cadernos de Serrúbia*, N° 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 105-112.
- LOURENÇO, Eduardo (2004) - «Silêncio Para Eugénio», in *Relâmpago n° 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 134.
- LUNA BORGE, José (1987) – «La obra poética de Eugenio de Andrade», in *Insula n° 484, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, Insula, pp. 13-14.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, Edições Lda.
- MAN, Paul de (1983) – *Blindness & Insight, Essays in The Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª ed., London, Routledge.
- MANCELOS, João de (1996) – «António Gedeão e Eugénio de Andrade: Viagens Pela Urbe Babilónica» in *Máthesis n° 5*, pp. 463-473, [http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/Mat5/mathesis5\\_463.pdf](http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/Mat5/mathesis5_463.pdf) (acedido a 06/11/2009).
- MANCELOS, João de (2007a) - «O Averso da Alma: A Dignificação do Corpo em Eugénio de Andrade e em Walt Whitman», in *Máthesis n° 16*, pp. 165-186, [http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat16/Mathesis16\\_16\\_5.pdf](http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat16/Mathesis16_16_5.pdf) (acedido a 05/11/2009).
- MANCELOS, João de (2007b) - «Uma Palavra Preocupada: A Escrita como Ofício de Cidadania em Eugénio de Andrade», in FERREIRA, António Manuel, PEREIRA, Eugénia (orgs), *Ofícios do Livro*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 153-162, (online pp. 1-11), <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 10/11/2009).
- MANCELOS, João de (2008a) - «Notas Para o Canto das Aves em Eugénio de Andrade e em Três Poetas Clássicos Ingleses», in *Máthesis n° 17*, pp. 205-221, [http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat16/Mathesis16\\_16\\_5.pdf](http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat16/Mathesis16_16_5.pdf) (acedido a 05/11/2009).
- MANCELOS, João de (2008b) - «O Rumor de Versos Antigos: A Presença de Walt Whitman na Poesia de Eugénio de Andrade», in *Actas do Colóquio Diálogos com a Lusofonia*, Varsóvia, Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia, pp. 203-212, (online pp. 1-10), <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 02/11/2009).

- MANCELOS, João de (2008c) - «Walt Whitman e os Pássaros: A Presença do Autor de *Leaves of Grass* num Texto de Eugénio de Andrade», in *Itinerários*, Revista do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia, pp. 215-221, (online pp. 1-9), <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 02/11/2009).
- MANCELOS, João de (2008d) - «Caminha Sílabas a Sílabas: A Arte de Viajar na Poesia de Eugénio de Andrade», in *Polissema n.º 8*, Revista de Letras do ISCAP, Porto, pp. 113-122, (online pp. 1-9) <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 02/11/2009).
- MANCELOS, João de (2009a) - «O Poeta Chega Sempre Tarde: A Ansiedade da Influência e a Busca da Originalidade em Wallace Stevens e Eugénio de Andrade», in SOUSA, Alcinda Pinheiro de *et al.*, (orgs.), *So Long Lives This, and This Gives Life to Thee: Homenagem a Maria Helena de Paiva Correia*, Lisboa, Departamento de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, pp. 327-336, (online pp. 1-13), <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 2/11/2009).
- MANCELOS, João de (2009b) - «Era Um Deus Que Passava: Mitologia Celta e Romantismo Inglês no Poema "Green God" de Eugénio de Andrade», in CEIA, Carlos, ALARCÃO, Miguel, RAMOS, Iolanda (orgs.), *Letras & Ciências: AS Duas Culturas de Filipe Furtado*, Lisboa, Caleidoscópio, pp. 117-128, (online pp. 1-11) <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 2/11/2009).
- MANCELOS, João de (2009c) - «O Eco de uma Canção Distante: A A Voz de John Keats na Lírica de Eugénio de Andrade», in CASTRO, Carla Ferreira de, GUERRA Luís (coords.), *(Ex)Changing Voices, Expanding Boundaries*, Évora, Universidade de Évora, pp. 69-83, (online pp. 1-14), <http://mancelos.com.sapo.pt/> (acedido a 2/11/2009).
- MARGARIDO, Alfredo (2005) - «A Força da Esterilidade na Poesia de Eugénio de Andrade», in *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Edições Asa, pp. 29-44.
- MARINHO, Maria de Fátima (1989) - «À Procura da Alegria: Breve Leitura da Poesia de Eugénio de Andrade», in *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 157-165.
- MARINHO, Maria de Fátima (1996) - «A [Re]construção do Tempo Perdido em *Memória Doutra Rio* de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, N.º 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 113-123.
- MARTELO, Rosa Maria (2004) - *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras.
- MARTIN, José Luís García (1996) - «Eugénio de Andrade y la Poesia Española», in *Cadernos de Serrúbia*, N.º 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 125-130.

- MARTINHO, Fernando J. B. (1996) - «Os Epitáfios de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 131-139.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1997) - «Para Um Retrato do Poeta Quando Jovem: Eros Tempo e Poesia», in *Revista Colóquio/Letras*, nº145/146, pp. 159-172.
- MATTIUSI, Laurent (1998) - «Mallarmé et le Procès D'Impersonnification», in *Persée*, Vol. 28, nº 99, pp. 105-116, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 03/12/2008).
- MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza e NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (2004) – «Corpo Natureza e Cultura: Contribuições para a Educação» in *Revista Brasileira de Educação* nº 27, São Paulo Brasil, pp. 125-137, <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n27/n27a08.pdf> (acedido a 08/09/2009).
- MENDONÇA, Fernando (1971) - «Eugénio de Andrade ou a Emblemática do Real Absoluto», in *21 Ensaio Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 103-115.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1949) – *La Structure du Comportement*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MESCHONNIC, Henry (1982) - «Présentation», in *Persée*, Vol., 56, nº 1, pp. 3-5, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 03/12/2009).
- MOISÉS, Massaud (1997) – *A Criação Literária, Prosa II*, São Paulo, Editora Cultrix.
- MORÃO, Paula (1988) - «Nos quarenta anos da primeira edição de As Mãos e os Frutos», in *Revista Colóquio/Letras* nº106, pp. 78-80.
- MORÃO, Paula (1993) - *Viagens na Terra das Palavras. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos.
- MORÃO, Paula (1996) - «A Infância na Obra de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 141-153.
- MORIN, Edgar (1997) – *Amor Poesia Sabedoria*, Lisboa, Instituto Piaget.
- MOURA, Vasco Graça, (1987) – *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença.
- MOURA, Vasco Graça, (1996) – «Matérias de Silêncio», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 155-161.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1996) - «Revista aos Primeiros Livros de Eugénio de Andrade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 163-169.
- MÜLLER, Heiner (1980) - «Sobre o Pós-Modernismo» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 4/5, pp. 11-15.

- NAVA, Luís Miguel (1987a) - «Eugénio de Andrade, da poesia da natureza à natureza da poesia», in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 375-381.
- NAVA, Luís Miguel (1987b) - *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NAVA, Luís Miguel (1996) - «O Amigo Mais Íntimo do Sol», in *Cadernos de Serrúbia*, N° 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 171-186.
- NEMÉSIO, Vitorino (1971) - «Frutos Líricos» in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 447-459.
- NEVES, Nuno Teixeira (1971) - «Os Afluentes do Silêncio» in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 401-407.
- NOGUEIRA Fernanda Ferreira Marcondes (2007) – «Isotopia Temática em “Eis os Amantes” e “Intradução” de Augusto de Campos», *Estudos Semióticos*, Número 3, São Paulo, pp. 1-12, <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe3/2007-eSSe3.F.F.M.NOGUEIRA.pdf> (acedido a 2/11/2009).
- ONFRAY, Michel (2006) – *A Potência de Existir. Manifesto Hedonista*, Lisboa, Campo da Comunicação.
- ORTEGA, Francisco (2006) - «Das utopias Sociais às Utopias Corporais: Identidades Somáticas e Marcas Corporais», in ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, e EUGÉNIO, Fernanda (Orgs.), *Culturas Jovens – Novos Mapas do Afecto*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp. 42-58.
- PAIS, José Machado (2006) - «Buscas de Si: Expressividades e Identidades Juvenis», in ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de, e EUGÉNIO, Fernanda (Orgs.), *Culturas Jovens – Novos Mapas do Afecto*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp. 7-21.
- PARKER, John Morris, COIMBRA, Rosa Lídia (1988) - «Factores de Coesão no Ensino do Texto Poético», *Actas do 1º Encontro Nacional de Didácticas e Metodologias de Ensino*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 416-434.
- PAZ, Octavio (1990) – *The Other Voice. Essays on Modern Poetry*, New York, A Harvest/HBJ Book.
- PAZ, Octavio (1995) – *A Chama Dupla – Amor e Erotismo*, Lisboa Assírio e Alvim.
- PEREIRA, José Pacheco (1971) - [A Poéticas de «Ostinato Rigore»], in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 341-349.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1984) - «Em Volta da *Palavras Aladas*», in *Revista Colóquio/Letras*, n° 80, pp. 35-48.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1988) - *Novos Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1988a) - «Poesia de Safo em Eugénio de Andrade», *Novos Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 323-332.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1995) - «O mundo clássico em Eugénio de Andrade», in *Máthesis*, 4, Viseu, Universidade Católica Portuguesa / Faculdade de Letras, pp. 17-24.
- PEREIRA, Miguel Serras (1988) - «Sobre Eugénio de Andrade», in AAVV, *Um Século de Poesia (1888-1988) — A Phala*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 87-90.
- PESSANHA, Camilo (s/d) – *Clepsidra*, Lisboa, Ulisseia.
- PHILIP, Neil (2007) – *Comentar Mitos e Lendas*, Porto, Dorling Kindersley-Civilização Editores.
- PITA, António Pedro (1988) – [A Modernidade de «A Condição Pós-Moderna»], in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, pp. 77-92.
- POULET, Georges (1958) - «Poésie du Cercle et de la Sphère», in *Persée*, Vol. 10, nº 10, pp. 44-57, [www.persee.fr](http://www.persee.fr) (acedido a 04/12/2008).
- REIS, Carlos (1996) - «Eugénio de Andrade e a Revelação da Poética», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 201-207.
- REIS, Carlos (2006) - «A Poesia Como Eternidade», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 6, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 37-41.
- REYNAUD, Maria João (1994) - «A poesia de Eugénio de Andrade: Esboço de uma Leitura», in *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XI, pp. 365-367.
- REYNAUD, Maria João (2004) - «Eugénio de Andrade: poesia reunida», *Sentido Literal, Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, pp. 293-301.
- RIBEIRO, António Sousa (1988) – «Modernismo e Pós-Modernismo – O Ponto da Situação», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, pp. 23-46.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1987) – «Discurso Poético e discurso Crítico», in *Revista Colóquio Letras nº 95*, pp. 9-11.
- RIBEIRO, Eunice (2004) - «Cantos da Docilidade», in *Relâmpago nº 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 35-55.
- RICOEUR, Paul (1975) – *La Métaphore Vive*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1983) – *Temps et Récit*, Paris, Éditions du Seuil.

- RIMBAUD, Arthur (1963) – *Poésies Complètes – Une Saison en Enfer, Illuminations et Autres Textes*, Paris, Le Livre de Poche.
- RITA, Annabela (2004) – *Breves & Longas no País das Maravilhas*, Lisboa, Roma Editora.
- ROCHA, Luís de Miranda (1971) - «Dez Notas Afluentes à Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 353-367.
- RODRIGUES, Marcus Vinícius (2003) – «O Corpo Líquido: Um Estudo Sobre a Poesia de Eugénio de Andrade», in *Inventário, Revista dos Estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA*, disponível em [www.inventario.ufba.br/01/01/mvinicius.htm](http://www.inventario.ufba.br/01/01/mvinicius.htm) (acedido a 04/08/2009).
- ROSA, António Ramos (1971) - «Eugénio de Andrade ou a Energia da Pureza», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 21-28.
- ROSA, António Ramos (1972) - «Recensão Crítica a “Obscuro Domínio” de Eugénio de Andrade», in *Revista Colóquio/Letras n.º 6*, pp. 74-76.
- ROSA, António Ramos (1979) – *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, Lisboa, Arcádia.
- ROSA, António Ramos (1980) – *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*, Lisboa, Arcádia.
- ROSA, António Ramos (1986) – *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro.
- ROSA, António Ramos (1987) - «Eugénio de Andrade ou a Magia de Uma Linguagem», *Incisões oblíquas. Estudos Sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 21-26.
- RUBIM, Gustavo (2000) – «Como Falar de Poesia?», in *Relâmpago n.º 6, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 45-48.
- RUBIM, Gustavo (2004) - «O Animal Poético», in *Relâmpago n.º 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 57- 86.
- RUBIM, Gustavo (2005) - «As Idades do Poema», in *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Edições Asa, pp. 126-132.
- SACRAMENTO, Mário (1971) - «Quase Sem...», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 371-372.
- SAMPAYO, Nuno de (1971) - «A Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 375-397.
- SANTOS, José da Cruz (coods.) (2005) - *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, 1.ª ed., Porto, Edições Asa.

- SARAIVA, Arnaldo (1987) - *Eugénio de Andrade*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SARAIVA, Arnaldo (1995) - *Introdução à poesia de Eugénio de Andrade*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- SARAIVA, Arnaldo (1996) - «Epifanias», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 209-216.
- SENA, Jorge (1971) - «Observações sobre *As Mãos e os Frutos*, de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 251- 301.
- SENA, Jorge de (1977) - *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- SENA, Jorge de (1978) - *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- SENA, Jorge de (1988) - «Eugénio de Andrade», *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, Lisboa, Edições 70.
- SERRÃO, Joel (1971) - «Cronos, Eros e Tanatos nas Palavras do Poeta», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 201-247.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (2007) – *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina.
- SIMÃO, Márcia Buss (2007) – *Infância Corpo e Educação na Produção Científica Brasileira (1997-2003)*, Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação: Educação e Infância da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, [www.ced.ufsc.br/~nee0a6/mbusdis.pdf](http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/mbusdis.pdf) (acedido a 29/07/2009).
- SIMÃO, Márcia Buss (s/d) – *Concepções de Corpo, Infância e Educação na Produção Científica Brasileira (1997-2003)*, pp. 1-18, [www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT07-4310--Int.pdf](http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT07-4310--Int.pdf) (acedido a 28/07/2009).
- SIMMEL, Georg (1991) – *Sociologie et Épistémologie*, 2ª ed., Paris, Presses Universitaires de France.
- SIMÕES, João Gaspar (1971) - «A Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 133-189.
- SLOMKA, Marcelo (2006) – *Corpo e Juventude: A Nomeação do Outro na Escola*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestrado em Educação, Porto Alegre.
- SOARES, Angélica (2002) - «Poesia do Corpo/Corpo da poesia; Tensões Eróticas e Existenciais em Carlos Drummond de Andrade», in *O*

- Eixo e a Roda, Revista de Literatura Brasileira*, Vol. 8, pp. 253-269, [www.letras.ufmg.br/poslit](http://www.letras.ufmg.br/poslit) (acedido a 28/07/2009).
- SOUSA, Carlos Alberto Mendes de (1992) - *O Nascimento da Música — A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Livraria Almedina.
- SOUSA, Carlos Mendes de (1990) - «O Rosto Precário - Relações Intertextuais na Poesia de Eugénio de Andrade», in *Diacrítica*, 5, pp. 133-162.
- SOUSA, Carlos Mendes de (1996) - «O Texto Nómada (sobre Escrita da Terra)», in *Cadernos de Serrúbia*, Nº 1, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 217-225.
- SOUSA, Carlos Mendes de (2004) - «A Ilha», in *Relâmpago nº 15, Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 126-133.
- SOUSA, João Rui de (1971) - «Os Afluentes do Silêncio», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 193-197.
- SOUZA, Gilberto Corrêa de, HALFPAP, Dulce Maria, MIN, Li Shih, ALVES, João Bosco da Mota (2007) – «Estudo da Consciência e a Cognição Corpórea», in *Ciências & Cognição*, Vol. 11, pp. 143-155, [www.cienciasecognicao.org](http://www.cienciasecognicao.org) (acedido a 22/04/2009).
- SPAGGIARI, Barbara (1982) – *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- TAVEIRA, Rita Maria Fernandes (1991) – *Corpo, Consciência e Mundo em Merleau-Ponty – Estudo sobre a “Phénoménologie de la Perception”*, Dissertação apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- TEIXEIRA, José Manuel Magalhães (1996) – *Itinerário do Corpo na Poesia de Eugénio de Andrade*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa.
- TODOROV, Tzvetan (1977) – *Teorias do Símbolo*, Lisboa, Edições 70.
- TODOROV, Tzvetan (1978) – *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70.
- TODOROV, Tzvetan *et al.* (1965) – *Teoria da Literatura-I*, Lisboa, Edições 70.
- TODOROV, Tzvetan *et al.* (1965b) – *Teoria da Literatura-II*, Lisboa, Edições 70.
- TONELLA, Guy (2008) – «Ecologia do corpo – As Estrelas, O Homem e O Vento», Palestra proferida no *II Congresso Latino-Americano de Análise Bioenergética «Ecologia do Corpo – Consciência e Saúde, 30 de Abril – 03 de Maio*, Recife, Brasil pp. 1-8, [www.libertas.com.br](http://www.libertas.com.br) (acedido a 07/08/2009).

- TORRES, Alexandre Pinheiro (1971) - «O conflito entre o Instinto e a Sociedade em *As Mãos e os Frutos* de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova, pp. 3-18.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1990) - *Ensaaios Escolhidos II, Estudos Sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TRESSIDER, Jack (2000) - *Os Símbolos e o Seu Significado*, Lisboa, Editorial Estampa.
- VALÉRY, Paul (1957) – *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*, Lisboa, Artes e Letras/Arcádia.
- VAZ, Alexandre Fernandez (2002) – «Aspectos, Contradições e Mal-Entendidos da *Educação do Corpo* e a *Infância*», in *Motrivivência*, ano XIII, nº 19, pp. 1-7.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994) – *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, Coimbra, Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (1996) – *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (2003) – *O Sujeito Modernista*, Lisboa, Universidade Aberta.
- WOOLF, Virginia (1985) – *O Momento Total: Ensaaios de Virginia Woolf*, Lisboa, Ulmeiro Universidade.
- YNDURÁIN, Francisco (1972) - «Sociología y Literatura», in *Revista Colóquio/Letras*, nº 10, pp. 5-15.