

Luis Miguel Nava

O essencial sobre
EUGÉNIO DE ANDRADE

hcm

Luis Miguel Nava

O essencial sobre
EUGÉNIO DE ANDRADE

nm

© **N** IMPRENSA
NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

O segundo capítulo deste volume é o texto duma conferência proferida na Universidade de Oxford em 27/5/1986. Tanto este capítulo como o terceiro retomam alguns pontos, embora dando-lhes desenvolvimentos diferentes, dum outro texto meu, «Eugénio de Andrade, da Poesia da Natureza à Natureza da Poesia».

L. M. N.

ESBOÇO BIOGRÁFICO

Eugénio de Andrade, nome por que José Fontinhas se tornou conhecido desde que, em 1942, com ele assinou *Adolescente*, sua primeira colectânea de poemas, nasceu a 19 de Janeiro de 1923 em Póvoa de Atalaia, no concelho do Fundão. Da sua vasta bibliografia não consta, até ao momento, qualquer volume de memórias nem nenhum diário, mas há, no conjunto da sua obra, passagens através das quais é possível reconstituir largos períodos da sua vida. Tais passagens, encontramos-as sobretudo em respostas a inquéritos e entrevistas que o poeta tem concedido — grande parte das quais desde 1979 recolhida no volume *Rosto Precário* —, bem como em *Os Afluentes do Silêncio* (1968), onde o autor reuniu textos dedicados a outros escritores e a artistas a quem esteve ligado ou — e esse é o caso dos dois últimos — a cidades, como o Porto e Coimbra, onde viveu.

Apesar de pertencer a uma família com algumas posses (os avós paternos eram cam-

poneses abastados e o avô materno, casado com uma espanhola de Valverde del Fresno — Coria —, exercia a profissão de mestre-de-obras), o facto de desde os seus primeiros dias ter vivido entregue aos exclusivos cuidados da sua mãe contribuiu para que, em pequeno, segundo as suas próprias palavras, de abundante apenas tenha conhecido o sol e a água.

Após uma infância profundamente marcada pelo contacto com a natureza, a mãe levou-o consigo para Castelo Branco, onde prosseguiu os estudos primários, iniciados na aldeia. Terminá-los-ia, contudo, já em Lisboa, para onde em 1932 — «ela certamente a pensar no homem que sempre amara, eu com o mar na cabeça, de que tanto lhe ouvira falar» — foram viver. Aqui conviveria Eugénio de Andrade pela primeira vez com o pai, pessoa a quem no entanto nunca o ligariam quaisquer laços afectivos e que poucas ou nenhuma marcas lhe haveria de deixar no espírito.

Matriculado no liceu, a sua inicial dificuldade com a Matemática levou a mãe a aceitar que um engenheiro, seu vizinho, lhe desse explicações. Seria em casa dele que Eugénio de Andrade, deparando com uma seleccionada biblioteca, tomaria contacto com a poesia escrita, se não se considerar o «Hino de Amor» que vinha na *Cartilha Maternal*, por onde aprendera a ler.

Dois poetas, neste primeiro encontro: Junqueiro e António Botto. Contudo, se o contacto com qualquer deles teve uma importância decisiva — o primeiro por questões de natureza religiosa («Foi o diabo: *A Velhice do Padre Eterno* acabou por varrer, em pouco tempo, o menino Jesus, os sermões do Padre Augusto, a missa aos domingos, o sapato na chaminé, o João de Deus e o Hino de Amor»), o segundo no que toca ao plano sexual («Com *Ciúme* de António Botto voltei a sentir a terra faltar-me debaixo dos pés. Pedi explicações: que significava aquilo de um homem escrever poemas de amor para outro homem?») —, a verdade é que, segundo o autor, essa importância literariamente se viria a revelar irrelevante: «Não sei bem o que deve a minha poesia a Junqueiro e a António Botto, creio que lhes deve muito pouco, e a minha opinião sobre a arte de ambos é hoje muito crítica, mas eles estão certamente na origem da minha profunda antipatia pelo cristianismo e por essa moral farisaica, que é a sua.»

Foi a António Botto, único poeta vivo de cuja existência até então tivera conhecimento, que Eugénio de Andrade, decorridos alguns anos, decidiu mostrar os seus primeiros textos, pedindo-lhe a opinião. António Botto marcou-lhe um encontro numa livraria e apareceu acompanhado dum amigo, a quem Eugénio de

Andrade pela primeira vez ouviu falar dos poetas presencistas e de Fernando Pessoa, cuja obra ainda não começara a ser editada. Perfeitamente seduzido, o jovem poeta iria passar então grande parte do seu tempo disponível nas bibliotecas municipal e nacional, copiando para cadernos escolares o que do autor da *Mensagem* ficara disperso por revistas que nessa altura — estava-se em 1938 — já eram muito raras.

Por essa mesma época um feliz acaso fê-lo tropeçar na *Clepsidra* de Camilo Pessanha, a quem, como a muito poucos mais, publicamente viria a reconhecer o papel de «mestre». Um outro encontro fulgurante haveria ainda de se dar pouco mais tarde, quando, no Verão de 1940, Pepe Montes, bailarino espanhol então de passagem por Lisboa, lhe revelou a poesia de Federico García Lorca. Através desta, Eugénio de Andrade chegaria a doutros poetas de língua castelhana, desde os clássicos aos da geração de 27, com alguns dos quais veio depois a relacionar-se.

Passados dois anos, sai *Adolescente*, onde o nome de Eugénio de Andrade pela primeira vez nos surge impresso. Tanto este livro como *Pureza*, publicado em 1945, viriam contudo a ser renegados pelo autor, a cujos olhos se tornaram esteticamente incipientes. Deles no entanto acabaria por seleccionar uma escassa

dezena de textos que, sob a designação de *Primeiros Poemas*, desde 1977 tem integrado o conjunto da sua obra.

Com a intenção de terminar o liceu e ingressar no curso superior de Filosofia, partiu em 1943 para Coimbra, em cujos arredores, onde uns amigos seus viviam, se instalou. Era a oportunidade de estreitar a amizade com Miguel Torga, que Eugénio de Andrade conhecia desde que, no ano anterior, o fora visitar àquela mesma cidade. A outras pessoas entretanto se iria ligar neste período, de algumas das quais ficaria amigo para sempre: Carlos de Oliveira e Eduardo Lourenço, sobretudo, mas também Afonso Duarte, Paulo Quintela e António de Sousa.

Curiosamente, uma vez mais a poesia se haveria de associar a explicações de Matemática. Mas desta feita o explicador era Joaquim Namorado, corifeu do neo-realismo, com cujo grupo Eugénio de Andrade igualmente conviveu. Não pouca sedução sobre este grupo exerciam nesta altura — estava a guerra no seu auge — os surrealistas franceses, cujo lado combativo — Eluard e Aragon à cabeça, evidentemente — a poesia neo-realista haveria de a seu modo assimilar. A tal convívio, Eugénio de Andrade ficou, pois, a dever, por um lado, a consciência política que nunca o abandonou e, por outro, o contacto com o que de mais

avanzado se fazia para além dos Pirenéus, contacto esse de que ele próprio, diversamente embora, também colheu os seus frutos.

Em 1944, o serviço militar: primeiro Tavira, depois Lisboa e, finalmente, de novo Coimbra, onde no entanto não ficou por muito tempo. No Outono de 1946, posta de parte a ideia de seguir Filosofia, a que o interesse pela poesia e pela música se havia sobreposto, voltaria a Lisboa, procurando emprego. Publicara entretanto *Antologia Poética de Federico García Lorca* e quase concluía a redacção do livro que viria a consagrá-lo — *As Mãos e os Frutos* (1948).

O regresso a Lisboa, onde pouco depois ingressou no quadro da Inspeção Administrativa dos Serviços Médico-Sociais, proporcionar-lhe-ia o convívio com Sophia de Mello Breyner — que conhecera aquando da sua primeira visita ao Porto, anos atrás — e com Carlos de Oliveira, cujo grupo, a que se associara agora José Gomes Ferreira, continuou a frequentar. Mas foi o êxito de *As Mãos e os Frutos* que lhe trouxe, entre outras coisas, aquele que nesses tempos veio a ser o seu maior amigo — Mário Cesariny, de cujo primeiro livro, *Corpo Visível*, o próprio Eugénio de Andrade foi o editor.

Os Amantes sem Dinheiro seria, em 1950, o segundo volume duma colecção, «Cancio-

neiro Geral», a que se encontram associados sobretudo nomes de poetas neo-realistas (às diligências de Eugénio de Andrade a colecção ficaria aliás a dever ainda outro dos seus melhores volumes: *Evidências*, de Jorge de Sena). Em fins desse ano, o exercício da sua profissão levou-o a fixar-se no Porto, onde desde então reside. A mãe, necessitando de assistência médica que só em Lisboa poderia ter, permaneceu na capital, onde viria a falecer em 1956.

A sua bibliografia ia-se entretanto avolumando: *As Palavras Interditas* (1951), *Até Amanhã* (1956), *Coração do Dia* (1958), *Mar de Setembro* (1961), *Ostinato Rigore* (1964). A este livro seguir-se-ia um prolongado silêncio no que toca à sua produção poética — silêncio a que apenas a publicação de *Obscuro Domínio* em 1971 veio pôr termo —, embora de nenhum modo possa dizer-se que o autor então esteve inactivo: além da reunião da sua obra anteriormente publicada — *Poemas (1945-1965)* —, há que assinalar a publicação conjunta dos seus textos em prosa — *Os Afluentes do Silêncio* —, uma versão ampliada das traduções de Lorca — *Trinta e Seis Poemas e Uma Aleluia Erótica* —, uma antologia de textos sobre o Porto — *Daqui Houve Nome Portugal* — e a tradução das *Cartas Portuguesas* atribuídas a Mariana Alcoforado, livros

que, à excepção deste último, alcançaram todos a segunda edição antes ainda de acabado o referido período. Outras antologias o poeta organizou depois: de textos sobre Coimbra — *Memórias da Alegria* (1971) —, de poesia erótica — *Variações sobre um Corpo* (1972) —, de textos de Camões — *Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões* (1972) — e, com prefácio de Óscar Lopes, da sua própria obra — *Antologia Breve* (1972). Ainda em 1971, a Editorial Inova deu à estampa um conjunto de ensaios sobre a sua poesia — *21 Ensaíos sobre Eugénio de Andrade*.

Depois de *Obscuro Domínio* a produção poética de Eugénio de Andrade readquiriu o ritmo que tivera até *Ostinato Rigore: Véspera da Água* (1973), *Escrita da Terra e Outros Epitáfios* (1974), *Limiar dos Pássaros* (1976), *Memória doutro Rio* (1978), *Matéria Solar* (1980), *O Peso da Sombra* (1982), *Branco no Branco* (1984), *Vertentes do Olhar* (concluído em 1986, ainda não publicado). É hoje o poeta português vivo mais traduzido e estudado dentro e fora do País.

De tudo o que, de forma rápida e sucinta, aqui se testemunha, um facto parece entretanto salientar-se: apesar de Eugénio de Andrade jamais ter pertencido a qualquer grupo, a vários tangencialmente se ligou, sobretudo por razões de natureza afectiva, não tan-

tos sendo, por outro lado, os nomes que, ao longo da sua aprendizagem como poeta, o vemos referir. Um dos que primeiro cita é o de Junqueiro, poeta que morrera precisamente no ano em que Eugénio de Andrade veio ao mundo. Coincidência curiosa, em que apetece ver simbolicamente condensado o que, no âmbito das nossas letras, viria a traduzir-se por um radical confronto de propostas. A poética que Junqueiro encarna está completamente excluída do horizonte em que Eugénio de Andrade iniciaria a sua prática.

Depois da experiência do *Orpheu* (1915), «essa coisa raríssima, se não única, em Portugal: um momento de sincronia perfeita com uma Europa esteticamente avançada» — como o próprio poeta assinala no texto que em *Os Afluentes do Silêncio* lhe dedica —, depois de Fernando Pessoa, a cujo «génio (...) ficaremos a dever a ruptura com uma linguagem que não fazia mais que repetir-se, perdida toda a capacidade de invenção», sentia-se que com o grupo ligado à *Presença* (1927-1940) — a que aliás se ficou a dever a divulgação de Pessoa, Sá-Carneiro e alguns nomes de importantes escritores estrangeiros do início do século — se vivia aquilo para que Eduardo Lourenço encontrou uma designação hoje consagrada — contra-revolução do Modernismo.

Com a morte de Pessoa (1935), cuja obra só em 1942 começaria a ser publicada em livro, e se exceptuarmos um ou outro nome na altura irrelevante (é o caso de Nemésio, de cujas dimensões só posteriormente se chegou a ter a percepção e de quem Eugénio de Andrade ia dizer que «entre o *Orpheu* e a geração a que pertença, não vejo em português de Portugal outra poesia que nos seja tão próxima, quer pelo ofício quer pela fundura das águas que remove»), o horizonte da nossa poesia estava, com efeito, praticamente atravancado por concepções que, digladiando-se, ignoravam que literariamente só é válido o questionamento que se exerça sobre a própria linguagem. Não partindo deste pressuposto, a crítica que à *Presença* os neo-realistas faziam escamoteava o que entretanto caberia à revista *Cadernos de Poesia* anunciar como vocação primeira do trabalho poético: estendendo-se a sua publicação ao longo de três séries (1.ª: 1940-42; 2.ª: 1951; 3.ª: 1952-53) e albergando no seu espaço poetas das mais variadas tendências, propunha-se esta revista, sob o lema «A Poesia é só Uma», promover uma reabilitação da palavra independentemente «de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas». Aqui encontramos o nome de Eugénio de Andrade, subscrevendo um poema no 5.º fascículo da 1.ª série e cola-

boração num número dedicado a Teixeira de Pascoaes.

A sua participação em tão ecléctica revista como que, no interior dela, antecipadamente reproduz em miniatura ou *mise en abîme* os respectivos pressupostos, tendo em vista a forma como igualmente a sua obra veio a repudiar a submissão a qualquer grupo, programa ou movimento, não sem que simultaneamente absorvesse e fundisse todo um conjunto de ecos que, provenientes dos mais diversos lados, poderiam mesmo parecer inconciliáveis. Tem isto certamente a ver com uma das características que Vitorino Nemésio, na exaltante crítica que fez ao livro *As Mãos e os Frutos*, com dedo de mestre lhe apontou: «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. Estuda, em suma, Poesia, no mesmo sentido em que o verdadeiro agrónomo estuda Agronomia e o relojoeiro suíço se forma em relógios».

Do contacto com as pessoas da *Presença* um ou outro reflexo certamente ficou nos livros da sua juventude e, mercê de alguns dos traços que o definem, não pode dizer-se que *Os Amantes sem Dinheiro* se encontrasse totalmente deslocado entre os volumes que integravam a colecção onde primeiro veio a

lume: tanto nele como no livro seguinte, *As Palavras Interditas*, se adivinha, ainda que profundamente assimilado, um veio social que o aproxima dos autores neo-realistas. Quanto ao surrealismo, também a sua obra não deixou de a seu tempo incorporar, para repetirmos as palavras que o próprio poeta a tal propósito empregou, «certas tonalidades».

Contudo, Eugénio de Andrade insiste em declarar que quem maior influência exerceu sobre a sua poesia foi Camilo Pessanha. E importa, no contexto em que ele o faz, salientar ainda que, se igualmente afirma ter aprendido o ofício com Pessoa, reconhece que, para ser consequente com esse magistério, teve de voltar-lhe as costas: «Quando publiquei o meu primeiro livro dediquei-lho, naturalmente, mas já então sabia que se queria vir a ser mais um elo dessa cadeia que dos cantares de amigo chegava ao autor da Saudação a Walt Whitman, se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exactamente de costas para ele.»

Tal gesto, em que, contrariamente ao que possa parecer, não há paradoxo algum, ajuda a compreender o interesse que o poeta desde cedo revelou por toda uma poesia que, para nos atermos ao contexto nacional, vai de Teixeira de Pascoaes (que Eugénio de Andrade

aliás ainda conheceu e de quem foi amigo) aos cancioneiros, passando pelos clássicos. A todos eles a sua obra deve mais do que às dos seus contemporâneos e isso, curiosamente, a tem feito resistir ao tempo. A atenção com que, simultaneamente, tem acompanhado o trabalho das gerações mais novas, apropriando-se discreta e sabiamente do que nele se lhe afigure afim das suas preocupações, não é, por outro lado, um dos menores factores do seu sucesso. A curvatura que ao longo de toda a sua obra se detecta é, sem que ela com isso se atraia, paralela à trajectória da poesia portuguesa mais recente. Pode por isso o poeta declarar o que se segue: «O Jorge de Sena, a Sophia de Melo Breyner e o Carlos de Oliveira são contemporâneos meus, mas também o são Mário Cesariny, Ramos Rosa, Herberto Helder. E todos nós não estamos muito distanciados de Vitorino Nemésio, salvo nas posições políticas que a maioria terá assumido. Mas ele faz parte da poesia actual que nos importa, e que passando pelos nomes que citei chega a Ruy Belo, Luísa Neto Jorge, Gastão Cruz. Quase toda esta gente se move num espaço cujas preocupações são simultaneamente morais (isto é, políticas) e estéticas (quer-se dizer, técnicas). Mais do que as diferenças existentes, que são por vezes muitíssimo grandes, prefiro sugerir que o trabalho

de um Jorge de Sena ou o meu, o de um Herberto Helder, o de um Fernandes Jorge ou o de um Joaquim Manuel Magalhães, entre outros, têm muito de comum: talvez porque para todos nós a poesia é tanto uma actividade crítica como criadora.»

Por isso ainda, ou pela aguda consciência oficial que um tal facto manifesta, Eugénio de Andrade é o poeta da sua geração de quem as que vieram a seguir mais próximas se sentem. O que o coloca, em relação ao nosso tempo, numa situação de diálogo entre nós perfeitamente excepcional.

O EROTISMO E A NATUREZA

Os temas que escolhi para apresentar a poesia de Eugénio de Andrade, o erotismo e a natureza, são os que a seu propósito mais têm sido referidos. Não foi, pois, inocente a escolha, quando optei por me aproximar desta poesia através de caminhos que, percorridos há mais de trinta anos pela crítica, seria de esperar que se encontrassem abertos, desbravados, sem quaisquer mistérios ou segredos. Ao aventurar-me por eles, quis-me, contudo, parecer que tal não era o caso. A crítica eugeniana, a este respeito, mais não tem feito do que repetir e divulgar uma série de generalidades que, como todas as ideias feitas, obstruem mais do que facilitam o acesso à real complexidade desta escrita.

Tomando o termo «erotismo» no seu sentido mais restrito, assinale-se, antes de mais, que a Eugénio de Andrade com frequência se tem chamado «poeta do corpo», coisa que de algum modo ele é, sem dúvida, apresentando-se aliás, nessa qualidade, como o que pri-

meiro se apostou em dignificar tal dimensão do homem, num país em que por essa altura nomes como Cavafy ou Cernuda eram totalmente desconhecidos. Grande foi, contudo, o desgaste a que subseqüentemente essa expressão, «poeta do corpo», se viu sujeita, sobretudo por parte duma série de epígonos que não tardaram a proliferar e que, dela fazendo quase que divisa, muito contribuíram para que tal expressão deixasse de poder dar conta daquilo a que parecia ter sido destinada.

Logo no título do que o poeta veio, posteriormente, a considerar o seu primeiro livro, *As Mãos e os Frutos* (1948), encontramos reunidos dois elementos que emblematicamente remetem para esses dois grandes aspectos da sua poesia — o corpo humano e a natureza. A relação que entre eles se estabelece pode, antes de mais, ser encarada de duas diferentes maneiras: primeiro, porque as mãos são a parte do corpo de que nos servimos para colher os frutos e os levar à boca, desempenhando assim um papel meramente instrumental, subsidiário — e nestas circunstâncias a relação será de complementaridade; segundo, porque as mãos são, também elas, susceptíveis de ser tocadas, acariciadas, apresentando-se assim em si mesmas, independentemente de qualquer utilidade — e nestas circunstâncias a relação será de equivalência. Em qualquer dos

casos é um facto que, logo à partida, o tacto se nos mostra determinante nesta escrita, coisa de que aliás o poeta se encontra absolutamente consciente: «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 e senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante — eis os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente» — diz-nos Eugénio de Andrade num dos textos reunidos em *Rosto Precário* (1979). O leitor minimamente prevenido não terá entretanto deixado de atentar em que, se nesta passagem o poeta se refere a coisas, o emprego de palavras como «acariciar» ou «pele» aponta para um certo erotismo difuso que, caracterizando-se pela atribuição explícita ou implícita de certos elementos humanos, ou mesmo apenas animais, aos objectos circundantes, vem a ser uma das mais interessantes marcas da sua poesia.

Ao longo de toda a sua obra as mãos revelar-se-ão um dos mais insistentemente referidos lugares do corpo, aquele que, mercê da posição (física e hierárquica, diríamos) que nele ocupa, melhor condensa uma energia de que, como veremos, esta escrita se apresenta como mera emanção. Prova de que assim é, tê-la-íamos, antes de mais, no facto de em

«Coração habitado», primeiro poema do livro *Até Amanhã* (1956), as vemos referidas como «trémulas barcaças», se a uma tal conclusão nos não levassem muitas outras alusões do mesmo texto:

Aqui estão as mãos.
São os mais belos sinais da terra.
Os anjos nascem aqui:
frescos, matinais, quase de orvalho,
de coração alegre e povoado.

Ponho nelas a minha boca,
respiro o sangue, o seu rumor branco,
aqueço-as por dentro, abandonadas
nas minhas, as pequenas mãos do mundo.

Alguns pensam que são as mãos de deus
— eu sei que são as mãos de um homem,
trémulas barcaças onde a água,
a tristeza e as quatro estações
penetram, indiferentemente.

Não lhes toquem: são amor e bondade.
Mais ainda: cheiram a madressilva.
São o primeiro homem, a primeira mulher.
E amanhece.

A prova abonada no parágrafo anterior talvez tenha causado alguma perplexidade. A questão, contudo, é simples. Acontece que, na poesia de Eugénio de Andrade, surgem com frequência algumas palavras a que, à falta de melhor termo, poderíamos chamar «signos carregados», dado que parecem trans-

portar em si uma forte carga, geralmente positiva, que lhes confere um estatuto especial e lhes permite ocuparem, em determinadas circunstâncias, o lugar das outras. «Barco» é uma dessas palavras, sendo mesmo uma das mais relevantes, dado que, além das mãos, como vimos no exemplo atrás citado, a barcos aqui se compara tudo aquilo que encontramos investido de maior carga afectiva. Tudo se passa como se, à medida que nas coisas se fosse acumulando uma certa energia, elas se aproximassem da essência dos barcos, para a qual todas tendessem de algum modo. Não é este certamente o lugar mais apropriado para fazer um levantamento minucioso, mas convém não deixar de reparar nalguns exemplos que, neste contexto, se afiguram assaz reveladores.

Vemos, assim, que em «Arte de navegar», poema de *Obscuro Domínio* (1972), é a noite que, ao propiciar o encontro amoroso, «se faz barco»; em *Branco no Branco* (1984), um dos livros mais recentes, várias são as alusões que vão nesse sentido, desde aquela onde se afirma que

(...) no sul o trigo ondula,

as suas crinas dançam no vento,
são a bandeira
desfraldada da minha embarcação;

até àquela com que, encontrando-se-lhe o trigo igualmente associado, deparamos no poema XX:

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

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

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

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

não, é só um olhar.

Não é, pois, por acaso que, ainda em *Branco no Branco*, se nos fala dum «corpo / ancorado no verão» ou que, no livro imediatamente anterior, *O Peso da Sombra* (1982), encontramos os seguintes versos:

Fazer de uma palavra um barco
é todo o meu trabalho.

Não é, contudo, apenas a um barco, mas também, entre outras coisas, às aves, que o poeta aspira assimilar a sua própria escrita, como nos é dado comprovar no texto que vem logo a seguir:

Agora as aves voltam, são nos ramos
altos a matéria
mais próxima dos anjos
— ousarei eu tocar-lhes,
fazer delas o poema?

O facto de à sua própria escrita o poeta pretender assimilar, simultaneamente, um barco e as aves revela, entretanto, que entre o primeiro e as segundas se regista uma profunda afinidade, cuja manifestação, longe de se ater aos exemplos apontados, percorre, sob as mais diversas formas, toda a sua obra. Tal associação não era, aliás, inédita, fazendo parte dum conjunto de tópicos que encontramos um pouco por toda a literatura ocidental. «Os navios, estranhos pássaros do desconhecido», diz-nos Hermann Broch. Ao ouvido do leitor minimamente familiarizado com a poesia portuguesa, para não irmos mais longe, não deixarão de a seu propósito acudir diversas ressonâncias, tais como as «mil nadantes aves» de que n'Os *Lusíadas* Camões se serviu

para aludir aos barcos portugueses (cf. Canto IV, 49):

Eis mil nadantes aves, pelo argento
Da furiosa Tethys inquieta,
Abrindo as pandas asas vão ao vento.

É certo que o que aparentemente propicia a equivalência entre os barcos e as aves é a semelhança das respectivas formas, o mesmo podendo dizer-se das mãos e daquelas «trémulas barcaças» a que, no poema «Coração habitado», as vemos comparadas, ou das aves e dos anjos, tais como os encontramos no poema de *O Peso da Sombra* atrás citado. Na sequência do que temos vindo a ver, compreender-se-á que, no primeiro destes textos, se nos diga ainda, ao referir as mãos, que «os anjos nascem aqui»: tal como a própria palavra poética, também as mãos nos surgem indistintamente figuradas através da imagem das barcaças e das aves, coisa de que o 13.º poema de *Matéria Solar* (1980) pode servir de exemplo, referindo «as mãos tão ávidas no seu voo».

Aquilo em que repousa a equivalência entre o barco e a ave é no entanto mais profundo do que a mera semelhança física, a qual, se se quiser, lhe serve de pretexto, de caução, ou de reforço. Quer isto dizer que nesta poesia as coisas de algum modo se passam como se

existissem dois planos — o das evidências, no âmbito do qual determinadas relações se nos revelam aos sentidos, e o das essências, onde a afinidade entre as coisas efectivamente se decide. Já se aqui disse que, na escrita de Eugénio de Andrade, as coisas, ao acumularem energia, se aproximam da essência dos barcos; o mesmo poderá dizer-se agora em relação às aves.

É aliás extremamente subtil a forma como nesta poesia as mais profundas razões se ocultam por detrás do que parece revelar-se como tal. Provavelmente reside aí um dos factores do seu sucesso. Estamos sem dúvida em presença duma poética que vem na esteira da de Baudelaire, no modo como nela as correspondências simultaneamente se revelam e se deixam pressentir.

Com efeito, verificamos não ser apenas na semelhança das respectivas formas que, no que toca ao plano das nossas percepções sensoriais, se manifesta a equivalência entre as mais variadas coisas. Um outro modo de essa equivalência ser sugerida é através da proximidade física existente entre elas. Compreender-se-á o que isto significa se se reparar, por exemplo, no referido poema de *O Peso da Sombra* onde se diz que as aves «são nos ramos / altos a matéria / mais próxima dos anjos». A alusão aos ramos altos, remetendo

para as alturas onde, segundo o nosso imaginário, se encontra a divindade, sugere que por esse motivo as aves, já de si tão parecidas com os anjos, vêem reforçada tal afinidade.

Diversas vezes somos confrontados com este tipo de proximidade física, por trás da qual ao mesmo tempo se oculta e se revela uma proximidade que não é espacial, mas ontológica. Palavras como «perto» ou «próximo» são muito frequentes nesta poesia, onde parece pretender-se realçar a semelhança das coisas através duma ilusória ou efectiva proximidade entre elas, como se acaso, mercê do seu poder de irradiação, se contaminassem entre si. Daí que Óscar Lopes, a quem se devem algumas das mais interessantes reflexões sobre esta poesia, tenha defendido ser a hipálage uma das figuras que nela mais se salientam. Com efeito, consistindo a hipálage na transferência de determinado atributo dum objecto para outro que com ele detém uma relação de vizinhança, não podemos deixar de relacionar a sua insistente recorrência com o que se acaba de dizer. A este propósito parece bastante esclarecedor um dos fragmentos que compõem o texto «As nascentes da ternura», em *Ostinato Rigore* (1964):

O silêncio é de todos os rumores
o mais próximo das nascentes.

Fonte é, na poesia de Eugénio de Andrade, um desses «signos carregados» que, como barco e ave, dir-se-ia que congregam uma energia suplementar, como se, além de designarem outras coisas, igualmente exprimissem um excesso de que essas outras coisas fossem portadoras. Outro dos críticos portugueses que mais argutas páginas têm escrito sobre Eugénio de Andrade, Eduardo Lourenço, com justeza sublinhou o papel que tanto a fonte como os anjos representam no universo da sua poesia. Logo entre os seus *Primeiros Poemas*, recuperados em 1977 dos livros anteriores a *As Mãos e os Frutos*, encontramos um pequeno texto significativamente intitulado «A uma fonte», onde se lê:

Fonte pura..., assim queria
que fosse meu coração:
fluir na noite e no dia
sem se desprender do chão.

O fluxo, através do qual o poeta neste texto justifica o seu desejo de transmutar o coração em fonte, reveste-se aqui de especial significado. A ele sem dúvida se deve a idêntica importância que nesta poesia outras imagens adquirem, contando-se entre elas a do rio, mas também, e sobretudo, a das aves e a dos barcos. Mais do que estes, contudo, a imagem

da fonte impõe-se pelo que nela claramente aponta para a origem, da qual, na poesia de Eugénio de Andrade, decorre o excesso que o poeta busca em todas as coisas, sejam elas o corpo humano ou a natureza. Só isto permite que a seu propósito se fale de erotismo. «Excessivo é ser jovem», título dum texto dedicado a Coimbra e que o autor integrou em *Os Afluentes do Silêncio*, exemplarmente testemunha, entretanto, que, no que ao corpo diz respeito, é sempre e só da sua juventude que esse excesso parece derivar. «A imagem da juventude sempre se confundiu em mim com o desejo — ardendo, por assim dizer, em cada sílaba», dir-nos-ia o poeta em *Rosto Precário*.

As coisas — e, entre elas, as palavras — não poderão, pois, ser fruídas se de algum modo não participarem da essência das fontes. Só nessas circunstâncias abrirão nas nossas mãos, para repetirmos as palavras do poeta, e o contacto que com elas tenhamos nos conduzirá à plenitude. Em Eugénio de Andrade, como vimos, este contacto faz-se prioritariamente através do tacto, mas o gosto igualmente detém, no contexto da sua poesia, uma importância assinalável, coisa para que a insistência nos frutos claramente aponta. A boca, no acto de se apropriar daquilo que até ela as mãos conduzem, bem como a per-

turbação a que tal acto dá lugar, encontra na poesia de Eugénio de Andrade uma das mais recorrentes referências. Não fala ele, em *Rosto Precário*, do «sabor original» das fontes? E, na linha do que temos vindo a ver, singularmente esclarecedores parecem, a este respeito, versos como os seguintes, de *Matéria Solar*:

O sabor a barco que tem a boca! —
a isto se chama juventude, às vezes,
ou estrela de sangue vivo.

O tacto e o gosto são, pois, os privilegiados sentidos na obra de Eugénio de Andrade, embora um tal facto à primeira vista possa passar despercebido, de tal modo o ouvido e a vista aqui se lhes parecem sobrepor. «Rumor» e «música», por um lado, e «clareza» e «luz», por outro, são palavras que se contam entre as mais comuns no universo desta escrita, assinalando — e como sinais devem por nós ser encaradas — o excesso de que certas coisas, aprendidas embora o mais das vezes pelo tacto e pelo gosto, se afiguram carregadas.

Primeira marca disto encontramos nós no facto de, sendo a fluidez — como atrás vimos — aquele atributo que, irmanando as aves, os barcos, as fontes e os rios, a qualquer deles parece conferir um lugar à parte no contexto

desta poesia, aqui mesmo o «fluir» se apresentar como sinónimo de «fulgor». Por duas vezes isso explicitamente acontece — a primeira no poema «Coração recente», do livro *Mar de Setembro* (1961):

Um fulgor? Um fluir?
Eras tu? Era o dia?

a segunda, em «Estrilhos de um dia de verão», de *Ostinato Rigore* (1964):

Um só fluir, um só fulgor.

Através da luz se manifesta, assim, a energia que dimana dos objectos cuja essência participe da das fontes e dos rios. Se em Eugénio de Andrade igualmente deparamos com imagens carregadas negativamente, são elas sem dúvida as que aludem ao que quer que negue a fluidez e a luz, que não poucas vezes aparecem associadas. O muro é uma dessas imagens. «A terra / e o seu muro de tristeza» (em *Obscuro Domínio*), «contra natura é isto um muro» (em *Limiar dos Pássaros*) contam-se entre os versos onde um tal facto é detectável. Dum outro verso, com que termina o poema «Anunciação da alegria» de *Ostinato Rigore*,

Sem muros era a terra, e tudo ardia,

não deixa de trair determinadas ressonâncias o 15.º poema de *Matéria Solar*, que ao mesmo tempo confere à noite — cujo valor inequivocamente negativo se acentuou na fase mais recente desta poesia — o que naquele se atribuía aos muros:

De costas para a noite, a terra
enquanto arde é quase um rio.

Sinais de excesso, de energia, a luz e a clareza, por um lado, e a música, por outro, surgem nesta escrita como designações daquilo que, por sua natureza, se furta a qualquer nomeação. São, por conseguinte, catacreses, palavras de que o poeta, desviando-as do seu sentido próprio, se socorre para referir o excesso, não as devendo nós, por tal razão, tomar completamente à letra. Dum tal facto o próprio poeta significativamente nos dá conta em «Entre o primeiro e o último crepúsculo», um dos seus textos mais recentes:

Eu tinha dois ou três anos, tenho agora sessenta, e o apelo da luz é o mesmo, como se dela tivesse nascido e só a ela não pudesse deixar de regressar. Entre o primeiro crepúsculo e o último, sempre o corpo todo se deixou penetrar por esse ardor que se fazia carícia nessa parte mais diáfana e imponderável do ser, e a que, se não lhe chamarmos luz também, não saberemos nunca que nome dar.

Na linha do que atrás se viu, compreender-se-ão melhor agora, certamente, os versos do poema «Procu-ro-te», de *As Palavras Inter-ditas* (1951), onde lemos:

Um pássaro e um navio são a mesma coisa
quando te procuro de rosto cravado na luz.

Tão-pouco « música » e « rumor » surgem aqui no seu sentido próprio. Só assim se compreende, por exemplo, que através dessas palavras o poeta se refira ao silêncio, tal como o encontramos no poema «As nascentes da ternura», onde lhe chama «de todos os rumores / o mais próximo das nascentes», ou em determinado passo de *Rosto Precário*, onde refere «a magnífica e alta música do silêncio». Há aliás nestas passagens algo daquilo a que os poetas maneiristas e barrocos chamaram agudeza, dada a forma como, a uma leitura literal, parece incompatível o que, a um outro nível de leitura, se pode apresentar desconcertantemente transparente. Talvez possa dizer-se que com esta escrita se assume entre nós pela primeira vez aquilo que é provavelmente uma característica de toda a poesia — os elementos de que o poeta deita mão têm, como num jogo, o valor de peças que se ordenam e combinam segundo regras que lhes são específicas e não pretendem imitar a exterior ordem do mundo.

Há um poema de Fernando Pessoa que Eugénio de Andrade gosta de citar. Refere-o mesmo num dos textos de *Os Afluentes do Silêncio*, dedicado a Teixeira de Pascoaes. Do poema, suficientemente conhecido, são as seguintes a primeira e a última estrofes:

Dá a surpresa de ser.
É alta, de um louro escuro.
Faz bem só pensar em ver
Seu corpo meio maduro.

Apetece como um barco.
Tem qualquer coisa de gomo.
Meu Deus, quando é que eu embarco?
Ó fome, quando é que eu como?

Percebe-se o que neste poema, tão singular no contexto da obra do seu autor, é susceptível de encontrar na de Eugénio de Andrade uma vasta gama de ressonâncias. Explícita ou implicitamente, também na sua poesia os frutos recorrentemente são convocados para aludir ao corpo, desde o VI poema de *As Mãos e os Frutos*, em cuja primeira estrofe

Não canto porque sonho.
Canto porque és real.
Canto o teu olhar maduro,
o teu sorriso puro,
a tua graça animal.

deparamos com o mesmo adjetivo, «maduro», que encontramos no poema de Pessoa. Mais importante do que esse processo metafórico parece ser contudo o facto, que de algum modo o possibilita, de tanto o corpo humano como os frutos ostentarem as marcas desse excesso que, provindo da comum participação da essência das origens, permite que as coisas se transmutem incessantemente umas nas outras sem que por isso totalmente percam a respectiva identidade, ou seja, para repetirmos palavras do autor atrás citadas, fluam «sem se desprender do chão.»

Tais marcas, já se aqui disse, são de natureza auditiva e visual, como se em música e luz se convertesse, a partir dum determinado limiar de intensidade, o que é percebido pela língua e pelos dedos. Poder-se-á falar, a este respeito, de sinestesia. Não fossem as alusões a essas partes do corpo, dificilmente nos aperceberíamos de que por trás da referência à música ou à luz se delineiam, o mais das vezes, experiências de natureza gustativa ou táctil.

A música aparece em textos como «Sem ti», de *Coração do Dia*, onde se lê que

Só nas minhas mãos
oiço a música das tuas.

ou no 39.º poema de *Matéria Solar*, onde encontramos:

Que fazer desta boca,
do olhar,
tão perto outrora de ser música?

O facto de ambas, luz e música, indiciarem a mesma intensidade é-nos entretanto comprovado pela possível conversão duma na outra, tal como, ainda em *Matéria Solar*, podemos ver:

É quando a chuva cai, é quando
olhado devagar que brilha o corpo.
Para dizê-lo a boca é muito pouco,
era preciso que também as mãos
vissem esse brilho, dele fizessem
não só a música, mas a casa.
Todas as palavras falam desse lume,
sabem à pele dessa luz molhada.

Ter-se-á notado que neste breve poema, onde a luz e a música assinalam uma vez mais o excesso, se alude, ao mesmo tempo, às mãos e, implicitamente (através do verbo «saber», no último verso), à língua, órgãos através dos quais a percepção primeiro se produz.

O excesso que a luz indicia é às vezes de tal intensidade que só a cegueira o pode sugerir. Este facto dá origem a imagens onde é a

própria mão ou os dedos que aparecem «todos cegos», como em *Branco no Branco* e em *Matéria Solar* vemos que acontece, ou à de quem, encandeado, caminha com dificuldade, aos tropeções.

Tal como o corpo, também os frutos, ao suscitarem ou apaziguarem o desejo de quem os toca ou leva à boca, se iluminam:

Sobre a mesa a fruta arde: peras,
laranjas, maçãs pressentem
a íntima brancura
dos dentes, o desejo represado,

o espesso vinho de vozes antigas;
arde a melancolia ao inventar
outra cidade,
outro país, outros céus onde lançar

os olhos e o riso: deita-te comigo,
trago-te do mar
a crespa luz da espuma,
nos flancos este ardor retido.

(*Branco no Branco*, XXVI)

Ao sol não poucas vezes cabe assinalar tal facto, e assim é que, do mesmo modo que se diz que «brilham os limoeiros» ou que «brilham lentas as maçãs» (respectivamente em poemas de *Véspera da Água* e de *Limiar dos Pássaros*), a ele vemos as mais variadas alusões, desde o «sol da boca e das laranjas» ao

«sol escuro dos abrunhos bravos / ou do sexo levantado», em *Matéria Solar* e *O Peso da Sombra*.

Ative-me aqui aos frutos por, como comecei por sugerir, eles emblematicamente remeterem para um dos aspectos que eu me propusera analisar — a natureza na poesia de Eugénio de Andrade. Outros paradigmas poderiam invocar-se, desde o trigo, de que algumas citações ao longo deste texto terão deixado adivinhar a importância no universo desta escrita, às mais diversas árvores ou ao próprio mar. Estamos contudo em presença dum universo que é predominantemente rural e a ideia que dele fizermos ficará incompleta se nele não integrarmos, por um lado, uma restrita espécie de animais e, por outro, uma figura que, no conjunto duma obra onde a identidade dos intervenientes permanentemente se dilui atrás dum «eu» ou um «tu», ganha, mercê da nitidez dos seus contornos, especial importância — a do pastor. Refiro-os aqui por, tal como com os frutos acontece, estarem todos eles possuídos desse excesso que é nesta poesia a marca do erotismo.

As cabras e os cavalos são, no que respeita aos animais, aqueles a cujo propósito esta afirmação é mais facilmente comprovável. Para tanto, basta observar um texto como «As cabras», de *Memória Doutro Rio*, ou o

poema VI de *Branco no Branco*: no primeiro, onde refere a cabrinha Maltesa, que lhe fora dada pelo avô, o poeta declara, ao terminar, ter sido ela «o meu cavalo, e não sei se a minha primeira mulher»; no segundo, e igualmente em situação final, o poeta recorda o tempo em que fugia «para afagar // em segredo / o baiozinho que então namorava».

A imagem dos cavalos irá não poucas vezes o poeta recorrer para exprimir a intensidade do acto erótico, tal como é possível encontrá-lo num poema de *O Peso da Sombra*.

Seguir ainda esses sinais,
o sulco de um riso breve,
o sol escuro dos abrunhos bravos
ou do sexo levantado,
o frémito miúdo dos dentes na pele,
e os cavalos os cavalos os cavalos.

Recordar-se-á decerto que num dos poemas que primeiro aqui foram referidos, onde a exaltação do trigo nos é dada através da embarcação a que aparece associado, igualmente é detectável, com idêntica função, a presença do cavalo, metonimicamente sugerida pela palavra «crinas»:

(...) no sul o trigo ondula,

as suas crinas dançam no vento,
são a bandeira
desfraldada da minha embarcação.

Há um breve episódio que, na obra de Eugénio de Andrade, adquire um relevo perfeitamente singular, entre outros motivos por o poeta, depois de havê-lo relatado em «Fábula», texto de 1946 agora incorporado em *Vertentes do Olhar*, a ele regressar em «Memória doutro rio», poema que dá o título ao conjunto onde se integra. Antes de qualquer outra observação a seu respeito, atente-se como a violência do acto sexual que em tal episódio tem lugar requer, no primeiro daqueles textos, a imagem do cavalo, ao aludir-se ao homem:

Parecia um cavalo ofegante — os olhos cerrados, o suor escorrendo da raiz dos cabelos, espalhando-se pelas costas, pelos flancos, pelas pernas, quase todas descobertas. Um cavalo cego mordendo o céu branco de agosto. Mas a terra chamou-o, e um relincho prolongado encheu o leito do ribeiro, morreu no alto dos amieiros. Por fim a paz desceu ao mundo.

Se é verdade que a imagem do cavalo comporta, mesmo aqui, qualquer coisa de positivo, não menos certo é o facto de o episódio que os dois textos narram revelar uma experiência traumatizante para a criança que a presenciou, podendo-se a este propósito afirmar que ele de alguma forma representa aquilo a que em psi-

canálise se chama **cena originária ou primitiva**. Refere-se Freud, sob esta designação, à cena da relação sexual entre os pais que a criança observa ou imagina, segundo determinados índices, interpretando-a geralmente como um acto de violência por parte do pai. É certo que, no episódio em questão, nada nos indica haver qualquer relação de parentesco entre os implicados na cena e o garoto que os espia, mas, se observarmos bem, algumas pistas vão nesse sentido. O facto de, no primeiro daqueles textos, a rapariga se chamar Maria e o homem ter a profissão de carpinteiro, por fortuito que possa parecer, não é, a este respeito, despidiendo. Nesta perspectiva, poder-se-ia mesmo sugerir que recupera para o plano da simbólica evangélica a figura do pastor, o qual, aparecendo no segundo daqueles textos, representa, juntamente com a mãe, um dos vultos mais marcantes na obra de Eugénio de Andrade. Leiamos o final do texto:

Contei o que vira a um pastor que encontrei mais abaixo. Pouco mais velho era do que eu, mas mostrou-me como o prazer não tem forçosamente que ver com a culpa. Quem não sabe que os corpos também podem ser conjunção de águas felizes?

Foi contudo em *O Peso da Sombra e Branco no Branco* que a importância do pastor definitivamente veio a revelar-se. Num poema do segundo destes livros, a sua aparição, a que o poeta alude apenas no final, é no entanto como que anunciada previamente, ao referir-se «um rebanho de luzes inocentes», imagem que sem dúvida é por essa aparição retroactivamente motivada, mercê daquele processo de irradiação em que radica a hipálage a que já aqui se fez referência:

Agora vou dizer como setembro
se aproxima do fim.
E a névoa, da boca do rio.
Setembro foi sempre nas colinas

um rebanho de luzes inocentes,
um ramo de estorninhos,
um assobio
distante desafiando o vento.

Um resto de esplendor cantava ainda
na relva, era talvez a voz
do meu amor, um rapazito
vinha vindo devagar.

E o pastor.

Está ainda por traçar a História da Natureza, no sentido em que Borges esboçou a da Eternidade. Quando, num gesto paralelo ao de Nietzsche ao anunciar a morte de Deus,

Caeiro declarou que a «Natureza não existe», mais não fez que remetê-la para o foro duma História de que os únicos heróis são os poetas e os artistas. Com o autor de «O guardador de rebanhos» ficámos a saber que a Natureza mais não é do que um produto cultural, estando por conseguinte inextricavelmente associada a sua História à da Cultura. Quando essa História um dia for traçada, entre os nomes que na nossa poesia, dos cancioneiros medievais a Fiama Hasse Pais Brandão, figurarão a balizá-la, o de Eugénio de Andrade constituirá decerto um marco decisivo. Se estas palavras alcançaram o objectivo que eu me aqui propus, estar-se-á já neste momento em condições de compreender porquê.

A ESCRITA

Os aspectos abordados no capítulo anterior — o modo como, à transparência desta escrita, se salientam o chamado mundo natural e o corpo humano, bem assim como a intensidade erótica que, em relação a qualquer deles, em todos os sentidos a atravessa — estão na origem, quer-me parecer, do êxito que a poesia de Eugénio de Andrade rapidamente alcançou junto dum determinado público. Através desses aspectos, o poeta inseria a sua obra numa tradição que permitia ao leitor comum reconhecê-la enquanto «poética», muito embora Eugénio de Andrade — mas disso talvez o leitor em questão, reconfortado na sua descoberta, se não apercebesse... — tenha por completo subvertido a perspectiva em que qualquer desses aspectos tradicionalmente era encarado, facto com que a referida intensidade erótica evidentemente tem a ver.

A novidade desta perspectiva, segundo a qual a percepção dos objectos deixa de poder

ser dissociada do desejo de quem os percepção, só por si já bastaria, como vimos, para que a obra de Eugénio de Andrade ocupasse um lugar perfeitamente à parte no contexto da nossa poesia. Contudo, caso acontecesse um tal facto passar despercebido aos olhos dum leitor que, mais do que qualquer outra coisa, nela desejasse encontrar as marcas duma certa contemporaneidade (não só o primeiro dos leitores aqui referidos é atreito a miopia, também a detectamos nos mais denodados defensores do novo...), um outro facto haveria de decididamente contribuir para que a obra de Eugénio de Andrade igualmente alcançasse os favores dum público aparentemente mais consciente dos problemas postos pela escrita: refiro-me à forma como, na obra deste autor, a própria palavra poética se salienta — a par da natureza e do corpo humano — como um dos seus aspectos principais. A esta tríade — corpo, natureza, palavra — o poeta haveria de aludir diversas vezes, como nos é dado ver no texto, agora incluído em *Rosto Precário*, que Eugénio de Andrade sintomaticamente denominou «Poética».

De muito longe vem a associação da escrita à natureza — que desde remotos tempos foi encarada como a escrita por excelência, a escrita de Deus, que aos homens caberia decifrar —, de demasiado longe para que uma

alteração na concepção de qualquer delas não acarretasse uma imediata e equivalente alteração na outra. À forma como Eugénio de Andrade perspectiva a natureza alia-se, por conseguinte, um novo modo de o poeta encarar a sua própria criação, sobre a qual Eugénio de Andrade reflecte tanto em textos que de certa maneira lhe parecem marginais a ela (reunidos em *Rosto Precário*) como naqueles que no seu âmbito mais manifestamente se situam. E fá-lo, antes de mais, para nos mostrar que — se o objecto é indissociável de quem o percebe — a natureza, o corpo e a palavra se encontram todos eles num mesmo plano e de algum modo se confundem, dado que ao contacto com qualquer deles o poeta vai buscar a mesma exaltação e o mesmo júbilo.

Pode, pois, dizer-se que Eugénio de Andrade logo desde o início colocou a sua produção no cerne duma problemática em redor da qual mais tarde haveriam de girar as mais importantes reflexões sobre a linguagem, às quais a seu modo o poeta assim se antecipou. A concepção da escrita enquanto materialidade, enquanto algo profundamente erotizado e em relação a que, por conseguinte, o leitor se situa em termos de desejo e de prazer, não era, à data da publicação de *As Mãos e os*

Frutos (1948), o lugar-comum que hoje talvez possa pensar-se.

Ao longo de toda a sua obra as palavras aparecem comparadas ou assimiladas ao que, como anteriormente vimos, se encontra carregado desse excesso que, sendo geralmente apreendido pelo gosto e pelo tacto, o poeta o mais das vezes assinala recorrendo à música e à luz. Como seria de prever, também as palavras aparecem associadas tanto à primeira (em «Limiar dos pássaros», por exemplo, fala-se da «corrosiva música das vogais») como à segunda, afigurando-se, a este respeito, que o próprio título *Matéria Solar* designe simultaneamente a luz e a escrita.

Para que a palavra possa ser fruída, terá, pois, de ter características idênticas às de tudo aquilo cujo contacto proporciona ao poeta a plenitude; é a este propósito bastante elucidativa a seguinte afirmação, com que deparamos em *Rosto Precário*: «gosto das palavras que sabem a terra, a água, aos frutos de fogo do verão, aos barcos no vento; gosto das palavras lisas como seixos, rugosas como pão de centeio. Palavras que cheiram a feno e a poeira, a barro e a limão, a resina e a sol.»

Ficou dito no capítulo anterior que na poesia de Eugénio de Andrade os frutos de certa maneira emblematizam a natureza, o que nos permite, concentrando-nos neles, chegar

a conclusões que com ela duma maneira geral têm a ver; mantendo-nos pois, aqui também, na observação do que aos frutos diz respeito, verificamos que não poucas vezes as palavras lhes surgem associadas, referidas mesmo como se de tal igualmente se tratassem. Exemplo disso é o facto de o poeta, na sequência do fragmento atrás citado, onde as compara aos «frutos de fogo do verão», no-las dizer ainda «colhidas no espaço luminoso da infância, quando o tempo era cheio, redondo, cintilante» (e veja-se a forma como, mercê mais uma vez dum mecanismo próximo da hipálage, ao tempo aqui se conferem atributos característicos dos frutos); com algo semelhante deparamos em «Conselho», poema com que se inicia o livro *Os Amantes sem Dinheiro* (1950):

Sê paciente; espera
que a palavra amadureça
e se desprenda como um fruto
ao passar o vento que a mereça.

Do mesmo modo, «Os frutos» será, em *Ostinato Rigore* (1964), o título dum texto onde precisamente se refere o poema tal como o poeta o idealiza:

Assim eu queria o poema:
fremente de luz, áspero de terra,
rumoroso de águas e de vento.

Lembrar-se-á o leitor de que, dum modo que tem que ver com o que se afirma nestes versos, o poeta em *O Peso da Sombra* diz querer «fazer duma palavra um barco». Também num dado passo de *Rosto Precário* encontramos uma afirmação cujo alcance se reúne a tal propósito: «Num tempo degradado como o nosso, todas as fontes estão ocultas. A tarefa do poeta é desocultá-las. Tudo o que nos saia das mãos sem esse sabor original são só palavras a mascarar a *palavra*, miséria que nos impede até de ouvir a magnífica e alta música do silêncio.»

Mas — perguntar-se-á — o que é que faz duma palavra tanto um fruto como um barco? Ou, postas as coisas nos termos em que antes as pusemos, de que modo aproximar a essência das palavras da dos barcos ou — o que é o mesmo — das origens (para as quais a expressão «sabor original», na citação anterior, tão claramente parece remeter)? Eugénio de Andrade — como por esta mesma citação podemos observar — tem para isso uma resposta: só através dum obstinado rigor (*Ostinato Rigore*, não o esqueçamos, é o título dum dos seus livros), só mercê de «uma grande, imensa fidelidade» (veja-se o título dum dos textos que compõem *Os Afluentes do Silêncio*), o poeta alcançará o seu propósito.

O já aqui referido texto «Poética», em cujo final esta intenção mais claramente se explicita, põe-nos assim em confronto antes de mais, com uma dimensão ética do poeta, a quem nesta perspectiva cabe, tão fielmente quanto possível, transferir para a palavra o excesso de que algumas coisas se afiguram portadoras. Tal fidelidade pressupõe, não que o poeta copie ou imite a natureza (a cópia é-o sempre da aparência, não da essência), mas que procure a palavra certa, aquela — única — para a qual não é possível encontrar nenhum sinónimo. Daqui a importância de que o silêncio se reveste nesta poesia — as palavras que o poeta busca estão *rente* ao silêncio (tal como «próximo» e «perto», «rente» é um termo que encontramos muito nos seus textos) e, nessa qualidade, dele de algum modo participam:

Sou fiel ao ardor,
amo esta espécie de verão
que de longe me vem morrer às mãos,
e juro que ao fazer da palavra
morada do silêncio
não há outra razão.

(*O Peso da Sombra*)

Na mesma linha, em *Rosto Precário* Eugénio de Andrade afirma ainda que «a música que me sai dos dedos ama o silêncio, e a

suprema ambição do poeta é integrá-lo no canto». Dir-se-ia que as palavras são tanto mais rigorosas quanto maior for nelas a margem de silêncio, o qual — convém não o esquecermos — «é de todos os rumores / o mais próximo das nascentes».

O poema para Eugénio de Andrade surge, no termo dum processo, como realização de qualquer coisa para que é preciso haver sempre um primeiro impulso. Vimo-lo numa das passagens de *Rosto Precário* citadas no capítulo anterior, onde o poeta nos declara que «tocar a pele rugosa ou doce das coisas, acariciá-las e senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante» são «os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente»; vai nessa direcção outra passagem desse mesmo livro, onde encontramos o seguinte: «À melodia exasperada e expectante, cálida e apaziguadora de Eros, a esse canto que da fundura do ser remonta às vertentes da morte, deve a minha poesia quase sempre o impulso inicial. Mas só esse impulso, pois é então que outra paixão começa: a das metamorfoses.»

Esta segunda citação merece uma atenção especial. Primeiro, porque, fazendo decorrer da força de Eros o estímulo que está na origem desta escrita, nos ajuda a compreender as razões pelas quais são nela detectáveis duas

fases, como em breve se verá; depois, porque alude a uma das características que do poema fazem um objecto de paixão: as metamorfoses.

Aquilo com que as metamorfoses nos confrontam mais não é do que a energia, aquele excesso a que nos temos vindo a referir e que resulta da virtual presença em cada coisa duma infinidade doutras, nas quais ela pode a todo o instante transformar-se. Muitos dos poemas de Eugénio de Andrade não são aparentemente senão isso: uma sucessão de imagens entre as quais não há outra ligação além do fluxo de energia que as percorre e que através desse processo se nos torna perceptível. Qualquer palavra que, cabendo nessa sucessão, se deixe atravessar por esse fluxo é potencialmente um barco ou uma fonte: o que permite a sua substituição por outra é não o facto de ambas referirem um qualquer objecto — circunstância em que as diríamos sinónimas —, mas o de ambas partilharem dessa essência que as carrega de energia e homologa à música e à luz.

Contudo, se essa energia é pelo poeta em grande parte recolhida no contacto com a juventude, compreende-se que qualquer perturbação nesse contacto se reflecta na sua própria poesia. «Adeus», último poema de *Os Amantes sem Dinheiro* (1950), já na fase

inicial da sua produção disso nos dava exemplarmente conta:

Já gastámos as palavras pela rua, meu amor,
e o que nos ficou não chega
para afastar o frio de quatro paredes.
Gastámos tudo menos o silêncio.
Gastámos os olhos com o sal das lágrimas,
gastámos as mãos à força de as apertarmos,
gastámos o relógio e as pedras das esquinas
em esperas inúteis.

Meto as mãos nas algibeiras e não encontro
[nada.
Antigamente tínhamos tanto para dar um ao
[outro;
era como se todas as coisas fossem minhas:
quanto mais te dava mais tinha para te dar.

As vezes tu dizias: os teus olhos são peixes
[verdes.

E eu acreditava.
Acreditava,
porque ao teu lado
todas as coisas eram possíveis.

Mas isso era no tempo dos segredos,
era no tempo em que o teu corpo era um
[aquário,
era no tempo em que os meus olhos
eram realmente peixes verdes.
Hoje são apenas os meus olhos.
É pouco, mas é verdade,
uns olhos como todos os outros.

Já gastámos as palavras.
Quando agora digo: meu amor,

já se não passa absolutamente nada.
E no entanto, antes das palavras gastas,
tenho a certeza
de que todas as coisas estremeciam
só de murmurar o teu nome
no silêncio do meu coração.

Não temos já nada para dar.
Dentro de ti
não há nada que me peça água.
O passado é inútil como um trapo.
E já te disse: as palavras estão gastas.

Adeus.

O que este poema antes de mais nos mostra é que, privado o poeta do seu estímulo amoroso, as palavras ficam «gastas», desprovidas de energia, quase que incapazes de ir além da sua dimensão referencial. O texto ilustra assim o que, no conjunto da obra do autor, viria a traduzir-se por uma nítida fronteira entre uma primeira fase, que se estende até *Ostinato Rigore* (1964), e uma segunda, de que *Obscuro Domínio* (1972) já revela alguns sinais.

O que é que determina tal fronteira? Em traços largos, dir-se-ia que, antes de qualquer outra coisa, a consciência de que a relação com a juventude, tanto própria como alheia, se alterou. O envelhecimento, a aproximação da morte, a degradação física, a memória a que

começa a ser preciso recorrer para dar forma àquilo a que a vida já a não dá, a noite, o Inverno (porque, como se lê em *Branco no Branco*, XLIII, «um corpo / começa a morrer mal acaba o verão, / continua com a primeira neve»), tais são os temas com que, a partir de então, o leitor deparará com cada vez maior relevo.

Mas — muito embora o poeta em «Vastos campos», texto de *Memória doutro Rio* (1978), declare que «talvez tenha já começado a envelhecer e o desejo, esse cão, ladra-me agora menos à porta» — não menos certo é que o desejo por «esses corpos / onde o tempo não enterrou ainda / os cornos fundo», de que em *Matéria Solar* (1980) nos fala, surdamente se mantém, pronto a reverberar. Poder-se-á a este respeito falar mesmo duma certa serenidade conquistada em *Branco no Branco* (1984), onde o poeta — ao mesmo tempo que admite ter acreditado no contrário («Julguei que não voltaria a falar / desse verão onde o sol se escondia / entre a nudez / dos rapazes e a água feliz») — empresta a algumas dessas «imagens que já não doem» um fulgor perfeitamente inesperado:

Regressar ao corpo, entrar nele
sem receio da insurreição da carne.
Nenhuma boca é fria,
mesmo quando atravessou

o inverno. Uma boca é imortal
sobre outra boca: diamante
aceso, estrela aberta
quando a luz irrompe, invade

ombros, peitos, coxas, nádegas, falos.
Despertos, puros no seu pulsar,
aí os tens: esplendorosos,
duros.

Contudo, tal não obsta a que se faça sentir com progressiva intensidade o peso dessa sombra a que o poeta havia de ir buscar o título dum dos livros mais recentes, e de que um dos textos de *Memória doutro Rio* (1978), precisamente intitulado «Sobre a sombra», já indicara as principais características:

Era setembro, era onde a sombra rói os ramos. Os corpos são mais jovens nestas dunas, e só os jovens nos podem ensinar. Por isso os procuramos, e a pergunta é sempre a mesma — como se morre? Envelhecer não é assim tão simples, por mais que digam. Quantos dias de sol o declínio nos reserva? Por quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender? Esta alegria de noutros corpos sermos ainda alguma juventude, como guardá-la, sem a degradar?

Qualquer coisa, no entanto, havia de ocupar o espaço que esta sombra ia deixando vago atrás de si. Qualquer coisa que pudesse sus-

citar da parte do poeta uma exaltação que, embora com características diversas, fosse suficientemente poderosa para pôr em marcha aquele processo de que o poema, como vimos, é sempre o resultado. Sem essa força, a sua escrita estancaria, coisa que, apesar de nela detectarmos importantes diferenças, de nenhuma forma aconteceu. Pelo contrário, qualquer dos livros publicados a partir de *Obscuro Domínio* conta, em relação aos anteriores, com um muito mais elevado número de textos.

Que coisa é essa? A própria escrita. Vemos, com efeito, que, se a escrita nunca deixou de estar no horizonte do desejo, se desde o início desta obra — como assinalámos — o poeta sempre a concebeu apenas em função da plenitude que o contacto com as palavras lhe trouxesse, não menos verdadeiro é o facto de nos livros mais recentes a encontrarmos ocupando um espaço que antes só ao corpo estava reservado:

Agora são elas que têm o teu rosto,
as palavras; e não só o rosto:
o sexo e a trémula alegria
que foi sempre senti-lo desperto.
Sem palavras já não somos nada;
estão agora de perfil, repara
como reflectem o que de juvenil
houve sempre em ti, o mesmo sorriso
só um pouco menos fatigado
e o andar apenas menos lento.

Contudo, ao ir buscar predominantemente à poesia o que antes lhe era dado pela relação com outros corpos, o poeta não deixará de nela deparar com as indeléveis marcas dessa alteração. «Falar» tornou-se, como em «Limiar dos pássaros» nos diz, um gesto equivalente ao da «criança que / na noite se masturba» e, se em *Branco no Branco* se lhe volta a referir, será para de novo o comparar à «baba / do prazer mais triste e solitário».

Não poucas serão as consequências dum tal facto. Verifica-se, antes de mais, uma acentuação da dimensão referencial, no âmbito da qual ganham maior relevo os textos de carácter narrativo e reflexivo, a que a prosa se afigura mais apropriada do que o verso (*Memória doutro Rio, Vertentes do Olhar*). Dir-se-ia que à metáfora, enquanto dispositivo retórico em que se apoiava o movimento das metamorfoses, se veio agora sobrepor a metonímia. Óscar Lopes refere igualmente uma maior transparência erótica, a que podemos associar nalguns momentos a emergência do calão. O facto de o poeta em vários dos seus textos mais recentes aludir a outros textos seus, anteriores, parece derivar de idênticas razões.

Talvez possamos afirmar que, nesta fase, se assiste à tentativa de, não perdendo de vista a necessidade de as palavras partilharem da ener-

gia que promana das origens — sem o que não poderiam constituir-se enquanto poesia —, simultaneamente, através delas, dar a ver aquilo a que é comum chamarmos mundo. Procurando captar ao mesmo tempo a essência e a aparência desse mundo, a escrita de Eugénio de Andrade vem de algum modo reunir-se a certos projectos mais «realistas» da poesia que nos é contemporânea.

Tratando-se, no entanto, duma obra que se encontra ainda em construção, somente no futuro poderá saber-se até que ponto estas palavras se confirmam.

Oxford, Maio-Junho 1986

Composto e impresso
para
Imprensa Nacional - Casa da Moeda
por Gráfica Maiadouro, Maia,
em Maio de 1987
com uma tiragem de dez mil exemplares.
Concepção gráfica do Gabinete Editorial da IN-CM.

CÓD. 213 027 000

ED. 12 610 367

DEP. LEGAL N.º 15 431/87

COLECÇÃO ESSENCIAL

1. IRENE LISBOA
Paula Morão
2. ANTERO DE QUENTAL
Ana Maria A. Martins
3. A FORMAÇÃO
DA NACIONALIDADE
José Mattoso (2.ª edição)
4. A CONDIÇÃO FEMININA
Maria Antónia Palla
5. A CULTURA MEDIEVAL
PORTUGUESA
(Séculos XI a XIV)
José Mattoso
6. OS ELEMENTOS
FUNDAMENTAIS
DA CULTURA
PORTUGUESA
Jorge Dias
7. JOSEFA D'ÓBIDOS
Vitor Serrão
8. MARIO DE SA-CARNEIRO
Clara Rocha
9. FERNANDO PESSOA
Maria José de Lancastre
10. GIL VICENTE
Stephen Reckert
11. O CORSO
E A PIRATARIA
Ana Maria Pereira Ferreira
12. OS «BEBÊS-PROVETA»
Clara Pinto Correia
13. CAROLINA MICHAELIS
DE VASCONCELOS
Maria Assunção Pinto
Correia
14. O CANCRO
José Conde
15. A CONSTITUIÇÃO
PORTUGUESA
Jorge Miranda
16. O CORAÇÃO
Fernando de Pádua
17. CESARIO VERDE
Joel Serrão
18. ALCEU E SAFO
Albano Martins
19. O ROMANCEIRO
TRADICIONAL
J. David Pinto-Correia
20. O TRATADO
DE WINDSOR
Luís Adão da Fonseca
21. OS DOZE
DE INGLATERRA
Artur de Magalhães Basto
22. VITORINO NEMESIO
David Mourão-Ferreira
23. O LITORAL PORTUGUÊS
Ilídio Alves de Araújo
24. OS PROVERBIOS
MEDIEVAIS
PORTUGUESES
José Mattoso
25. A ARQUITECTURA
BARROCA
EM PORTUGAL
Paulo Varela Gomes

