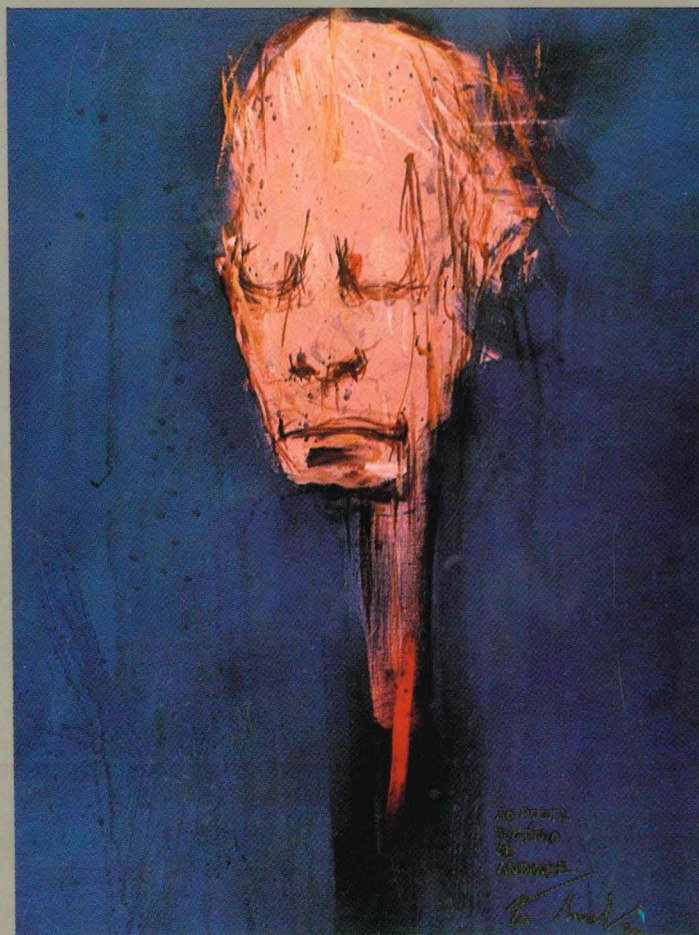


CULTURA E LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

CARLOS MENDES DE SOUSA

O NASCIMENTO DA MÚSICA

A METÁFORA EM EUGÉNIO DE ANDRADE



ALMEDINA

COIMBRA

O NASCIMENTO DA MÚSICA

A METÁFORA EM EUGÉNIO DE ANDRADE

CARLOS MENDES DE SOUSA

O NASCIMENTO DA MÚSICA

A METÁFORA EM EUGÉNIO DE ANDRADE



LIVRARIA ALMEDINA
COIMBRA 1992

Aos meus pais

Este trabalho constitui uma tese de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A minha gratidão a todos aqueles que mais directamente estiveram ligados à sua elaboração. Ao Prof. Vitor Manuel de Aguiar e Silva pela orientação e permanente incentivo, ao Américo António Lindeza Diogo e ao Luís Miguel Nava pela interlocução inestimável e ao poeta Eugénio de Andrade por sua presença amiga.

NOTA PROEMIAL

Este livro de Carlos Mendes de Sousa, tal como o livro de Américo Lindeza Diogo sobre Herberto Helder com que foi inaugurada esta colecção “Literatura e Cultura Portuguesas do Século XX”, nasceu no âmbito do Seminário que regi no Curso de Mestrado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra.

O meu objectivo maior, nesse Seminário, ao longo das várias edições do Curso, foi desenvolver uma reflexão teórica que fecundasse, em termos hermenêuticos, o estudo de textos e autores da literatura portuguesa contemporânea. Ao invés de grandes Professores daquela Faculdade, que muito admiro e aos quais tanto devo na minha formação científica e cultural, sempre pensei que a literatura contemporânea não devia ser expulsa, em nome do rigor científico, do ensino universitário.

Nos anos escolares de 1983 a 1985, o Seminário foi consagrado à análise da metáfora, objecto de tantos e tão inovadores estudos, quer no domínio da filosofia da linguagem, quer no campo da hermenêutica, quer na área da epistemologia. Foi este o Seminário, graças sobretudo à qualidade incomum dos mestrados que o frequentaram, em que de modo mais satisfatório se alcançou aquela fertilização. A reflexão sobre a sintaxe, sobre a semântica e sobre a pragmática da metáfora iluminou com luz nova a leitura de Herberto Helder, de Eugénio de Andrade, de Maria Velho da Costa, de José Régio e de Álvaro de Campos. O conhecimento dos mecanismos tropológicos ia desvendando, num fascínio urdido de lógica e de paixão, os segredos e enigmas dos horizontes ontológicos, cosmológicos, antropológicos e sociológicos dos textos literários: metáforas pelas quais vivemos, com as quais amamos e sonhamos, pelas quais morremos...

Carlos Mendes de Sousa foi uma voz admirável na rica polifonia desse Seminário. Uma voz apaixonadamente serena, rigorosa e pro-

funda, sem ostentação, buscando no saber razões de viver e uma ponta de sonho... O seu encontro hermenêutico com a poesia de Eugénio de Andrade, agora retrospectivamente visto, era inevitável. Era um encontro congenial. E o Poeta tão secreto na aparente simplicidade dos seus poemas, o Poeta sortilegamente musical e fulgidamente exacto de Ostinato Rigore e Matéria Solar, encontrou em Carlos de Sousa um leitor admirável — um leitor cuja voz afirma a sua identidade própria e contribui para que se ouça e entenda melhor a voz do Poeta lido.

Braga, 8 de Abril de 1992

Vítor Manuel de Aguiar e Silva

I. METÁFORA, O LUGAR DA MÃE

Philippe Sollers cita Barthes em conversa: “quando se dá a ler alguma coisa, no fundo é à sua própria mãe que isso se dá a ler” (Sollers, 1979: 44). Daí que, segundo Sollers, os vários leitores passem a ser outras tantas mães. A inclusão da mãe no processo da leitura constituiria o fascínio da experiência. Sollers fala de uma experiência radical: estaríamos perante a integração da “loucura”. Mas esta questão colocada face à leitura é, ela própria, mero reflexo do que no texto de Sollers se tenta iluminar: a questão da literatura que fala da experiência psicótica (aquilo de que a literatura só fala). No centro dessa experiência está sempre a mãe (“É mesmo caso para dizê-lo, não há uma experiência «literária» que não tenha de atravessar este continente”) (id.: 47). Entenda-se, aqui, na questão do materno, a essencial questão da língua. Onde infinitamente ocorre o interdito. No rompê-lo está a própria origem da escrita, o próprio nascimento do escritor — “o verdadeiro incesto é incesto com a língua materna. É preciso que a língua, como a mãe, permaneça interdita” (Schneider, 1985: 285). Sollers prossegue falando dessa “maneira de ficar preso do desejo materno” como constituindo “a chave da experiência”. E, mais à frente: “quando digo que «a maternidade é uma psicose instituída», quero dizer que pôr em discussão esta instituição é o interdito principal, de carácter incestuoso. O fundo da questão é saber onde se encontram os indivíduos em relação aos seus incestos, possíveis e pensáveis” (id.: 47). Lembro-me, então, de Barthes que passo a citar, agora em primeira mão, numa primeira letra de um lugar/fragmento e procuro, a partir daqui, uma inscrição (aproximação, adequação) para a leitura da metáfora em Eugénio de Andrade. É em relação ao abraço apaixonado que Barthes vai a esse fundo da questão, de que Sollers nos falava, e diz a recondução do

incesto. No abraço, um encantamento como “na voluptuosidade do adormecimento: é o momento da voz, que me vem fixar, siderar, é o retorno à mãe (...) Neste incesto reconduzido, tudo fica suspenso (...) Porém no meio deste abraço infantil, o genital acaba fatalmente por surgir; destrói a sensualidade difusa do abraço incestuoso; a lógica do desejo põe-se em movimento, regressa ao querer-para-si, o adulto sobrepõe-se à criança. Sou, então, simultaneamente dois sujeitos: quero a maternalidade e a genitalidade” (Barthes, 1981: 21-22).

Relativamente banal é a metáfora que aproxima a leitura do acto amoroso. O próprio Barthes, noutro sítio, ao falar na *leitura de desejo* vai convocar justamente as duas imagens presentes no lugar do abraço amoroso: “o sujeito-leitor é um sujeito inteiramente transferido para o registo do Imaginário”. Perante o livro, ei-lo “colado a ele, com o nariz sobre ele, como a criança está colada à mãe e o apaixonado suspenso da face do ser amado” (Barthes e Compagnon, 1987: 196). A leitura das metáforas, começando por aparecer na inevitabilidade do tautológico, solicita a busca de equivalências. “Tal poesia é toda ela uma sequência de metáforas, quando não é uma só metáfora”. Assim fala Vergílio Ferreira da poesia de Eugénio de Andrade, dizendo que “explicar uma metáfora seria destruí-la”. Por isso: “para a salvar intacta — só outra metáfora” (Ferreira, s/d: 438). A busca de equivalências constituirá o fascínio da experiência: o espaço da leitura desejante por excelência; — entrada do leitor no texto pela via (subjectiva) das metáforas obsessivas (metáforas electivas) irreduzíveis a toda a paráfrase (a impossível “salvação”).

A metáfora tem sido, desde sempre, fonte de estimulante interrogação e de apaixonante reflexão nos mais variados campos do tecido cultural, latamente considerado. Umberto Eco num estudo sobre o tropo começa por dizer que “não há autor que, tendo escrito sobre os mais diversos domínios das humanidades, a este assunto não tenha dedicado pelo menos uma página” (Eco, 1988:140). Com efeito, desde a primeira aproximação numa interminável busca de vias para a compreensão do conceito, à medida que se me avolumavam as dúvidas e se alargava o âmbito da problemática à volta da metáfora, ia simultaneamente, recolhendo, das fontes mais heterogêneas, um assinalável número de reflexões isoladas, fragmentos retirados de textos de teoria e crítica, mas também excertos recolhidos em obras muito variadas: literárias, filosóficas, científicas, etc.

Nesse justapor de enunciados se destacavam alguns “lugares”, que passei a guardar numa ordenação pessoal, única; espécie de tópica privatizada furtando-se, em termos de aplicabilidade, à partilha que este trabalho aguardaria. Para além da convalidação de pontos de vista fundamentados nos argumentos teóricos propriamente ditos, desses tópicos, em formulações quase sempre muito belas, poder-me-ia servir, quando muito, e, justamente pelo seu poder de sugestão, para uma intenção de efeito epigráfico. Pensando nisso, aproprio-me, um pouco ao acaso, de um desses fragmentos, pensando, em termos genéricos, na leitura que me solicita a poesia de Eugénio de Andrade e, concretamente, lembrando-me do título que aponho ao trabalho, cuja formulação entrevejo a poder funcionar como espécie de programa: *o nascimento da música* — “objecto metafórico” dizendo, transparentando o próprio “objecto estético”. — “Ahora bien: este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora. Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella” (Ortega y Gasset, 1987:164).

II. TEORIAS, CONCEITOS, MÉTODOS

1. Antes de avançar para a análise propriamente dita, a que me proponho no presente estudo (da metáfora materna em Eugénio de Andrade), importa, neste limiar, apresentar alguns pressupostos à volta de teorias e conceitos a utilizar tendo em mente as possibilidades e limites de sua aplicabilidade. Debruçar-me-ei antes de mais sobre a metáfora, para passar, em segundo lugar, a considerar um conceito de que também farei uso: o conceito de imaginário.

Nos discursos que se ocupam da metáfora, nomeadamente nos textos que no campo teórico procuram perceber os mecanismos do seu funcionamento, começam por me chamar a atenção alguns aspectos que se prendem, antes de mais, com o modo de enunciação desses mesmos discursos. Primeiro que tudo: uma inextinguível fonte de sedução. Facilmente se encontram, no limiar desses textos, expressões como: *a*) “fascinação”¹, *b*) “atraccção irresistível”². Termos que, quer directamente reportados ao crítico ou ao teórico [em *b*)], quer, mesmo, quando se reportando aos “discursos de que ela [metáfora] se arroga princípio de criação” [em *a*)], reflectem sempre algo, decerto bastante importante, de que essa dicção será apenas sintoma: a irrecusável evidência da centralidade do tropo³. Razão que de certo

¹ Celis (1980: 9).

² Bertinetto (1980: 241).

³ Percebe-se assim o alcance de uma vulgarizada afirmação do tipo: “a leitura consagrada à problemática da metáfora pode constituir sozinha uma biblioteca” (Greimas e Courtés, s/d: 274). O livro de Shibles, uma bibliografia anotada, dá-nos conta de cerca de 3000 livros recenseados (cf. Shibles, 1971). Umberto Eco observa as limitações da obra no que toca à amplitude dos textos apresentados, pois que passa por cima de nomes que até à data, 1971, constituiriam referências assinaláveis na reflexão sobre a metáfora. Por outro lado, dessa altura para cá, a bibliografia foi

modo justificará a extraordinária atenção que lhe tem sido votada da parte dos mais diversos domínios disciplinares: da psicologia (por exemplo na importância da metáfora para a aquisição da linguagem) à antropologia, às ciências naturais, à filosofia, psicanálise, linguística textual etc. A uma tão vasta diversidade de áreas disciplinares que dela se ocupam ou que por ela se deixam atravessar (convocando-a ou exaltando-a) subjaz, maioritariamente, um pressuposto comum de grande importância: a função cognitiva da metáfora. Dimensão que sustenta os fundamentos implicados na referida centralidade. “A metáfora como lugar das interpretações coloca-se no próprio coração da gnoseologia existencial contemporânea” (Rigobello, 1980: 43). O postulado da função heurística encontra-se matricialmente formulado nas penetrantes reflexões de Aristóteles sobre o tropo que nos fazem ver o facto de que a metáfora não é apenas um acrescento ornamental, mas que com ela também se adquire um conhecimento (cf. Aristóteles, *Retórica*, 1410 b-25). Umberto Eco coloca a seguinte questão no início do seu já citado estudo: “Uma outra contradição, um outro paradoxo — e não dos menores — perante os quais nós nos expomos ao abordar esta reflexão, é que nos apercebemos bastante depressa que, sobre os milhares de páginas escritas a propósito da metáfora, a maior parte não acrescenta nada de novo aos dois ou três conceitos fundamentais enunciados por Aristóteles” (Eco, 1988: 140). Matizará, contudo, o niilismo aqui presente quando mais à frente vai referir que algumas das variações à volta dessa tautologia fazem deslizar o conceito para horizontes novos (onde se operam rupturas epistémicas). Ora, entendam-se as questões enunciadas por Eco como reflexo daquilo que é visibilizado na grande maioria dos estudos sobre a metáfora; aquilo que constituirá, julgo eu, uma das razões que alimenta, em grande parte, o fascínio que move essas mesmas reflexões: falo da própria irredutibilidade do tropo aos limites de uma tradução que lhe pretendesse fixar a significação em contornos nítidos. Assim um desembocar inconclusivo afecta as linguagens analíticas: o discurso metafórico “reconhecida fonte de embaraço”⁴, de estranheza⁵, aparece inevitavelmente

profundamente enriquecida, nomeadamente com estudos no domínio da semântica componencial, da linguística textual ou da pragmática (cf. Eco, 1988: 138).

⁴ Paul de Man inicia o seu artigo “*The epistemology of metaphor*” dizendo que “Metáforas, tropos e linguagem figurada em geral, têm constituído um eterno pro-

como inalcançável, como indeterminação, como inexaurível⁶. Daí que para os próprios estudiosos outras analogias se imponham: a encruzilhada, o enigma, ou o “puzzle da metáfora” como nos diz Chana Kronfeld num artigo publicado na revista *Poetics Today* (n.º 2: 1b)⁷. E daí que nos horizontes da pesquisa se inscreva a necessidade da orientação, da procura de soluções e de modelos que permitam “resolver” as complexidades do “puzzle”. Atente-se a propósito no título de um artigo que curiosamente surge (na mesma revista) logo a seguir ao referido texto de Chana Kronfeld. Intitula-se precisamente: “Sherlock Holmes’ Interpretation of Metaphorical Texts” (Bellert, 1981). Apesar do aviso respeitante à “imprevisibilidade das expressões metafóricas em relação a quaisquer regras” (Bergmann, 1979: 214), também neste trabalho se sente a necessidade de procurar imprescindíveis apoios teóricos, pistas que permitam uma aproximação face ao objecto de estudo.

Ora, não partilhando de uma concepção ornamentalista que considera a metáfora como mero exorno (e não cabendo nos limites deste estudo a dilucidação dos principais modelos relativos à abordagem do tropo em relação aos quais se possa usufruir de algum apoio — vd. teorias comparativistas e substitutivas), refira-se a contribuição de um modelo considerado de grande importância na história dos estudos sobre a metáfora (embora evidentemente o próprio modelo tenha sofrido críticas e ajustamentos⁸): o ponto de vista apresentado por

blema e por vezes uma reconhecida fonte de embaraço para o discurso filosófico e, por extensão, para todos os usos discursivos da língua” (de Man, 1978: 11).

⁵ Vd. por exemplo a perspectiva de Greimas e Courtés: “Considerada do ponto de vista das «estruturas de recepção», a metáfora aparece como um *corpo estranho* (como uma «anomalia» na perspectiva gerativa), cuja legibilidade permanece sempre *equivoca* ainda quando é garantida pelo percurso discursivo no qual se insere (os semas contextuais, integrando-o, constituem-no como semema)” (cf. Greimas e Courtés, s/d: 274).

⁶ Max Black em *More About Metaphor* ao referir-se ao extraordinário número de artigos e livros aparecidos nos últimos anos afirma que tal pode sugerir que o assunto é inexaurível (Black, 1979: 29).

⁷ Segundo Chana Kronfeld, ocorrendo divergências em relação às disciplinas que se ocupam deste assunto há, no que toca aos ângulos de abordagem, um ponto comum; aquilo a que chama de “o puzzle da metáfora” — “como podem as pessoas entender as metáforas umas das outras e como as produzem de tal forma que elas sejam inteligíveis” (Kronfeld, 1981: 14).

⁸ Vd. por exemplo in Kittay (1987: 31 a 33). Para uma releitura desta teoria e para uma actualizada perspectivação do fenómeno metafórico, veja-se o excelente

Max Black num texto célebre, que data de 1962, *Models and Metaphors*, onde são expostos os princípios que permitirão falar-se da, vulgarmente chamada, teoria interaccional. O estudo de Black aparece no aprofundamento dos pontos de vista expostos por Richards⁹ (em *the Philosophy of Rhetoric*, 1936) que fala da metáfora como uma “transação entre contextos”. Max Black especifica a “transação entre contextos” como uma interacção entre o termo principal e os outros elementos co-ocorrentes no quadro contextual, ou seja, o sistema de lugares comuns associados do termo secundário. Procurarei retomar noutros lugares a teoria em termos da pertinência da sua aplicabilidade¹⁰. Quero para já sublinhar a capacidade de abertura que esta teoria nos oferece, abertura que, no processo de interacção, para além do sistema de lugares comuns associados, permitirá inscrever outras contribuições, nomeadamente da ordem daquilo a que U. Eco chama de “representação semântica em forma de enciclopédia” (cf. Eco, 1980: 102), onde pretenderei inscrever, por exemplo, as contribuições da “antropologia do imaginário”. As direcções apresentadas por Umberto Eco no sentido de um processo de “semiose ilimitada” (Pierce) me parecem ser um dos caminhos mais pregnantes, em termos de interpretação da metáfora, que procurarei ter em conta na presente análise. Pois como diz este autor “não existe um algoritmo para a metáfora: a metáfora não pode ser determinada com o auxílio de um computador, independentemente do volume de

trabalho de Américo A. L. Diogo. “O dimensionamento textual da metáfora, se reconhece o foco como um dado na Base (ou co-texto), pode reconhecer mais que um foco (como mais que um marco), — e esse dado reconhece-o ela como, em grande grau, meramente indicativo. O de que se quer falar, as relações de tipo *aboutness* do texto, são, em larga medida, inferidas das trocas de informações produzidas, tanto no decurso da “transacção contextual”, como no decurso da integração (não total, nem unívoca) dos quadros em que outros quadros, segundo relações de *inheritance*, que podem ser também, a nosso ver, metaforicamente “participadas”. Pode acontecer ainda que, da presença do inconsciente, esse *politropo* (como se apodaria Ulisses, o das mil manhas), deva a interpretação inverter as posições do que, na Base, fora delimitado como literal e como metafórico “(Diogo, 1990:128)

⁹ Richards utilizou as designações de “tenor” e “vehicle”, tornadas fundamentais para muitos estudos posteriores sobre a metáfora. Veja-se no exemplo *man is a wolf — man* é o “tenor” e *wolf* é o “vehicle”. Max Black vai referir-se a um “principal subject” e a um “subsidiary subject” que correspondem respectivamente ao “tenor” e ao “vehicle”.

¹⁰ Veja-se particularmente o capítulo *O Coração Habitado*.

informação organizada que nele possamos introduzir. O resultado da metáfora depende do formato sociocultural da enciclopédia dos sujeitos interpretantes” (Eco, 1988: 187).

Há um outro contributo teórico fundamental que não posso deixar de referir, o qual pretenderei que funcione acima de tudo a um nível de armação, espécie de travejamento em relação à focagem delineada. Falo de um importante livro na bibliografia sobre a metáfora, publicado em 1975, da autoria do filósofo Paul Ricoeur: *A Metáfora Viva*. Ora, o penetrante olhar que, neste livro, Paul Ricoeur dirige face à compreensão do fenómeno metafórico, ao mesmo tempo que ilumina a questão da dupla referência, entendida como princípio operante da redescção da realidade¹¹, vai simultaneamente iluminar o cerne argumentativo que acompanha a progressão estrutural de seu próprio texto¹²: o princípio inferido de que a metáfora não se apresenta como fenómeno isolado. No interior do “encadeamento sistemático” de que nos dá conta, Ricoeur não deixa de questionar alguns pontos de vista tradicionalmente sedimentados por tradições mais ou menos operantes no campo da teoria e crítica literárias. Há um ponto de vista sobre que recai uma das mais significativas redefinições apresentadas, e que interessa particularmente referir, em função do trajecto de leitura aqui seguido. Trata-se da questão à volta do

¹¹ Esta questão constitui-se como fundamento da própria tese de Ricoeur — a metáfora, viva, justamente, enquanto condensação de um processo de dupla referência. Referindo-se ao seu estudo *A Metáfora Viva* comenta o filósofo, em texto saído posteriormente: “arrisquei-me, por conseguinte, a falar não apenas de sentido metafórico, mas de referência metafórica para dizer este poder do enunciado metafórico em re-descrever uma realidade inacessível à descrição directa. Sugerir mesmo fazer do “ver-como”, no qual se resume a potência da metáfora, o revelador de um “ser-como” ao nível ontológico mais radical” (Ricoeur, 1983b: 13).

¹² O estudo de Ricoeur faz-se acompanhar de uma focagem que articula duas linhas coerentemente encadeadas, as quais sustentam o próprio trajecto argumentativo da obra, num sentido muito amplo. A um olhar sobre a metáfora percorrendo os lugares convencionalmente estabelecidos e apoiando-se em disciplinas-chave, adequa uma linha paralela: “a progressão das entidades linguísticas correspondentes” (Ricoeur, 1983a: 5). No prefácio nos explicita o referido trânsito: “Não se visa substituir a *retórica* pela *semântica* e esta pela *hermenêutica* e refutar assim uma pela outra; pretende-se antes legitimar cada ponto de vista no interior dos limites da disciplina que lhe corresponde e fundar o encadeamento sistemático dos pontos de vista sobre a progressão da *palavra* à *frase* e da *frase* ao *discurso*” (ibid.: 10; sublinhados meus).

tão difundido princípio de equivalências que uma tão considerável projecção assumiu nos últimos anos no campo dos estudos linguísticos e literários, e que se viu especialmente associado ao nome de Jakobson¹³. É justamente no seguimento das rotulações dicotómicas herdadas do formalismo que dois tropos, a metáfora e a metonímia, considerados como centrais, passam a ser perspectivados a partir de uma relação de identificação com dois processos fundamentais da ordenação da actividade linguística: o processo paradigmático e o processo sintagmático. No contexto de uma distinção entre o semiótico e o semântico, a qual, na óptica de Ricoeur, implica uma “nova repartição do paradigmático e do sintagmático” (Ricoeur, 1983^a: 118) é que o esquema vai ser questionado (re-colocado) em relação à metáfora. “É, portanto, necessário dizer que a metáfora, tratada em discurso — o enunciado metafórico — é uma espécie de sintagma, e não se poderá jamais arrumar o processo metafórico do lado do paradigmático e o processo metonímico do lado do sintagmático” (id.: 118). Ao considerar o enunciado metafórico como “uma espécie de sintagma”, Paul Ricoeur não minimiza, na sua arrumação, a importância fulcral da palavra que, servindo-se da terminologia de Max Black, considera como o “foco” do processo metafórico. Daí que advirta logo no início deste capítulo (sobre a metáfora e a semântica): “a definição real da metáfora em termos de enunciado não pode eliminar a definição nominal em termos da palavra e do nome, porque a palavra permanece a portadora do efeito de sentido metafórico” (id.: 104). Tome-se a argumentação de Ricoeur nos aspectos aqui genericamente invocados, como um ponto de referência em relação ao trânsito operatório a ser seguido na leitura das metáforas. Ponto de partida entendido num sentido muito amplo, considerando em particular as coordenadas, evidenciadas, da progressão englobante que na tra-

¹³ Cf. o famoso estudo de Jakobson sobre as afasias incluído no volume *Essais de Linguistique Générale (1. Les fondations du langage)*, Paris, Minuit, 1963, pp. 43-67. Segundo Jakobson, como resultado dos dois tipos de substituições fundamentais (por semelhança ou por contiguidade) surgem os tropos de similaridade (metáfora) e de contiguidade (metonímia) em relação aos quais se encontram subordinados todos os outros. Ora, a “acepção ampla e fortemente bipolarizada” por Jakobson conferida aos termos que passam a ser perspectivados como “uma espécie de superfiguras, categorias de reunião, surge como um retomar de direcções já entrevistas pela tradição retórica” (cf. Metz., 1977).

jectória ricoeuriana colocam a metáfora no seio de uma inclusão alargada, no entendimento do “texto como obra” (id.: 329).

Em relação ao conceito de *imaginário*, a falta de rigor demarcante (fluidez conceptual e indeterminação operativa) configura um modo frequente com que, à sua sombra, no campo das ciências sociais e humanas se desenvolvem generalizações, e em especial, no quadro dos estudos literários se acumulam abordagens, genericamente se apropriando do conceito. Aliás, a própria abrangência e ambiguidade significativas do termo permitem essa apropriação, de fácil manejo, ao abrigo da vaguidade. Entendo, por conseguinte, dever demarcar *ab initio* os pressupostos sob que se rege o uso que farei do conceito. Começo por me situar na esteira da reflexão e da obra de dois nomes frequentemente associados à palavra “imaginário” e a partir dos quais se tem vindo a desenvolver um cada vez mais numeroso conjunto de pesquisas¹⁴. Refiro-me a Gaston Bachelard e a Gilbert Durand.

Destes dois nomes, tomo o primeiro como ponto de partida, antes de mais, ao nível de um impulso de leitura¹⁵. Adesão às propostas oferecidas pela sua fenomenologia do poético¹⁶, no cons-

¹⁴ Veja-se a importância dos trabalhos desenvolvidos no *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* de Chambéry (C.R.I.) a cuja fundação se encontra ligado o nome do próprio Gilbert Durand, além de Léon Cellier e Paul Deschamps. Outros centros têm levado a cabo uma actividade notável. Refiro como exemplo o *Groupe de Recherches sur l'Imaginaire Social* em Grenoble. Para além dos centros de pesquisa, destaque-se o interesse que estas obtas têm suscitado em diversos campos da ciência. Nomeadamente na sociologia, por ex., com os trabalhos de Michel Maffesoli, e na matemática a Teoria das Catástrofes de René Thom (cf. *Circé*, 8-9, Paris, *Lettres Modernes*, 1978).

¹⁵ “Sans une totale sympathie de lecture pourquoi lire? Mais quand on entre vraiment dans la rêverie du livre, comment cesser de lire?” (Bachelard, 1986: 179).

¹⁶ É sobretudo nos últimos livros (em especial na *Poétique de l'Espace* e na *Poétique de la Rêverie*) que em Bachelard se aprofunda aquilo a que se pode chamar de “método” fenomenológico — um procurar recriar na leitura o mundo imaginado pelo poeta — (da fenomenologia da imaginação poética à fenomenologia da leitura). A poesia transforma o leitor e condu-lo à *leitura feliz* reactivada pelo *dinamismo dialéctico*, imanente à própria imagem e pela ressonância que esta imprime na alma do leitor. Daí que Bachelard fale em devaneio de leitura [(“La poésie nous apporte des documents pour une phénoménologie de l'âme. C'est toute l'âme qui se livre avec l'univers poétique du poète” (1986: 13)]. Observe-se, contudo, que os princípios da fenomenologia proposta por Bachelard não se situam ao nível da leitura de um universo poético em si mesmo estruturado e globalmente entrevistado como tal,

tituir-se a leitura como participação. Um pressuposto que não pode deixar de se registrar, tendo, contudo, presente que não busco nele propriamente os fundamentos de uma metodologia crítica¹⁷. Refira-se, ainda assim, que os textos de Bachelard não serão tomados unicamente a um nível de mera alavanca motivadora. As implicações mais fundas, por outro lado, também não se irão situar numa zona que as direcções teóricas privilegiadas neste trabalho poderiam fazer prever, isto é, na zona da reflexão bachelardiana que distingue imagem de metáfora¹⁸ (concepção por mim não partilhada). Ora, não deixará, decerto, de parecer demasiado evidente (aos olhos de quem apressadamente atente na estrutura deste trabalho) tratar-se a “arrumação” dos capítulos centrais, de uma ordenação comandada sob a lei dos quatro elementos primordiais. Logo, estaríamos face a uma leitura colocada sob a égide de Bachelard. Para lá dessa evidência, não de todo verdadeira no que toca à organização dos capítulos (pois que a ordenação, de certa maneira, também se me foi impondo, natural-

mas sim ao nível de imagens particulares de um poeta ou de sequências de imagens de vários poetas.

¹⁷ O que, aliás, Bachelard não pretendeu fazer, embora, suas reflexões tenham estimulado interessantes pistas na crítica literária. Por exemplo nas obras de alguns dos elementos da chamada *crítica da identificação* (Escola de Genebra) como Jean Starobinski e J.P. Richard.

¹⁸ Encontramos em textos de Bachelard reflexões a partir das quais nos é possível sintetizar alguns vectores relativos ao seu ponto de vista, digamos, à sua “concepção” de metáfora. Bachelard funda os seus juízos sob uma argumentação de base opositiva, a qual desvaloriza a metáfora em favor da imagem que aparece toda ela “iluminada” (estando esta na origem da sua fenomenologia do poético). Sobre as imagens podemos encontrar uma ideia que se repete em asserções idênticas, do tipo: “as imagens não se deixam classificar como conceitos” (*La terre et les Rêveries de la Volonté*, p. 289). Ora, este pressuposto conduz-nos à posição do filósofo face à metáfora, que sigo nas reflexões encontradas num livro em particular: *La Poétique de l'Espace*. Diz-nos aí que a metáfora será quando muito uma imagem fabricada, isto é, uma imagem “sem raízes profundas, verdadeiras, reais” (1983:79). O mesmo é dizer que “a metáfora é uma falsa imagem uma vez que não possui a virtude directa de uma imagem produtora de expressão” (id.: 81). Em suma, a metáfora (contrariamente à imagem — “obra pura da imaginação absoluta” — [id.: 80]) obedece a um trânsito conceptual de ordem substitutiva, operando uma espécie de tradução: “A metáfora vai dar corpo concreto a uma expressão difícil de exprimir” (id. 79). Observe-se que os próprios termos com que Bachelard perspectiva a imagem são similares aos encontrados em muitas das reflexões à volta do fenómeno metafórico.

mente, ao longo da progressão de uma primeira leitura), deve colocar-se o nome de Bachelard acima do que simplesmente tenha a ver com a mera “arrumação”. Há aspectos de uma extraordinária importância nos textos de Bachelard que se prendem com a penetrante atenção com que o filósofo olha para as coisas, da significação que delas extrai e, muito particularmente, da dinâmica que imprime à leitura de cada uma dessas coisas, de cada um desses elementos¹⁹. Justamente, essa contínua tensão entre movimentos de interiorização/expansão, verticalidade/horizontalidade, etc. (com que Bachelard dinamiza as imagens) à partida, e em termos globais, me parece poder encontrar-se subjacente a coordenadas fulcrais (dinamizadoras) da poética eugeniana (tensão entre presenças/ausências, jogos de luzes e sombras, etc.).

Gilbert Durand sustenta o seu percurso teórico, enquanto projecto epistemológico e metodológico, sob o discipulato de Gaston Bachelard²⁰. Ora, a óptica de Durand entronca num horizonte hetero-planar — trajecto antropológico a que o estudioso começa por dar forma numa conhecida obra intitulada justamente: *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Na vasta pesquisa, sob que se organiza o livro, confluem diversas orientações²¹, com vista ao estabelecimento de uma “arquetipologia” procurada nas manifestações da

¹⁹ Serão, por isso mesmo, sempre redutoras as leituras que se reclamem de bachelardianas tão só por, rigidamente, seguirem uma mera proposta classificativa. O que será, tanto mais, reduzir em absoluto a complexidade e extensão da própria obra e pensamento de Bachelard. Para o filósofo as imagens não dialectizam apenas o leitor como também elas próprias se encontram no seio de um permanente movimento dialectizador. Daí que os elementos não sejam perspectivados como fixos, aparecendo, em si mesmos como ambivalentes.

²⁰ É o próprio Gilbert Durand que o refere em vários lugares. Veja-se, por exemplo, *L'Âme Tigrée*, livro que reúne alguns ensaios escritos em diferentes momentos, na introdução, após referir o nome de alguns dos seus mestres, diz o seguinte: “Si l'on reprend dans cette préface l'orde chronologique de nos dettes les plus urgentes, plaçons d'abord Gaston Bachelard qui fut notre bon maître et notre ami et à qui nous devons la position nouvelle de la Psyché 'déchirée' entre la 'nouménotechnie' de la science et la conscience heureuse des lentes phénoménologies poétiques” (Durand, 1980:7).

²¹ Refira-se a contribuição dos domínios da psicologia, da sociologia, da reflexologia (de que receberá o contributo de algumas categorias), da psicanálise (integrando alguns símbolos da psicanálise freudiana, assim como da arquetipologia Junguiana).

imaginação humana. Durand propõe grandes eixos organizadores, à volta dos quais se irão constelar grupos de imagens convergentes²². Ressalta deste livro um evidenciado pendor de sistematização (nomeadamente em relação às próprias reflexões recebidas de Bachelard) o que tem a ver com o seu intrínseco propósito classificador. Contudo, não nos encontramos face a um mero catálogo ou face a um repositório de imagens repassado de pura erudição. Jean Burgos fazendo um paralelo entre Bachelard e Gilbert Durand, tendo em vista a possível aplicabilidade das obras de ambos a uma perspectiva de análise literária, acentua uma ruptura da parte dos estudos de Durand em relação à perspectiva do mestre. Durand procura a especificidade, globalidade e organicidade da imagem, ao nível textual, no seio da obra; ao passo que em Bachelard a ressonância da imagem encontra o seu dinamismo e plenitude vibrantes na relação com o leitor/participante (Cf. Burgos, 1982:47). Ora, esta orientação durandiana irá ser desenvolvida sobretudo em livros posteriores às *Estruturas Antropológicas do Imaginário*²³.

O facto de Durand vir a projectar para os seus trabalhos uma orientação metodológica que vai prestar uma particular atenção ao plano textual (perspectivada em função da coerência das obras) não implicará neste estudo um abandono das reflexões trazidas por Bachelard. Tão pouco se procederá exclusivamente em função de uma perspectiva mitanalítica à semelhança das análises formuladas por G. Durand. Na confluência da abordagem dos dois autores procurei fundamentalmente jogar com esses contributos na análise que pretendo fazer da metáfora em Eugénio de Andrade, em particular no que toca à configuração de um imaginário de raízes maternas, determinante nas análises que farei.

2. Procuo uma metáfora banal, a metáfora da viagem²⁴, para dizer um sentido igualmente vulgarizado: a viagem da leitura, traves-

²² São apresentados dois grandes Regimes do Imaginário (O Regime Diurno e o Regime Nocturno) agrupados em torno de tripartições basilares (esquemáticas, estruturais e reflexivas).

²³ Por ex. em *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme* ou em *Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre*, onde é perspectivada uma orientação de análise mitocrítica.

²⁴ A viagem aparece como uma das metáforas de mais amplo espectro que podemos encontrar com grande frequência na linguagem corrente reportando-se a

sia do texto, ou viagem textual²⁵... Começo por relevar uma tão cómoda, quanto justa adequação aos nossos propósitos interpretativos. Pretendo assim definir um propósito unificador de leitura, num ajustar de ritmos (do ritmo deambulatório da leitura aos ritmos diversificados do próprio texto) que não intentarei de modo algum como totalizador. Julgo, no entanto, ser metodologicamente pertinente o perseguir o texto na própria linha do tempo. Diacronia onde procurei captar as metáforas obsessivas, procurando seguir de perto o modo como surgem e como desaparecem, ou como se metamorfoseiam ao longo da obra, imprimindo à própria leitura uma diversidade de ritmos (do passo a passo da regular e lenta travessia, aos saltos, avanços e recuos). Desejo, deste modo, conjugar a atenção microscópica sobre alguns poemas com uma perspectiva da progressão globalizante (abertura ao macrotexto). Surgirão, então, no horizonte metodológico algumas operações que se impõem como consequência do olhar sistematizante e das estratégias contextualizadoras sob os quais são colocados os propósitos de leitura. Entendi proceder a uma inventário lexical (levantamento de lexemas que surgem como significativos, antes de mais, ao nível da recorrência). Desta pesquisa primária (necessidade objectivadora no submeter cada livro a uma desmontagem mais ou menos exaustiva, embora necessariamente inconclusiva) procurarei passar, num segundo momento, a um reagrupamento em campos semânticos²⁶ onde será relevado o carácter metafórico de algumas ocorrências e onde se procurará,

diversos aspectos da actividade humana: à própria vida, ao amor, ao tempo, etc. Num interessante estudo sobre as metáforas do dia-a-dia George Lakoff e Mark Johnson sustentam a tese de que as próprias metáforas é que vão regular a estrutura semântica da língua, assim como o sistema cultural e enciclopédico dos falantes. Daí que o sistema conceptual da língua seja na sua essência metafórico e, por consequência, a própria linguagem seja ela mesma metafórica por natureza, Uma das metáforas que estes autores abordam é justamente a da viagem; por ex., em relação ao tempo: “em geral os conceitos metafóricos são definidos não em termos de imagens concretas (...) mas em termos de categorias mais genéricas como a travessia” (Lakoff e Johnson, 1985: 54).

²⁵ Veja-se por exemplo como surge em muitos textos de Roland Barthes a metáfora da travessia do texto. Outro exemplo esclarecedor encontra-se no título do livro de Maria Corti: *Il Viaggio Testuale. Le Ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.

²⁶ Cf. van Dijk (1972: 197) — “Uma análise do nível semântico parece indispensável para determinar a coerência, a textualidade (=gramaticalidade) do texto”.

simultaneamente, ver a possível recondução à óptica fundadora da leitura, no direccionar dessas ocorrências para dois privilegiados eixos de metaforização (mãe e desejo). Ora, a referida inventariação, ao ser submetida a um tratamento de base estatística, não a pretendo encarar como determinação estabilizadora de sentidos. Procurarei relativizar os termos da dominância em função da inserção contextual, tendo em atenção o facto de que também as latências, os silêncios poderão ser significativos na análise das metáforas²⁷.

Quanto à determinação do *corpus* refira-se que as análises incidirão fundamentalmente sobre os livros de poesia que vão de *As Mãos e os Frutos* (1948) a *O Outro Nome da Terra* (1988)²⁸. Para além de alguns livros apresentarem os poemas numerados (em concreto a maioria daqueles cujos textos não apresentam título: ex. *As M. e os F., Mat. S., B. no B.*²⁹) procedeu-se à numeração de todos os poemas, dentro de cada livro, com o intuito de procurar relevar aspectos relacionados com a lógica do rigor arquitectural que subjaz à concepção desta obra poética.

Abreviaturas dos livros ou antologias de Eugénio de Andrade:

POESIA

As M. e os F.

As Mãos e os Frutos (1948)

Os A. s. D.

Os Amantes sem Dinheiro (1950)

²⁷ Cf. *infra* o cap. O Nascimento da música, p..Veja-se a este propósito o que diz Le Guern: “É certo que os métodos estatísticos podem ser úteis em estilística; contudo não são um auxílio tão grande no estudo das metáforas e as indicações que dão não são significativas se não forem verificadas por outros meios. O efeito produzido por diferentes metáforas não é idêntico e uma apreciação quantitativa da força de cada metáfora é necessariamente subjectivo” (Le Guern, 1973: 98).

²⁸ Não teremos em conta, no que toca ao inventário lexemático, os poemas de *Escrita da Terra* e de *Homenagens e outros Epitáfios* por razões que se prendem com a própria estruturação destes livros (que conglobam poemas escritos em momentos bastante distanciados no tempo, alguns deles, nomeadamente os *epitáfios*, apresentados anteriormente noutros livros). Isto não obsta a que não tenhamos em conta esses mesmos poemas quando nos parecer justa a sua convocação. É interessante, a este propósito, observar-se que na última edição de *Poesia e Prosa* estes textos aparecerem justamente no fim do volume de poesia.

²⁹ Assim como *Contra a Obscuridade*, conjunto de dez poema que aparece na edição de *Poesia e Prosa* como “espécie de suplemento” a *B. no B.*

As P.I.	<i>As Palavras Interditas (1951)</i>
A. A.	<i>Até Amanhã (1956)</i>
C. do D.	<i>Coração do Dia (1958)</i>
M. de S.	<i>Mar de Setembro (1961)</i>
O. R.	<i>Ostinato Rigore (1964)</i>
O. D.	<i>Obscuro Domínio (1972)</i>
V. da A.	<i>Véspera da Água (1973)</i>
E. da T.	<i>Escrita da Terra (1974)</i>
L. dos P.	<i>Limiar dos Pássaros (1976)</i>
M. d. R.	<i>Memória doutro Rio (1978)</i>
Mat. S.	<i>Matéria Solar (1980)</i>
O P. da S.	<i>O Peso da Sombra (1982)</i>
B. no B.	<i>Branco no Branco (1984)</i>
V. do O.	<i>Vertentes do Olhar (1987)</i>
O O. N. da T.	<i>O Outro Nome da terra (1988)</i>

PROSA

Os A. do S.	<i>Os Afluentes do Silêncio (1968)</i>
R. P.	<i>Rosto Precário (1979)</i>

ANTOLOGIAS

C. s. o R.	<i>Chuva sobre o Rosto (1976)</i>
C. H.	<i>Coração Habitado (1983)</i>

As citações dos poemas e dos textos em prosa reportam-se aos volumes I e II de *Poesia e Prosa*, «O Jornal» /Limiar, Lisboa, 1990.

III. CHUVA SOBRE O ROSTO

Por mais voltas que dê, é sempre à minha mãe que vou ter quando me ponho a imaginar como é que a poesia se me cravou tão fundo na carne. À minha mãe e àquele lugar onde os meus sentidos despertaram para uma luz atravessada por um chiar de carros de bois pelas quelhas, a caminho das terras baixas dos lameiros. É sempre àquela fonte que regresso (R.P., p. 278).

Uma das mais fundas apreensões que intuo em relação à poesia de Eugénio de Andrade, chega-me através de uma imagem que se insinua iluminando a própria leitura: mãe e filho surgem-me lado a lado. Um ao lado do outro, como duas crianças, mas mais que dizer a mãe ao lado do filho, apetece-me, então, dizê-los gémeos.

Ao ler *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari deparo, a dada altura, com a citação de um mito que vem admiravelmente justapor-se à imagem projectada na minha leitura. Trata-se de um mito dogon apresentado pelo etnógrafo Marcel Griaule e que, embora surgindo nos propósitos da citação de Deleuze/Guattari com uma intencionalidade de apropriação muito diversa³⁰, se me apresenta como uma condensação exemplar, perfeitamente ajustável a essa mais funda apreensão da poesia de Eugénio de Andrade. Conta o mito a história de um roubo singular. Yurugu rouba um pedaço de placenta no qual penetra; unindo-se à mãe passa, deste modo, a identificar-se com a sua progenitora. Acrescentam os autores de *O Anti-Édipo*: “É que a placenta, enquanto substância comum à mãe e à criança, parte comum dos seus corpos, faz com que estes corpos não sejam uma causa e efeito, mas

³⁰ Na problematização do édipo e na contestação das tendências uniformizadoras respeitantes à interdição do incesto.

ambos derivados dessa mesma substância em relação à qual o filho é gêmeo da mãe: é essa a axis do mito dogão referido por Griaule” (Deleuze e Guattari, s/d: 126). É precisamente o sentido da axialidade aqui sublinhada que me interessa reter, ao pretender inscrever esta leitura sob o prisma fundador de um similar eixo central.

A aludida gemação metafórica, inscrita no processo de leitura, funda-se na efectiva literalidade de uma relação que o poeta biograficamente testemunha e literariamente reinscreve na sua obra. O que me conduz à detecção de um quadro de referência de base, fundamental na compreensão desta poesia: a relação mãe/filho enraizada num universo privilegiado, íntimo e estreito; — “elemental”, nas palavras de Óscar Lopes: “muito nova ainda quando o poeta nasceu, animou uma comunicação dual muito complexa e uma inserção muito íntima do poeta na sua infância rural” (Lopes, 1981:73).

Recorde-se o importante texto em prosa que aparece na abertura de *Os A.s.D.*³¹. São aqui enunciadas pela primeira vez as linhas de força dinamizantes que permitem traçar o referido quadro de referência. Relato poético de um episódio traumático da infância, o texto organiza-se segundo uma alternância dialéctica entre dois pólos: de um lado uma afinidade secreta, comunhão íntima (sinal de presença iluminante), do outro lado, uma ausência (a iluminar). Atentemos em dois excertos desse belíssimo texto:

Ainda há poucos anos vi essas casitas onde eu e a mãe começámos a ser um do outro, e pareceram-me incrivelmente pequenas, mais pequenas mesmo do que certas salas de brinquedos que os meninos ricos têm na cidade.

.....
*Uma manhã acordei sozinho em casa. Acordei a chorar. Ó mãe, mãe...
— Mas a mãe não vinha. Não havia mãe. Havia só a porta fechada.*

A alternância dispõe a casa como correspondente isomórfico dos lugares da mãe e do corpo — a habitabilidade predizendo o preenchimento, a totalidade. A porta fechada (figuração da casa desabitada) é o sinal da ausência da mãe, metáfora do vazio.

Voltando à imagem, que comecei por convocar, noto, então, que mais do que simples aproximação de figuras (mera redescritção parental ao nível da leitura) o encontro entre mãe e filho é pelo pró-

³¹ Veja-se que é também este o texto que abre a antologia *Chuva sobre o Rosto*.

prio sujeito poético mostrado no esplendor do puro fascínio. “É porque a criança está fascinada que a mãe é, também ela, fascinante, e, é igualmente por isso que todas as impressões da primeira infância têm qualquer coisa de fixo que releva da fascinação” (Blanchot, 1968:26). Encontro que magnifica as razões de ser desta escrita, marcada, nas suas mais fundas motivações, por esse fascínio da primeira idade: “*onde eu e a mãe começámos a ser um do outro*”. Interação geradora que, como veremos, determinará o nascer da música, o que equivalerá a dizer, o nascer do poema. Pode dizer-se que essa imobilidade decorrente do fascínio da primeira infância, essa fixidez, de que fala Blanchot, irá ser dinamizada³² ao nível de uma latência irradiante (espécie de travessia subterrânea que homologa o dinamismo tensional das presenças/ausências à estrutura profunda do texto eugéniano).

Onde está a mãe? — perguntava eu de repente. Não havia mãe. Ou só havia... Não, não havia.

Só tu és a mãe, disseram-me mais tarde, quando eu já sabia que só eu era o filho que me restava, todos os outros mortos no deserto, daqui desta janela avista-se uma brancura calcinada, devem ser os seus ossos.

Isto se lê em *Limiar dos Pássaros*³³. Diz deste livro o poeta: “é o espaço de um desastre. Obscuramente religado a outro muito antigo” (R.P., p. 311). Os versos transcritos dão a ver a religação, diálogo intratextual, onde o “obsuro” deflagra. A revelação (vertigem transgressora) é perturbantemente dita, como o deflagrar de um clarão: “Só tu és a mãe”. Da metafórica união se passa à assunção da diferença ou à consciencialização da singularidade na aceitação de uma identificação totalizadora: “quando eu já sabia que só eu era o

³² Na esteira de Bachelard poder-se-ia falar de uma imobilidade dinamizante. O filósofo fala-nos precisamente do “país da infância Imóvel” que nos faz viver a “fixação da felicidade”. Bachelard refere ainda a presença de coordenadas a que chama de “elasticidade psicológica” e que são activadas pela indissociabilidade de dois vectores: a memória e a imaginação” (Cf. Bachelard, 1983:25).

³³ *Limiar dos Pássaros* configura, no conjunto da produção poética de E. de A., uma espécie de nó onde se entrelaçam os principais núcleos de ressonância autobiográfica. A importância deste texto, sob este ponto de vista, tem sido suficientemente realçada, tendo inclusivamente sido dito poder “aspirar ao estatuto de *summa poética* do autor” (Moura, 1979: 27). Acrescente-se que esse sentido não se limitará ao âmbito da captação/condensação de lugares visíveis, mas sobretudo à manifestação/explosão de latências — entredizeres subterrâneos.

filho que me restava”. Na solidão órfã será reescrita a emergência da nova expressão parental³⁴.

O universo poético de Eugénio de Andrade é a incessante manifestação de um universo materno. Digamos que nesta poesia as metáforas e as imagens enraízam na sua quase totalidade, de um modo explícito ou implícito, nesse mundo possível, onde tudo tende a ser reconduzido. E é sobretudo pela ausência que vemos definir-se o mundo da mãe. Pela ausência e por essa ânsia recuperadora da fruição e aconchego (“doçura”) através da qual a criança acede ao mundo, e, em particular, ao mundo do desejo.

O poeta recolhe um conjunto de poemas dedicados à mãe numa antologia a que dá o nome de *Chuva sobre o Rosto*. De imediato, faço dialogar este título com a passagem final do, atrás citado, texto introdutório de *Os A.s.D.*:

Mas os meus olhos mal viam, estavam rasos de água e de angústia. — Ó mãe, mãe... — E de repente, na manhã clara, começaram a cair estrelas pequeninas, estrelas verdes, vermelhas, estrelas de ouro. As lágrimas caíam-me pela cara. — Ó mãe, mãe... — O nariz esmagado contra a porta, os olhos muito abertos, vendo através das frinças as estrelas caindo, umas atrás das outras. — Ó mãe, mãe...

E ninguém me abriu a porta para apanhar as estrelas. Nem mesmo tu, mãe, que a essas horas andavas a ganhá-lo para a boca daquele que hoje te oferece estes versos.

Agora (no título da antologia) é o rosto materno que se recorta sob uma idêntica luz metafórica: pode, por semelhança, ler-se a chuva como lágrimas. De uma aproximação da ordem do substitutivo, poder-se-á então proceder à interpretação por via do alargamento contextual (onde se revelará actuante o mecanismo interaccional). Ora, o referido título tem origem num poema procedente de

³⁴ Eis a fusão do duplo retrato no rosto único, na função única. No assumir a função maternal se revelará o rosto poético, simultânea e paradoxal instância diferenciadora enquanto repetição do mesmo: o fazer/nascer do poema; organismo que passa a exigir (maternal) atenção. “As palavras aí estão, amorfas, ainda. A mão com infinita paciência, vai-as aproximando. Criam-se tensões entre algumas, outras fundem-se para a eternidade, e assim vai nascendo o poema. Ritmo, palavras, imagens, e a ordem dos factores *não é* arbitrária. Um pequeno organismo começa a respirar, a exigir atenção” (*R.P.*, p. 449-450).

E. da T. e integrante do corpo antológico. Para mim, um dos mais belos, e um dos mais representativos, poemas dedicados à mãe:

*A chuva, outra vez a chuva sobre as oliveiras.
Não sei por que voltou esta tarde
se minha mãe já se foi embora,
já não vem à varanda para a ver cair,
já não levanta os olhos da costura
para perguntar: Ouves?
Oíço, mãe, é outra vez a chuva,
a chuva sobre o teu rosto.*

A intensidade do último verso impõe-se, devolvendo o emblematismo de uma figuração, digamos, de um rosto melancólico, ou, da própria melancolia. Estaremos próximos daquilo a que Bachelard chama de “melancolia das águas violentas”³⁵. Quer se veja o rosto de uma mulher olhando a chuva, quer o rosto da mulher que chora, em qualquer dos enunciados parafrásticos se poderão desenvolver traços dessa figuração melancólica: ou o cenário sombrio, lugar de tristeza, ou, a própria dor, a mágoa, a angústia. A presença da chuva, que irrompe no começo do poema, desencadeia a lembrança, traz consigo a memória da mãe ausente (cuja figura no universo afectivo da rememoração aparece como indissociável desse mesmo cair das águas). Temos, então, a chuva como metaforização da ausência. Leia-se agora o poema atentando no título, que clarifica essa figuração: “casa na chuva”. O texto dá a ver o cenário chuvoso: a chuva caindo incessantemente sobre a casa; a imagem da chuva, que cai, produz, justamente, pela própria insistência³⁶, o efeito de intensidade (densidade

³⁵ Na obra que dedica às imagens da água: *L' Eau et les Rêves* (1942), Gaston Bachelard não deixa de assinalar as associações entre o elemento e os estados melancólicos. “Je retrouve toujours la même mélancolie devant les eaux dormantes” (p. 11). Contudo, segundo o filósofo, não apenas as águas estagnadas (águas calmas) ou as águas dos rios e dos ribeiros se ligam ao devaneio melancólico. Há um capítulo justamente dedicado às águas violentas (cap. VIII) onde se fala da melancolia dessas águas, no seio de uma reflexão sobre a violência do elemento em relação ao homem (Cf. Bachelard, 1981: 237). Não encontrei nos textos de Bachelard páginas especificamente reportadas ao simbolismo e às imagens da chuva. Impõe-se-me, no entanto, a atribuição aposta à imagem que no poema se recorta: a chuva contra o rosto, fustigando-o, nu e desprotegido como a terra. A leitura do poema permitirá confirmar a interpretação.

³⁶ A chuva ocupa no poema o lugar de uma dominância admirável. Começa assim, por aparecer como signo particularmente investido pela marca da presença.

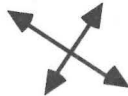
de significações) que a leitura pode fazer explodir em diferentes, metafóricas, direcções. Podem procurar-se algumas dessas direcções a partir de uma dinâmica vectorizadora que subjaz à construção da composição³⁷; direcções que se encontram, por conseguinte, subordinadas a eixos estruturantes como sejam: presença/ausência; vida/morte; interior/exterior, os quais se encontram em estreita interdependência com os dois vectores tematizados no título: *casa* e *chuva*.

Refira-se a ausência como uma das mais expressivas zonas metaforizadas no poema (reordenando em função dela todos os eixos analíticos). E aqui convoco, de novo, o diálogo com o texto primeiramente apresentado: “Não havia mãe. Havia só a porta fechada”. Em “Casa na chuva” justamente no centro da composição (vv.. 4 e 5) as formas adverbiais de negação (já não... já não) intensificam a ausência explicitamente dita enquanto partida: “minha mãe já se foi embora” (v. 3), implícita eufemização da morte. A ausência é o lar sem mãe: momento dolorosamente inabitado. A *casa na chuva* figura a casa desabitada, lugar de desprotecção e abandono, lugar da exterioridade total do presente (tempo vazio), que se opõe à casa anterior, interior morada³⁸ — o lar habitado pela presença da mãe, de que hoje ficam

Nos oito versos vemos a palavra repetir-se quatro vezes, além das expressões que reforçam a ideia da sua insistência (“outra vez”) e de toda a carga implícita que subjaz na enunciação do texto, fazendo do signo um privilegiado motor dos dispositivos da enunciação.

³⁷ Do ponto de vista da construção, o poema, na sua aparente linearidade, obedece a uma calculada, rigorosa, estruturação, nomeadamente ao nível dos encadeamentos e das equivalências. Justapondo o 1.º e os últimos versos observe-se como, numa perfeita circularidade, o texto se fecha pelo simétrico que regula a sua estrutura. As linhas do quiasmático ou do paralelístico visibilizam a lógica da regulação arquitectural:

A chuva, outra vez a chuva sobre as oliveiras



outra vez a chuva, / a chuva sobre o teu rosto.

³⁸ As achegas da “antropologia do imaginário” convalidam o simbolismo da protecção e da intimidade a que o espaço da casa reenvia. Num dos capítulos da sua obra central (cap. II, livro terceiro), Gilbert Durand apresenta uma síntese reflexiva sobre a função fantástica do espaço físico (Cf. Durand, 1982: 387 a 389). No segui-

sinais rememorados (a familiaridade dos gestos: o levantar os olhos da costura quando ouve a chuva, o ir à varanda para a ver cair, ou o dialogar³⁹). Com o desaparecimento da simbólica fonte de vida se instaura a crise; tudo é tomado por uma tristeza absoluta: a terra aparece então a reflectir essa dor no sinal da chuva que sobre ela cai incessante, como que o reflexo do próprio rosto sombrio⁴⁰. O poema devolve-nos ainda uma reflexão sobre a passagem do tempo; este agudiza a dor (a mãe está morta, já não ouve a chuva cair) mas a chuva continuará caindo. O dia chuvoso é tempo de evocação (remete para um passado habitado) mas abre-se, simultaneamente, ao enunciar de novos dias (“outra vez a chuva...”), onde se abrirá a possibilidade de recuperar a habitabilidade...

mento do minucioso e erudito dispositivo metodológico com que Durand constrói e fundamenta o seu livro, são convocadas várias afluências validantes, de Sartre passando por Piaget (no realçar da função simbólica do espaço representativo — “a representação espacial é uma acção interiorizada”), ao sempre iluminante testemunho bachelardiano (“Nos seus mil alvéolos o espaço contém o tempo comprimido”). Do interior desta reflexão isolo e sublinho um traço, asserção lapidar; do espaço diz Durand que “é o lugar das figurações” (id.: 388). A casa aparece, então, como espaço arquetípico da intimidade, frequentemente associado à mãe, ao refúgio uterino, lugar/centro do mundo protegido (cf. Bachelard, *La Terre et Les Rêveries de la volonté*, p. 14).

³⁹ Diálogo que o sujeito poético continuamente tenderá a repor. É indiscutível a importância que a forma dialogal assume no conjunto dos poemas mais directamente ligados à mãe. Podíamos pretender lê-los partindo de uma possível linha divisória como, por exemplo, a que apresentasse os poemas de antes e os poemas de depois da morte. Há um efectivo marco divisor: *C. do D.*, 1958 (o 1.º livro que aparece depois da morte da mãe, o que aliás se reflecte em toda a sua concepção). Não se depara, contudo, com nenhuma marca que se instaure como diferenciadora. Pelo contrário, encontram-se marcas de evidenciada continuidade. Destaco justamente o facto de a mãe aparecer de igual modo como privilegiado pólo dialogante. Há uma aproximação que se impõe e que não quero deixar de referir (a qual, aliás, foi registada pela crítica [cf. Bento, s/d: 324]). Falo do “Poema à mãe” de *Os A. s. D.* que coloco ao lado de alguns poemas de *C. do D.* e muito particularmente ao lado do texto que recebe o nome do livro (P 4).

⁴⁰ Pode-se encontrar uma notória motivação, por ex., ao nível das sonoridades que começa por ser oferecida no primeiro verso (“A chuva, outra vez a chuva sobre as oliveiras”) e se espalha por toda a composição. Falo da repetição e predominância dos sons fechados que se ajusta admiravelmente à apreensão e à visão desse universo melancólico.

IV. O TEMPO

*Correr do tempo ou só rumor do frio
onde o amor se perde e a razão de amar
- surdo, subterrâneo, impiedoso rio,
para onde vais, sem eu poder ficar?
(Os A.s.D., P 20)*

A ordem dos dias e das noites, dos meses e das estações, configura um movimento metafórico que profundamente enquadra e sustenta a coerência do universo poético de Eugénio de Andrade, quer enquanto concepção moldurante (construção de um universo), quer enquanto destacada presença, assinalando a imanência dos sentidos vivificador ou destruidor. A metáfora da ciclicidade que traduz superiormente a ordem temporal é, por conseguinte, extensiva a toda a obra. Daí que lhe esteja subjacente, em termos por vezes bastante subtis mas absolutamente determinantes, uma visão do mundo globalmente regulada pelo ritmo cósmico. O ritmo que acompanha o movimento do sol e das luas (“o fluir do tempo num jogo de luzes e de sombras”), o ritmo da terra que o homem habita e de que o poeta é o privilegiado perscrutador, sentindo maravilhosamente os seus efeitos, a exaltação ou o exaspero, sobre o corpo, sobre a palavra. Até que o poema nasça. “Porque ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos — quem sabe onde um começa e o outro acaba? Desprendidas de não sei que limbo, as primeiras sílabas surgem, trémulas, inseguras, tateando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra e outra ainda” (*R.P.*, 391).

Northrop Frye, no terceiro ensaio de *Anatomia da Crítica* intitulado “Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos”, ao sistematizar a sua

teoria, faz assentar a pessoalíssima apresentação das categorias narrativas num esquema fundador que se baseia nas fases do ciclo solar. “Esses símbolos cíclicos dividem-se habitualmente em quatro fases principais, sendo as quatro estações do ano o modelo para os quatro períodos do dia (manhã, meio-dia, tarde e noite), os quatro aspectos do ciclo da água (chuva, fontes, rios, mar ou neve), os quatro períodos da vida (juventude, maturidade, velhice, morte), e similares” (Frye, s/d: 161). Invocar a distribuição proposta por Northrop Frye poderá parecer despropositada generalização: longe se está de vir aqui tratar da teoria dos géneros literários ou assunto próximo. Creio que foi justamente a pregnância da formulação e a relevância da sua aplicabilidade, radicando em estruturas da ordem da antropologia do imaginário, o que me terá induzido a esta associação e sua utilização. De facto, encontra-se um conjunto de homologias, tendo por base esta ordem cósmica, que se perdem na noite dos tempos da história do pensamento e figuração míticos: “Segundo a crença corrente durante quase dois milénios as quatro estações estavam associadas com noções como as quatro idades do homem, os quatro elementos e os quatro humores” (Panofsky, 1980: 110). Interessa partir daqui para a metáfora: da ordem cósmica de um tempo cíclico assimilada à representação de um universo poético. Por onde quer que se avance, qualquer que seja, na leitura, a direcção tomada, sempre veremos ser devolvidos, intensos, os reflexos da temporalidade — esse *rosto precário* (do homem, do poeta, da palavra), para utilizar metáfora do texto⁴¹. O rosto, pode ser lido, igualmente, como metonímia do corpo. E eis-nos perante dois lugares fundadores que à poesia dão o nome⁴². Atravessando-se no rosto ou caindo sobre o corpo, a presença do tempo constitui-se, com efeito, como um dos mais profundos eixos ordenadores da coerência do texto, desenhando o próprio rosto, o próprio corpo da obra. Ver-se-á como, no avançar de livro para livro, se iluminará o alcance da metáfora, muito claramente se demarcando na obra uma evidenciada linha evolutiva. Entenda-se, contudo, a figuração, não no sentido usual que diz a obra como metáfora da vida,

⁴¹ Metáfora — título anteposta ao livro de entrevistas — palavra no tempo; *Rosto Precário*, figuração do(s) rosto(s) no tempo. Sob este aspecto um dos mais emblemáticos títulos que a obra recebe.

⁴² Alguns críticos têm assinalado este registo baptismal: poesia do corpo, poesia do tempo (vd., por ex. Cattaneo, 1982).

estreitando excessivamente a leitura à dependência de um determinismo biografista⁴³. Procure-se mais ampla acepção, harmonioso acordo entre a esfera biofisiológica e cósmica: uma biografia do corpo que é biografia da obra⁴⁴. O poema será revelado no seio dessa harmonia.

As estações constituem-se como privilegiado modelo metaforizador⁴⁵ no traduzir a organização de mundos regulados pela ordem dos ritmos cósmicos (dos universos míticos aos universos poéticos). Em relação aos mundos construídos pelo texto literário refira-se o enriquecedor complemento de uma sugestão, codificada em modos e registos bastante diversos: a analogia de ordem musical⁴⁶. Aqui, abordarei as direcções que se prendem a outros modelos analógicos: o arquitectural e o direccionado propriamente dito (do percurso, da viagem). Entrevejo um trânsito (uma progressão) ordenado fundamentalmente em função do desejo. Numa espécie de lógica de pendor heliocêntrico, a presença do desejo como que determina (do ponto de vista de uma leitura metafórica) a comparência das estações. Num complexo jogo de presenças e ausências (que o esquematismo a seguir apresentado poderá fazer parecer simplista) se descortina uma via condutora — um caminhar para o verão: o lugar do sol, do meio-dia, do ardor, do pleno; toma-se como ponto de partida uma base estatística das ocorrências para o interpretar de algumas linhas de significação (relativizando o que possa ter a ver com qualquer sorte de determinismo positivístico). Do estabelecimento e confronto de um conjunto de gráficos, ordenados a partir de um rastreio quantitativo das ocorrências lexicais reportadas a cada uma das estações,

⁴³ Como se verá, alguns aspectos fundamentais do universo biográfico propriamente dito, como sejam a relação com a mãe ou a infância, irão inscrever-se numa lógica que desloca a linearidade e a visão rectilínea do tempo para uma dimensão circular mais ajustada ao ritmo cósmico.

⁴⁴ Estamos perante um reconhecido e comum lugar frequentemente atribuível à definição da poesia lírica. Ocorrem-me as primeiras linhas, lapidares, de um tão conhecido ensaio de Octavio Paz sobre Pessoa (“O desconhecido de si mesmo”) — “Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia”.

⁴⁵ No sentido de que “toda a metáfora é o culminar de um modelo subjacente” (Black, 1979: 31).

⁴⁶ Este um dos modelos analógicos com maior fortuna; do ritmo das estações, dos andamentos de uma peça, aos movimentos/progressões dentro de uma obra (quatro estações, quatro andamentos, quatro direcções).

podem procurar-se as premissas que permitam inferir algumas hipóteses interpretativas do ponto de vista da organização global e/ou das especificidades semântico-pragmáticas do texto eugeniano. A representação diagramática (através da configuração topológica de linhas regulares ou irregulares) começa por nos conduzir a uma imediata direccionalidade ordenadora. Consta-se uma assinalável vizinhança que aproxima, por simetria, nas curvas traçadas, as representações topológicas das ocorrências de duas estações: outono e verão. Prossigo no sentido de outra arrumação bipolar ordenada agora por evidenciada motivação contrastiva. Se a representação em gráfico da frequência das ocorrências reportadas à primavera contrasta com qualquer das outras representações, esse efeito contrastivo torna-se marcadamente visível em relação ao quadro das ocorrências de inverno. A apresentação dos dois gráficos é, por si só, esclarecedora:

	PRIMAVERA	INVERNO
As M. e os F.	■■■■	■
Os A, s. D.	■■	
As P. I.	■	
A. A.	■■■	
C. do D.	■■	
M. de S.	■■■■	
O. R.	■	
O. D.		■
V. da A.		■■■■
L. dos P.		■■■
M. d. R.	■■	■
Mat. S.		■
OP. da S.	■■	■■■
B. no B.	■■■■	■■
V. do O.	■■	■■■■
O. O. N. da T.	■	■■

Reagrupados e ordenados todos os diagramas, no seu conjunto, podem, então, perspectivar-se novas relações, descobrir-se novas singularidades, por via das linha (simétricas ou assimétricas) que aí vemos desenharem-se. Dou um só exemplo. Um traço que imediata-

mente dá a ver, no plano da horizontalidade, uma distinção de contornos. Procedo, assim, a um corte, delimitando pelas linhas do plano assinalado:

	VERÃO	OUTONO	INVERNO	PRIMAVERA
O.R. →	■	□	—	□
O.D. →	■	■	□	—

■ — Bastante significativo

□ — Significativo

— — Não significativo

Os termos do que no esquema se erige em relevância têm obviamente a ver com a ordem da significação estatística. Para além da reveladora dominância imediatamente visibilizada no que toca às ocorrências do verão (estação central), assinala-se acima de tudo a posição de relevo que mostram os dois livros isolados no esquema. Situação que é, aliás, indiscutivelmente confirmada se se deslocar esta focagem para a relação inverno/primavera (onde se desenham linhas direccionais exactamente inversas); e se atentarmos no esquema contextualizador atrás apresentado, alargar-se-á evidentemente a perspectiva e o alcance de significação. Nestes dois livros julgo que estamos perante um ponto de viragem que importa interpretar em função da obra, da textualidade globalmente entrevista no seu todo.

Relativamente ao verão impõe-se uma observação sobre a abordagem operada. Do procedimento analítico pretendo sublinhar o sentido intencional do trânsito: um desejo de que funcione, igualmente, como exemplo; isto é, o método poderia ter sido adoptado em qualquer outro momento e em relação a quaisquer outras ocorrências. Trata-se, no fundo, de registar a tentativa de levar até ao limite possível a metáfora operativa da viagem textual. Procurarei ajustar a leitura (inscrita num eixo horizontal) aos ritmos do texto (na sua linha evolutiva), tentando aproximar-me de algumas particularidades ao nível da construção/organização textual e de algumas evoluções e involuções, avanços e recuos, dos matizes metafóricos. O ponto de vista de uma perseguição obsessiva da ocorrência, desejo que, por

fim, possa ser perspectivado para além do descritivismo e da monotonia necessariamente impostos pelo passo a passo da leitura.

De Passagem

*A luz de setembro
tomará dos olmos
(O.R., P 23)*

Assim aparece Setembro: mês de passagem, de anúncio e início ao sentido já outonal, o sentido da melancolia das tardes (*As M. e os F.*, XXIX), dos grandes e calmos dias (*C do D.*, P 8) e das próprias manhãs quando o mês está no fim (*O. R.*, P 24). Setembro aparece, pois, como a metáfora que nos dá, no avançar do texto, uma equivalência: do puro assinalar de uma passagem, a uma identificação propriamente dita. O que Setembro contém em si, são, acima de tudo, as marcas outonais, e dizer *setembro* passará a equivaler dizer *outono*. É assim que, como no andamento da peça musical, esta metáfora do ciclo temporal (Outono) é introduzida na obra. Sublinhe-se o subtilíssimo movimento do trânsito textual. Até *Obscuro Domínio* a directa nomeação da palavra outono é praticamente de excepção; assim o “outono, pássaro de melancolia” (*Os A.s.D.*, P17) ou: “Quando o outono / já não pode senão melancolia...”, versos que iniciam o segundo poema do livro que se intitula precisamente *Mar de Setembro*. O que se encontra são sobretudo as já apontadas referências a setembro que em *O. R.* aparecem também sintomaticamente colocadas ao lado da melancolia⁴⁷: “Melancolia de um fim de Setembro”

⁴⁷ Assinale-se a justeza desta associação cuja pertinência adequada pode ser corroborada por crenças e convicções que se encontram radicadas em antigos lugares comuns, de que a literatura nos passou a dar conta. Por exemplo a convicção de que a melancolia constituía um dos quatro humores do corpo humano (a bÍlis negra) e que a associação com o outono era uma das sombrias predilecções do carácter saturniano. Diz Jean Starobinski referindo-se aos gregos que “era satisfatório para o espírito o facto de se poder estabelecer uma correspondência estreita entre os quatro humores, as quatro qualidades (seco, húmido, quente, frio) e os quatro elementos (água, ar, terra, fogo). Ao que se podia acrescentar, para constituir um mundo simétrico, as quatro idades da vida, as quatro estações, as quatro direcções do espaço, donde sopram quatro ventos diferentes. A melancolia, por virtude da analogia ver-se-á ligada à terra (que é seca e fria), à idade que anuncia a velhice e ao outono,

título do poema 24. Veja-se ainda, na sequência destas observações, como se torna nítido o trânsito textual (manifestação do singular e apurado exercício de composição artesanal).

Em *Obscuro Domínio*, livro que a vários títulos visibiliza a manifestação do código técnico-formal, deixamos de encontrar “setembro” referenciado no texto. Os sentidos de “setembro” são agora transferidos e apresentados na evidência repetida do signo mais explícito: “Outono”, que se mostra na expressividade da “mancha”. Uma primeira ocorrência no poema 17, seguindo-se-lhe um conjunto de poemas que o nomeiam, de modo a constituir-se como que uma “mancha” (topologicamente) — poemas 32, 33, 40, 43, 44, 46 — e como que vincando a interrupção do “setembro” manifesto⁴⁸. É interessante, continuando a seguir o caminho desta detecção lexical e metafórica, verificar como no livro seguinte, *Véspera da Água*, o esquema da ocorrência muda de direcção em função de um calculado espaço de heterogeneidades. Passa-se agora a uma via de nomeação alterante: Outono... Setembro... Outono⁴⁹. De *V. da A.* em diante o mês de Setembro e a estação Outono passam a ocorrer indistintamente numa alternância não perceptível em termos da subtileza do dispositivo ordenador. O que tem justa adequação do ponto de vista do alcance da metáfora. Os sentidos metafóricos deixam-se reconhecer, naturalmente, sobretudo enquanto melancolia ou envelhecimento, tanto nas ocorrências dos primeiros quanto nas dos últimos livros.

estação perigosa em que a bÍlis negra exerce a sua força maior. Assim se constrói um cosmos coerente, de que as quadripartições fundamentais se encontram no corpo humano, e de que o tempo é apenas o regulador dos quatro estados” (Starobinski, 1987:25).

⁴⁸ De notar como, na sequência constituída pelos exemplos justapostos, se desenha a progressão: 17 - “... tudo arde ... // onde tenho casa à beira / do outono”; 32 — “O outono amadurece nos espelhos”; 33 — “vereis passar um rio / rente ao outono”; 40 — “as húmidas / pálpebras do outono”; 43 — “Eis o outono: cresce a prumo”; 44 — “fica o outono”; 46 — “abandonado aos cães do outono”.

⁴⁹ Eis o quadro: Poema 13 — Outono; Poema 19 — Setembro; Poema 20 — Outono; Poema 23 — Setembro; Poema 38 -Outono; Poema 39 — Setembro; Poema 44 — Outono; Poema 45 — Setembro; Poema 49 — Outono. Um esquema assim, descritivo, desencarnado, captando a superfície de um diagrama parcelar da textualidade corre o risco de tropeçar, de se transformar em jogo vazio — equívoco interpretativo. O meu desejo é, partindo destes e de alguns outros exemplos, captar o texto em processo e fixar, em incompleta amostragem, a complexidade e amplitude do quadro infinitamente trabalhado da textualidade no encontro do rigor obsessivo.

Contudo, observe-se que nos primeiros livros, por exemplo, em relação à melancolia, deparávamos, com uma apresentação/colocação que dentro do próprio verso dava a chave da metáfora (outono... melancolia; melancolia... Setembro). Talvez porque a realidade, aproximação do fim, não fosse tão intensamente pressentida. O que passa a ser notório depois do livro de transição que é *O. R.* "O que está por detrás das linhas rigorosas do lirismo do autor deste *Ostinato Rigore*?" interroga retoricamente João Gaspar Simões que continua deste modo: "*O drama do Verão convertendo-se em Outono*, o drama do poeta atingindo a fase derradeira do seu *rigore*" (Simões,s/d: 175; sublinhados meus). Com efeito, também a partir de *V. da A.* quando se pressente que, na sua inclemência, "estão mais próximas as veredas / lentas do outono" (*O P. da S.*, P 39) e deixando os lexemas apontados de se manifestar na vizinhança decifrador⁵⁰, a metáfora congrega, indistintamente, a vertente do envelhecimento com a vertente melancólica. Tanto o mês de Setembro como a estação na explícita nomeação, tempos do transitório, da irremediável fuga do próprio tempo, são tempos de sombra. *Outono* é quando as águas "descem devagar/ sobre a sombra" (*L. dos P.*, p. 191) e Setembro é "onde a sombra rói os ramos" (*M. d. R.*, P 39).

Travessia

*Ternamente incestuoso vai chegar
o inverno
(V. da A., P 23)*

De uma atmosfera se passa a outra, de uma estação a outra, pela ordem de uma global lógica circular — a lógica do cíclico que, radicalmente, podemos encontrar em itinerários particulares, ou seja, em cada particular estação. Infinita circularidade que infinitamente neste trabalho se persegue ajustando-se à ordem do texto poético: estabele-

⁵⁰ Essa decifração reaparecerá em *O O.N. da T.*, livro de uma fase final em que se pretende pela nomeação das coisas, espécie de sagesa que conduz à claridade, reencontrar a essência mesma das coisas da terra, do tempo e dos seres "que tornam a terra mais habitável". Aqui se vai encontrar um poema, que recebe como título o nome da estação, em que se diz claramente: "O outono vem vindo, chegam melancolias" (P 35).

cendo nexos, atando fios, conexiando versos e descobrindo trajetórias. Nos versos de *Véspera da Água*, primeiro livro onde a recorrência da estação inverno é significativamente assinalável, se pode descortinar e construir, um início de trajetória. O inverno, aqui, como ausência que vai chegar, início de uma fase, tempo de ausências metaforizadas. “Ao inverno chega-se pela ausência das gaivotas” (P 21) — despaisamento, desolação, rarefacção: “Não há outra estrada”; estrada vazia, de aves, como de desejo, como da mãe. O sentido do percurso vamos encontrá-lo reforçado nesta ideia de chegada em poemas que se seguem. Sublinho concretamente dois onde a insistência é assinalada no anúncio que se repete igual, textualmente: “o inverno vai chegar”.

- Ternamente incestuoso *vai chegar / o inverno / vai chegar*
cego pela mão do vento / vai chegar / o sangue dos espelhos /
aos tropeções / de sílaba em sílaba (P 23)
- este delírio branco ou o rumor/ da chuva sobre flancos e
barcos/ *o inverno vai chegar* (P 48)

No primeiro poema de que acima transcrevo alguns versos (P 23) fala-se do verão. O título regista-o assim: “Sinais de outro verão”. O poema mostra uma transição. Entre o que resta de uma estação (sinais) — “e sempre ficam sinais” — e o que de outra está para chegar. Da transição, dos sinais que, nestes poemas, antecipam o cenário anunciado, descortino uma imagem: uma brusca queda, cega e branca.

Nos não muito numerosos exemplos em que detectei a ocorrência do inverno, a ideia de percurso impõe-se e aí capto o sentido metafórico, conglobando um conjunto de homologias a que se liga, com ressonâncias na concepção totalizante da obra. Assim, o inverno é um dos tempos da travessia, um tempo que se atravessa: “Nenhuma boca é fria/ mesmo quando atravessou//o inverno” (*B. no B.*, XXVII). São sobretudo as formas verbais (crescer, chegar, aproximar, atravessar) que evidenciam o alcance metafórico da etapa. Do irruptivo aparecimento (*V. da A.*), num crescer cego (“com os muros”), crescer de ausências (“luz deserta”), ao afastamento, exorcizante, desse contínuo crescer (*O P. da S.*):

- V. da A.* — Entre excrementos e a luz deserta/ dezembro *crece* com os muros (P 36)

- L. dos P.* — “Rente à Fala” -Desperto ainda oiço *chegar* o inverno (XXV)
 — Assim te despes — com o aroma do inverno (XXVII)
- Mat. S.* — Vê como se morre devagar/neste inverno/que se *aproxima* da cintura (P 42)
- O P. da S.* — Não oiças essas vozes que não param/de *crescer* a caminho do inverno (P 53)

É o corpo o lugar que mais sofre a travessia. Não será por isso um dos fins últimos, exorcismador, o “fazer do corpo todo/ um lugar desviado do inverno?” (*O P. da S.*, P 36)⁵¹.

Anúncio

dezembro traz em si a primavera (As M. e os F., IV)

Até *O.R.* há um único reenvio ao inverno; justamente a nomeação do mês Dezembro no verso de *As M. e os F.* que coloquei em epígrafe. Tendo presente o carácter de excepção da ocorrência observe-se o seguinte: a presença de Dezembro mais do que afirmar ou expandir propriedades que em si figurariam a metaforização de um universo de desolação, desertificação ou esterilidade, reenvia para os sentidos de um inverno fecundante pretextando a primavera.

No primeiro bloco (de *As M. e os F.* a *M. de S.* incluído) onde o conjunto de referências directas à primavera, ou aos meses que integram a estação, se constitui como uma significativa linha contínua, verifica-se uma estreita conexão com um campo semântico que contribui, em grande medida, para determinar a visão poética e o efeito metafórico aí contidos. Refiro-me ao campo semântico da claridade. Com efeito, dos meses da primavera aparecem em especial as manhãs (“manhã de abril” — *As M. e os F.*, XXIII; “manhã de maio”, *As P.I.*, P 11) ou a presença do sol (“É março, ou abril? / É um dia de sol”,

⁵¹ De tão difícil a travessia se procuram refúgios, se convocam seres ausentes que a tornem suportável; num poema de *V. do O.* a esperança vai para a estação no pólo oposto, só aí talvez o retorno seja possível: “Talvez um verão ardente os traga até à nossa porta, dois golfinhos de prata no anel e o cheiro das ilhas no cabelo, para que o inverno seja suportável” (P 47).

M. de S., P 17; “a chuva em abril tem sabor a sol”, *A.A.*, P 11). Da própria noite, ou da sombra, na estrutura oximórica do verso, se evidencia, a claridade: “noite transparente, / primavera escura / Sombra rodeada / de mar e brancura” (*A.A.*, P 15). Aliás, as palavras brancura e claridade surgem mais que uma vez (vd. *As M. e os F.*: XXIII e XXVII) relevando a harmoniosa visão que aqui se depreende. Esta visão funciona sobretudo no quadro da apresentação da relação amorosa. E ao constarmos a demarcação de um bloco correspondendo sensivelmente a uma fase da obra, podíamos supor que a primavera surgiria como mero enquadramento cénico. Pelo contrário, integrada no ritmo cíclico da natureza, mostra-se como presença dinâmica assimilada ao eu lírico ou a suas projecções amorosas⁵².

Posso concluir que na poesia de Eugénio de Andrade esta metáfora aparece essencialmente no traduzir de uma face do universo desejante. Face que, em última instância, se vê projectada na própria substância do canto, no poema, entidade concebida como “algo profundamente erotizado” (Nava, 1987: 47). Um exemplo desta dimensão poderá sintetizar o alcance do movimento de metáfora, enquanto identificação, enquanto idealização: “Ao menos tu sê ave,/primavera excessiva./ Ergue-te de mim: / canta, delira, arde” (*C. do D.*, P1). O excessivo proposto no processo de identificação encontra uma correspondência significativa noutra instância: no ser jovem — “Diremos prado bosque/ primavera, / e tudo o que dissermos / é só para dizermos / que fomos jovens” (*M. de S.*, P 14). O alcance da metáfora particular tem perfeita adequação relativamente ao alcance de uma visão global da metáfora na obra: desejo, exaltação, claridade, juventude. Outra adequação, outra analogia tem a ver com o que Ricoeur chama de “trabalho de semelhança” (cf. Ricoeur, 1983^a). A primavera, na obra, como tempo (metáfora) da transição anunciando

⁵² Julgo que aqui seria justo referir, do ponto de vista das interferências intertextuais, ecos da poesia romântica que embora difusos me parecem bastante actua-ntes; nomeadamente dos românticos ingleses, por exemplo a poesia de um Shelley ou de um Keats. E isto me parece particularmente relevante em relação a um livro como *As M. e os F.* Transcrevo um breve poema que, da relação amorosa, nos mostra o quadro de um harmonioso encontro no seio da natureza, e que a este respeito pode ser evocativo. Aí se encontra a 2.^a referência à primavera: “*Olhos postos na terra tu virás/no ritmo da própria primavera/e como as flores e os animais/abrirás nas mãos de quem te espera*” (XI).

outra estação que será outra, mais acabada, metáfora do desejo enquanto plenitude: o verão.

Por fim, note-se a contrastantemente significativa rarefação da ocorrência a partir de *O.R.* Em muitos dos livros a ausência total de referências (por ex. *O.D.*, *V. da A.*, *L. dos P.*, *M. Sol.*) e nos outros um número mínimo. Nestes, a adjectivação (os “impacientes e amargos” dias de abril — *O.R.*, P18; ou a “entre lúcida e ácida” primavera — *M.d.R.*, P 35) acentua o contraste face à manifesta positividade dos primeiros livros. É em *B. no B.* que um mais significativo número de ocorrências se torna a impor. É interessante observar que aqui estas ocorrências se encontram maioritariamente associadas à luz; mais concretamente são as luzes de março que aparecem (poemas XI, XII, XX). Luzes adjectivadas de “inquieta”, “loucas”, “despidas”⁵³. Talvez, afinal, só o verão exista. Talvez só o verão (metáfora) conduza à coroa do lume: “Esse gosto a sangue / que trazia a primavera, se primavera havia, / não conduz à coroa do lume” (XVIII).

Plenamente

*Amo-te para que subas comigo
à mais alta torre,
para que tudo em ti
seja verão, dunas e mar
(O.R., P 8)*

OS PRIMEIROS LIVROS: DE AS MÃOS E OS FRUTOS (1948) ATÉ *OSTINATO RIGORE* (1964) — As referências ao Verão, ou aos meses do Verão, não são grandemente significativas nestes livros e, consequentemente, comportam um peso mínimo de significação metafórica no conjunto da obra. Em dois deles a ocorrência não se verifica sequer (*As M. e os F.*; *A.A.*) e noutros é quase despercebida (meramente descritiva em *Os A.s.D.*, ou integrando, fugaz, um pontilhado quase só decorativista [*As P.I.*], ou simplesmente evocativo [*C. do D.*]). Excepção feita ao quadro oferecido em *Mar de Setembro*. Em três poemas seguidos (8, 9, 10) a ocorrência faz avultar a face matinal,

⁵³ Idêntica adjectivação se vai encontrar no poema 46 de *V. do O.*, “Último Exemplo: Carlos de Oliveira” — “Aproximou-se da janela, a luz era ainda amarga naquele fim de março”.

“interminavelmente fresca” da estação. Despe-se no Verão o corpo e é à “luz das manhãs lisas do verão” que sabe. As outras nomeações, já quase no final do livro (poemas 22 e 26), exploram a face ardente da estação que aparece como lugar anunciador do desejo; o poema 26 intitula-se justamente “Eros”.

OSTINATO RIGORE (1964) — “Um só fluir, um só fulgor”. Este é o último de um conjunto de cinco “Estrilhos de um dia de Verão”, título de poema (P 7). Aqui, na subtileza ordenadora da composição em colar (cf. Lopes, 1981: 58, 59), é perceptível a curva que desenha um movimento ascensional e intensificante: “despertar”, “ardor de florir”, “um só ardor”, “um só fulgor”. Movimento que se deixa perceber em muitos outros textos. Veja-se, a este título, no final do poema imediatamente a seguir, P8, o excerto: “Amo-te *para que subas comigo / à mais alta torre, / para que tudo em ti / seja verão, dunas e mar*”.

O. R. é o primeiro livro onde as remissões ao verão surgem como construída afirmação da metáfora exaltante: o tempo da plenitude, tempo do ardor, do fulgor. Este sentido se deixava adivinhar no final do livro anterior, como foi assinalado (vd. poemas 22 e 26). Em *O. R.* a abertura do livro é uma feliz apresentação; a apresentação da chegada de um tempo, o tempo do ardor ou da brancura: “Soneto menor à chegada do verão”. O primeiro e o último verso referenciam um universo que se pretende incorporado pela própria realidade poética — tendência que abre o texto para um horizonte de autosuficiência (realidade simultaneamente abstracta e erotizada)⁵⁴. Vejam-se os primeiros versos: “Eis como o verão / chega de súbito”. E os últimos: “eis como o verão / entra no poema”.

Os traços semânticos que, no poema, se associam a esta anunciação, a brancura, a luminosidade, a referência animal, aludem a uma carga positiva que, imediata ou alusivamente, se manifesta nos outros oito poemas em que explicitamente a estação é nomeada (6, 7, 8, 10, 12); (21, 22, 28). Observemos, por exemplo, dentro daquilo que nesta poesia entrevemos como a obstinada perseguição da ordem coerencial, o facto de o poema que vem logo a seguir a essa apresentação, P 6, se intitular: “Anunciação da Alegria”. Poema paradigmático ao nível da construção enunciativa: “Devia ser verão, devia ser

⁵⁴ Uma particular herança das poéticas modernistas e mais particularmente de uma concepção mallarmiana do poema.

jovem...”; tempo e corpo postulam a indeterminação metaforizante: “Um corpo nu brilhava nas areias / — corpo ou pedra?, pedra ou flor?”. A luz, as dunas, o mar, configuram o enquadramento que revela claramente a metáfora: “Sem muros era a terra e tudo ardia”. O verão toma (totalmente) o lugar da plenitude amorosa.

OBSCURO DOMÍNIO (1972) — Eis um livro cuja extensão e abertura semântica se repercute na referência à estação do calor. Há um alastramento da gama conotativa que até aqui rodeava o termo. Começo por apontar uma bifurcação significativa: até *O.D.* os versos falavam do verão, configurando, de modo bastante claro, um trânsito metaforizante que, da estação, desenvolvia fundamentalmente a expressão codificada no ardor, pelo que o modo dominante da metáfora apontava na direcção do desejo; agora encontramos versos assim: “o frio, / implacável, / azul do verão” — versos incisivos recortados num poema intitulado justamente “O Verão”. Aproximem-se do “implacável” outros adjectivos similares: “difícil”, por exemplo, a dizer o próprio verão (“um verão difícil em altas camas de areia” — P 19)⁵⁵. Isto nos conduz a uma outra qualificação, a um outro, simultâneo, modo de dizer o verão: mais contíguo a um dizer sombrio (disforia?). Mas poder-se-á, rigorosamente, falar em bifurcação de sentido metafórico? Creio que se pode, acima de tudo, vislumbrar uma dialectização ou uma tensão no seio do processo metaforizador. O verão como metáfora do desejo alarga-se a novas formulações que, se por um lado podem ser vistas no acompanhar da concepção renovadora do texto (da escrita, no livro, abrindo-se a dispositivos de calculada heterogeneidade), por outro lado poderão simplesmente dizer alguns tão antigos lugares comuns aqui (nestas metáforas) recebendo nova luz⁵⁶. Vemos agora o verão (o desejo) atravessando-se também

⁵⁵ veja-se, ainda, por exemplo, num dos poemas retirados nas últimas edições deste livro, no poema intitulado “Noite”, o adjectivo “inclementes” (corpo atravessado por um rio / de aves *inclementes* de verão”)

⁵⁶ Consideremos um conjunto de *topoi* e notações codificadas da poesia lírica que homologicamente revelam a tensividade patente nestas metáforas. Lembro por exemplo os *topoi* petrarquistas do estado incerto e da *dolenda voluptas*, ou, do ponto de vista formal as antíteses da estética maneirista. Deixemos em aberto a perspectiva de uma análise no campo intertextual que procurasse, por exemplo, a detecção de veios muito assimilados da mundividência poética de um autor que o próprio Eugénio de Andrade coloca em primeiro plano no que toca a possíveis heranças: Luís de Camões.

de dor, de um palpitar, de um morrer. Vê-mo-lo em poemas vizinhos: P 31 — “Tempo em que se morre” — “Agora é verão, eu sei. / Tempo de facas”; E no poema 32: “No verão morre-se / tão devagar à sombra dos ulmeiros!” Desejo não implica necessariamente a plenitude vivida, apesar de, no fundo, ser este o movimento mais ansiado e que de certo modo transparece na leitura da metáfora através de uma linha subjacente: a linha ascensional (“eu crescia para o verão” P 41; “Plenamente”, título do P 10). De referir ainda uma, inevitável, articulação: a referência ao verão conecta-se intimamente com as referências ao corpo: lábios (P 41); peito (P 18); flancos (P 43).

VÉSPERA DA ÁGUA (1973) — “Sobre o teu corpo caio / daquele modo que o *verão* tem de espalhar os cabelos / na água esparsa dos dias (...)”. Começando por contextualizar a primeira das sete ocorrências do verão verifico que esta ocorrência aparecendo intimamente conexionada com o corpo é em função dele que ganha sentido. Aliás, o título deste pequeno poema, o poema 5, é justamente: “Sobre um corpo”. Verifico seguidamente que todas as outras ocorrências se encontram directa ou indirectamente associadas ao corpo ou, por extensão, ao universo do desejo. E é nessa global focagem que se depreende a significação metafórica da ocorrência, obviamente ligada ao próprio desejo (podendo ainda encontrar-se vários eixos relacionais que fundamentam essa significação, por exemplo, na associação com o elemento líquido — água). Sublinho a ordem por que ocorrem as referências à estação. Além do já referido poema 5, que se demarca, podemos agrupar os poemas aos pares: poemas 10 e 11; poemas 20 e 23; poemas 40 e 42. Sublinho, então, dois deles pelo natural destaque da referência encontrada nos títulos: P 23 “Sinais de outro verão” e P 42 “Constelações de verão”. Aí lemos: “o verão é branco e liso” (P 23); “verão exausto e branco” (P 42). É essa área branca que permanece tematizando o subsistente: — os sinais (“são os *sinais* de outro verão”; “o verão é branco e sempre ficam sinais”). Subsistência coexistente e consonante com a linha do texto que o título do livro oferece: uma véspera que se deixa adivinhar nos sinais. Traduzindo a metáfora direi sinais do desejo.

LIMIAR DOS PÁSSAROS (1976) — “Verão sobre o corpo”, o segundo bloco do livro, inicia-se por uma radical enunciação do desejo; para lá do sentido metafórico já contido no título é sobretudo nas primeiras linhas que, na urgência enunciada, a radicalidade da

metáfora começa por se manifestar: “Esta noite preciso de outro verão sobre a boca crescendo nem que seja de rastos”. O que se segue é a apresentação de um vasto quadro sequencial de ressonâncias autobiográficas. Aquilo que Joaquim Manuel Magalhães chama de “poetização duma ficção biográfica” (Magalhães, 1981: 95). Importa que nos detenhamos na especificidade deste quadro. Transcrevo as linhas imediatamente a seguir às do início que citei: “Assim começa este verão: Lá para o fim ao entardecer havia certamente aquelas mulherês muito juntas todas sentadas no largo rente ao muro riam falavam e riam como coisa sua uma delas pensava num caralho que vira muito direito nessa tarde não vivia de flores enorme talvez fosse de animal riam sentadas um homem passava o riso é maior olhou de soslaio e logo a mais nova a que pensava no animal ou no homem tanto monta o riso crescia o caralho também.” Na discursividade biográfica a metáfora manifesta-se como reveladora das pulsões do desejo que o poeta significativamente remete para uma obscura anterioridade desejante: a da própria mãe. Um verão que é um limiar. Precisamente antes da irrupção (em cena) do eu, sujeito poético. Ainda nesta sequência sigam-se as ocorrências da expressão que no título fixa e explicita a metaforização: “Falo de um verão sobre o corpo, um ácido gravando na pele a minuciosa flor do centeio”. O que se nos depara é um progressivo caminhar e, por fim, um peso, de sinal ambivalente, onde tanto se pode ler uma latência positiva, quanto destruidora: “Daqui as vejo imóveis, [as águas da memória] com esse peso do verão sobre o corpo. Ninguém dirá que respiram, que não estão mortas, talvez corrompidas, pelo menos sufocadas pelas últimas poeiras, as mais cruéis”. É o verão que dá nome à perturbante ficcionalização biográfica, e as marcas enunciativas que o trazem à cena — deícticos que o apontam — simultaneamente nos dão a metáfora e nos ajudam ao seu reconhecimento. No texto que é, na obra, o do olhar mais radical, o quadro assume claramente o luto, e, introjectado o objecto perdido, torna-se nítido o movimento que faz dialogar os verões, da primitiva união (“este verão”) ao reencontro desse lugar do desejo (“Falo de um verão sobre o corpo [...] De ti para mim germinavam as águas”).

Note-se ainda que relativamente ao verão, tanto na 1.^a como na 3.^a sequências se depara igualmente com uma notação “destruidora”. Na primeira sequência “Limiar dos Pássaros” fala-se de uma corrosão, do ar duro, ou, então, ouve-se o verão chegar com “a sua frágil

quilha em águas quase mortas”. Em “rente à fala”, o que a metáfora dá a ver são sobretudo vestígios (rasto, ruína, passado) — o que fica do desejo — “Sinais oh também elas querem deixar / nas intrincadas veredas do verão / também elas querem deixar sinais as cabras”.

MEMÓRIA DOUTRO RIO (1978) — Tendo em conta as características do livro, conjunto de pequenos poemas em prosa, facilmente aqui se vão encontrar notações discursivas deste tipo: “era o último verão” (P 23), “Foi no verão...” (P 28). Todas as referências ao verão, que não chegam a meia dúzia (são quatro as remissões explícitas no interior dos poemas), reflectem a marca duma matriz de tipo diegético. Por exemplo, na ideia de percurso: “deve ter atravessado os lúcidos bosques do verão” (P 33) ou na ideia, suspensa, de passado, como se pode ler no *envio*: “Aos dias de verão delapidados nas dunas”. A estratégia enunciativa que evidencia o mecanismo da memória (vd. a este propósito o título catafórico) contribui grandemente para demarcar o significado da metáfora. O verão é sempre um tempo anterior, tempo de desejo — momento onde passou a luz ou o fulgor da manhã — rememorado, agora, no silêncio de um hoje magoado (tempo da enunciação); tempo corroído ou, simplesmente, envelhecido. Ou então enternecidamente lembrado em harmoniosa nostalgia.

MATÉRIA SOLAR (1980) — Começo por sublinhar um procedimento observável em livros anteriores⁵⁷: o agrupar de ocorrências naquilo a que me apetece chamar de natural proximidade de ecos vocabulares. Veja-se, esquematicamente, o quadro das aproximações: poema 6 e poema 7; poema 17 e poema 19; e finalmente, separado, o poema 46 (o livro é constituído por 50 poemas). No poema 46, o último em que ocorre Verão, a estação é referida em termos de anúncio de um fim. De imediato, poder-se-ia pensar num absoluto ajustamento lógico entre os planos sintáctico e semântico, sintonia, no avançar do texto, entre a estruturação do livro e um apresentar de cenários homológicos. Contudo, as leituras podem ser obscurecidas por pontos cegos, cautela que aqui se coloca quando, por exemplo, no poema acima referido, o sentido declinante se interprete no pressentimento da iminência tempestiva (vento, chuva, noite) — “O verão quase no fim, / o vento nos pinheiros, a chuva / pressentia-se

⁵⁷ Vd. por exemplo em *Ostinato Rigore* ou *Véspera da Água*.

nos flancos, / a noite, não tardaria a noite, / eu amava o amor essa lepra”. Justamente o vento, a chuva, a noite poderão estar investidos de uma carga fortemente positiva e ser o tempestivo potência desejante. Observe-se ainda o seguinte: a referida aproximação de ecos vocabulares, neste caso da ocorrência verão, funciona a um nível topológico; disposição que tem a ver com uma aproximação por contiguidades. Podem, no entanto, encontrar-se outras possibilidades de agrupação, agora por exemplo ao nível semântico (ao nível das estruturas profundas), donde se originarão conjuntos de conjunções. Destaco aqui a conjunção com o campo semântico da amizade que aproxima o poema 6 (“um amigo começa no verão”) do poema 17 (“são fáceis de encontrar os meus amigos, /... / o corpo do verão sobre os joelhos”). A metáfora, mais uma vez neste livro, tem equivalência numa significação de plenitudes — do desejo, do corpo — de que o poema 19 (no centro) pode funcionar como uma chave: “um corpo não é a casa da tristeza / e eu sempre poisiei à entrada / da pedra do verão”.

O PESO DA SOMBRA (1982) — No interior de uma escrita cuja enunciação arranca deliberadamente de uma aguda consciência da passagem do tempo, e dos seus efeitos sobre o corpo, era previsível que a referência ao verão surgisse maioritariamente como uma referência remetida a um tempo passado, dele devolvendo uma visão nostálgica e melancólica. De facto, assim acontece. A estação é nomeada em 10 dos 60 poemas que constituem o livro. Encontramos, quase sempre, um olhar retrospectivo (“chego à janela para olhar os cedros / pela última vez nesse verão”, P 39) e registre-se, em particular nas primeiras ocorrências, uma associação dominante: o mar, a praia. Deste modo, o sol, as águas, as dunas vão conformar um cenário que, naturalmente, por contiguidade, prolonga e reforça o sentido metafórico do verão — um lugar-tempo de plena realização desejante. Mesmo referenciado no presente o verão tem uma função evocadora, remissão ao instante da anterioridade feliz: “é quase só um ritmo calmo / de verão prestes a chegar às dunas”(P 9). Mas vejamos outros exemplos, a ilustrar o que da metáfora se disse:

P 9 — *Estou sentado nos primeiros anos da minha vida, /o verão já começou, e a porosa /sombra das oliveiras abre-se à nudez do olhar (...) Quanto ao pastor, / talvez um dia suba com ele às colinas, /e se aviste o mar.*

P 18 — *Oiço-te como se ouvisse chegar o verão, / seus inumeráveis dedos
correr pelos dias / ou pelas noites com águas dentro; / (...) com a manhã alta
a cair nas areias, / morder os muros, arder endoidecido.*

P 26 — *Atravessara o verão para te ver / dormir, (...) / Quem canta no verão
espera ver o mar.*

P 29 — *Quase se vê daqui, o verão: / (...) / era um dia que dava para o mar.*

É interessante observar que nas últimas referências que o livro nos apresenta, o que de nostálgico ou melancólico antes aparecera positivamente entrevisto, traz agora, em si, as próprias marcas do fim (“amo esta espécie de verão / que de longe me vem morrer às mãos”, P 45) e mesmo de evidenciada negatividade, como acontece na última ocorrência (“águas/ presas e quase mortas do verão”, P 51).

BRANCO NO BRANCO (1984) — Em *O Peso da Sombra*, um dos poemas do fim, sobre girassóis (“e vou falar dos girassóis”), termina com um verso que fala da “glória dos grandes dias de verão” (P 43). Em *B. no B.* o verão, metáfora feliz da sedução, é encontrado em versos que se aproximam, na glória e no esplendor, dos citados no livro anterior; assim:

*Os primeiros dias da amizade levam
sempre à gloriosa loucura do verão;
não sei de tempo mais feliz (XIV).*

Repare-se que se trata de uma linha que se detectava já em *Matéria Solar*. E tal como nesse livro amigos e amizade aparecem ligados ao desejo de que podem também ser metáfora. É sobretudo em função de dois pólos de referência (corpo e luz) que em *B. no B.* a metáfora do verão se afirma. Obviamente que a referência ao corpo aparece, como até aqui sempre aparecera, a autorizar o sentido metafórico da estação do lado do desejo. Nalguns poemas a aproximação assume a nitidez de recorte aforístico: “um corpo // começa a morrer mal acaba o verão” (XLIII). Mas é acima de tudo pela luz conexas com o corpo que a metáfora esplende na direcção que a revela. No poema que nos fala de um “corpo / ancorado no verão” lemos: “luz entornada pelo dorso, na cintura, / mais doce sobre as nádegas: / para levar-te à boca, quantos mares / arderam, quantas naves” (XXVIII).

VERTENTES DO OLHAR (1987) — 1. Convergências, afinidades, guiam o trajecto, conduzem a leitura. Mais do que as detectadas

nomeações de que se parte, se encontram os pontos de contacto na matriz de narrativização dos poemas, na expressão nostálgica de um tempo de que brancura, luz e calor, são traços intrínsecos que possibilitam a metáfora. Estou a falar das semelhanças a partir das afinidades estruturais que aproximam este livro de outro anterior, *Memória doutro Rio*⁵⁸, ambos conjuntos de pequenos relatos poéticos, pequenas histórias, muitas delas, histórias de verão⁵⁹, quer dizer: histórias onde o desejo digressivo nelas aparece se atravessando, como no verão. Assim, torna-se mais ou menos claro que se chega à metáfora não necessariamente pela linear busca de nomeações directas ou indirectas de um termo (neste caso da estação) e da simplista derivação para uma atribuição, para um significado, cuja decodificação a leitura assegurará. Aqui, mesmo nos exemplos da directa nomeação do verão se assiste à sua integração nesses relatos precisamente como marcas cronológicas que enunciam o pendor narrativo dos textos — “Passaram o verão todo a transformar a luz em canto” (P 26), “Era um verão vagaroso, só lá para o fim algumas folhas caíram nos canteiros” (P 39). Falar em histórias de verão, que nessa denominação supõem a metáfora, implica, de certo modo, inverter os termos dos circuitos que permitem ler o tropo. É agora o leitor que fala da estação onde ela directamente ocorre e a vem apresentar como metáfora. O que está implicado nesse trânsito? Antes de mais o reconhecimento da perspectivação retórica na obra do poeta e o funcionamento da sua gramática. Na interacção da zona enciclopédica dos tópicos vulgarmente associados ao calor e à luminosidade estivais com os valores conotativos e simbólicos para que esta presença vai apontando ao longo da obra, é que se delineiam os quadros referenciais onde a metáfora alcança essa mais vasta significação; para lá da brancura, luz e calor, que atrás referi, convergem outros vectores como o incêndio, a animalidade, o voar, o sul, a habitabilidade, etc., vectores que se reagrupam à volta de um foco irradiante: o desejo. Nessas histórias de verão, declaradas histórias de desejo, dentre os elementos que aí têm acolhimento, relevo a presença animal, corrobora-

⁵⁸ As aproximações entre os dois conjuntos de pequenos poemas em prosa manifestam-se de modo curioso até no plano das, poucas, remissões explícitas à estação a que me refiro (coincidentemente quatro).

⁵⁹ Em *M. d. R.*, um poema recebe precisamente o título “História de Verão” (P 9)

radadora do extraordinário propósito coerencial de que permanentemente a obra dá mostras. Na origem deste livro está um texto que data de 1946 intitulado: “Fábula”⁶⁰. História exemplar que mostra a contemplação da cena fundadora, olhar de criança que descobre a realização plena do desejo. Da relação entre Maria e o carpinteiro, os termos empregados na tradução do vigor sexual são termos decorrentes do título, ou que ao título dão luz. Sobreleva a imagem do homem “Um cavalo ofegante, 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 leite do ribeiro, morreu no alto dos amieiros. Por fim a paz desceu ao mundo.” Este texto é apresentado paradigmaticamente em segundo lugar. Seguem-se-lhe no livro, muitas outras histórias, idílios que dão nome ao verão, em que agora os animais têm lugar central, numa privilegiada relação com o eu poético. Veja-se o gato em “A sereia do Báltico” (“a relação dele [...] comigo poderia falar-se de idílio”), o cão da “História do Sul” (“... a partir de então, osso, cadela, destino, tudo isso era eu”), ou o pombo em “Boulevard Delessert” (“o meu pombo voltou, e durante uma semana vivemos um pequeno idílio”).

O OUTRO NOME DA TERRA (1988) — Via *Saudades de Verónica Voss*, um filme de R. W. Fassbinder, e pensava neste texto, mais porque tinha em mente a leitura do livro, do que por alguma particular afinidade encontrada, pois nada do filme me fazia ver essa luz do livro de Eugénio de Andrade, uma luz do verão rente às pequenas coisas da terra. Talvez nada de mais distante que as luminosidades de um e doutro ... Apenas uma frase o que provocou o reenvio, o que me fez fazer a aproximação, frase casual, daquelas banais que fazem descobrir sugestões, porque sempre subtis parentescos entre as coisas mais contrastantes se podem encontrar. No filme alguém disse esta frase: “Como certas pessoas que vão morrer e deixam tudo em ordem”. *O O. N. da T.* é indiscutivelmente um dos textos mais ordenados de E. de A. Os mais óbvios indicadores dessa

⁶⁰ Antes de *V. do O.* ser livro, este título nomeava uma espécie de apêndice que se seguia a *M. d. R.*, primeiro livro de poemas em prosa. “Fábula” começa por ser o primeiro texto desse apêndice. Na edição da *Poesia e Prosa* da Limiar se incorporavam três textos. “História do sul” (1976) e “O Porto é só” (1979) são os outros textos além do já referido.

arrumação vão encontrar-se na explícita tripartição e na explícita intitulação de cada uma das partes. Temos assim três linhas, três domínios, conjugação de três segmentos segundo a metáfora vitalista: a infância, a idade madura, onde se instaura a coincidência estrutural que faz representar a idade como verão (o próprio nome enuncia o território — *cumplicidades de verão*) e por fim o declínio, o lugar que traz a morte. Ora, a figura que introduz a ordem traz consigo as leis da proporção, os princípios da simetria. Assim a relação entre as partes assume a configuração de um rigor geométrico, sustentando-lhe a equidistância com base no número de poemas que integram cada um desses blocos — (7 / 35 / 7). Como se vê, a parte central tem um peso consideravelmente superior (7 × 5) do ponto de vista da quantidade de poemas que a integram. Impunham-se estas considerações na medida em que pretendo ler a metáfora, acompanhando a estrutura do livro, no quadro da discursividade da obra. “Não se trata de coleccionar tipos, mas de conhecer o modo de discursividade de uma obra, o seu pendor metafórico” (Meschonnic, 1970: 134). Começo por recorrer ao procedimento até aqui seguido de detecção lexical dos vocábulos-chave, ponto de partida de uma leitura de conjunto. Desde logo um confronto com as outras estações e uma observação de ordem estatística: largamente se destaca o predomínio das ocorrências ligadas ao verão⁶¹. Se se atentar no facto de as referências ao inverno aparecerem na última parte, depressa nos apercebemos da extrema coerência que a ordenação estrutural determina. Na segmentação tripartida que o livro oferece vai encontrar-se um ajustamento que equilibradamente apresenta um predomínio absoluto das ocorrências do verão na 2.^a parte (1.^a-1 / 2.^a-14 / 3.^a-2). Nesta 2.^a parte, num pequeno poema pode-se ler uma espécie de desmontagem retórica da metáfora: P 26 “Cardos” — “Este é o lugar onde só o lume / não demora a florir, / onde o verão abdica / de ser metáfora para arder / até ao fim.” O deíctico mostra um lugar, nomeação que traz consigo a explicitação de uma procura e que sublinha os termos de uma cadeia associativa: cardos, ardor, verão. E é no propósito enunciado de exclusão do tropo, e da afirmação da literalidade, que se põe a descoberto a chave da metáfora. A interacção dos termos aqui referidos confirma assim a descodificação que para a metáfora tem vindo

⁶¹ Uma referência à primavera, duas ao inverno e três ao outono. Em 17 poemas o verão ou os meses do verão são nomeados.

a ser apresentada. O cancelamento da metáfora que os versos propõem não exclui a propriedade que a funda. Não se trata, afinal, de abolir, trata-se de afirmar. Isto porque a significação que dela se extrai apoia-se na analogia e na extensão de uma das propriedades literais. Trata-se de uma questão de grau. Pode o verão deixar de ser metáfora e continua a arder. A metáfora está claramente revelada: reafirma os valores contidos nos exemplos dos livros anteriores. Voltando ao princípio da coerência estrutural que comecei por apontar e tendo em conta que este livro se situa numa fase final da obra, revelada a metáfora, o que se redescreve com a sua nomeação, lugar mais alto do desejo, vai ser claramente remetido para o passado. O tom elegíaco (do)mina o presente da enunciação (“É talvez o último verão, / tão feito de abandono é meu desejo”). O verão passará a ser progressiva e explicitamente assumido como despedida⁶². P 31 — Despeço-me do verão junto às águas / frias do norte “. No “Epitáfio “, na última parte do livro, a aproximação do fim é antevisão de um inverno para morrer. A despedida é a rememoração do muro do verão. “Mesmo assim, tu decidiste / que seria a última; esta tarde: / vias uma criança escalar o muro / do verão, e sorrias — há muito tempo “ (P 46). Essa imagem rememorada que introduz a metaforização pode conduzir o leitor a uma conexão fundamental na obra do poeta: a presença da casa, a presença da morada. Há no fechar da primeira parte uma alusão à casa por onde “a cal do verão [é] entornada”. O poema seguinte, o primeiro da segunda parte, intitula-se “A casa”. Poder-se-á ajustar à leitura deste poema e reverter em função dela, uma reflexão do pensamento de Deleuze / Guattari. A que nos fala do *devenir*, processo que não assenta propriamente nas figuras analógicas da imitação ou da identificação, mas que funciona “a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se realizam, extrair partículas, entre as quais se instauram relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, as mais próximas daquilo que se está para *devenir* e pelas quais se *devém*. É neste

⁶² Há um poema que recebe justamente esse nome. P 36 “Despedida — Junho chegara ao fim...”. Quase todos os poemas apontam o verão, se não como despedida, como evocação; tempo rememorado, enunciado no passado. Veja-se a actualização do topos do *ubi sunt* no quadro do melancólico abandono. P 40 — “O ardor / do verão caiu ao rio, / a tão amada voz perdeu / o seu rebanho. / Quando junho voltar quem sabe onde fará a casa?”.

sentido que o devir é o processo do desejo “(Deleuze e Guattari, 1989, 334). Leia-se o poema “No meu corpo uma casa se levanta, / sem portas, sem paredes, sem telhado: / entrasse o mar por ela ouviria as sereias, / fosse outra vez verão seria só orvalho”. A impossibilidade que consigo a passagem do tempo traz, resolve-se na categoria do possível instaurada pelo devir. Através do imperfeito do conjuntivo se pretende recuperar o desejo e se repõem alguns dos sentidos que iluminam uma das mais perseguidas metáforas na poesia de Eugénio de Andrade: a metáfora da morada, da habitabilidade. Quatro poemas à frente encontra-se este título: “Morada”⁶³. “Essa era a casa onde o sol ardia”. Assim as casas onde indistintamente o verão ou os girassóis terão abrigo: “Eram a casa do verão, os girassóis / a deradeira “(P 41). “É talvez o último verão, / tão feito de abandono é meu desejo. / Mas estou orgulhoso dos girassóis. / Como se fora seu irmão” (P 22).

⁶³ Veja-se a ressonância claramente autobiográfica neste poema. Reenvio nítido para o texto introdutório de *Os A. S. D.*

V. O NOME DA TERRA

*Sou eu, desde a aurora,
eu — a terra — que te procuro (O. D., P39)*

Lembro uma asserção (frase de uma leitura-síntese) e convoco uma imagem. A frase: “terra densa com seus frutos e corpos” (Saraiva e Lopes, 1985: 1099); a imagem: terra grávida (de plantas, de flores, de animais e de aves). Eis-nos perante a evidência de uma das mais celebradas faces arquetípicas profundamente enraizada nos mais distintos universos imaginários⁶⁴. Pode-se, a propósito, falar aqui de uma imagem-arquétipo⁶⁵ em torno da qual procurarei delinear alguns trânsitos interpretativos, procurando dar conta de algumas das mais significativas modulações metafóricas que, em relação ao imaginário deste elemento, a poesia de Eugénio de Andrade nos revela.

Começarei por falar da terra, ela mesma, em sua gravidez figurada (de uma terra madura à terra que já secou)⁶⁶ para seguidamente

⁶⁴ A significação matricial da terra, elemento feminino e fecundo, encontra fundas raízes no universo imaginário e mitológico dos mais heterogêneos e distanciados povos e civilizações (Cf. Chevalier e Cheerbrandt, 1982: 940-942 — “A terra simboliza a função maternal: Tellus Mater”. Durand também nos fala da “universalidade da crença na maternidade da terra” [Cf. Durand, 1982: 218-219]).

⁶⁵ No sentido, referido por Durand, da “concretização figurativa, substantiva do arquétipo” (Durand, 1979:100). O arquétipo é entendido como uma “força psíquica, uma fonte maior do símbolo de que podemos assegurar a pregnância, a universalidade e a perenidade” (id.: 99).

⁶⁶ Pode divisar-se aqui, com Durand, aquilo a que este autor chama de imagem-arquétipo substantiva (terra) e imagem arquétipo adjectiva (terra grávida, terra estéril).

abordar alguns aspectos metafóricos de componentes que o elemento integra: vegetal, flor, fruto, animal, ave.

Diz Oscar Lopes que a “terra reúne dois semas distintos: o da maternidade e o da ruralidade, ambos originários e indissociáveis de uma certa geografia física e humana várias vezes esboçada (Beira Baixa) e de um enredo de comunicação entre corpos, pelo desejo e pela ternura, sendo aqui de sublinhar em *materialidade* a sugestão de *mater, mãe*” (Lopes, 1981: 92-93). No sublinhar da expressão arquetípica da terra, o ensaísta assinala um traço que devolve outro dos vectores, sob que se inscreve esta minha leitura, e igualmente determinante na análise do elemento. Estou a referir-me ao desejo.

1. Começo por um livro: *Ostinato Rigore*. a) Encontro aqui uma terra que *arde* (P 6) ou a “terra toda nas minhas mãos acesa” (P 19), ou então, por redução metonímica, as *dunas* e as *areias* onde um corpo brilha (P 6) e onde a luz dança a pique (P 10). Clara manifestação do desejo, do qual, por conseguinte, terra, dunas e areias se afirmarão como metáfora. Não convirá, contudo, à partida, opor, separar rigorosamente o desejo da outra categoria-chave: a maternidade, ou mais especificamente, a fecundidade. No fundo, será nessa confluência que se representará a mais idealizada visão da terra. Versos há onde se poderá antever o cruzamento; por ex., no poema 5: “A terra inocente/abre-se ao ardor/de oiro de uma flauta”. O abrir-se a terra, se na interpretação co-textual aparece essencialmente como metáfora do desejo, poderá, por meio de uma contextualização mais alargada, funcionar igualmente como anúncio da face materna da terra. Os versos que se seguem (aos citados) interrogam o sentido da exaltação: se o despertar é do pastor, ou, se é a primavera que desperta. Se, por um lado, o pastor se vai evidenciar como uma das mais distintas metáforas ligadas ao desejo, (a uma espécie de iniciação do desejo), por outro lado, como já se viu, ao longo da obra, na primavera, os semas do desejo e da fecundidade confluem significativamente, em potência, à espera de deflagração. b) Considere-se a zona materna. Destaco um dístico no poema 3: “A terra madura/está na tua frente”. Próximo deste se encontra outro, do qual um dos versos, o segundo, como que repete, condensando, os dois versos do dístico anteriormente citado. É no décimo poema (intitulado “Eros de Passagem”) o verso 10: “a terra está próxima e madura”. Para lá da marca incisiva, epigramática, contida na brevidade dos versos, o que

mais me capta a atenção é a concentração de significações, implícitas no qualificativo aposto ao elemento: o *maduro* da terra. O modo como o sujeito poético vê, sente e deseja o elemento (“terra madura”), comporta uma forte carga implícita que determinará a própria proximidade (“está próxima”).

Da terra madura, essa concentração de sentidos visibiliza uma direcionalidade: um eixo vertical na direcção do interior, da profundidade (ver-se-á, em manifesta oposição, outra linha, outro momento: linha horizontal, momento que relevará a superfície, o exterior da terra).

2. Se evidenciei em *O. R.* alguns traços que em relação à terra apontam a visão de um universo regulado por uma ordem ideal (desejante e materna), a qual, julgo, poderá ser emblematizada por um eixo vertical, verifico, também, que este livro corresponde a um culminar; o acentuar de uma visão que ocorria em idênticas imagens e metáforas (embora em menor grau). a) Assim na zona do desejo a presença de expressões como o “ardor da terra” (*Os A. s. D.*, P 7), a “terra ardente” (*As P.I.*, P 15). Sublinhe-se ainda a metáfora das *dunas* e das *areias*; metáfora que vai ganhando, de livro para livro, uma força expressiva que permitirá justamente o culminar autonomizado, dizendo o desejo. Alguns exemplos: em *Os A.s.D.* (P 8) — “as areias onde ardi impaciente”; em *A.A.*, (P 9) — “Como quem se despe para amar a madrugada nas areias”; em *M. de S.* (P 19) — “corpos ou ecos de colunas,/rios ou súbitas janelas/sobre dunas”. Veja-se novamente um exemplo de *O.R.*, observando, agora, em função da progressão, o apontado sentido autonomizante que a metáfora adquire: “para que tudo em ti/seja verão, *dunas* e mar” (P 8). b) A profundidade é imanente ao próprio conceito de universo fecundo e tal visão é traduzida nessa “terra onde os versos vão abrindo” (*As M. e os F.*, XXI), terra onde brota água (XIII). A imagem de uma terra madura começa efectivamente a delinear-se em *As M. e os F.*; sublinhe-se o alcance das equivalências contidas no verbo abrir. No livro seguinte (*Os A. s. D.*) aparecem as imagens que, no referido eixo, na associação ao elemento líquido, configuram a mais expressiva das visualizações: “Boca da terra” (P 6); “garganta de um jardim” (P 10); “terra molhada” (P 18). Ou, aquele verso, onde, mais lapidariamente, se inscreve a visão que em *O. R.* se amplificará: terra “quente, redonda, madura” (P 7). A terra igual a um fruto. A exten-

são das propriedades reportar-se-á ainda ao cheiro — “oh cheiro puro e só da terra!” (*C. do D.*, P 13) — e ao sabor: materno, inevitavelmente: “Ó sabor eterno,/ó mortal sabor/dos frutos da terra,/materno, solar/rumor de alegria:/apetece morrer,/morrer ou cantar” (*M. de S.*, P9).

3. Não se pode afirmar que a partir de *O.R.* deixem de se encontrar referências a uma terra madura (no confluir dos semas do desejo e da fertilidade). Depara-se, contudo, com uma complexificação da visão relativamente ao elemento. Eis, agora, uma linha horizontal (a que atrás foi feita alusão) que passa a ser significativamente detectável em versos que, com uma certa insistência, nos apresentam um chão “rente”, “poeira”, “pedra”, a “terra dura”, “terra inacabada”, “terra fatigada”, “terra exausta”, a luz que envelhece sobre a terra, a lama dos excrementos, em suma, essa terra “velha, seca, esbo-roando-se à passagem do vento” de que se fala num poema de *M. d. R.* (P 41). Agora, um vento que já não fecunda (o que se observa ao nível das estruturas microtextuais). Em *O.R.* lia-se: “o vento inclina as hastes à luz dura / a terra está próxima e madura”. Agora o vento levanta-se “rápido da rugosidade da pedra” (*M. d. R.*); o ar é duro (*L. dos P.*) e a terra abre-se-lhe à passagem, mas apenas ficam sulcos ou a poeira à superfície⁶⁷.

A Metáfora Vegetal

Do mundo vegetal, enquanto expressão de significativos desenvolvimentos metafóricos, pretendo traçar algumas linhas interpretativas construindo um trânsito e procurando evidenciar determinados momentos nesse trânsito. Fundamentalmente a dois níveis. Primeiro ao nível do movimento geral das ocorrências lexicais (nas relações de presença / ausência perceptíveis ao longo da obra); em segundo lugar, ao nível de uma actualização particularmente visada nesta leitura: enquanto veículo de evocação materna. Ora, o mundo vegetal consti-

⁶⁷ A leitura parece-me que se sustenta independentemente do que possa haver em determinados textos de intencional tematização pegada a um dado descritivismo paisagístico, terras do sul, terras mediterrânicas, como quando lemos em *V. do O.* de uma “terra seca e rasa e poeirenta” (P 41), num poema narrativo cujo cenário é a Grécia.

tui, de facto, um dos mais relevantes aspectos da natureza, temática, simbólica, ou metaforicamente plasmada no universo da poesia lírica. Apesar da infinidade de pesquisas que sobre este aspecto poderiam ser desenvolvidas, limito-me, por ora, a seguir o trânsito esboçado⁶⁸. Começarei por referir alguns exemplos: o lugar que ocupam na lógica textual lexemas e ocorrências metafóricas do campo da vegetalização como as ervas, as árvores, ramos, folhas, espigas, etc. Particularizarei, num segundo momento, as valências metafóricas da flor sublinhando em especial os traços simbólicos, míticos e emblemáticos que, desde bastante cedo, a metáfora congrega quando associada à mãe.

A Sede dos Cardos

Não me parece que seja muito difícil, ao encontrarmos, por exemplo, versos como estes: “Acidulada música / de cardos / e navilhas”, proceder à sua identificação e inserção contextual, procurando restituí-los ao livro ou, pelo menos, situá-los na “zona”, na “fase” de proveniência. São versos retirados do terceiro poema do livro *Obscuro Domínio* e é, com efeito, sintomática esta escolha. Como já tenho observado em relação a outras interpretações é razoavelmente visível a ampliação que a partir daqui se verifica a nível do vocabulário escolhido pelo poeta. Assim acontece, de igual modo, com os exemplos do campo do vegetal. Quanto ao exemplo escolhido, é no livro anterior, *O. R.* (livro onde se inicia este processo de alargamento vocabular) que se depara com a primeira referência à palavra: “É no ardor dos *cardos* / que o vento faz a casa” (P 17). Aqui ainda o cruzamento de uma metaforização eufórica, rasante ao desejo (ardor),

⁶⁸ Sob este ponto de vista, poderia, por exemplo, ser desenvolvida uma linha de pesquisa que, no âmbito intertextual, tratasse em pormenor a natureza em Eugénio de Andrade. Notemos a este propósito que para além da referência de pendor biográfico ao universo rural, enquanto matriz, é a natureza uma das mais destacadas zonas de convergência e assimilação de uma multiplicidade de heranças que o próprio poeta não deixa de referir: da herança clássica greco-latina, à poesia dos cantares de amigo ou, por exemplo, ao bucolismo de Luís de Camões. Julgo ainda que não será extemporâneo relacionar com esta assimilação a expressão da amenidade dominante numa primeira fase desta poesia e nomeadamente com algumas ressonâncias do *topos* do *locus amoenus* no quadro da harmoniosa relação do homem com a natureza.

que não desaparece em *Obscuro Domínio* (vd. exemplo no P II, — “a glória dos cardos / altos”)⁶⁹.

Do primeiro exemplo citado de *Obscuro Domínio* podem ler-se os versos na pura fulgurância, na pura intensidade ou autotelia que lhes suspende a referencialidade e os faz brilhar sobre si mesmos (leio música de cardos, música de navalhas). Contudo, e por isso os citei, e também assim os leio, esses versos deixam já adivinhar a atmosfera de um universo cuja direcção metafórica mais pregnante se desenvolverá pela actualização de semas que interagem com o campo semântico da terra enquanto superfície seca e inóspita (vd. mais à frente em *M. d. R.* os “rasos campos do sul, onde as sementes do sol explodiam nas hastes breves dos cardos”). A metaforização resultará, afinal, também, do avivar de propriedades contíguas, implícitas na própria nomeação dos cardos: aridez, *secura*. — “E a sede dos cardos rastejava pelo chão” (*O P. da S.*, P 51) — “Os cardos e os lábios da sede” (*B. n. B.*, IX). A singularidade deste exemplo do campo do vegetal (cardos) julgo que decorre justamente do facto de a ocorrência apenas se verificar a partir de um determinado momento textual e num conjunto sequente de livros. Sublinhe-se ainda o metaforismo de uma outra linha paralela à deste trânsito sequencial.

Consideremos a terra seca que da cena biográfica passa à cena textual. Veja-se, nessa linha, algumas implicações interpretativas a partir do lugar do sujeito poético.

*Agora sai de cena à tua maneira
abandona esse sol magro
às cabras e aos cardos (Matéria Solar, P 48)*

Podemos partir deste excerto que do ponto de vista da enunciação se socorre do procedimento do “autotratamento por tu da parte do loquente” e que é registado por Óscar Lopes como notoriamente visível a partir de *Véspera da Água* (Lopes, 1981: 83). Pressupondo este tu (sujeito poético) como entidade que, numa espécie de contaminação, incorpora os atributos da terra (sublinhe-se a transferência da fecundidade — ponto chave da análise), considere-se aqui o “abandono”, como uma restituição de algo à zona da natural pertença. Nesse devolver de um sol magro às cabras e aos cardos, i. e., à terra

⁶⁹ Metaforização eufórica que continuará a ocorrer, como por ex. se pode ver no P 26 de *O O. N. da T.*, poema que recebe precisamente esse nome por título.

seca, encontram-se os trâmites do referido trânsito (paralelo); consequente e peculiar inversão, centrada no sujeito poético, que pode ser interpretada e esquematizada do seguinte modo:

a) A terra-mãe secou metaforicamente (na cena textual); literalmente já o era (na cena biográfica).

b) O sujeito poético passa a ser a mãe metafórica. O que acontece, justamente, pela apropriação das categorias maternas da terra.

c) A ordem restabelecida, mediante essa restituição, no sentido mais profundo, mais não faz do que acentuar a própria identificação. Circularidade cujo alcance se estende a toda a obra. No poema, o reafirmar do harmonioso desejo de coincidência: sujeito poético, terra, mãe. O apagar das diferenças — lugar supremo da metáfora.

Retomando o poema 48 de *Matéria Solar* transcrevo a estrofe imediatamente a seguir àquela sobre a qual demorei o olhar:

*Sem ruído, mas também sem hesitar,
desprende-te desse desejo
que vacila frouxo sobre a palha.*

De imediato, deste mesmo livro, se me impõem outros versos que convoco: “nunca o amor foi fácil, nunca, / também a terra morre” (Poema 25). Fazendo agora dialogar interpretativamente, entre si, as duas instâncias transcritas, e tendo em conta o que anteriormente foi dito, constato que, nessa aproximação, é acima de tudo a infinita reversibilidade entre terra e desejo que sobressai, infinita fonte de metáfora nesta poesia. No seio da realidade do envelhecimento, o enfraquecimento do desejo e o enfraquecimento da terra equivalem-se, interpenetram-se, confundem-se. Na leitura, que é esse lugar de intermináveis, dialogantes remissões, ocorre-me ainda o final de um poema de *Branco no Branco*, livro de resumos: “a terra estava exausta, / o coração mordido pelas vespas / só queria morrer” (XXV).

Mas volte-se atrás para retomar, do poema já acima retomado, um verso: “que vacila frouxo sobre a *palha*”. Precisamente a palha, as urtigas, as silvas são outros exemplos que podemos encontrar a partir de *Obscuro Domínio* e que vêm complementar e corroborar o alcance metafórico enunciado nos cardos: “... coração mirrado da *palha*, [...] abandonado aos cães do *outono*, / ao leite das *urtigas* (*O. D.*, P 46); “... os resíduos caem na *palha*:// a exígua substância da alegria / ou lisa pedra de *outono* / morre na flor da candeia” (*V. da A.*,

P 38); "...o *outono* já se estendera sobre a *palha*" (*M. d. R.*, P 6); "... fechará o portão, atirando a chave para o meio das *silvas*" (*M.d. R.*, P 50). Repare-se como uma nova, confluyente conexão se atravessa nestes exemplos: a presença do Outono. Reforço que, pela metáfora do ciclo temporal, faz acentuar o espaço da *secura*, no despir dos sinais da fertilidade⁷⁰.

O Verde das Folhas

Num dos primeiros livros (*Os A.S.D.*) há um poema cujo título nos reenvia a uma outra atmosfera, a uma outra estação⁷¹. O poema chama-se "Abril" (P 4) e a estrofe central começa assim: "Abril anda à solta nos pinhais". Apesar de, no contexto do livro, nos encontrarmos perante uma nota de excepção no que toca às referências ao campo semântico do vegetal (onde o grosso das ocorrências se reporta à flor, a que se liga, aliás, esta referência aos pinhais), é interessante notar o óbvio contraste em relação aos sinais de esterilidade e *secura* que os cardos ou a palha posteriormente virão veicular.

Os sinais que aqui a atmosfera veicula são os da fertilidade. No livro anterior (*As M. e os F.*) se deparava com este verso a iniciar um dos poemas "Fecundou-te a vida nos pinhais" (XIII). Do mesmo texto, mais à frente, eis, num modo igualmente incisivo, o começo de uma outra estrofe: "Brotou água onde tudo era *secura*". Julgo que se pode, a partir daqui, considerar um quadro de referência: apresentação de um espaço de fertilidade — zona marcada pela notação sinestésica do verde (de que os pinhais constituem um traço relevante — "Foi para ti que pus no céu a lua / e o verde mais verde dos pinhais" — Poema VIII do mesmo livro). O cromatismo, naturalmente implicado nos elementos vegetais, aparecendo directamente referenciado

⁷⁰ O que obviamente, como sucede noutros casos que têm vindo a ser tratados, não torna excludente a comparência destes termos marcados por valências metafóricas essencialmente positivas. Isso se vê em *V. do O.*, por ex. no poema 23 "Apesar do céu de chumbo, não há razão para não abrir as pálpebras, abandonar o calor uterino da palha, ..."

⁷¹ Sublinhe-se a este respeito a evidência do forte isomorfismo existente entre os ciclos temporais (particularmente o ciclo lunar) e os ciclos vegetativos, donde decorre um notório simbolismo que a antropologia do imaginário não deixa de assinalar (Cf. Durand, 1982: 282 — 284).

nalguns exemplos (“folhas verdes” — XIX; XXI) estende-se à descrição de outros elementos (vd. “aves verdes” — V) e, implicitamente, constitui-se como traço-comum extensivo a todo um conjunto de referências a esse mundo vegetal (ervas, juncos, árvores, ramos). Deste modo, ao afirmar-se dominância significativa na representação do vegetal, o verde pode ler-se, neste livro, precisamente como metáfora dessa atmosfera de fecundidade e de frescura. E ao falar do primeiro livro posso falar dos livros que vão até *O.R.*, nos quais se encontrará idêntica visão (veiculada nas folhas, nos ramos, nos arbustos, nas árvores)⁷²; o que claramente indicia uma demarcação a ter em conta do ponto de vista da linha evolutiva da obra.

Rosas Brancas

*(...) Estás sentada no jardim, / as mãos no regaço cheias de doçura, / os olhos
poisados nas últimas rosas / dos grandes e calmos dias de setembro. // (...)
Queria falar contigo, / dizer-te apenas que estou aqui, / mas tenho medo, /
medo que toda a música cesse / e tu não possas mais olhar as rosas (...)*

Na leitura destes versos de “Pequena Elegia de Setembro” (*C. do D.*) há um foco que me retém o olhar e para o qual dirijo a minha imediata atenção: precisamente um olhar. Dupla perspectivação. Olho o texto tomando aí como fio condutor o olhar da mãe e sigo-lhe a direção; encontro as rosas. E na flor passo a ler um atravessar de significações fundamentais: a rosa enquanto metáfora e, simultaneamente, uma das mais significativas unidades semânticas do mito materno. O poema sobre a mãe, num livro a esta dedicado, começa assim: “Não sei como vieste, / mas deve haver um caminho / para regressar da morte”. A inscrição na esfera mítica funda-se na transposição/anulação das fronteiras — radical que possibilita a convocação de seres ausentes. Regressados da morte, ei-los deslocados para um horizonte sem limites. No poema é a música que permite a religação. Ou seja, é a própria realidade do poema que torna possível a presença, que torna possível o encontro. E é na ‘música’ do poema que se anuncia o lugar do mito: onde a mãe eternamente habita e per-

⁷² Vd. por exemplo: folhas — *As P.I.*, P 4 e P 9; folhagem — *A.A.*, P 11 e P 12; ramos — *M. de S.*, Poemas 4, 7, 13, 19, 20; juncos — *As P.I.*, P 10; árvores — *As P.I.*, P 6; *A.A.*, P 7 e P 9; *C. do D.*, P 3; *M. de S.*, P 20.

manece “olhando as rosas”. A abolição dos limites implica a imobilização do instante, expressão mítica, esse ficar a olhar as rosas (“Deixa-te estar assim, / ó cheia de doçura, / sentada, olhando as rosas, / e tão alheia / que nem dás por mim”). É, contudo, extremamente débil a demarcação desses limites, por isso a enunciação vacilante (“tenho medo”) que, julgo, se pode inscrever no movimento dialéctico que subjaz à enunciação / construção de um anterior poema-chave, o “Poema à mãe” de *Os Amantes sem Dinheiro*. Com efeito, aí as rosas aparecem de um modo decisivo para a sua apresentação / estabilização enquanto metáfora no conjunto da obra e para a sua cristalização enquanto mitema, e, aparecem, justamente, no acompanhar da intermitência sob que o poema se constrói:

*Tudo porque perdi as rosas brancas
que apertava junto ao coração
no retrato da moldura*

.....
*ainda aperto contra o coração
rosas tão brancas
como as que tens na moldura;*

.....
*Guardo-te a tua voz dentro de mim
e deixo-te as rosas.*

Por um lado a consciência de uma necessária separação, por outro lado o desejo de permanecer. As rosas (ou a sua perda) metaforizam as razões da tristeza da mãe; conflito que o poeta procura, de algum modo, resolver, também aqui, pela associação à “voz” da mãe — equivalência em que o guardar da voz corresponde a uma superior experiência ontologizante: preservar a mãe na música do poema. Daí a atmosfera, como que mágica, que nos é devolvida nos versos que, em *Branco no Branco*, retomam essa permanência, esse ficar a olhar as rosas: “Estavas de perfil, a mão / acompanhando no regaço a rosa que te dei./ Deixa-a ficar e ser, / a mão, rosa também” (XXXIV). Recordo que este poema é incluído inédito na antologia *Chuva Sobre o Rosto*. O que de mágico perpassa em tais versos evoca em mim uma imagem extremamente bela contida num poema de Coleridge. É Borges que a cita algures na sua obra. Um tosco enunciado parafrástico a pode tentar repor aproximadamente: um homem acorda com uma rosa na mão; este homem acaba de sair de um sonho. No sonho atravessa o paraíso. Aí lhe fora dada a rosa que agora conserva

na mão. A evocação parece adequar-se a este particular contexto interpretativo (da metáfora ao mito), especialmente por um efeito de reenvio que propõe, no texto eugeniano, o engendrar de duas representações imagéticas suplementares. Por um lado a mãe, com as rosas no regaço, na mão, ou no olhar (imagem textual da ordem do mítico). Por outro lado a própria imagem do poeta com uma rosa na mão⁷³.

Dentre as flores, esse “objecto poético por excelência” (vd. Sartre em *Saint-Genet*), a rosa é reconhecidamente a “flor simbólica mais utilizada no Ocidente” (Chevalier e Gheerbrandt 1982: 822- B). Neste universo poético considere-se a sua reconhecida simbologia materna. Vejam-se na obra reflexos que expandem, numa espécie de “halo”, a atmosfera que resulta de tal vinculação. Sigo a direccionalidade das ocorrências do signo em sua disposição e orquestração ao longo do texto: entre as ocorrências da flor (cravos, lírios, açucena, anémoma, o jasmim, madressilva, mimosas, lilases, frésias, os nardos ou as adelfas) é facilmente detectável uma visível continuidade e mesmo superioridade das repetições da palavra rosa que vai de *As Mãos e os Frutos* até *Ostinato Rigore*. Passo seguidamente a verificar uma quase total rasura quanto à sua ocorrência de *Obscuro Domínio* a *O Outro Nome da Terra*. O quase é denunciado por uma nota de excepção no livro *Matéria Solar* (P 12). A nomeação desta flor reaparece finalmente em dois exemplos de *Branco no Branco* (P 22 e P 24) e em *O O. N. da T.*, o último poema que se intitula “Rosa do Mundo” (P 49).

Procuro captar a “atmosfera” de que falei e volto ao exemplo atrás citado do “Poema à mãe” para aí relevar um traço: a cor branca das rosas. Procuro, então, a partir desta notação cromática ler as significações da rosa para além dos circunscritos significados que o pormenor poderá ter nesse poema (como por exemplo a simbolização da pureza). Assim, da detecção circunstanciada do branco das rosas passo à leitura das implicações metafóricas na mundivivência poética, que me permitem falar do que chamo de zona branca (onde as rosas ocorrem). Um deslumbrante modo de afirmar a vida, e o próprio poético impregna a visão do mundo que através da metáfora é

⁷³ Esta, decorrente de uma leitura que convoco, imaginária, mas que acabo por encontrar num registo exterior ao texto e leio como construto de elaboração mitificante; refiro-me à imagem fotográfica. Veja-se, por exemplo, no *Expresso* de 23 de Maio de 1987, a proposição da pose).

possível descortinar. Falo da suspensa magia que das rosas desse “Poema à mãe” irradia até ao branco encantamento que outros textos nos devolvem no despertar, no abrir ou no descobrir das rosas (“é urgente descobrir rosas e rios”, *A. A.*, P 10). Ou ainda a alegria manifesta, a associação aos anjos, ou, a imagem de uma coroa de rosas sobre Abril...

O acto demiúrgico de organização e configuração de mundos (“Foi para ti que criei as rosas” VIII; “roubei todas as rosas dos jardins”, XVII) inaugura em *As M. e os F.* um ângulo de visão paradisíaca:

1. Destaco, na natureza, a rosa metaforizando um despertar de alegria: — “rumor abrindo, luz molhada, / rosa branca”(A. A., P 2); “rosa de alegria / aberta nas minhas mãos” (A. A., P 17). No poema 15 de *C. do D.* sob o título “Despertar”: — “Acordar é ser rosa na rosa”, ou no tão próximo poema 15 do livro seguinte, *M. de S.*: — “Era o dia / acabado de nascer ? // Que rosa abria ?”

2. Sublinho, ainda, agora em relação ao ser amado, a associação entre rosas e anjos: “Aceito os anjos nos beijos que me dás, / Pondo rosas nos teus dedos descuidados”. É no contexto do cenário paradisíaco que devemos ler os laivos românticos desse erotismo “angelizado”. Mesmo a visão do próprio desejo sexualizado é mediada pela sublimidade na visão desse abril “coroadado de rosas e de cio” (*Os A. s. D.*, P 4). A coroa de rosas brancas pode emblematizar a representação estética implicada nessa afirmação da vida que a metáfora configura: “Se pudesse, coroava-te de rosas / neste dia — / de rosas brancas e de folhas verdes, / tão jovens como tu, minha alegria” (*As M. e os F.*, XXI). Aponho ainda um dístico que pode igualmente funcionar como emblematizante da metaforização da flor nesta primeira fase; espécie de síntese expressa no propósito de identificação com a palavra (poema):

*Sê tu a palavra,
branca rosa brava (O. R., P 4).*

A partir de *Obscuro Domínio* continuamos a encontrar poemas em que a flor aparece directamente ligada à mãe ou a ela referida por indirecta sugestão. Assim em *O. D.*: “Sobre os gerâneos / te debruças lentamente” (P 31), em *B. no B.*: “Só na luz das violetas se demora”

(XIV). Indirectamente podemos encontrar uma remissão, por exemplo, num poema de *V. de A.* quando é dito do Verão que “faz das peónias uma chuva de oiro / ou a mais incestuosa das carícias” (P 5). Como se vê, torna-se evidente que a rosa deixa de ocupar esse lugar de privilegiado elo de ligação.

Flores Abertas

Entramos numa segunda fase onde, no conjunto, a nomeação da flor é obviamente menor e onde esta passa a ser maioritariamente referenciada de um modo não particularizado. Relevo a ocorrência num belíssimo poema: “Era como se o tivessem exposto nu / na esperança de que o sol o esfolasse / ou a chuva lavasse aquela mancha / vinda das trevas do ventre materno, / das entranhas de todas as mães / de sua mãe, secretamente, até explodir / e ser flor aberta no seu corpo” (*Mat. S.*, P 38). Este um dos poemas que mais directamente apresenta a flor (hiperónimo) como metáfora maternal. Convém referir o seguinte: ao dizer-se que a presença da flor é dominante nos livros até *O. D.* deve ter-se em conta que mesmo no que toca ao registo não especificado é aí, nesse primeiro bloco aqui considerado, que radicam os sentidos metafóricos desenvolvidos nos livros que se seguem a *O. R.*. Por exemplo a acepção materna que aí perpassa de modo significativo e de que realço três aspectos: 1) a ligação da flor (ou flor aberta) com as mãos (vd. *As M. e os F.*, I; *Os A. s. D.*, P 21); 2) a associação entre o florir e a própria criação poética (vd. poema XXIII de *As M. e os F.* — “dar versos ou florir desta maneira”). 3) por fim a sugestão desejanse intrincando-se, insinuando-se na acepção materna. É aliás o desejo, o termo metaforizado que na flor melhor se revela: *a flor aberta* ou *por abrir*, *o ser flor* ou *o estar em flor*, *o florir* ou a *floração*, eis alguns dos modos por que, textualmente, se traduz esse termo metaforizado ⁷⁴.

⁷⁴ Vejam-se alguns exemplos, entre muitos possíveis. No primeiro bloco, em *Os A. s. D.*, P 10 — “toda a manhã *fui a flor* / impaciente / por abrir”, e em *O. R.* no poema 10, “Eros de passagem”: “Apelo da manhã perdido *em flor*: / ave seria se não fosse ardo”. A partir de *O. D.*, transcrevo deste livro o seguinte exemplo: “Insegura *flor aberta*. / Quase boca, quase língua, / agressiva e transviada” (P 21). A adjectivação dá-nos conta de uma diferente atmosfera que agora surge. Ainda dois exemplos do mesmo livro: “Sobre o teu corpo / o meu corpo lento *em florir*” (P 42); e da flo-

Os Frutos

1. Do fruto, será o amadurecimento a propriedade cujos semas nesta poesia, mais imediatamente, conduzirão à metáfora. Dois poemas dos primeiros livros de E. de A. aparecem como traços encadeadores, traços que podem ser perspectivados na esteira da configuração encadeadora e totalizadora, que a obra subsume. Do final de um e do início de outro livro são daqueles poemas que, inteiros, ou em versos só, na obra lida, nos regressam na memória, quando uma palavra nos faz recuperar ocorrências, perseguir imagens, apresentar metáforas — "...que a palavra amadureça / e se desprenda como um fruto / ao passar o vento que mereça". Os frutos e a as palavras (expressão tópica da criação), na origem do "conselho" de início de livro (*Os A. s. D.*); no final do livro anterior, que no título recebe a referência aos frutos⁷⁵, a devolução da figura de feição materna enuncia a esperança. Figura da interioridade, desse interior onde repousa o legado, numa indeterminação que a leitura pode justamente reportar à palavra. "Em cada fruto a morte amadurece, / deixando inteira, por legado, / uma semente virgem que estremece / logo que o vento a tenha desnudado". Da metáfora, da sua extensão, mundo e representação serão aqui reconduzidos à leitura que privilegiará os atributos através dos quais se projectam identidades, se projectam equivalências. A atribuição das identidades nos permite aceder ao conhecimento do mundo⁷⁶.

ração reportada ao corpo temos em *Mat. S.* a "floração dos olhos" (P 17) e em *B. no B.* "a floração da língua" (V).

⁷⁵ O texto corrobora a inscrição cifrada no título que passará a ser lida como apresentação de uma dominância. Lendo a propriedade do lado da metáfora, de uma cosmologia materna, o que imediatamente ressalta é a dimensão da terra como centro emblemático da fecundidade. Assim o vocabulário do campo semântico da maternidade ligada à terra espalha-se por todo o livro (de uma insistência obsessiva). Noto particularmente as correlações estabelecidas à volta do adjectivo (maduro) e do verbo (amadurecer), transitando dos frutos, ao homem, ao tempo e à palavra. As espigas maduras (III); o feno que amadurece (VII); o olhar maduro (VI); o dia amadurece (XV), a morte amadurece (XXXV); palavras maduras (XXVIII).

⁷⁶ Já no início do capítulo se falou de terra madura, de que foram vistos dois exemplos de *O. R.*, interpretados como modelo; e, no seguir o movimento da metáfora que (na qualidade sublinhada) enviava ao fruto, aquilo que amadurece, se encontrava a adequação — precisamente uma das faces mais acabadas de uma metáfora materna.

O espaço tropológico, fundado na analogia, tem um extraordinário alcance. Assim desse lugar do amadurecimento comparece um horizonte que recobre domínios tão extensos cuja expansão em si acolhe o magno arco da tríade cosmos / antropos / logos. Do apresentar da ordem natural cíclica (“o dia amadurece “*As M. e os F.*, XV), à sua articulação com a palavra (“Bago a bago podes colher/ a noite está madura:/ podes levar à boca a preguiçosa espuma das palavras” *V. da A.*, P 5), ou com o homem em sua expressão erotizada, desejante, ou propriamente materna (“Oh tempo tempo tempo, / tempo de colher/ o que temos maduro: / o lume dos olhos / a luzir no escuro” *O. R.*, P 27; “pelos seus braços caíam / frutos maduros de outono” *Os A. s. D.*, P 5).

A retórica do materno em E. de A. (que aqui tem vindo a ser lida) é legitimada por um modelo de matriz organicista que, em suas fases evolutivas, faz interagir corpo e natureza. A frutificação configura, enquanto amadurecimento, um momento de plenitude que (nesse modelo) emblematiza a idealizada interrelação sujeito / natureza, congregando os princípios da perfeição, da unidade, da totalidade.

Mas a expressão lógica desse modelo evolutivo encontra a mais sugestiva convergência na perspectivização conjunta de três estados intrinsecamente associados à presença dos frutos. Para além do amadurecer, o cair e o colher. Ao nível vocabular se observa, antes de mais, uma tendência que evidencia, com bastante clareza, o aparecimento do amadurecer na primeira parte da obra, contrariamente ao cair e ao colher, que ocorrem predominantemente na segunda parte. Também relativamente ao cair, o efeito translático que toma como referente o fruto, se projecta nas mesmas zonas constitutivas (cosmológica⁷⁷, antropológica⁷⁸ e logocêntrica⁷⁹) do universo em que vivifica a poesia. Por outro lado, enquanto acção em que se encontra implicada a presença do homem, o colher relaciona-se predominantemente com uma cadeia associativa: a que estabelece uma correlação

⁷⁷ É a manhã (*O P. da S.*, P 18), a tarde (*O P. da S.* P 11) ou a noite (*Mat. S.*, P 2) que caem. Zona em que é, por vezes, muito ténue a fronteira que delimita o efeito tropológico do sentido literal, porque a formulação achada (tempo que cai) vive como metáfora lexicalizada na linguagem corrente.

⁷⁸ Caem ao chão como frutos o homem (*As M. e os F.*, XXXIV), a lágrima (*C. do D.*, P 5), os sonhos (*As M. e os F.*, XV), ou o olhar (*C. a Obsc.*, P 6).

⁷⁹ Veja-se a palavra ou as sílabas que de maduras se desprendem (*Os A. s. D.*, P 2, *L. dos P.*)

com a temporalidade. O tempo é o motor da enunciação. Existe um tempo de colher que pode ter como objecto a indeterminação, aquela mesma que na leitura se abre à alusão metafórica (“é tempo de colher: a noite / iluminou-se bago a bago: vais surgir / para beber de um trago / como um grito contra o muro”, *O. D.*, P 39). A alusão pode mais explicitamente volver-se em explosão desejanste (“Tempo de colher o que temos maduro / o lume dos olhos a luzir no escuro”, *O. R.*, P 27). Pode ainda o próprio tempo ser objecto, ou ser a própria matéria do tempo aquilo que se colhe (“o país de que te falo é o meu, / não tenho outro onde acender o lume / ou colher contigo o roxo das manhãs” *Mat. S.*, P 23).

2. Uma observação análoga a quantas têm vindo a ser feitas sobre incidência com que reaparecem os termos do mesmo campo semântico, desse ponto de vista de uma abordagem meramente quantificadora, diga-se epidermicamente analítica, no que aos frutos nomeados diz respeito, pode conduzir a algumas conclusões: 1. seguindo a já observada linha de progressão, noto que, também no que a este campo semântico se refere, é a partir do momento constituído pelos dois livros centrais *OR* / *OD* que se processa uma deslocação tendente à nomeação hiponímica (especificação)⁸⁰. Reenvio obrigatório quando dos frutos se fala é o poema que os congrega (numa óbvia referência pictural): “Natureza — Morta com Frutos” (*O. R.*, P 12). Aí no segundo dístico: “a manhã cheia de brilhos e doçura / debruça o rosto puro na maçã”. É o que a maçã reflecte: o brilho e a doçura do tempo, da face matinal do tempo, aquilo que permanece, justamente aquilo que pode encaminhar à apreensão da metáfora. Há neste livro, é bom lembrá-lo, um verso a falar de um “charco de maçãs apodrecidas”. Não é, no entanto, esta a visão sombria a que prevalecerá. O que prevalece, de um modo absoluto, são os atributos da manhã no dístico de *O. R.*, que a partir daí passam a

⁸⁰ É a partir desse livro, que se constitui num ponto de viragem na obra do poeta, *O. R.*, que, tal como se verificou, por ex. com o vocabulário do domínio da floração, se vai passar ao predomínio da especificação hiponímica dos frutos. Até aí, este universo imagético assume uma configuração vocabular predominantemente hiperonímica; o pendor abstracto escasseia depois de *O. R.*: uma vez em *Mat. S.* (P 28), uma em *B no B* (XXIII) e em *V. do O.* uma ocorrência marcada pela indeterminação que logo se precisa com a nomeação das maçãs (P 27).

ser pertença intrínseca das maçãs. Intensidade reflectida no corpo e na terra. “corpo defendido / pelo fulgor das maçãs” (P 14). “A terra cheira bem: no silêncio crispado ardiam as maçãs” (*M. d. R.*, P6). Dos outros frutos mais nomeados, gostaria ainda de destacar a laranja, a romã e os frutos miúdos. Todos eles celebram metaforicamente o lugar de uma plenitude de sentido, a solaridade nas laranjas⁸¹, o ardor da romã⁸² e a memória iluminada nos frutos miúdos⁸³.

3. Interrogação, ritornelo, variações à volta de uma procura: “No interior da música // o silêncio / que regaço procura ? // Que

⁸¹ Não é tanto a coexistência de duas faces, ou a integração numa cosmogonia de atribuições opostas, aquilo que prevalece. Era assim a primeira comparência da laranja em *O. R.*: “Na laranja o sol e a lua / dormem de mãos dadas” (dístico do poema 12). Não chega a haver fusão num microcosmo onde se concentrariam os opostos cósmicos. Em vez da síntese dos elementos contrários temos a assunção dessa realidade num espaço metamorfoseador em que sobressai o domínio da solaridade, afirmação de uma espacialidade enquanto luz, fulgor, ardor solar.

Se se pode vir a encontrar a associação à melancolia (*O. P. da S.*, P 46 — “O amargo sabor de uma laranja, / e a casa regressa”) comparência que vem recordar o lado lunar, é a solaridade a face que domina. A partir de *O. R.* (e de *O. R.* em diante) é considerável a frequência e a ligação mais ou menos expícita (vd. poemas 37 e 50 de *Mat. S.*). A presença do fruto é sobretudo do ponto de vista do tropo a determinação de um lugar: aponta para um espaço solar que é também o da representação do mundo emblematicamente expresso nos poemas de *M. d. R.* (poemas 19 e 37).

⁸² “O ardor quase animal / de uma romã aberta” — eis a expressão testamentária pela qual o fruto entra no poema (*O. P. da S.*, P 49). Apresento dois exemplos de uma extraordinária equivalência em dois livros centrais (*O. R.*, P12 / *O. D.*, P3). Da concisão a nível formal [a) um dístico; b) um terceto], ao número de sílabas [a) 5/10; b) 5/5/5] — o segundo verso do dístico poderia ser desdobrado e teríamos a perfeita isometria. No plano do conteúdo, três palavras que se repetem iguais (romã, repouso, lume) e ainda equivalências encontradas entre substantivos (coração / lume) e entre um verbo e um adjectivo (amo / brilho). Esquemáticamente:

1 – Nas romãs.....	3 – de uma romã
1 – (eu amo)	3 – [brilha]
2 – o repouso	1 – repouso
2 – no coração	1 – [e regaço]
2 – do lume	2 – onde o lume breve

⁸³ Nas cerejas, framboesas, figos e em particular nos abrunhos e nas amoras, o que se destaca é o transporte que nos mostra o reenvio a um tempo passado; nesse reenvio emerge a memória a enfatizar o universo rural, a infância e aí o forte apelo sexual. Exemplo em *L. dos P.* — “entre as pernas um rumor de saliva uma áspere doçura pois era o tempo dos medronhos” (vd. ainda *C. do D.*, P 6; *O. R.*, P 12; *O. D.*, P 42; *O. P. da S.*, P 20; *B. no B.*, IV; *O. O. N. da T.*, P 24).

interior é esse // onde a luz tem / morada ? // E há um interior, // assim como o caroço / dentro do fruto ? // E como entrar nele? // é como num corpo ? “(O. D., P 35) Considere-se a dimensão ontológica dessa interrogação: uma procura íntima, o que mais fundo pode dizer a poética eugeniana.

E há um interior, // assim como o caroço / dentro do fruto?

Dir-se-á então que a interrogação neste estribilho central é a mais retórica das interrogações, porque tudo é interior, ou deixa de haver interior. A metáfora do fruto introduz uma redescrção do modelo binário fora / dentro, questionação profunda da lógica espacial, em que a dualidade se encontra prestes a unificar-se a todo o momento, e a exprimir um novo sentido. Deleuze / Guattari, na introdução a *Mille Plateaux*, sobre o conceito de rizoma, terminam essa introdução falando do meio: “um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. (...) Mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, deitar abaixo a ontologia, destituir o fundamento, anular o fim e o começo (...). É que o meio não é de maneira alguma uma média, é, pelo contrário, o lugar onde as coisas ganham velocidade. *Entre* as coisas não designa uma relação localizável que vai de uma a outra e reciprocamente, mas uma direcção perpendicular, um movimento transversal que as conduz uma e outra, regato sem princípio nem fim, que corrói as suas duas margens e ganha velocidade no meio”. (Deleuze e Guattari, 1989: 37). No poema a figuração do meio, o movimento para o interior abre à experiência da interioridade absoluta, ao de dentro absoluto que, no limite, tão próximo está do de fora absoluto de que falam os autores. Alternância dialéctica de que esta poesia dá conta. É a propósito de outro conceito proposto em *Mille Plateaux*, o conceito de corpo sem órgãos, que Deleuze e Guattari dizem o seguinte: “O campo de imanência não é interior ao eu, não vem mais dum eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o De-Fora absoluto que não conhece mais o Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência onde eles se fundiram.” (id., 194) Volto ao poema, o que nos estribilhos se procura, circula numa zona desterritorializada, lugar sem lugar; assim a figuração de uma obra — como um embrião que viesse do de dentro absoluto, sem intrusão de qualquer espécie, e passasse a circular na imanência onde interior e exterior se fundem.

Quando comecei a falar do poema disse da procura que nele se fazia eco, tratar-se de uma busca que conduzia à essência da poética do autor. Se a isotopia da interioridade se impõe pela própria repetição da palavra “interior”, há outros lexemas que, convergindo nesse horizonte, reenviam para uma conjunção determinante deste universo poético. Refiro dois termos fulcrais no primeiro e no último estribilho: regaço⁸⁴ e corpo. O silêncio no interior da música e a entrada no interior como dentro de um corpo conduzem ao espaço da utopia. Utopia criadora e utopia desejanse onde se persegue a idealidade de um espaço protector e de uma interioridade luminosa. É impossível não nos lembrarmos de dois fragmentos: n’*As Palavras Interditas*, P 6: “Eu andava dentro de ti / como um pequeno rio de sol/ dentro da semente, / porque nós — é preciso dizê-lo / tínhamos nascido um dentro do outro / naquela noite” (P 6). Em *Matéria Solar*, no P 28 — “Dormíamos nus /no interior dos frutos”. Os frutos consagram a figuração da idealidade, o primado de uma ordem que subsume a perfeição, a totalidade e a harmonia do interior iluminado⁸⁵.

⁸⁴ Dic. “Regaço — s. m. concavidade que o vestido faz entre os joelhos e a cintura, quando a mulher está sentada; fig. lugar onde se acha conforto e tranquilidade; seio; interior”. A palavra reflectida, nos poemas e fora deles. Poemas que já analisei ou referi, por exemplo naquele terceiro de *O. D.* que se intitula “A Música”, onde no descontinuo que o compõe li o regaço: “Repouso e regaço / onde o lume breve / de uma romã brilha”. Tenderá a figuração a literalizar-se ? O falante comum, não associará o termo, não o lerá em grande parte no sentido que o dicionarista aponta como figurado ? Não haverá tendência para inscrever o maternal na mais imediata referência ao termo ? A configuração do espaço protector é ainda veiculada nesse mesmo campo semântico por uma metáfora muito próxima desta que aparece, com notória regularidade, em *M. de S.*: a concha — “Uma concha suave / mente trabalhada / pelas abelhas da sombra” (P 21).

⁸⁵ Impõe-se aqui uma observação sobre a visão do mundo veiculada a partir das metáforas que reproduzem um movimento descensional muito próximo dessa referência maior que a figuração do fruto constitui. Com frequência o elemento metaforizado se apresenta como uma pista: as fontes (*O. D.*, P 7), os poços, a boca dos poços (*V. da A.*, P 39), as águas mais fundas, que a enunciação a maior parte das vezes faz acompanhar de elementos matizadores — leveza, discrição (vd. *Os A. s. D.*, P 10 e P 6). Há uma linha isotópica que, nesse movimento em profundidade, revela uma manifestação aparentemente paradoxal: trata-se da manifestação da luz no mais fundo dos seres, no mais fundo das coisas (onde se concentra o elemento líquido). Um rio interior aguarda uma luz, essa luz (relâmpago ou raio de sol) é outro corpo (*A. A.*, P 5), o céu fecha-se sobre a terra e dos olhos dos amantes escorre a última luz sobre as areias (*M. de S.*, P 28); na água mais funda do ser há tanta luz (*O. D.*, P 13),

A Metáfora Animal

Assim em nossos comuns universos diários, assim na literatura. “De todas as imagens são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Pode dizer-se que nada nos é mais familiar desde a infância quanto o são as representações animais” (Durand, 1982: 63). Sobre o privilegiado e feliz convívio entre criança e animal será referida, mais à frente, a sua importância no que toca a algumas imagens e metáforas projectadas nesta obra⁸⁶. Mas continuemos com Durand que assim prossegue na reflexão sobre o imaginário animal: “para lá da sua significação arquetípica e geral, o animal é susceptível de estar sobre-determinado por características particulares que o não vinculam directamente à animalidade. Por exemplo, a serpente e os pássaros (...) não são, por assim dizer, animais a não ser em segunda instância; o que neles predomina são as qualidades que não são propriamente animais: o enterrar e a mudança de pele que a serpente partilha com a semente, a ascensão e o voo que o pássaro partilha com a flecha. Este exemplo permite-nos ver uma dificuldade essencial da arquetipologia: o emaranhado das motivações que provoca sempre uma polivalência semântica ao nível do objecto simbólico” (*id.*: 64-65). Considerem-se estas palavras como inscrição, como abertura metodológica em certa medida fundamentadora relativamente à análise da metáfora do animal. Antes de mais um natural ajustamento se estabelece entre os aspectos focados no texto de Durand, do ponto de vista da antropologia do imaginário, e a própria ordenação de base desta pesquisa. Uma divisão ordenadora começou por se impor, nas minhas fichas, quanto à detecção e registo dos campos lexicais. Assim, na inventariação dos lexemas comecei por colocar de um lado as referências à ave e aos pássaros e do outro lado as referências ao animal (hiperónimo ou hipónimo) À partida poder-se-ia pensar que as razões que me levaram a fazer esta separação resultaram, exclusiva-

o “incestuoso coração da água” é confundido com o “pulsar de oiro de uma abelha” (*L. dos P.*), a luz dentro da boca derrama-se na língua e canta (*O P. da S.*, P 21), o pulso “arde com rumor de amêndoa /dentro do caroço, / de criança no escuro” (*C. a O.*, P 5), e há um sorriso com muita luz onde apetece entrar e ficar lá dentro (*O O. N. da T.*, P 14). Como se pode ver a luminosidade projecta-se predominantemente em órgãos do corpo, nítida figuração do impulso desejante.

⁸⁶ vd. cap. XI — O Coração Habitado

mente, de uma evidenciada diferenciação nas motivações que a metáfora da ave encerra (distanciando-se dos traços que implicam propriamente a animalidade), por oposição à carga metafórica do animal. Mas não foi apenas este factor que me levou à operação metodológica em questão. Tanto mais que, como se verá, uma das implicações metafóricas de notório alcance, no que respeita à ocorrência da ave nesta poesia, se reporta, justamente, não apenas à sublimação, mas à afirmação do desejo. O que é curioso porque este é um dos mais pertinentes aspectos que sustenta o trânsito à volta da metáfora do animal. Inclusivamente na metáfora da ave em Eugénio de Andrade veremos, subjacentes, propriedades fulcrais da categoria da animalidade, segundo a antropologia do imaginário, como seja, por exemplo, a figuração da libido sexual (cf. Durand, *ibid*: 65).

O ardor dos Animais

*Vejo ao longe os meus dóceis animais.
São altos e as suas crinas ardem (O. D., P 5)*

Numa incompleta amostragem, imposta pelos próprios limites deste trabalho, refiro apenas três exemplos do que podia ser mais desenvolvido num estudo sobre o bestiário na poesia de Eugénio de Andrade. Os cavalos, os cães, as cabras se me impuseram por alguns traços de ordem semântico-pragmática particularmente potenciadores de um efeito metafórico.

Em *As P.I.* a ave surge como dominante no conjunto de referências do universo animal. Num poema deste livro (“Litania”), enquadrados num contexto que veicula os efeitos da metamorfose e a infinita magia em relação ao corpo, são referidos os cavalos: “Iluminou-se [o teu corpo] com a palavra exacta/que muda os cavalos em rios, /os rios em aves, /as aves na tua boca”. Considere-se, antes de mais, o lugar inaugural de *As P.I.* que, no conjunto dos primeiros livros, dá conta de uma invulgar variabilidade de referências léxicas, a maior parte das vezes com um peso mais decorativo ou periférico do que verdadeiramente simbólico ou metafórico, em relação ao poema ou ao livro. Mas, para além disso, ou em função disso mesmo, aqui neste exemplo vemos que os cavalos são sobredeterminados pela presença das aves⁸⁷ (a referência dominante do mundo animal

em quase toda a obra). Só a partir de *O.R.* é que a presença dos cavalos passa a ser relevante. Ora, em *O.R.* ainda que a referência à ave continue a ser maioritária, é notório o facto de outro animal se destacar no livro, antes de mais, pelo número de ocorrências: justamente o cavalo, enquanto jovem (o potro, o baio). É nesse lado jovem que se fundam as propriedades activadoras do trânsito topológico: instinto, vigor, força; atributos que contribuem para configurar as significações metafóricas mais celebradas em todo o texto: o desejo sexualizado. Assim que em *O.D.* se possam ler versos que clarificam (na comparação) o movimento que subjaz à metaforização: “e como um potro na planície nua em ti entrei” (P 12). É a partir deste livro que a ocorrência *cavalo(s)* passa a aparecer com uma frequência considerável e com uma intencionalidade metafórica digna de registo. Algumas conexões ajudam a estabilização desses sentidos. Por exemplo a associação com o verão. Vejam-se duas referências: uma em *O. R.* (potro) e outra em *L. dos P.* (cavalos) — o verão “chega de súbito, / com seus potros fulvos” (*O.R.*, P1); “era o verão escuta os seus cavalos” (*L. dos P.*). Em *M. d. R.*, o livro que se segue a *L. dos P.*, pode ver-se como é visivelmente superior dentro do campo semântico animal o número de referências ao cavalo ou a palavras da mesma família (sete ocorrências). Refira-se, para além da vinculação ao sexual⁸⁸, uma marca afectiva que se depreende, por ex., no diminutivo “baiozinho” (P 15). Em *B. no B.* um verso torna explícito o sentido da afectividade: “o baiozinho que então

⁸⁷ Mostre-se a título exemplificativo, o quadro esquemático de ocorrências que para este livro (como para os outros) elaborei. São oito os poemas em que se encontra referida a presença animal. 1. Encontra-se uma referência explícita a “animais” (P 11), uma referência a “cavalos” (P 4) e duas a “peixes” (P 7, P13); todas elas de alcance menor, quer ao nível da estruturação poemática, quer ao nível da significação global dentro do livro. 2. Quanto à ocorrência das aves, esta ocupa no texto um lugar de maior amplitude significativa tanto pelo número de ocorrências, quanto pelo grau de abertura relacional. Isto, embora o elemento ave apareça nos vários poemas quase sempre com uma função ou meramente ilustrativa em relação a determinado enquadramento que, em última instância, se prende invariavelmente com a relação amorosa; ou, então, integrando atomisticamente um qualquer quadro de significação metafórica. Não se depreende nunca uma função autonomizante no sentido em que a ave ocorra como pólo activador (temático ou metafórico) na estrutura do texto.

⁸⁸ “Cavalo de fogo” (*M. d. R.*, P 1); “o frémito miúdo dos dentes na pele, / os cavalos, os cavalos, os cavalos” (*O.P. da S.*, P 20).

namorava” (VI). No poema donde o verso é extraído, surge o reenvio à infância; a ligação à criança, tornada visível, acentua precisamente a confluência das componentes sexual e afectiva deste animal: “Só o cavalo, só aqueles/olhos grandes de criança, aquela/profusão da seda me fazem falta” (X); “amanhecer de risos infantis e trote de cavalos” (XXXIII).

Volto novamente ao poema VI de *B. no B.* e contextualizo o verso sobre o qual me debrucei: “corria à pedrada/ os cães de que tinhas medo, / e fugia de ti para afagar//em segredo/o baiozinho que então namorava”. A leitura do fragmento fornece a clara demarcação de duas linhas relativamente aos animais referenciados. A polarização revela-se opositiva, desenhando-se num quadro que a determina. Aí outros “actantes” são postos em situação: — o sujeito poético é um tu (indeterminado) onde se pode ler a mãe⁸⁹. É no interior desse quadro relacional que para os animais se instauram as valências conotativas. Os cães (que provocam medo a esse “tu” indeterminado), são afastados pelo sujeito poético. Em contrapartida o “baiozinho” é valorizado como animal de eleição. Mas atente-se, agora, na disforia que os cães veiculam no contexto do universo infantil. No sonho e no devaneio da criança o imaginário dos cães conforma um esquema pejorativo simbolizando a agressividade e a crueldade⁹⁰ (cf. Durand, 1982: 78). Assim, nesta poesia, as imagens que fazem ver essa presença negativa condensam uma série de trânsitos metafóricos subjacentes (que em última instância derivam do quadro de referência da infância rural): os cães da noite, do outono ou da morte, figuram, acima de tudo, as ausências, os abandonos⁹¹.

⁸⁹ A contextualização do fragmento tematiza a memória da infância associada ao desejo ou à rememoração da descoberta desse desejo — “eu tinha então / a idade das amoras” (vv. 5 e 6); a evocação é desencadeada pelas cegonhas que trazem “o adro, /duas casas, ou três” (vv. 2 e 3). Confronte-se com o texto introdutório de *Os A.s.D.*: “Em todo o caso lembro-me de *duas casas* — uma na Eira, outra no *Adro*. (...) Minha mãe disse-me que eu nasci na casa do Adro, e só um pouco mais tarde, quando a família a abandonou de todo, nos mudámos para a casa da Eira.”

⁹⁰ Durand fundamenta o arquétipo devorador nas imagens das bocas do animal, com dentes afiados, prontas a ladrar e a morder. O estudioso socorre-se, em particular, dos textos de Bachelard que fala em simbolismo “mordicante”.

⁹¹ Vd. no P 46 de *O.D.* intitulado “A Ausência”: “abandonado/aos cães do outono, /ao leite das urtigas”; Em *L. dos P.*: “o olhar sempre negado/aos cães da morte sempre prometido”; E em *O P. da S.*: “Nos pátios do outono a noite/já soltou os seus cães” (P 56).

Mas são as cabras os animais que mais directamente reenviam à infância e ao desejo, enquanto reportados a um universo de ruralidade. Assim, podem encontrar-se nas cabras que passam, nos sinais que elas deixam (*L. dos P*), num caminho de cabras (*B. no B.*), ou num pisar a terra, as marcas literais, o próprio do animal, que o poema regista. Algumas associações vão possibilitar um alargamento dos significados inscritos nas propriedades referidas, o que se pode ver por via de operações contextualizadoras; as cabras apresentarão traços significativos, potenciadores de interpretações metafóricas, em quadros mais vastos, essencialmente ligados ao desejo ou ao materno. Veja-se, por exemplo, o pisarem a terra, num poema de *M. d. R.*, (P 41 “Retrato de Mulher”): “Sobre o seu rosto não fora só o tempo que passara, também as cabras ali pisaram fundo”. As cabras aparecem integradas nessa absoluta reversibilidade que a sequência do poema apresenta, da fusão do rosto com a terra, até aos limites da impossível distinção: “Era difícil, era impossível distingui-la da própria terra: velha seca esboroando-se à passagem do vento. Portuguesa, de tão pobre”. Para além de integrarem a representação (materna) do rosto da terra que secou, as cabras surgem, noutros contextos, no activar do desejo; por exemplo, numa das suas mais remotas recordações que é o que encontramos no mesmo livro, num poema que recebe justamente o nome de “As cabras” (P 3). Aqui se interpenetram para lá de subtis ressonâncias maternas (“odres fartos, mornos” por onde o sujeito poético bebe o leite), as mais explícitas referências sexuais (“vulvazinha cheirosa”, “minha primeira mulher”) e afectivas (onde, curiosamente, podemos também descortinar a associação ao cavalo — “foi o meu cavalo”).

A Matéria das Aves

*Um pássaro e um navio são a mesma coisa
quando te procuro de rosto cravado na luz (As P. I., P 11)*

A procura do ser amado, busca iluminante, desencadeia a equivalência metafórica. A metáfora revela-se numa nitidez de equação: pássaro e navio — “a mesma coisa”. A afinidade que nos versos transcritos aproxima a ave do navio pode ser entrevista em outros poemas. Nalguns, inclusivamente, se irá encontrar como que uma espécie de

síntese imagética através da presença das aves marinhas⁹². Contudo, aqui, registro o exemplo, sobretudo, por essa nitidez que se me afigura ajustar-se admiravelmente ao epigrafar de um breve relance sobre a metáfora da ave nesta poesia. Acontece-me particularmente em relação a esta ocorrência guardar uma acumulação de fragmentos muito breves (versos ou pedaços de versos), espécie de intensidade perceptiva que concentra uma extrema beleza e diversidade imagéticas. Alguns desses exemplos:

- amanhecer de pássaros no sangue
- cantam para amanhecer os pássaros
- a caminho de ser ave
- outono, pássaro da melancolia
- matéria dos sonhos e das aves.

Procuo ordenar, a partir destes e de outros fragmentos, alguns vectores de síntese, procurando, igualmente, uma articulação com o seu lugar no conjunto da obra⁹³. Aparecem uma série de eixos e constelações em torno dos quais se vectorizam os significados metafóricos. Sublinho dois desses eixos: o voo e o canto.

Se há versos onde os pássaros cantam⁹⁴, o que lhes é literalmente próprio, vemos também que, em simultâneo, a predicação se pode estender a outros sujeitos⁹⁵, ou, então, outras entidades exclusivamente se vão apropriar dos predicados. A situação esboçada neste

⁹² Vd. *L. dos P.* — “Rente à fala”, IX (“o branco dos muros as aves marinhas”), *B. no B.*, XXVIII (“as aves marinhas coroa-te a cabeça”) e *V. do O.*, P 18 (“a manhã é já um rapaz atirando pedras aos corvos marinhos”).

⁹³ Tenha-se em conta o grande número de ocorrências que se encontram na obra; aliás uma das razões que me levaram à apresentação, em separado, da metáfora da ave assenta justamente em pressupostos de ordem estatística: a dominância da ocorrência e a considerável superioridade em relação às ocorrências de “animal”. Até *O.R.* as aves ocupam o maior destaque (*As M. e os F.*, *As P.I.*), a quase totalidade (*A.A.*; *Os A.s.D.*) ou até a exclusividade absoluta (*M. de S.*). Mesmo quando a referência ao mundo animal (em sentido genérico) ocupa um espaço menor na estrutura do livro, as ocorrências reportam-se às aves: é o que acontece em *C. do D.* em que o valor dessa referência é meramente descritivo. A partir de *O.R.* encontram-se apenas duas excepções: os livros *L. dos P.* e *M. d. R.* onde a ocorrência das aves é maioritária.

⁹⁴ Exemplos: “O último pássaro/canta nos álamos” (*M. de S.*, P 20) ou “os pássaros cantam / no ar lavado das tílias” (*O P. da S.*, P 2).

⁹⁵ Veja-se em *O. D.* este exemplo: “[a boca] espera o ardor do vento/para ser ave//e cantar” (P 10).

último trânsito é visivelmente significativa em relação ao voar: é “a tarde a querer voar” (*Os A.s.D.*, P15), é a rapariga que voa (*A. A.*, P 11), ou é a casa que “não resiste: também voa” (*O.R.*, P 14). Particularizando uma dessas zonas, eis a figuração do encontro amoroso: “Podíamos cantar/ou voar, podíamos morrer”. Interessa sublinhar, antes de mais, nestes exemplos, um aspecto que se prende com o processo de metaforização: um procedimento assente em trânsitos de ordem metonímica⁹⁶ Na perspetivação da metáfora da ave parto de predicados que se constituem como veículo metaforizante no seio de co-textos que relevam o efeito de metáfora a partir das contiguidades sémicas. Citei atrás Gilbert Durand que, baseando-se em Bachelard, sublinha uma convergência relativamente ao imaginário da ave — constelação onde, mais do que as propriedades da animalidade, se destaca um simbolismo ascensional (em torno da asa e do angelismo). Na poesia de Eugénio de Andrade uma das mais visíveis manifestações da metáfora tem a ver com o desejo (“e tudo começa a ser ave/ou lábios, e quer voar” — *O.R.*, P 18), o que não quer dizer que a ideia do voo, e da altura, não apareça associada a um certo sentido de pureza, de angelismo (vd. *O P. da S.*, P 5 — “as aves voltam/são nos ramos altos/a matéria mais próxima dos anjos”). Trata-se de uma constelação que pode ser particularmente emblematizada nessa matéria das aves⁹⁷. O voar vai conjugar-se dominantemente com o ser ave ou com o canto. Diz-se em *B. no B.*: “é dentro de ti que toda a música é ave” e em *C. do D.* no primeiro poema, intitulado “Introdução ao Canto”: “Ao menos tu sê ave/primavera excessiva. / Ergue-te de mim: / canta, delira, arde”. Torna-se evidente que essa música interior, ou esse canto invocado, é a mais pura metáfora do próprio poético. Daqui se pode derivar para uma breve reflexão sobre o sentido atribuído à pureza do canto, da poesia. Numa entrevista lembra Eugénio de Andrade que “a pureza, de que tanto se tem falado a propósito da minha poesia, é simplesmente paixão, paixão pelas coisas da terra, na sua forma mais ardente e ainda não consumada”

⁹⁶ Sobre este aspecto vd. Umberto Eco (1979: 236-240; 1988: 173-176). Está aqui presente o princípio de que a metáfora se inscreve num quadro que pressupõe operações semióticas preliminares.

⁹⁷ (Vd. de *B. no B.*, o primeiro poema: “Consente na doçura, tem dó / da matéria dos sonhos e das aves” ou em *L. dos P.*, p. 192 “Afastada a luz crua dos dedos dói-te / a matéria das aves”).

(*R.P.*, p. 289). É evidente que o poeta convoca para a sua leitura uma significação restritivamente orientada e não seria difícil repor a acepção proposta por inumeráveis vozes críticas. A título de exemplo pode citar-se António Ramos Rosa: “Os seus poemas afiguram-se-me um acto de purificação extrema” (Rosa, s/d: 23). Mas é indiscutivelmente na voz de Eduardo Lourenço que plenamente se vai impor o alcance desta leitura. Num texto-prefácio a uma antologia da poesia de E. de A., saída em 1961, lia-se o seguinte: “Não é por acaso que «pássaros», nossa vida vencedora da condição terrestre, são outra das constantes referências mágicas da poesia de Eugénio de Andrade. Através da «fonte», da «flor», da «ave» o seu poetar atribui-se como acesso ao paraíso dos homens” (Lourenço, s/d: 33). Lembre-se que este texto aparecia sob o título: “Eugénio de Andrade ou o Paraíso sem Mediação”. É, no entanto, num ensaio posterior, tornado igualmente referência fundamental na bibliografia eugeniana, que definitivamente o ensaísta apresenta e solidifica o seu ponto de vista. O próprio título é suficientemente esclarecedor: “Angelismo e Poesia”. Há um pressuposto de base em que assenta este estudo e que tem a ver com a afirmação de princípios estéticos vinculados à poesia pura (à arte pela arte): “a sua poesia é a primeira poesia da poesia da nossa literatura” (Lourenço, s/d: 53). É nesta perspectiva que devem ser entendidas as vertentes angelista e paradisíaca atrás enunciadas: “uma das poesias mais musicais e materialmente edénicas da nossa paisagem imaginária” (id.: 52). É também sob esta perspectiva que Eduardo Lourenço vai formular e desenvolver o conceito inscrito no título do ensaio: o angelismo. Neste sentido os anjos equivalem-se às palavras. Eles são da palavra poética, a metáfora⁹⁸. Ora, eu comecei justamente por destacar do primeiro ensaio de Eduardo Lourenço uma passagem em que dos pássaros era notado um traço simbólico, o que, no fundo, os aproxima dos anjos: — a pureza; diáfana matéria transformada em ideal de transparência poética. Assim lemos a “matéria das aves” num poema de *B. no B.* nessa mesma equivalência (matéria poética). Contudo, repita-se que as aves não excluem o desejo e julgo que as devemos interpretar, enquanto metáforas, não na direc-

⁹⁸ O ensaísta vai falar de um angelismo radical, sem anjos, pois que “«o anjo» é a figura mesma da sua palavra poética e não figuração simbólica ou analógica” (id.: 53)

ção restrita da sublimação, da superação da pulsão desejante, mas no levar o próprio desejo ao mais elevado grau de sublimidade colocando-o radicalmente no interior do poético. E não se poderá encontrar a ressonância materna nessa sublimidade?

VI. DAS ÁGUAS

*mas desse corpo nunca direi o bastante
das suas águas nasce a mãe errante (O.D., P 33)*

Tétis, a esposa do Titã Oceano, grande rio que rodeava a terra, é mãe de vinte e cinco rios e quarenta oceânides. Recorrendo a achegas de antropólogos, historiadores das religiões ou de mitógrafos, Gilbert Durand nas *Estruturas Antropológicas do Imaginário* vai aduzir o exemplo da mitologia clássica, acima transcrito, tomado de Przuluski⁹⁹, para evidenciar a afinidade etimologicamente existente entre rios e ninfas; termos ligados à mesma raiz — *the* — cujo significado é chupar, mamar (Durand, 1982:215). Na citada obra de Durand o exemplo que repesquei filia-se num conjunto de outros exemplos de diversas mitologias nas quais o sistema etimológico faz

⁹⁹ O exemplo é tomado do livro de Przuluski: *La Grande Déesse*, Paris, Payot, 1950, donde Durand retira outros vários exemplos para os integrar na sua obra em função de uma perspectiva metodológica, que visa delimitar os grandes eixos dos trajectos antropológicos, partindo do assinalar de “vastas constelações de imagens, constelações mais ou menos constantes e que parecem estruturadas por determinado isomorfismo de símbolos convergentes” (Durand, 1982:34). De acordo com estes pressupostos, o livro de Przuluski é, no que toca à sua lógica argumentativa, desvalorizado por Durand porque, segundo este, o livro “valoriza *a priori* um sistema simbólico em detrimento de outro” e essa “valorização é motivada por princípios apologeticos pouco compatíveis com um estudo científico dos factos” (id: 33). Segundo Przuluski, o simbolismo da imaginação religiosa evoluiria a partir das motivações que gravitam em torno do culto da geratriz e da fecundidade, sendo, por conseguinte, desvalorizado o culto simbólico do Deus pai (id. 32). É interessante atentarmos neste trânsito argumentativo em função da análise que fazemos da poesia de Eugénio de Andrade.

aproximar os vocábulos da água dos nomes da mãe ou de suas funções (*id.*: 216). Nesse mesmo texto é ressaltada uma reconhecida ambivalência que sustenta a simbologia materna: ora ligando-se à terra, ora à água. Estamos perante lugares óbvios que pertencem ao vasto repositório de saberes e de tópicos simbólicos que recebem a legitimação de vozes autorizadas como Eliade ou Bachelard. Da simbologia materna em relação ao elemento tem sido sobretudo assinalado o tópico da origem. As águas-mães do mundo de que fala Eliade. Tópico sobre que Bachelard divagou em páginas magníficas. Para sintetizar aproprio-me das palavras de Michel Mansuy que, num texto sobre o filósofo, começa por escrever o seguinte acerca deste elemento: “A água, segundo Paracelso, é a matriz de toda a criatura. Nos primeiros versículos do Genesis antes mesmo que apareça a terra seca, já lá estão os mares e o espírito de Deus emudece perante as águas. Este elemento tem, portanto, pelo menos segundo certas tradições, prioridade sobre os outros” (Mansuy, 1967: 181).

Na poesia de Eugénio de Andrade facilmente se dá conta da manifestação do amplo simbolismo materno das águas de que procurarei evidenciar alguns aspectos, algumas direcções metafóricas. Dentre outras flutuações e significativos reenvios do termo (Cf. Lopes, 1981: 130-135) há um, o desejo, sobre o qual me deterei com igual atenção, tanto mais que (entre a nostalgia da imagem perdida ou a projecção narcísica) frequentemente se encontra associado com a valência materna. Escolho um trânsito restrito no que toca ao *corpus* destacado: quatro textos centrais (no centro, literalmente): *O.R.* (1964), *O.D.* (1972), *V da A.* (1973), *L. dos P.* (1976).

VÉSPERA DA ÁGUA (1973) — Escolho, para começar, o exemplo do trajecto da metáfora que este livro nos oferece, justificando a ordem da escolha, naturalmente, pelo título. Pode-se começar por questionar a intencionalidade dessa evidência (a nomeação do elemento metaforizante). O que é esta *Véspera da Água*? Interrogado sobre o volume diz o poeta o seguinte no metatexto da entrevista: “Nesse livro, o erotismo exasperado de *Obscuro Domínio* transforma-se numa meditação sobre o tempo em que ‘as amoras sangram’” (*R. P.*, p. 309). Reponho deste livro (*V da A.*) o verso que o poeta cita e apresento-o em propósito contextualizador: “passam as águas / dóceis / do verão. // É tempo / já as amoras sangram / é tempo ainda // abre-me as portas do teu corpo / ó meu amor” (P 11). Amostragem insufi-

ciente da “atmosfera” do livro mas que, ainda assim, permite uma articulação que ajuda a decodificar a metáfora contida no título. A água associada ao tempo constitui uma das mais pregnantes homologias simbólicas: fluir da água, fluir do tempo. *É tempo ainda*, lê-se num dos versos. Podemos ler aí a véspera; o mesmo é dizer que *é tempo ainda da água*. A água é, por conseguinte, o universo que vespéralmente se deseja que chegue. Um procurado universo de água equivalente de um universo do desejo — assim se pode interpretar a metáfora. A ideia de véspera, ligando-se ao tempo, supõe uma ideia de percurso — o caminho que leva ao universo metaforizado na água. Atentemos nestes versos: no poema 1 — “alcanço a *linha de água*”; no poema 8: “um *percurso de água* era o meu corpo” e no poema 32: “perco-me então por *caminhos de água*”. Num fragmento de Novalis se lê que “toda a linha é eixo de um universo” (Novalis, 1986: 17). A linha de água abre à errância líquida. Assim, na fluidez de um universo cujos limites são os não limites¹⁰⁰, a metáfora como que arrasta, aglutinando nas suas águas, para além do metaforizado desejo, outras referências nucleares: a referência materna (cf. P 5) e a própria referência poética. Como resto único é que a palavra aparece; resto testamentário: “Neste país / onde se morre de coração inacabado / deixarei apenas três ou quatro sílabas / de cal viva junto à água” (P 30). Aquelas “sílabas / fluviais” que serão mais tarde evocadas em *B. no B.* (XXXIII).

Noto ainda o seguinte: dentro do sentido do percurso que esta poesia acolhe, vislumbram-se as duas direcções que, subtilmente, acompanham toda a ordenação da obra. Refiro a linha do encontro, da plenitude e a linha do desencontro, ausência, melancolia. O percurso entre um *crescer para a água* (P 15) e um *perder-se na água* (P 49). Na linha ascensional, esse referido poema 15 “No lume do gume” começa por representar, no 1.º verso, a figuração do erotismo: “Vê como a nudez cresce” e termina com o “crescer para a água”. No poema 28 de título *O extremo possível* diz-se que “o cume é a água”. Ainda dentro desta linha há duas conjunções, confluentes, que merecem ser relevadas: água e ardor, por um lado, e a conjunção água/verão,

¹⁰⁰ O livro, antes de retiradas as epígrafes, estava inscrito sob o signo da passagem, da não fixação. No paratexto a presença foucaultiana: “... Il est le Passager par excellence, c’est à dire le prisonnier du passage. Il n’ a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir “

por outro lado. Na primeira, as imagens da água que arde (P 4, P 7) estão estreitamente vinculadas às imagens da água em movimento (“onda”, “turbulência”). Na segunda conjunção assinalada (Poemas 5, 11, 18, 23, 42) esta ideia é igualmente entrevistada (movimento, passagem das águas, convulsão e também imagens ligadas ao mar).

Quanto à linha descendente, o sentido de declínio dá a ver, neste universo, corpo e água associados a meses que comportam a disforia. Nesse contexto se nomeiam as “águas de setembro” (P 19) e no poema 20, “Labirinto ou alguns lugares de amor” quando no próprio verão está contida a dor, esta estação passa a ser outono. “O outono / por assim dizer / pois era verão forrado de agulhas // (...) sem outras mãos que lentas barcas / vai-se aproximando da água”. Observe-se ainda que é em particular nos poemas finais (36, 38, 41, 49) que se nota um ajustamento entre a presença (aproximação) das águas e aproximação do fim. Homologia que se oferece dentro de uma lógica coerencial na estrutura do livro (como, aliás, sucede em muitos outros textos). Temos, assim, um caminhar para o fim enquadrado por uma justaposição de elementos residuais (Poema 38 com o título “Os resíduos”; poema 41 “Outro fragmento”), sono, excrementos, dezembro, muros, cabelo. Um cenário crepuscular (“as suas águas são a pedra do crepúsculo” P 41) onde nas águas está implícita a ideia de estagnação (“uma coroa de água” P 36).

OSTINATO RIGORE (1964) — Para a leitura da metáfora da água neste livro sigo um trânsito particularmente circunscrito; destaco uma atribuição da água — um rumor — e a partir daí procuro contornar algumas das modulações que permitam apreender o modo como a metáfora se constitui (exemplo possível de atribuição entre tantas que poderiam ser destacadas, como sabor de água, ardor da água).

Poderá o rumor, intrínseca propriedade, estar do lado de uma pura literalidade? Veja-se um exemplo. Leio uma passagem do poema 8; o contexto é o da claridade de uma manhã absoluta, de um brilho contagiante: “Vê como brilha a estrela da manhã, / como a terra é só um cheiro de eucaliptos, / e um rumor de água / vem no vento”. A alusão ao rumor da água lida enquanto expressão literal poderá funcionar nesse sentido se a propriedade for delimitada na contextualização de pura atmosfera, totalizante e congregadora de essências elementais. Contudo, aí mesmo nos limites da contextualização que o excerto (conforme citado) nos pode fornecer, podem ser lidos sinais de fuga

que escapam a uma pretendida fixação no literal. No fundo, está aqui presente uma questão chave que diz respeito à interpretação dos enunciados metafóricos. Num estudo publicado no n.º 8 da revista *Poetics*, Merrie Bergmann falando da importância do contexto na interpretação metafórica acaba por nos dizer da dificuldade em estabelecer regras que determinem essa interpretação. Isto fundamentalmente porque, segundo M. Bergmann, as interpretações metafóricas podem variar de contexto para contexto; donde se concluirá que “não há contextos ideais e, por conseguinte, também não há regras estritas para a interpretação das metáforas” (Bergmann, 1979: 228). Devemos ter em conta que essa dificuldade residirá e será acrescida, em grande parte, pela própria variabilidade dos intérpretes e dos modelos interpretantes, “construtores” desses contextos que nunca poderão ser ideais, evidentemente. Porque “os contextos, semiosicamente, são sempre *contextualizações* construídas pelos *intérpretes*, ou seja, pelo autor e pelo leitor no âmbito da criatividade dos jogos linguísticos e da sua interação com formas de vida. E estas contextualizações só existem e funcionam para os *intérpretes* através de interpretantes, isto é, de signos que nunca são substitutos equipolentes de outros signos, pois que, em relação aos signos que representam e traduzem, eles são sempre uma diferença” (Silva, 1987: 22). Mas voltemos ao excerto a partir do qual abri a reflexão sobre a contextualização e a interpretação metafórica. Aí, no contexto que demarquei, encontro, como disse, sinais de fuga à literalidade. Quando leio: “e um rumor de água / vem no vento” posso efectivamente ler um som literal produzido pela água quando trazida pelo vento. No entanto, mesmo no contexto dessa atmosfera (quadro da natureza elemental) se, por exemplo, centrar a leitura numa particular atenção às estruturas fónico-rítmicas (a sonoridade aliterativa do rumor que “vem no vento”) posso radicalmente interpretar o som da água fechando-se numa autoreferencialidade que o desloca para o quadro do “puro poético”. Estamos obviamente perante uma linha de fuga. E a sequência estrófica que imediatamente se segue à passagem lida confirma esse transbordar, essa fuga, no mostrar-se, plena, a abertura ao metafórico:

— *Tu és a água, a terra, o vento,
a estrela da manhã és tu ainda.*

É imediatamente reconhecível como metáfora o processo identificante que reúne na entidade de um “tu” (ser amado) os elementos

cosmogónicos atrás enunciados. Passando agora a outros exemplos, a outras atribuições metaforizantes desse rumor, deparo com dois poemas contíguos (P 10 e P 11) onde encontro a atribuição adjectiva: *rumoroso de águas* e *águas rumorosas*. Nestes primeiros exemplos, o rumor, mais do que tudo, vem sublinhar o grau de abertura e as possibilidades de metaforização do elemento água. Por outro lado, estes mesmos exemplos permitem encontrar aí lugares essenciais da poética do autor. No poema 11 (“Os Frutos”), mais uma vez a reunião de elementos agora associados à palavra, à pretendida idealidade do que se quer que seja o poema: “Assim eu queria o poema: / (...) / rumoroso de águas e de vento”. No poema 10, no quarto dístico (“Nas águas rumorosas da memória / contigo acabo de nascer”) uma síntese de vectores determinantes: água / memória, água / desejo; conexões com nítidas ressonâncias maternas¹⁰¹.

Por fim (e continua a evidenciar-se a espantosa coerência do trânsito — no sentido entrevisto de percurso), as últimas referências ao rumor da água (Poemas 14 e 17) associam-se a uma categoria minimal, derradeira instância que, simultaneamente, nas acepções metafóricas, é a mais sublime, a mais elevada. Refiro-me ao silêncio.

*Ah um dia a casa será bosque
à sua sombra encontrarei a fonte
onde um rumor de água é só silêncio.*

Mesmo na construção do poema (de título “Metamorfoses da casa”) a progressão é evidente; constituem-no 4 dísticos e um terceto com que distintamente termina e onde sobreleva a presença do silêncio. Referência fundamental, pela crítica frequentemente assinalada: “No *Ostinato* a palavra poética é o elemento de uma contínua referência ao silêncio”, diz José Pacheco Pereira num texto intitulado “As Poéticas do «Ostinato Rigore»” (Pereira, s/d:343). E prossegue: “O silêncio surge primeiro dentro da própria exaltação da palavra. (...) Mas pouco a pouco vai dando lugar ao silêncio privilegiado da fonte, ou ao seu murmúrio, forma intermédia entre palavra e silêncio” (*id.*: 344). O rumor da água aparece justamente como referência metafórica magnificada: um silêncio originário, materno. Lembro-me de um provérbio bambaras: “tudo o que existe provém de uma ori-

¹⁰¹ Lembro que a associação da água com a memória constitui neste livro uma articulação bastante significativa em termos de ocorrências (Poemas 10, 17, 20, 24).

gem. Mas o silêncio é a mãe da sua própria origem” (*apud* Carvalho, 1980: 125). E leio estes versos: “o silêncio é de todos os rumores / o mais próximo da nascente” (P 17).

OBSCURO DOMÍNIO (1972) — Ao querer falar da metáfora deparou com o título de um poema que me detém. Num processo corrente dentro da obra, o poeta dá a um dos seus poemas o nome que servirá de título ao livro seguinte; neste caso “Véspera da Água” (P 19). Procuo olhar para o poema no seu todo: uma enumeração plural de lugares se enuncia; galáxia fragmentária comandada por um querer donde decorre um doer (“Tudo lhe doía / de tanto que lhes queria”) ¹⁰². O “tudo” estilizado (terra, muro, rumor, respiração do trigo, o fogo, um beijo, a água dos olhos, o carmim, os lábios, os animais, um verão, a haste de um suspiro, a harpa da ternura, um pulso pensativo) configura, justamente, a esfera desejante. Fragmentações de um corpo; corpo descentrado, incorporado pelo cosmos. Num universo de desagregação é justamente a água a metáfora que melhor condensa a expressão desejante. Há uma interminável aglomeração de lugares (enumerações) e a referência à água (a chegar) equivale aí a uma essência (ser água = ser homem) que, de certo modo, opera a unificação. Horizonte de água = horizonte de desejo.

*Tudo lhe doía
de tanto que lhes queria*

.....
*na véspera de ser homem
na véspera de ser água
o tempo ardido,*

.....
*de tanto que lhes queria
tudo tudo lhe doía*

Julgo que se poderá falar de unificação no sentido de que a água, enquanto força cósmica, pode funcionar como agregadora, especialmente pela sua dimensão fluida. Diz Barthes: “Tematicamente, por exemplo, que há de mais unido que a Água? A água é sempre um tema maternal, a fluidez é uma felicidade” (Barthes, 1984: 126). Da água materna já falaremos, para já sintetizemos alguns aspectos da metáfora do desejo.

¹⁰² Mais à frente, em *B.N.B.*, podemos ler: “o corpo dorido de tanto desejar” (XXV).

1. **Corpo num horizonte de água** — Das águas que o corpo solicita à visão desse corpo, ele próprio, nas águas se dissolvendo (desagregação de um todo excessivo em que os olhos, os flancos, ou uma qualquer fresta, passam a confundir-se com o próprio horizonte das águas), o que a associação continuamente reafirma do lado da metáfora é, justamente, a expressão do desejo. Dentre várias linhas de significação, que nesse sentido unem vários poemas¹⁰³, escolho um exemplo (relação com a navegação) que permitirá observar um mecanismo tropológico peculiar: a metáfora continuada¹⁰⁴. O poema 14, um poema que se intitula “Corpo Habitado”, começa assim: “corpo num horizonte de água”; figuração de um universo aquático que reflecte uma diluição (osmótica) do corpo fundindo-se, identificando-se com os elementos desse mesmo universo. Assim aparece a metáfora: “Corpo para beber até ao fim — / meu oceano breve / e branco, / minha secreta embarcação, / meu vento favorável, / minha vária, sempre incerta / navegação”. Estamos precisamente perante a última estrofe do poema¹⁰⁵. Tendo presente a trajectória (intensificante) que nas estrofes anteriores figura a relação erótica e tendo

¹⁰³ Por exemplo as linhas que visibilizam a água (ou mais concretamente a fonte) na sua relação com o abrir (Poemas 7 e 16) ou com o beber (Poemas: 9,13,14).

¹⁰⁴ Sobre a ocorrência deste tipo de metáfora veja-se o artigo de M. Riffaterre (1969: 46-60) que se reporta ao contexto circunscrito de determinado tipo de textos (poesia surrealista). Albert Henry no seu livro *Métonymie et Métaphore* cita este artigo considerando-o como importante contributo para tentar definir o mecanismo da metáfora continuada. O artigo de Riffaterre, que a vários níveis me parece bastante clarificador, enfermará de algumas imprecisões que Henry rebate (p. 121 e seguintes) em críticas bastante pertinentes. Refiro apenas um aspecto, o primeiro, da argumentação de A. Henry. Este começa por refutar a lógica que dá primazia a um critério sintáctico pois que, segundo A.H., “a sintaxe, no sentido estrito do termo, não nos pode fornecer um critério” (Henry, 1971:122). O que trará como consequência o pôr de lado, em absoluto, o princípio da dependência ou parentesco relativamente a uma “primeira metáfora da série”. Apresento aqui uma definição que Albert Henry propõe, e, que, de certo modo, irá estar subjacente à minha análise: “La métaphore filée est, dans un développement conceptuel unitaire, une série de métaphores qui exploite, en nombre plus ou moins élevé, des éléments d’un même champ sémique” (id.).

¹⁰⁵ Importa atentar em alguns aspectos estruturais que se adequam a uma progressão de intensidades manifesta ao nível do conteúdo. Note-se a regularidade da construção (4 estrofes); o esquema estrófico significativo (8/9/9/7), e saliente-se particularmente a presença destacada de uma anáfora (“corpo” a iniciar 11 dos 33 versos que constituem o poema).

igualmente presente que esta estrofe aparece a seguir a um momento que, nesse trajecto, pode ser interpretado como orgasmático, entendendo-se a metaforização inscrita nesta última estrofe como idealizante identificação (lugar que a metáfora magnifica: o corpo está no elemento como o elemento está no corpo). Simultaneamente a calma (para utilizar uma metáfora adequada) e o permanente estado de partida, de viagem (o errático da pulsão). É justamente este vector, a navegação, que opera a síntese; aquilo que se torna necessário encontrar neste tipo de metáfora: a unidade semântica¹⁰⁶. Metáfora da navegação. Do corpo navegável (por onde se navega) ao corpo, ele próprio, meio de acesso à viagem. Tanto a via (breve e branca), quanto o meio (secreto), demarcam uma linha íntima do horizonte. O metaforismo pode alargar a interpretação dessa linha a uma abertura de sentidos — enquanto rota do desejo (vária, incerta)¹⁰⁷. Próximo deste poema encontra-se outro (P 18) cujo título acolhe, de modo admirável, a metáfora que se abria nos versos de que acabei de falar. “Arte de Navegar” é o título do poema; expressão onde podemos encontrar ecos de uma referência clássica (*Arte de Amar*, Ovídio). E o comum metaforismo (corpo/água; viagem/desejo) surge neste breve poema mostrando-se em idêntico procedimento (metáfora continuada) — “Vê como o verão/subitamente se faz água no teu peito// e a noite se faz barco, // e a minha mão marinheiro”. Mais à frente, em dois poemas vizinhos, eis como que uma chave (desambiguação) da metáfora: — o “alto e navegável/golfo do desejo” (P 23) e “o amor: mortal e navegável” (P 24). Ainda uma observação: as metáforas da navegação ligadas ao corpo encontram-se espalhadas por todo o livro¹⁰⁸. Presto uma particular atenção aos “barcos”¹⁰⁹; aí

¹⁰⁶ No reforço da coerência da representação semântica pode-se entrever uma subtil interdependência fundada sob uma lógica metonímica: oceano -> embarcação -> vento -> navegação. A própria nomeação da palavra “corpo” logo no primeiro verso da estrofe permite a aceitabilidade da metáfora e constitui um forte elo coesivo.

¹⁰⁷ Pode-se, por exemplo, ler aí o sentido da viagem/engate — “minha vária, sempre incerta navegação”. Invoco uma inscrição barthesiana, um parênteses, uma chave decodificadora: “(ele navega, engata)” (Barthes, 1981:53).

¹⁰⁸ Metáforas que aparecem um pouco por toda a obra. Dois exemplos; em *As P. I.*, no poema 12 “É a hora de adormecer na tua boca, / como um marinheiro num barco naufragado” e em *A.A.*, no poema 18: “o peito raso, claro, feito de água; / a boca sossegada onde apetece // navegar ou cantar, ou simplesmente ser / a cor dum fruto, o peso dum flor.”

encontro uma linha que se vem cruzar com o metáforismo já assinado. Refiro-me a uma figuração que se vê justificada no próprio quadro da antropologia do imaginário: o barco relevando os valores da intimidade e da habitabilidade¹¹⁰. Há aqui um aspecto protector que pode analogicamente reenviar ao berço. Nos poemas de Eugénio de Andrade podemos ver a componente subtilmente se imbricando no desejo. A absoluta idealização da imagem do corpo erotizado (o “corpo habitado”¹¹¹), enquanto corpo navegável, não procurará em última instância, repor o materno (corpo que contém as águas)?.

2. **A mãe errante** — Nesse horizonte de água, linha onde se tenta fixar, ou onde se expande o corpo, linha, por conseguinte, tomada como metáfora do desejo, surge uma confluência pela qual, na água, perturbantemente, se condensam, ou abrem, outros sentidos: os do materno.

a) Um dos poemas fulcrais, deste ponto de vista, intitula-se “Das Águas” (P 33). Na antologia *Chuva sobre o Rosto* (p. 27) e nas últimas edições do livro há uma variação relativamente ao final do poema, no modo como ele surge nas edições anteriores. Por exemplo na edição da *Poesia e Prosa* [1940 — 1980] apareciam estes dois versos a terminar o poema: “Regresso ferido / pressinto as nascentes”. Na antologia e na edição aqui manuseada são oito os versos que encontramos no lugar do dístico acima citado. “Vereis um corpo: / não direi juvenil, de sombra clara. // Um corpo, disse eu; / mas desse corpo nunca direi o bastante: / das suas águas nasce a mãe errante”. A carga elíptica do título reforça o perturbante da densidade que a metáfora condensa e que se apresenta de modo inigualável nos dois últimos versos da versão mais recente. Ocorrem-me várias associações. Afrodite que nasce das águas; ao lado de afrodite, a mãe, na espuma das ondas, ou no fundo das águas permanecendo, resíduo, ou o próprio coração das águas (“Ninguém saberá que estiveste onde só estive / o incestuoso coração da água” (*L. dos P.*)). O que resta, o que prende à mãe. — “Reste — la mère” (Derrida, 1981: 162). Ou, então — “Não há mulher excepto a mãe (...). Ela dá lugar a todas as

¹⁰⁹ Poemas 4, 29, 31, 33.

¹¹⁰ Este um dos aspectos que Gilbert Durand releva ao falar de uma polivalência simbólica da barca e enquadrando-a justamente no estudo dos “Símbolos da intimidade” (Durand, 1982: 237-239).

¹¹¹ Título do poema 14 que analisei.

figuras perdendo-se no fundo da cena como uma personagem anónima. Tudo lhe pertence e acima de tudo a vida. Tudo se lhe dirige e tudo se lhe destina. Ela sobrevive desde que permaneça no fundo” (Derrida, 1984: 118). No fundo, a nascente. É volto à primeira versão citada: “pressinto as nascentes”, a fonte onde o sujeito desejante, eterno narcisista materno, se mira, mesmo quando se inclina sobre o corpo desejado.

b) A fonte é quase sempre, pela crítica, exclusivamente conotada com a origem, podendo reenviar à origem do próprio poético. Eduardo Lourenço num ensaio bastante conhecido, após dizer em radical afirmação, definidora de seu próprio discurso crítico, que só o poeta devia falar do poeta, acrescenta: “não o podendo, tentemos ao menos aproximarmo-nos dos signos exemplares com que o poeta se fala a si mesmo e nos fascina. «Fonte» é um desses signos, acaso a imagem mais obsessiva da poesia de Eugénio de Andrade. Pelo que é e pelo lugar que ocupa na arquitectura simbólica do seu poetar, o signo «fonte» introduz-nos ao mesmo tempo no gesto original da poesia e no gesto singular que ela assume enquanto poesia de Eugénio de Andrade” (Lourenço, s/d: 31-32). O ensaísta prossegue iluminando o alcance do signo, enquanto signo pelos poetas convocado como lugar de abrigo, lugar-paraíso, o lugar da nossa existência translúcida, “de cristal” — “o encontro com a «fonte» figura e delimita a nossa própria realidade, como misteriosamente unida e separada de si mesma” (id.). Em *Obscuro Domínio* não é tanto essa a figuração para que a metáfora da fonte reenvia. Podendo ainda sê-lo, não o será plenamente no sentido proposto por Eduardo Lourenço. Tenha-se igualmente em conta que o ensaio referido saiu antes da publicação de *O. D.* Eis agora o signo particularmente investido de uma carga erótica (o que se procura, o que se pressente, para onde as janelas abrem). A fonte surge como particular metáfora do desejo numa série de poemas próximos uns dos outros. Sublinho dois onde é visível a conjugação com o arder. P 30 — “Canto Firme” — o que se deseja é a fonte, a “única fonte” próxima do arder (silêncio ou sangue). P 43 — “As Frágeis Hastes” — aqui os traços do explícito começam por ser apresentados no primeiro verso: “Não voltarei à fonte dos teus flancos”. Tempo e corpo possibilitam a tensão metafórica: fonte ardente do corpo. O tempo (Outono) anoitece as águas da fonte onde arde o “fogo espesso do verão”.

LIMIAR DOS PÁSSAROS (1976) — Procurando combinar “um critério quantitativo com um critério temático”, Vasco Graça Moura, num ensaio dedicado a este livro, vem-nos dizer que “a maior densidade é a das referências ao elemento líquido: a água, a chuva, o rio, o orvalho, o mar (e ainda ao que corre: o sangue, o esperma)” (Moura, 1979: 27). Considerando esta densidade (quantitativa e temática) e considerando particularmente o campo semântico à volta do elemento água, realço aí uma referência: a chuva. É em quatro versos da primeira sequência do livro (vs 117 a 120) que se me detém, antes de mais, a atenção:

*Choveu hoje muito sobre a minha infância
as sílabas tropeçam no escuro
assim o trigo
cresce sobre o rosto de minha mãe*

O que, de imediato, me levou a aproximar desta estrofe julgo que terá sido a confluência de dois vectores fundamentais na presente leitura: mãe e infância. Mas a este ponto voltarei. Para já detenho-me num aspecto que ressalta no primeiro dos versos, justamente à volta da acção do chover. Uma curiosa formulação enunciativa acentua o efeito da temporalidade: quando a chuva cai (hoje) e sobre o que cai (infância). Tempo sobre o tempo. Para lá da marca, intrínseca, que transporta enquanto sinal do atmosférico, a chuva metaforiza, ou, em vários planos, conduz a pistas que se reportam à temporalidade. No verso seguinte podemos ler o efeito do tempo alargando-se à própria escrita (“as sílabas tropeçam no escuro”). Ora, ao agrupar os versos onde detectei as ocorrências, o que me obriga a voltar atrás e ordená-los pela ordem de comparência no texto, ocorre-me interpretar uma curiosa adequação: no enunciado, atravessando-se pela temporalidade, essas ocorrências fazem-se acompanhar de uma progressão, linha evolutiva, que traduz o modo como a escrita regista a acção do chover. Versos que, sem aparente conexão, nos oferecem o seguinte recorte:

- v. 2 — *queria que chovesse* sobre os ulmeiros
- v. 9 — *Acordarás* com as *primeiras chuvas*
- v. 87 — *Vai chover* talvez a terra fique *limpa*
- v. 117 — *Choveu hoje* muito sobre a minha infância

Da chuva referenciada como vontade (desejo) expressa na primeira das ocorrências [queria que chovesse] se passa a uma expres-

são futurante, enunciada, primeiro, enquanto probabilidade [acordará], e, depois, na locução que exprime a iminência da acção [vai chover]. Por fim o desabar (a acção consumada, a que me referi).

O mar

Para lá das imagens e das metáforas da água que nestes quatro livros foram lidas, com maior ou menor atenção sistematizante, outras há de que guardo uma mais funda, não sistematizada, apreensão. Refiro algumas dessas imagens particularmente ligadas a essa água vasta e maternal de fala Herberto Helder em *Photomaton & Vox*. Dos primeiros livros retenho duas: águas que escorrem e águas que vão e vêm. É na articulação dos dois horizontes (o próprio horizonte da água e o horizonte materno) que as imagens se abrem ao metafórico. Leio aí a metaforização da ausência. Eis as imagens. De *Os A.s.D.* (1950) no poema “Canção para minha mãe”: “Pelos braços caíam frutos maduros de outono/Pelas pernas escorriam águas mortas de abandono”. No livro seguinte, de 1951, *As P.I.*, a imagem das ondas: “É evidente que minha mãe me chama / quando uma onda e outra onda e outra / desfaz o seu corpo contra o meu corpo”. Esta imagem evoca-me um poema, de um livro da última fase, no qual gostaria de me deter — outro modo de atenção, mais particularizado, às modulações metafóricas de uma das manifestações do elemento: o mar.

O mar. O mar novamente à minha porta.

*Vi- o pela primeira vez nos olhos
de minha mãe, onda após onda,
perfeito e calmo, depois,*

contra as falésias, já sem bridas.

*Com ele nos braços, quanta,
quanta noite dormira,
ou ficara acordado ouvindo*

*seu coração de vidro bater no escuro,
até a estrela do pastor
atravessar a noite talhada a pique
sobre o meu peito.*

*Este mar, que de tão longe me chama,
que levou na ressaca, além dos meus navios? (B. no B., XXIV)*

O primeiro verso que traz o mar ao poema aponta (no gesto da repetição ou no lugar da proximidade familiar) para o momento presente da enunciação; indistinta permanece, contudo, a natureza da percepção: visual ou auditiva? ou duplamente captada? No segundo verso uma imagem visual se impõe: há um mar que primeiro se avista, ou, dizendo de outro modo, um primeiro mar que se vê. Mas esse mar está na memória. À criança, as imagens do mundo são-lhe dadas nos olhos da mãe. A referência é especularizada, a primeira imagem mediada por outros olhos que reflectem o mundo. Nesse trajecto da memória, cada vez mais força adquire a figura da audibilidade, o lugar da escuta (coração que se ouve, mar que de tão logo chama). Pode dizer-se que o poema celebra o privilégio de uma ressonância (que nos leva ao encontro do nome). O mar é declaradamente materno. Materno é o chamamento, materno o nome que vem no mar. “Eu deixara o lugar onde enchera para sempre os olhos de sol, passara uma temporada em Castelo Branco, e desembarcara um dia em Lisboa com minha mãe, ela certamente a pensar no homem que tanto amara, eu com o mar na cabeça, de que tanto lhe ouvira falar.” (R. P. p. 279). O referente empírico, que o lugar autobiográfico fundamenta, suspende-se no poema. O mar é o lugar (central) de uma figura. A centralidade da figura começa por investir o signo de uma forte carga presencial¹¹² (todo o texto se organiza à sua volta), de que releva particularmente o código fónico rítmico. Ressalta, antes de mais, a correspondência analógico-rítmica: os movimentos do mar e os ritmos do poema. A estruturação poemática integra esses movimentos rítmicos nos vários momentos da composição. E no integrá-los se sublinha a função semântica das bipolaridades: do mar habitáculo fechado (o mar dos primeiros poemas)¹¹³, mar perfeito, mar dócil de pequena vaga e de movimentos regulares de vai e vem, ao mar liberto que não se deixa enclausurar e que se abre à chegada da estrela do

¹¹² De modo muito semelhante ao que acontecia no poema “Casa na Chuva” que atrás analisei.

¹¹³ Vd. em *Os A. s. D.*, o poema 8 — “Mar imenso, / praia deserta, horizontal e calma”, ou no poema 12 “Perfeito o céu, perfeito o mar, e este amor / por mais que digam é perfeito como a vida”. E logo no livro seguinte, *As P. I.*, no poema “Adeus”, quase as mesmas imagens de fechamento e perfeição: “Como se houvesse nuvens sobre nuvens, / e sobre as nuvens mar perfeito”. No poema que abre o livro *Mar de Setembro* os corpos confundem-se, dóceis, com as ondas e o mar está “perto./ Puríssimo. Doirado”

pastor. Bipolaridades cuja configuração semântica obedece a esquemas de expansão e contensão, de amplificação e de redução, esquemas que traduzem um permanente diálogo tensivo entre o imaginário materno (“perfeito e calmo”, “com ele nos braços”, “seu coração de vidro”) e o imaginário desejanter (“sem bridas”, “estrela do pastor”, “sobre o meu peito”).

Na nomeação do mar uma recorrência motivada se pode vislumbrar. A sugestão sonora, que podendo funcionar totalmente noutras línguas, como no francês, não deixa de ter aqui alguma ressonância, justamente pela expressividade da repetição. O apelo do mar, de que o poeta noutros sítios fala, é o apelo da mãe. Flutuação do significante, que erra vazio e recebe alternadamente significados diversos, nunca estabilizados. Torna-se clara a analogia entre o ir e vir com as marés e o chamamento. Repito a passagem do poema de *As P. I.* intitulado “Mar, mar e mar” em que se lê: “É evidente que minha mãe me chama / quando uma onda e outra onda e outra / desfaz o seu corpo contra o meu corpo. / Então o mar é carícia, / luz molhada onde desperta / meu coração recente”. E no poema de *B. no B. ?* A mãe é que chama ou é pela mãe que se chama? Que dizer dessa interrogação que fecha o poema? A que nome nos conduz? Sobre o nome, mais uma vez a palavra a Derrida: “Sobrevivente é a mãe, sobrevivência é o nome da mãe. Tal sobrevivência é a minha vida que, ao mesmo tempo transborda” (Derrida, 1984:70).

O caminho do mar

Dos pescadores se diz que “devem ter herdado das vagas a ondulação” (*V. do O.*, P 34). As vagas, a ondulação perpetuam a imagem do movimento constante, visão que admiravelmente tende a figurar a pulsão errática do desejo. De modo nítido o tornam a dizer os versos de um poema de *B. no B.* — “E um sabor a sêmen / que sempre a maresia traz consigo” (XVIII). Elementos comuns, propriedades partilhadas, onde em múltiplas conexões se deixa de saber quais mimam quais — estados de desejo ou propriedades do mar; extrema reversibilidade, extremo equilíbrio de uma metáfora analógica (“corpos ou ondas / iam vinham iam”, *M. de S.*, P 1). A intermitência do ir e vir, os contornos fluidos projectam a figuração do nomadismo, da não fixação, do espraiamento. Assim da interacção do corpo com o

mar, quer em movimentos ascensionais, quer em movimentos descensionais, partindo do corpo, ou partindo do mar, uma vasta zona se configura — aquilo que não pode ser contido, território ilimitado do desejo. O corpo se alarga e se espraia no mar (*As M. e os F.*, X), ou o mar sobe a prumo e desaba nos ombros (*O. R.*, P 6), ou o mar que se avista do peito caindo a prumo (*B. no B.*, XXI).

O mar e as metáforas do mar circulam no território da própria errância. Existe o caminho do mar: “assim errando vou a caminho do mar” (*O P. da S.*, P1); “o cheiro acidulado e bom / do corpo, depois do amor, / pelas ruas a caminho do mar” (*B. no B.*, XX). Dir-se-ia um tópico modelizado nessa ideia de movimento que o mesmo mar incessantemente realiza. Para esta poesia gostaria de dizer alguma figura emblematizante dessas significações. Os próprios versos me devolvem a direcção procurada: a representação da presença do desejo na figura do rapaz ou dos garotos que correm em direcção ao mar. No mesmo livro, *V. do O.*: “a manhã é já um rapaz atirando pedras aos corvos marinhos (...). Demoro-me às vezes a olhá-lo, mas ele não me vê, está de costas e não tardará a correr para as ondas” (P18). “(...) um bando de garotos nus corre para o mar” (P 39).

VII. A TRANSPARÊNCIA DO MUNDO

Todos os meus versos são um apaixonado desejo de ver claro, mesmo nos labirintos da própria noite. O amor da transparência é a minha fraqueza, mas a minha força também (R. P., p. 293).

Falando de *Aquela nuvem e outras*¹¹⁴, o belo objecto estético que é esse livro de poemas para crianças dedicado ao Miguel, diz o poeta: “A uma retórica de fogo-de-artifício procurei opor, uma vez mais, e agora com redobradas razões, uma poética da luz, articulando a nudez e a transparência com a simplicidade de quem fala para que os outros o escutem”¹¹⁵. Palavras que, no justificar de objectivos comunicacionais — a especificidade do(s) destinatário(s) —, reenviam a pressupostos da ordem da fundamentação estética: “uma vez mais (...) uma poética da luz”. A indeterminação e fluidez conceptual inscritos nesta denominação suscitam uma considerável plurivocidade de vias interpretativas. No dizer, para o poema, a transparência, a limpidez, a depuração, poderá a expressão, por conseguinte, remeter, do ponto de vista das leituras, para planos de diversa aplicabilidade. Por exemplo: a) A perspectivação de uma análise de texto que pretendesse, quer ao nível das microestruturas, quer das macroestruturas textuais, interpretar as representações semânticas decorrentes da dominância da luz. Leitura¹¹⁶ que, levada às suas mais fundas

¹¹⁴ *Aquela nuvem e outras*, poemas de Eugénio de Andrade ilustrados por Júlio Resende. Porto, Edições Asa, 1986. Sobre o destinatário da dedicatória, o afilhado do poeta, cf. nota no capítulo Coração Habitado.

¹¹⁵ J.L. n.º 230, 29.11.86.

¹¹⁶ De certo modo à semelhança do que Óscar Lopes começa por enunciar relativamente à leitura do livro *Vertentes do Olhar* — “quase em cada página a luz (ou qualquer sua metáfora ou metonímia) comparece no discurso de E. de A. como

(minuciosas) consequências, poderia permitir falar de um universo (ou de uma visão do mundo) conformado por princípios reguladores subjacentes ou defluentes dessa dominância. Procurar-se-ia ver como os microcosmos repassados de luminosidade se consubstanciam e se cristalizam no rigor límpido do poema, ou do verso, que os encerra (“Vou morrer a querer que um verso meu contenha a luz do mundo”)¹¹⁷. b) Uma outra direcção a que essa “poética da luz” podia conduzir, teria a ver com uma acepção mais lata; teria a ver com os princípios definidores de um projecto estético. O que decerto passaria pela constatação de uma aguda consciência da modernidade que esta poética comporta. Na senda de uma (moderna) tradição que faz esplender o poema em si mesmo como entidade autónoma em que, como bem disse Eduardo Lourenço, a “imediate fulgurância da palavra será perseguida pelo Poeta, com *ostinato rigore*, até a uma última assimilação e habitação do mundo como Palavra” (Lourenço, s/d: 59).

Mas, não enveredando por nenhuma destas pistas, procurarei traçar em sua limitação e brevidade um trajecto que, na continuidade do que se tem vindo a apresentar, dê conta de algumas modulações metaforizantes do lexema luz.

Ora, acontece, por vezes, dentro da obra de um mesmo autor, haver livros que, entre si, mantêm um estreito e privilegiado diálogo. Muitas vezes esse diálogo, construído no acto da leitura, poderá apresentar uma considerável variabilidade (de leitor para leitor); isto independentemente dos mecanismos do processo de semiose literária que em diversos níveis (por ex. na configuração dos códigos técnico-compositivo, semântico-pragmático, etc.) permitem, de facto, assegurar minimamente as afinidades entrevistadas. Relativamente à poesia de Eugénio de Andrade, quando olho para o rol dos títulos que constituem a sua obra, encontro, por exemplo, dois nomes que, bastante distanciados no tempo, intuitivamente aproximado e coloco lado a lado: *Até Amanhã* (1956) e *Branco no Branco* (1984). O mais marcado traço de união que me faz aproximar os dois livros é essa simbólica vizinhança: de uma simultaneamente outra e mesma luz. É fundamentalmente a partir da visão por estes dois livros devolvida que procurarei seguir alguns traços de significação metafórica. Nomea-

sílaba tónica a avultar no claro-escuro das sílabas átonas de qualquer negrume
“(Lopes, 1988: 8).

¹¹⁷ Palavras retiradas de uma entrevista do poeta em o *Semanário* de 23/7/88.

damente em duas articulações: luz/corpo, luz/palavra. Procurarei, no entanto, quando tal me parecer relevante, remeter para outros textos do poeta com o intuito de acentuar as semelhanças ou de demarcar o dissemelhante.

1. O universo poético de *Até Amanhã* adquire a todos os níveis uma evidenciada face de nitidez e regularidade¹¹⁸. Julgo que a demarcação de uma linha regular em parte alguma da obra atinge a visibilidade aqui manifestada¹¹⁹. A crítica desde cedo apontou algumas direcções. “Intensidade”, “economia”, “depuração”, “abstracção”, “contensão”¹²⁰ foram marcas assinaladas no sentido de uma progressão observada relativamente aos livros anteriores e, em particular, em relação ao último publicado, *As P.I.*, que antecede em cinco anos o aparecimento de *A.A.* Penso que o sentido da linha nítida (ou linha recta), figurada neste livro, deve ser perspectivado justamente em função do percurso evolutivo. E deve ser entendido o livro como um momento particular dentro da obra. Talvez em nenhum outro momento seja permitido falar com tanta propriedade de um livro apolíneo e de um Eugénio de Andrade diurno, como tão frequente e abusivamente tem sido referido em relação à obra toda. Parte-se de uma negação (ou exorcização) da tristeza e da solidão (“A morte não

¹¹⁸ O próprio título, título-metafórico ou metáfora-título funciona programaticamente, como programa de leitura (como podem funcionar os outros títulos, uns mais do que outros). As expressões metafóricas são por vezes usadas programaticamente (Bergmann, 1979: 223); aqui da literalidade do aceno, do desejo automatizado de reencontro presente na coloquialidade da fórmula se passa, por um processo de desautomatização, à reabilitação contextual da metáfora.

¹¹⁹ É de sublinhar o notável isomorfismo patente através da adequação do rigor do ponto de vista do código técnico-compositivo com aspectos subordinados pela manifestação dos códigos semântico-pragmáticos. Sublinhem-se algumas regularidades, ordenadas, fundamentalmente, a partir de parâmetros ao nível da construção. a) O número de poemas que compõem o livro, b) a organização estrófica: — à excepção de três poemas que têm um número impar de versos, todos os outros apresentam um número par, configurando unidades poemáticas bastante regulares. José Bento refere que neste livro a média de versos por poema é de cerca de 12, o que constitui, justamente, um elevado factor de depuração, tendo sobretudo em vista o livro anterior em que a média de versos por poema correspondia sensivelmente ao dobro (cf. Bento, s/d: 320).

¹²⁰ Confrontem-se a este propósito, nomeadamente, os artigos de João Gaspar Simões, José Bento e Nuno Sampayo, coligidos no volume *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade* (pp. 150, 320, 391).

existe: / tudo é canto ou chama”)¹²¹, para afirmar a exaltação da juventude e do amor, cuja metáfora mais representativa é a luz que condensa a direcção exaltante. Mesmo aí se pode ler a interposição materna. Reponho os primeiros e os últimos versos do tão citado primeiro poema de A. A.: “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. / (...) / São o primeiro homem, a primeira mulher. / E amanhece”. Destaco e justapponho os dois verbos ocorrentes: nascer e amanhecer. As aproximações encerram uma subjacente feição materna. Entrevejo-a na imagem das mãos estendidas, metafórico lugar: concha e abrigo; nascente. E entrevejo-a no que o amanhecendo subentende de reenvio ao primeiro par: “São o primeiro homem, a primeira mulher”. Onde está implícito, ou onde, em equivalência parafrástica, se leria o nascer, vamos encontrar o verso que, lapidar, suspende com a presença copulativa, a incisão. O que despoleta o associacionismo, o que reaviva a equivalência: o amanhecer é um nascimento.

2. Nos últimos livros torna-se cada vez mais notada a presença da luz. O avultado número de ocorrências do lexema em *Branco no Branco*, nos confirma uma importância, cuja intensidade quantitativa¹²² pode, em última instância, ser perspectivada nos termos da mais funda visão que o livro subsume; — “o fulvo ardor da luz invade a água, / caindo na poeira, leve, acesa, // como no poema” (III). Assinalo, justamente, a articulação com a palavra (poema) que, no traduzir de um propósito aglutinador do real, ajuda, melhor que qualquer outra inter-relação, a compreender os princípios definidores

¹²¹ Veja-se na epígrafe que acompanhou as anteriores edições deste livro os versos de António Machado — “Un corazón solitario/ no es un corazón”. Veja-se igualmente, neste livro, um texto paradigmático que proclama o lugar exorcizador da luz. Trata-se do poema intitulado “Frente a frente” — “Nada podeis contra o amor. / Contra a cor da folhagem, / contra a carícia da espuma, / contra a luz, nada podeis. // Podeis dar-nos a morte, / a mais vil, isso podeis / — e é tão pouco.” A partir da formulação de desafio, que o título equaciona, se delinea o quadro metafórico. O esquematismo opositivo patente na construção poemática, na disposição das estrofes e das palavras nos versos, e no próprio ritmo que sustém uma lógica binária, vai relevar a força exorcizadora da luminosidade. Essa presença da luz como lugar exorcizador, expande-se por toda a obra, manifestação de um projecto ontológico.

¹²² A repetição dos termos luz/luzes congloba o número de vinte e cinco ocorrências.

de uma poética: “Repete as sílabas/ onde a luz é feliz e se demora” (I). Noutros poemas, o tempo invade as sílabas: de “novembro, vê-se / bem o seu rasto em cada sílaba” (XLIV), e no inverno o nome que o vento traz são “quatro sílabas de neve” (XLVI); formulações que redizem a expressão autonómica de raiz kantiana da presença essencial da palavra iluminada e da “condição verbal” da literatura de que falava Valéry. O quinto poema termina com este verso, em destaque: “O real é a palavra”. Mais uma vez lembro as vozes críticas que, em relação ao livro, não deixam de assinalar um “momento da reconciliação”, momento necessariamente diverso do que nos era oferecido em *A.A.*; — agora “instante da tensão máxima”¹²³ que no poema se ilumina, ou que o poema ilumina¹²⁴.

O corpo iluminado

“Um corpo nasce, / nasce dessa música que não cessa, / desse bosque rumoroso de luz, / debaixo do meu corpo desvelado” (*A. A.*, P 5). Há dois aspectos que nos versos citados importa notar e que visualizam a representação global que o livro encerra. 1. O corpo que nasce reenvia a essa sempre manhã¹²⁵. 2. O corpo é entrevisto numa inteireza (“um corpo”), plenitude da ordem do uno, do equilíbrio, do contínuo. O título do poema é, precisamente, “Apenas um corpo”.

Em *B. no B.*, livro que acolhe igualmente a luminosidade em suas páginas, com admirável equilíbrio, a visão global teria que ser diferente da de *A. A.*. Há pelo meio todo um percurso (textual) que

¹²³ Cf. Pereira, (1984: 8).

¹²⁴ Vd. ainda os termos com que outras vozes abordam o livro; p.ex., Casimiro de Brito, em recensão publicada na revista «Colóquio/Letras» (n.º 87 — Set./1985, pp. 85-86), fala em “comércio de luz, a arte poética”. Ou então, o que nos diz Fernando Pinto de Amaral a propósito do livro editado em Oviedo, em edição bilingue, — *Contra la Escurritá / Contra a Obscuridade*, Oviedo, Alvízoras Libros, 1988 (pequeno volume composto precisamente de 10 poemas que pertenceriam originariamente à concepção de *B. no B.*) — “mais do que uma Estética, esta poesia propõe-nos uma ontologia da linguagem através da luz”(Amaral, 1988: 9). O que na minha opinião mais do que uma diferença, deve ler-se como igualmente aplicável a *B. no B.*

¹²⁵ No poema que tem o título do livro, poema 3, falava-se da alegria associada ao “corpo que desperta”

aqui vai ser assimilado. Agora a luz sobre o corpo e, por outro lado, o corpo parcelarmente iluminado, os órgãos repassados de luz.

Nesse meio de percurso há um livro, em particular, que chama a atenção, precisamente porque aí, em relação ao corpo, a incidência da luz nos revela a fragmentação. Falo de *Obscuro Domínio*. E curiosamente essa iluminação incide sobretudo em extremidades ou articulações; concretamente: língua, dentes (“brilho dos dentes”, P 9; “sol dócil da língua”, (P 14), unhas (P 9) ou joelhos (P 4)¹²⁶.

“Parcial tem dois sentidos: designa em primeiro lugar o estado dos objectos introjectados e o estado correspondente das pulsões que se prendem com esses objectos. Mas designa, por outro lado, as zonas electivas do corpo e o estado das pulsões que aí encontram uma «fonte»” (Deleuze, 1982: 228). Leio isto do livro de Deleuze que o próprio autor definiu como “tentativa de romance lógico e psicanalítico”, na “vigésima oitava série” de *Logique du sens*. Interessa tomar as reflexões sobre as zonas ou superfícies no que implicam de dupla libertação das pulsões libidinais “por um lado elas libertam-se do modelo alimentar das pulsões de conservação, uma vez que elas encontram nas zonas erógenas novas fontes e novos objectos nas imagens projectadas sobre estas zonas” (id: 231). Em *B. no B.* três zonas que se impõem pela força do número de ocorrências no que diz respeito à comparência dos órgãos do corpo, do corpo fragmentado. Refiro-me a: 1) *boca*¹²⁷, zona em que agrupo outras referências — língua, lábios, dentes, 2) *mãos*¹²⁸, e, por fim, 3) *cintura, nádegas, flancos*. Em qualquer destas zonas se podem encontrar exemplos relevantes da incidência da luz, espalhada ou dissolvida nesses órgãos. De um reenvio à palavra ou ao silêncio que sai relevado no que toca

¹²⁶ Carlo Vittorio Cattaneo tem uma curiosa interpretação da obra no que toca à perspectiva de agrupação dos textos por pequenos ciclos entre momentos nocturnos (por exemplo de *As M. e os F.* a *As P. I.*) e momentos diurnos (por exemplo de *A. A.* até *O. R.*) (cf. Cattaneo, 1975 e 1982). Lembro aqui esta leitura que se funda, mesmo tendo em conta as alternâncias, na ideia de percurso (ligada à passagem do tempo), porque é igualmente em função dessa ideia que irá ser perspectivada esta leitura. Percebe-se assim que num livro que Cattaneo coloca sob a fase nocturna (*O.D.*), a luz apareça por exemplo adjectivada do seguinte modo: “luz violenta” (P 21), “luz queimada” (P23), ou “luz extenuada” como se pode ler num dos poemas que foram suprimidos nas últimas edições, o poema com o título “Pelo Declive”.

¹²⁷ Poemas XIII, XXI, XXII, XXV, XXVII, XXVIII, XXX.

¹²⁸ Poemas XVI, XVIII, XXII, XXVIII, XLI, XLV, XLVI, XLVII.

às duas primeiras zonas referidas é sobretudo a evidência da explosão desejanste o que, comum às três zonas, mais se destaca. Apenas um exemplo, dos mais interessantemente explícitos — um derrame de luz sobre uma acumulação de órgãos só pára no esplendor da dureza fálica: “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” (XXVII). “Acontece que a função de integração directa e global, ou de ligação geral, é normalmente devolvida à zona genital. É ela que deve ligar todas as outras zonas parciais, graças ao falo. Ora, sob este ponto de vista, o falo não joga o papel de um órgão, mas de uma imagem particular projectada sobre esta zona privilegiada”(id.: 232). Repito que luz e corpo configuram um lugar harmonizador, a um nível ontológico; assim o tom aforismático de alguns versos, como uma declaração de princípios: “viver é iluminar // de luz rasante a espessura do corpo” (XVIII). E da visão do corpo iluminado é entrevista uma harmónica coexistência de perspectivas. Do corpo todo, espande uma deriva ordenada num ritmo progressivo que se ajusta à coerente visão de percurso. No princípio era a descoberta: “Eu começara a descobrir o corpo e tinha / a luz por confidente” (VIII). Com a aproximação do fim, é o declínio: “o corpo foi traído” (XXXII), “É sobre o meu corpo que chove” (XXXIX), “um corpo // começa a morrer” (XLIII), “o corpo já pode descansar” (L).

Alguma coisa terá ficado dita sobre a luz, sobre o elemento ar, esparsamente espalhada ao longo do trabalho. Consciente da inevitável incompletude, enuncio algumas linhas, por onde a leitura poderia ter seguido. Por exemplo, a perspectivação da leitura, a partir do confronto com o capítulo sobre a sombra, a partir de um mapeamento dos vectores opositivos. À volta da antítese, agrupações diversas poderiam ser feitas e, de livro para livro, não será difícil o cotejo. Tome-se um pouco ao acaso, um exemplo dentro de um livro: no poema 11 de *As P. I.*, nos seus últimos versos lê-se: “com amor, com ódio, ao sol, à chuva, / de noite, de dia, triste, alegre — procuro-te.” O poema que se segue a este, poema 12, começa com os versos: “Cansado de ser homem durante o dia inteiro / chego à noite com os olhos rasos de água.” E é assim o início do seguinte: Para sempre um luar de naufrago / anunciará a aurora fria”. Circunscrita casualidade pensar-se-á, mas as linhas de força que opõem dia e noite, luz e som-

bra, plenitude e carência, alegria e tristeza, claridade e obscuridade, ascensão e queda, julgo que se dispõem, na obra, segundo uma ordem de algum modo determinável. Talvez, mesmo intuitivamente se possa chegar a algumas conclusões. Ver-se-á que a poesia de E. de A. não é apenas luz, não é apenas claridade, não é apenas manhã, talvez, mesmo assim, se possa concluir sobre uma poesia diurna; sempre incompleto ficará o estudo que não a perspective no interior desse quadro de um equilíbrio apuradíssimo face a um vasto sistema de antinomias, oposições, alternâncias, tensões, que o próprio poeta propõe como modelares, numa das mais paradigmáticas apresentações da sua poética: “esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência”. Um qualquer diagrama que se desenhasse daria conta, com alguma nitidez, das linhas antitéticas acima nomeadas, cujas direcções configurariam algumas das mais determinantes linhas de força tendentes à harmonização, linhas de equilíbrio da sintaxe imaginária desta poesia. Não passando por cima da face sombria, da inquietante e incontornável presença da noite e da morte, o poeta sempre pode recomeçar tornando a dizer os princípios soberanos de uma declaração de comprometimento: “E o princípio são meia dúzia de palavras e uma paixão pelas coisas limpas da terra, inexoravelmente soberanas. Essa, onde a luz se refugia, melindrosa. Só elas abrem as portas aos sortilégios, e os sortilégios são diurnos, mesmo quando invocam a noite, e as águas do silêncio, e o indelével tempo sem tempo” (“Soberania”, P1 de *V. do O.*). De um princípio diurno, viver a palavra na luz, à afirmação ontológica de mais fundas consequências: de um viver na luz, incondicionalmente: “porque sou um homem que não abdica da luz, / que não abdica, que não / abdica”¹²⁹.

O ar

Elevação, suspensão, leveza são os lugares que no primeiro livro redizem a tópica (o ar leve que respiramos e os braços suspen-

¹²⁹ Versos do poema “Na Estrada de San Lorenzo del Escorial” do livro *Escrita da Terra*. É impressionante a presença da luz, do sol, da manhã, neste livro. Como se se escolhesse para viver um lugar na luz.

sos no ar, VII e XXIX). O elemento, desde as mais antigas tradições, sempre apareceu como princípio integrante de um sistema de oposições do tipo do par antinômico: peso / leveza. Bachelard falou da importância desta oposição e da pertinência das metáforas ou dos símbolos, que lhe estão associados, para a definição total do ser. O domínio aéreo encontra a harmonia através da conjugação de três vectores: a leveza, a diafaneidade e a musicalidade (Bachelard, 1943: 65). Poder-se-á dizer que nessa articulação se encontram os princípios da idealidade perseguida na *ars poetica* eugeniiana. Lembro um poema em que se enuncia uma idealizada celebração do canto — poética da pura figura- onde a exortação da futurante existência poética se deseja essência aglutinadora, totalizadora: música, corpo, palavra. “Um dia serei eu esse cantar,/o corpo desatado e semelhante/ à música que das cordas se desprende”(P 33 de *O P. da S.*). Termina o poema com a incisão de um verso assim: “o ar é o meu elemento, o ar”. O impulso vertical de uma orientação espacial ascendente assume expressão emblemática na elevação e no voo. Em “Metamorfoses da Casa”, poema de *O. R.*, a casa ergue-se aérea e quando passam as gaivotas “não resiste: também voa”, e no mais rente da terra, entre as coisas rasteiras “dança o ar” (*O P. da S.*, P9). Mas o impulso vertical, como já tem sido observado, investe-se de uma maior carga metafórica quando o movimento eleva o corpo (“agora o corpo é formosura / urgente de ser rio: / ao meu encontro voa”, *C. do D.*, P4), ou quando a metáfora analógica figura o impulso desejante (“como quem se prepara para voar”, *M. d. R.*, P 21)¹³⁰.

¹³⁰ É significativa a comparência da elevação associada ao verbo procurar: “tropeço / no ar / à procura do azul dos teus olhos” (*M. de S.*, P17); “as mãos procuram-te / à vertigem do ar / abrem as portas” (*O. D.*, P39). Observe-se, a propósito das ocorrências do termo ar, que nos livros da segunda fase estas dão mostras de um pendor mais abstractizante e reflexivo, enquanto que na primeira fase bastantes vezes apareciam como complementos de lugar; assim note-se na última fase a insistência com que aparece a metáfora com conexão de genitivo: “vertigem do ar” (*O. D.*, P 41), “matéria do ar” (*O. P.*, P 31), “ar de vidro” (*B. no B.*, XXXVI). Isto é sobremaneira notório no livro *Matéria Solar*: “boca do ar” (12), “pedra do ar” (14), “grão do ar” (16), “floração do ar” (18), “manto do ar” (49). Algo de semelhante se passa com as ocorrências da palavra céu. Até *O. R.* quase sempre a enquadrar o horizonte ou o cenário onde se recorta a relação amorosa (o céu e o mar, o céu e as árvores...); depois desse livro, um céu, só muito ocasionalmente de camponeses, ou menos ocasionalmente místico, um céu que é sempre em relação ao outro e que é muitas vezes, ou quase sempre, igual a terra (“sou doutros ares, doutro céu,/ deixai-me arder”,

O vento

Poder-se-ia invocar a presença da poesia oriental, como o próprio poeta não deixa de o fazer: “Há uma brevidade, uma contensão, uma densidade no *haiku* que passou à minha poesia. Quando escrevi *Ostinato Rigore* andava interessadíssimo pelo budismo zen, não naturalmente por uma experiência de carácter místico ou por uma técnica de «iluminação», mas por essa «arte de ver claro dentro de nós próprios», que é a preocupação maior do zen.” (R. P., pp. 340 — 341). Muitas vezes encontro o sopro e a frescura do vento a iluminar os pequenos fragmentos, pequenas pérolas da arte zen. Lembrome, a propósito, de um texto de Kenneth White em que se procuram afinidades e coincidências entre o zen e a poesia céltica; este autor após colocar frente a frente alguns termos de comparação remata com o seguinte destaque: “Et voici un koan (“phrase à méditer”) zen: *A chaque pas se lève le vent pur*” (White, 1989: 201). É natural a lembrança de *O. R.* onde se podem recortar fulgurações tão próximas desta.

— *Inclina-te como a rosa / só quando o vento passe*

— *O vento inclina as hastes à luz dura: a terra está próxima e madura*

— *O que sei de ti foi só o vento / a passar nos mastros do verão*

O vento é das manifestações do elemento que acolhe uma das dimensões simbólicas mais profundamente consolidada em tópicos de significações diametralmente opostas. Por exemplo, o vento fecundador e o vento destruidor. Alguns poucos versos ocasionais darão conta dessas orientações e num modo pouco representativo para o conjunto da obra. A aproximação com a poesia oriental e com a filosofia zen vem, por um lado, enquadrar a harmonização que o vento opera entre o homem e as forças da natureza. Na obra *L’Air et les Songes*, num capítulo dedicado ao vento, Bachelard fala dessa harmonização. Diz da importância das relações entre o vento e a respiração que, na sua opinião, mereceriam um longo estudo. Remetem-nos para o pensamento indiano, para a “fisiologia aérea” que aí se pode encontrar — onde os exercícios respiratórios assumem um valor moral. “São verdadeiros ritos que põem em relação o homem e o uni-

O O. N. da T., P 31). Também a partir de *O. D.* se encontra um “breve céu da música” (V. da A., P25), ou um “céu de cal” (*O O. N. da T.*, P38).

verso. O vento para o mundo, a respiração para o homem, manifestam a «expansão das coisas infinitas». Levam para longe o ser íntimo e fazem-no participar de todas as forças do universo” (Bachelard, 1943: 269). A expressão mais acabada de tal participação cósmica, como seria de esperar, surge na conjunção que relaciona o vento com o corpo. Em *O. D.* no poema intitulado “Plenamente”: “a boca // espera (que pode uma boca / esperar /senão outra boca ?) // espera o ardor / do vento / para ser ave, // e cantar”. A partir daqui os exemplos sucedem-se. Veja-se no livro seguinte *V. da A.*, no seu terceiro poema, um dístico, fragmento de uma constelação que exalta o desejo: “Estende um pouco mais a mão / recolhe um a um os sinais do desejo// (...) a espessa ondulação do vento / é sobre o corpo a própria exaltação”. Dois poemas à frente, num texto estruturalmente idêntico, agora o corpo numa especificação que tematiza o erotismo: a cintura. Observe-se o movimento que, em duas direcções, o vento personifica, marcado pelo simbolismo activo: 1) entidade que se apropria da linguagem (aí a essência personificadora) e 2) ser agente (sujeito) do desejo: “Assim se morre dizias tu. // Assim se morre dizia o vento acariciando-te a cintura”. A propósito do vento gostaria de referir ainda o que tem sido um continuado redizer ao longo deste texto e que se reporta à existência de uma vigiada prática do poema. Tomando como referência as disposições esquemáticas com tracejamentos de maior ou menor alcance que deixam ver o efeito de variação contínua observe-se a manifestação da recorrência de dois signos que figuram uma gradação de significado (ao nível conotativo, simbólico e metafórico). Refiro-me ao par brisa/vento. A contabilização das ocorrências transpõe-se num claro mapear de direcções. Se é evidente a dominância do vento na obra toda, mais uma vez se encontra um momento decisivo constituído pelos dois livros centrais *O. R. / O. D.* A comparência do lexema “brisa “ocorre nos livros até *O.R.* Em *O. D.*, e depois, há um apagamento; significativamente, é neste livro onde o lexema vento tem uma maior força em termos quantitativos (10 vezes).

Matéria (metáfora) solar

“Fomos levados sem cessar, sem o querer, neste movimento que faz o sol girar na metáfora; ou lançados pelo que fazia girar a metá-

fora para o sol”(Derrida, s/d: 323). Para além do movimento giratório do sol (trajectória da metáfora), de que fala admiravelmente Derrida, vejam-se outros movimentos metafóricos: da luz, do calor... matéria (metáfora) solar. “O sol significa antes de tudo luz e luz suprema” (Durand, 1982; 114).. Apoiando-se em Bachelard, Gilbert Durand ao apresentar esta asserção axiomática sublinha a convergência isomorfa que, por uma mesma operação do espírito humano, une luz e altura (id.: 116 e 117). O sol é, por conseguinte, positivamente valorizado em função da ascensão luminosa. É precisamente a afirmação da positividade a linha que Durand salienta em torno do simbolismo solar. As expressões desse sentido eufórico têm quase sempre que ver com uma manifesta superioridade — quer enquanto gigantização, idealização, quer como manifestação da divindade. O que acontece, a este respeito, na poesia de Eugénio de Andrade? Como ocorre e quais são os níveis de significação que a luz do sol aí acolhe? Reconhece-se de imediato a irradiação de uma, facilmente reconhecível, luz positiva. Procuo centrar-me onde a apreensão dos sinais desse reconhecimento é tão claramente surpreendida a partir de um momento primeiro, um título; falo de *Matéria Solar*. O sentido dessa superioridade é efectivamente encontrado neste imaginário poético e se arranca de uma base imagética que tem a ver com a referida convergência (luz/altura), o seu pleno alcance não tem tanto a ver com a valorização ascensional *stricto sensu*; a “luz suprema” é aqui entendida como matéria suprema, essa matéria solar. Observe-se aquele verso que nos dá a ler a metáfora do sol que “é o mar todo da minha infância” (P 4). Aproximo-o de outros no poema 14: “o sol / a poeira lentíssima do sul (...) a branca e tão antiga / poeira do sol”. Os atributos do astro superior são actualizados nestes textos em função de uma grande força cósmica de que ressalta o efeito de amplidão, uma matéria vasta cuja força expansiva é, ao nível metafórico, transposta para o domínio dos outros elementos: água (mar) e terra (poeira). É, justamente, a ideia de expansão que alimenta a metáfora. *Matéria Solar* pode ser lida como uma metáfora da escrita (vd. Nava, 1987: 48) e pode, por exemplo, também ser lida como metáfora da energia das forças desejantes (matéria do desejo). “Aqui me tens conivente com o sol / neste incêndio do corpo até ao fim” (P 13). Acima de tudo é o atributo “calor” que activa a metaforização, e o sol é, nesse movimento, assimilado pela sua intensidade: “é o que te cega, o sol da pele” (P 7). Cegueira positivamente entrevista (com toda a carga que

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

Contra a obscuridade

Como acontece com outros elementos, com outros temas ou motivos, também com a luz se produz o mesmo efeito de correlação caleidoscópica, rede flexível de interacções, contínuas fontes de metaforização: luz / terra, luz / água, luz / fogo, luz tempo. “A terra de palha rasa / a matinal / restolhada dos pardais, / o brusco branco do muro, / a luz onde as cigarras ao arder / desafiam os cardos, / o pão duro de cada dia, / a poeira onde assomam cabras, / o rasteiro coaxar / das rãs em águas apertadas, / o uivo ralo dos cães, / a marca do fogo no avesso da pele, / o descampado, os sulcos da sede”. Destaco no poema duas direcções: da enumeração e do pendor descritivo desta, à música, à perfectibilidade fonocêntrica, perseguição desse “conseguinto do poema através do controlo das recursos sonoros da língua”, o que de Man vê para Rilke (de Man, 1989: 55). Aqui o “emprego expressivo” desses recursos sonoros na música das aliterações, nas assoâncias, na sugestão onomatopaica¹³¹. No que toca às enumerações que estão na base da organização e disposição dos versos no poema, há a dizer de uma harmoniosa confluência dos elementos constitutivos da ordem do mundo. O efeito ordenador define-se em torno da nomeação directa dos elementos primordiais¹³², das implíci-

¹³¹ A restolhada dos pardais, cigarras ao arder, coaxar de rãs, uivo ralo dos cães.

¹³² 1. terra (“a terra de palha rasa”, “o descampado”, “a poeira”) 1.1. vegetal (“palha”, “cardos”) 1.2. animal (“pardais”, “cigarras”, “cabras”, “rãs”, “cães”); 2.

tas referências ao tempo¹³³ e ao desejo¹³⁴. Ainda não disse que este é o primeiro poema que integra o conjunto de 10 textos sobejantes de *B. no B.* (“espécie de suplemento àquele poemário”) que em *Poesia e Prosa* o poeta coloca a a seguir a esse livro. *Contra a Obscuridade* foi o título atribuído a esse conjunto que, nas palavras do poeta, pretende ficar à guisa de excedente, de margem, fragmento que não procura nenhuma harmonia. “A publicação dos dez poemas que retirei não visa integrá-los num conjunto que julgo harmonioso. Não, nada disso. Se os publico agora (como uma espécie de suplemento àquele poemário) é apenas porque passado todo este tempo, não sei que outra coisa fazer deles (...) os poemas são o que sobrou de um livro a que sou particularmente afeiçoado”. Contrapor-se-á ao pretendido efeito desterritorializante que das palavras do poeta se depreende; fale-se de um efeito de despistagem em tão aparente linha de fuga. Do alcance das intenções, delas, em absoluto, se esvazia o sentido proposto para passar a funcionar o mero efeito retórico da declaração de intenções. O suplementar totalmente acaba por ser absorvido, margem que se reencontra no equilíbrio totalizador que marca o texto, a obra toda e os poemas devolve à consistência estruturante. Projecto organicista que se impõe no domínio da produção textual e se repercute ao domínio da leitura. Assim, temos a medida do que escapa às margens e passa a reterritorializar na extraordinária coerência que se descobre, por ex., quando se perseguem as linhas do diagrama caleidoscópico de que comecei por falar. Não esquecendo nesse trânsito a estreita ligação com o título, pode observar-se que apenas num dos poemas, o poema 8, não se vai encontrar qualquer uma das múltiplas articulações com a luz. Temos a luz dos olhos (P 4), porque o destino da luz é o mesmo do olhar (P 6), luz no regaço (P 7), na pele (P 5); ainda a luz do azul (P 9), um rio que passa irmanado à luz dos cereais (P 2), e a presença balizadora do tempo, tempo iluminado, “o verão tem os pés iluminados pela lua” (P 3) e, por fim, no poema 10 diz-se que “pela luz oblíqua devia ser inverno” e mais: “São vagarosas as derreadeiras / luzes, também eu não tenho pressa: / não entendo essas vozes, / se me chamam não é por mim que chamam, // que não sou daqui”.

ar (“a luz onde as cigarras ao arder”) 3. água (“o rasteiro coaxar /das rãs em águas apertadas”, “sulcos da sede”); 4. fogo (“as marcas do fogo no avesso da pele”).

¹³³ A” matinal restolhada “, o “pão duro de cada dia”.

¹³⁴ “As cigarras ao arder / desafiam os cardos”, “a marca do fogo no avesso da pele”.

VIII. A VOCAÇÃO DO FOGO

Num poema de *Obscuro Domínio* a mãe aparece como mediadora¹³⁵ e essa aparição vai inscrever-se no quadro de uma cena ritualística:

Sobre os gerâneos / te debruças lentamente. / Com rumor de água / sonâmbula ou de arbusto decepado/dás-me a beber / um tempo assim ardente. // Poisas as mãos sobre o meu rosto, / e vais partir / sem nada me dizer, / pois só quiseste despertar em mim/a vocação do fogo ou do orvalho. // E devagar, sem te voltares, / pelos espelhos entras na noite acesa (O.D., P 31).

Zeladoras pela sorte dos filhos, as mães tecem-lhes o destino (“as mães tecem o riso das crianças”)¹³⁶. É-lhes de vocação o serem em função de suas crianças, de lhes moldarem as próprias vocações. Neste poema, a mãe, figura muda, transpostos os limites da morte, participa verdadeiramente da cena ritual (a imposição das mãos sobre o rosto, a solenidade do silêncio cerimonial). A intensidade decorre do modo iniciático de instaurar uma linha de partilha com o universo de que a mãe passará subterraneamente (miticamente) a ser orde-

¹³⁵ A antropologia tem acentuado a função mediadora de diversas figuras ligadas a vários cultos, nomeadamente as figuras gémeas (os irmãos, os dióscuros), o filho ou a criança (tradução tardia da androginia primitiva das divindades solares). Sobre a importância do papel da criança como mediadora neste universo poético, vd. *infra* cap. *O Coração Habitado*. Há um aspecto que une a grande maioria dos exemplos agrupados sob esta constelação isomórfica que é a sua ligação com a soteorologia (vd. por exemplo na simbologia cristã o papel da Virgem Maria). Em Eugénio de Andrade sublinhemos, para além da mediação face ao desejo, a mediação da figura materna relativamente à poesia, ao acesso à poesia.

¹³⁶ Verso de um poema de *E. da T.* que será integrado na antologia *Chuva sobre o Rosto*; o título é singularmente esclarecedor: *Póvoa de Atalaia* corresponde ao nome da povoação onde nasceu E. da A.

nadora. Mãe mitificada, figura intercessora¹³⁷ e potenciadora de energia, opera a ligação com o mundo e retira-se (“vais partir/sem nada me dizer”). A ligação com o mundo é equivalente da instauração da ordem do desejo, da vocação do fogo e do orvalho, sob os desígnios do desejo materno (a mãe deseja o desejo para o filho). Um mundo regulado pela lei do desejo (*tempo ardente, terra ardente, corpos que ardem...*). A herança irá transformar-se em demanda desejan-te, sob os desígnios da maternalidade (o desejo do filho está preso ao desejo materno).

Metáfora

Sobre a metáfora do fogo, de que procurarei contornar alguns dos sentidos inscritos nesta poesia, importa partir de uma reflexão em torno dos mecanismos relativos ao funcionamento do tropo. Nas palavras maioritariamente inventariadas como ardor, arder (e em variadas formas flexionadas do verbo) ou no próprio termo que nomeia o elemento (fogo, lume¹³⁸), os sentidos metafóricos encontra-

¹³⁷ Seria interessante fazer-se uma abordagem mitocrítica da figura materna nesta poesia; tal abordagem julgo que nos poderia fazer descortinar aspectos curiosos, como seja a presença (decerto inconscientemente enraizada) de diversos aspectos da mitologia cristã ligados à mãe. Falando dos românticos diz Octávio Paz que “cada poeta inventa a sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais” (Paz, 1987: 72). O poeta repete várias vezes que, para além da poesia, a santidade foi uma das suas grandes fascinações. Veríamos então a “sacralização” da figura materna — essa “fabulosa figura de sacrifício”, nas palavras do poeta, que lhe deu o conhecimento da poesia. E encontraríamos diversas marcas que poderiam convalidar esta leitura (das rosas brancas — enquanto metáfora da pureza, à ressurreição e à intercessão) e que nos poderiam levar a falar de uma revisitação mítica da “Imaculada Conceição” (é interessante observar-se, a propósito, algumas aproximações bastante convergentes que se podem encontrar, por exemplo, na leitura que Derrida faz de Genet no que toca a este aspecto [cf. Derrida, 1981], embora em E. de A. a formulação ocorra bastante diferente). No aprofundar dessa leitura poder-se-iam encontrar marcas intertextuais implícitas; apontaria, por ex, para ecos da “salve-rainha” naquele verso de C. do D. onde se lê: “ó cheia de doçura” (P 8).

¹³⁸ Percorrendo o texto com o intuito de estabelecer uma listagem da frequência dos termos pertencentes a este campo semântico, chega-se à conclusão de que, do ponto de vista de uma fundamentação estatística, ao nível das categorias gramaticais a que os termos pertencem, estes se dividem quase exclusivamente entre dois grupos:

dos confluem numa direcção que radica inevitavelmente no quadro semiótico do horizonte enciclopédico dos leitores enquanto falantes naturais da língua. Pode observar-se justamente veiculada na linguagem corrente¹³⁹, a precisa metaforicidade que, porventura, no texto poético se alargará¹⁴⁰. Ora, o efeito metafórico, entrado no uso corrente da linguagem associando o fogo e o calor à sexualidade (em particular à excitação sexual) e à emoção amorosa, condensa um conjunto de lugares comuns, associações de ideias, consciente e inconscientemente assimiladas, que terá, por exemplo, entre outras, evidenciadas raízes num fundo antropológico-simbólico. Atente-se no interessante trânsito analógico subjacente à compreensão do mecanismo metafórico. Segundo a antropologia, a origem da significação sexual do fogo encontra-se profundamente enraizada numa afinidade simbólica entre a técnica de obtenção do fogo (no vai-e-vem da fricção) e o gesto/imagem do acto sexual¹⁴¹. Esta aproximação, que vai conglobar genericamente todo um conjunto de manifestações e experiências acompanhadas pelo prazer e que, radicando na imaginação primitiva, irá ter uma relevância significativa em expressões míticas de variados quadrantes epocais e civilizacionais, é canalizada,

a classe dos verbos e a dos substantivos. Sobreleva acima de tudo a acção do ardor. Os adjectivos são praticamente inexistentes (o seu número não é significativo em termos quantitativos). Refira-se ainda que a percentagem mais elevada se agrupa à volta do radical *arder* que aparece quer nas várias flexões do verbo (outros verbos como queimar, aquecer, incendiar são minoritários), quer na forma nominal (infinitivo impessoal). Também no que toca aos substantivos é a denominação da mesma família que aparece como dominante (*ardor*), seguindo-se, de muito perto o *fogo*, e, depois, o *lume*.

¹³⁹ Sentido, aliás, consignado no registo dicionarístico da palavra 'fogo'. Veja-se, por exemplo, no corrente *Dicionário Porto Editora* em que do fogo, para lá do literal "processo químico acompanhado da produção de calor", é registado enquanto *fig.* (figurado) como igual a "ardor, paixão, entusiasmo, brilho". O mesmo se dirá para "ardor", onde em *fig.* se registam a veemência e a paixão...

¹⁴⁰ Sublinhe-se a este propósito a extraordinária capacidade renovadora dos contextos, e, em particular, dos contextos com função estética. Diz-nos Umberto Eco que "existe sempre um contexto capaz de representar como nova uma catacrese codificada ou uma metáfora extinta" (Eco, 1988: 187). E acrescenta, mais à frente, que "O contexto com função estética coloca sempre os seus tropos como «primeiros»: com efeito, obriga a encará-los de uma maneira nova e dispõe de uma tal quantidade de reenvios entre os diferentes níveis do texto de modo a permitir uma interpretação sempre nova da expressão em jogo" (id, 188).

¹⁴¹ Cf. Durand, 1982: 317; Chevalier e Gheerbrant, 1982: 437.

muitas vezes, para um sentido particularizante de forte pregnância: a sexualização do fogo como manifestação simbólica ou metafórica da força masculina. Versos há em Eugénio de Andrade que traduzem essa manifestação. Fale-se de um ardor fálico metaforizado: “A terra inocente / abre-se ao ardor / de oiro de uma flauta” (*O. R.*, P 5), ou ainda no mesmo livro: “Amo como as *espadas* brilham / no ardor indizível do dia” (P 19). Contudo, não julgo que, na totalidade das ocorrências, esta manifestação surja como obsessivamente dominante.

O Louvor do Fogo

Destaco mais uma vez do livro *Obscuro Domínio* um texto: o poema que tem por título “Em louvor do fogo”:

*Um dia chega
de extrema doçura:
tudo arde.*

*Arde a luz
nos vidros da ternura.*

*As aves
no branco
labirinto da cal.*

*As palavras ardem,
a púrpura das naves.*

*O vento,
onde tenho casa
à beira do outono.*

O limoeiro, as colinas.

*Tudo arde
na extrema e lenta
doçura da tarde. (P 17).*

Sobre a metáfora, sobre a sua complexidade, já se disse como uma infinidade de pesquisas e discursos a apresentam nesse enredamento de “impossível” contorno. Do fascínio àquele ponto em que o próprio discurso científico esbarra no desconcerto do “mistério”. Max Black no artigo “More about metaphor” cita Boyle, assim: “entre os mistérios do discurso humano, a metáfora tem subsistido como um

dos mais desconcertantes” (Black, 1979: 21). Ocorre-me esta citação quando olho o poema e, simultaneamente, se me sobrepõem as palavras de Bataille, da conclusão de *L'Érotisme*: “Entre tous les problèmes, l' érotisme est le plus mystérieux, le plus général, le plus à l'écart” (Bataille, 1981: 303). A associação que justapõe as características do modo metafórico e as características do modo erótico, enquanto indeterminação, “mistério”, enigma, permite-me, partindo do poema acima transcrito, ler a metáfora do desejo em função de uma convergência operante sobretudo no forte pendor alusivo dos dois modos. Sigo agora Raymond Monpetit em artigo publicado num número da *Revue d'Esthétique* dedicado ao erotismo. Numa tentativa de sistematização de alguns princípios ordenadores fala-nos, a dado momento, do erótico como “um modo, um tipo de relação, uma categoria da percepção, uma maneira de estruturar o real e consequentemente de em relação a ele se comportar”. Acrescenta de seguida que “nesta percepção o universo só é acessível graças à mediação dos corpos presentes” (Monpetit, 1986:24). Detenhamo-nos nesta última passagem. É pela mediação do corpo que o modo erótico se manifesta; manifestação de desejo que tende à totalidade, à união com o universo envolvente (“tudo arde”). Num verso apenas se deixa entrever, na explicitude da marca enunciativa (o verbo na primeira pessoa do singular), o sinal da presença do corpo — o próprio sujeito poético no interior do microcosmos erotizado (casa): “onde tenho casa”. É sobretudo na exterioridade que se revelam as marcas dum eu lírico implícito, ser desejante atravessando-se, espalhando-se nas coisas (que ardem). Nessa exterioridade se encontram os elementos-chave do universo poético do autor. Os elementos primordiais: o fogo, enquanto princípio da relação metafórica, o ar (“luz”, “vento”), a água (implicada em “naves”), a terra (“colinas”) e, na terra, as referências ao vegetal (“limoeiro”) e ao animal (“ave”). Além dos elementos primordiais, uma referência nuclear: a palavra (“as palavras ardem”). E o tempo, círculo onde tudo se sustém; a temporalidade sublinha a arquitectura do poema: “Um dia chega de extrema doçura: / tudo arde// (...) tudo arde // na extrema e lenta / doçura da tarde”. Dois tempos balizam estruturalmente a composição desenhando o arco donde resulta, em grande medida, o sentido do equilíbrio. Mas é também, e acima de tudo, no modo como o dia chega e no modo como a tarde se suspende que radica a percepção harmónica desse universo ardente. Modo que aparece substantivado no termo

“doçura”. A adjectivação contribui, por seu turno, para criar um efeito de alastramento: toda a atmosfera se contamina do fulgor dulcificado. Donde resulta a leitura de um arder lento. Metáfora que traduz, em larga medida, a expressão mais justa da categoria erótica na mundivivência poética deste autor. Onde em última instância se pode ler a interposição materna (“dás-me a beber/um tempo assim ardente”).

Em relação a esse tempo que arde vejam-se na obra alguns aspectos de síntese. Na conjugação da metáfora do ardor com a referência temporal depara-se com uma representação dominante que prolonga os limites do que uma pretendida literalidade nos ofereceria relativamente a um tempo ardente. De facto, a impressão mais forte que deixa uma inventariação nesse sentido é a do reforço da evidência analógica. Reconhecida proximidade entre o tempo atmosférico e as valências metafóricas encontradas. No quadro da temporalidade referências que se reportam ora ao ciclo do dia (“...Rosa / ou ardor? [...] Eras tu? Era o dia? “*M. de S.*, P 15), ora ao ciclo das estações (em *As P. I.*, P 8 — “o ardor das estações”). É a parte mais jovem, mais fresca, que se impõe em termos de dominância. As estações mais quentes, as mais luminosas (“O ardor/ do verão” *O O. N. da T.*, P 40), do dia as partes mais claras (ardor matinal, *V. do O.*, P 50). Faces que têm uma perfeita correspondência homológica no arder metaforizado, o mais exaltante, o mais pleno lado do desejo. E ainda que apareçam referências ao ardor no seio da própria linha do envelhecimento, essas referências constituem, no conjunto da obra, um lugar minoritário, se atentarmos na fundamentação estatística. E mesmo aí, muitas vezes, são nostálgica evocação ou esse resto que arde, esse resto que subsiste, como acontece neste exemplo de *Véspera da Água*, onde o mês de transição arrasta ainda consigo as marcas ardentes da presença exaltada: “No breve céu da música/nos cardos nas dunas/setembro envelhecia//com tanto ardor tanto ardor tanto” (*V. da A.*, P 45).

Ora, sobre esta correlação (tempo/ardor) já me debrucei ao falar das estações (e mais concretamente a ela me referi a propósito do arder metafórico do verão num livro específico: *O.R.*). Noutro momento, ao falar da terra (e também em relação a *O.R.*) foi traçada uma linha interpretativa que concedia particular relevo a semelhante predicação (*terra que arde*).

No texto acima analisado (“Em louvor do fogo”) a expansão do excessivo ardor — ou explosão que, à imagem do corpo incendiado

(microcosmos), analogicamente todo o macrocosmos reproduz — permite repor o próprio trânsito até aqui seguido. Assim se recupera, na análise, uma constelação dinâmica de imagens, interligando-se sob o signo do ardor: para além do tempo e da terra, o vegetal, a flor¹⁴², o animal, a ave¹⁴³, as águas¹⁴⁴, a luz.

E voltando de novo ao poema sublinhe-se a ideia esboçada de um equilíbrio tensivo, entre a irrupção de incandescências (figuração de energias libidinais, excesso em permanente expansão no cosmos) e a sua concentração, que a regularidade e os limites formais do próprio texto assinalam. Pode intentar ver-se neste movimento dialectizante (expansão/condensação de energias) que analogicamente diz o próprio modo lírico, um dos modos essenciais da poética eugeniana, enquanto construção e visão do mundo. O dizer da totalidade¹⁴⁵ (ou

¹⁴² Relativamente ao vegetal e à flor, o maior número de ocorrências, podemos mesmo dizer, a quase totalidade, que nos mostra esta correlação ao longo da obra reporta-se ao vegetal (ervas, cardos, folhas, arbustos... que ardem). Destaque-se ainda um procedimento de metaforização bastante notado (ao nível da sintaxe): a conexão de genitivo — que aparece em bastantes variações (ex. *O.D.* “arbusto do fogo” [P 6]; “ardor da palha” [P 26]; “fogo do trigo” [*V. da A.*, P 2], “incêndio de giestas” [*L. dos P.*, p. 239], “ardor de folhas” [*O P. da S.*, P 28], “calor uterino da palha” [*V. do O.*, P 23]).

¹⁴³ Encontram-se exemplos em que tanto os animais (ex. *O.D.*, P 5; *O P. da S.*, P 15, *V. do O.*, P 26, 30, 45) como as aves ardem. Curiosamente, em relação a esta conjunção, o maior número de ocorrências liga-se à ave. Desde as referências a um arder que se pode dizer mais autonomizante (ex. nos poemas 24 de *M. de S.* e XL de *B. no B.*) até às referências que mais directamente se interligam com o objecto do desejo (ex. em *O.D.* no P 11, ou no P 44: “De ti ficam as aves, / o rumor / de arderem altas”; em *O O. N. da T.*, P 31 — “eu sou o falcão mais jovem, / sou doutros ares, doutro céu, / deixai-me arder”).

¹⁴⁴ Parece ser bastante importante esta conjunção no seio da obra, e isto, não só pelo avultado número de ocorrências em que tal é dado observar. Sublinhe-se duas faces que se demarcam distintas; por um lado as nascentes, as fontes que ardem (ressonância materna?) — *M de S.*, P11; *O.D.*, P 20; *V. da A.*, P 9; *L. dos P.*, p. 182; *M. d. R.*, P 11; por outro lado encontramos a ressonância sexual, bastante mais insinuada — um equilíbrio cósmico como no yin-yang oriental. Noto ainda, nesta face, a presença de um feixe isotópico: a elevação. Ex. *A.A.*, P 13 — “que seja fogo e suba / ao cume das águas seminais”; *V. da A.*, P. 42: “o fogo / súbita convulsão da água // sobe pelas pernas penetra nos lábios”.

¹⁴⁵ Esse “tudo arde” é expressão que aparece modulada com pequenas variações em livros anteriores (Ex.: *A.A.*, P 6 — “a morte não existe: / tudo é canto ou chama”; *C. do D.*, P 15 — “tudo é ardor, tudo é amor”; *O.R.*, P 12 — “Sem muros era a terra e tudo ardia”) e que aqui surge, de certo modo, como sùmula, síntese de totalidades.

do desejo dessa totalidade; nostalgia do uno) aparece como reflexo da idealização do mundo erotizado que esta poética, em grande medida, subsume. Um puro dizer alusivo da carga energética do(s) corpo(s); suspensão em imagens e metáforas que a composição, delicada, elegante e parcimoniosamente, contém. Poesia de um ardor contido, numa palavra.

Corpo que arde

Sobre a arte dos outros nos fala de modo admirável. Quase sempre como se de sua própria arte se tratasse: “Há quem descubra em tudo uma secreta analogia, uma simetria de ecos, espelhismo que nos reenvia de imagem em imagem para o limiar do ser” (*Os A. do S.*, p. 230). Invocando a reflexão do poeta, procuro, através do cinzento trajecto analítico, aproximar-me de algumas das analogias, do fulgor de alguns dos ecos que os próprios poemas devolvem.

Prossigo então no encaicho de uma coerência global, perseguindo recorrências (nexos de relevância¹⁴⁶, linhas isotópicas¹⁴⁷), aproximando e estabelecendo conexões entre termos mais ou menos distanciados¹⁴⁸. “A leitura é sempre uma busca, um desvelamento e uma construção da coesão textual” (Silva, 1983: 635). O simples agrupar de ocorrências de um determinado lexema, por vezes aparecendo bastante espaçadamente dentro de uma obra, nos pode levar ao encontro de uma subtil lógica coerencial. Vem isto a propósito do exemplo que recolhi ao justapor referências ao corpo, globalmente entrevisto, quando associado à metáfora do ardor. Poder-nos-emos interrogar sobre se tais “subtilizações” repousarão efectivamente num cons-

¹⁴⁶ Veja-se a este propósito os estudos que têm sido desenvolvidos no âmbito da linguística e teoria do texto, nomeadamente da parte de Teun A. van Dijk. Entenda-se aqui nexos de relevância no sentido de “estruturadores textuais” (cf. Dijk, 1972), “conectores” (cf. van Dijk, 1980; 1983), que na presente leitura contribuem para relevar a importância de determinados enunciados em relação ao todo.

¹⁴⁷ Entenda-se o conceito de isotopia na acepção greimasiana (“conjunto redundante de categorias semânticas que tornam possível a leitura uniforme” — Greimas, 1970: 188), tendo em mente a sua funcionalidade do ponto de vista da garantia da coerência textual ao nível da interpretação (cf. Eco, 1983).

¹⁴⁸ Aqui, fundamentalmente, a um nível transtópico (conexão entre enunciados que não estão próximos uns dos outros).

ciente processo de produção ou se, tão só, serão resultantes de uma pura estratégia interpretativa. Pois, com efeito, e continuo a seguir Aguiar e Silva, em todos os textos literários a “coesão é em parte produzida pelo receptor” (*id.*: 635). Mas vejam-se, então, os exemplos:

O. R. — *Um corpo estendido / é quase uma chama* (P3).

O. D. — *corola de água aberta / ao fogo a prumo do meu corpo* (P22).

Mat. S. — *Aqui me tens, conivente com o sol / neste incêndio do corpo até ao fim: / as mãos tão ávidas do seu voo* (P 13).

O P. da S. — *O corpo sabe: do chão / ao azul o seu trabalho é arder* (P 42).

Julgo que, efectivamente, a força significativa desta como de outras conjunções resultará em grande parte não apenas do efeito da ordenação/arrumação mas também dos reais procedimentos da textualidade autoral, se não ao nível de uma deliberada estruturação pelo menos a um nível subliminar.

Destaque-se nestes exemplos a importância de uma linha isotópica: a elevação. Começemos por considerar o dístico retirado do poema “Nostalgia do Sul” de *O. R.*:

*Um corpo estendido
é quase uma chama.*

Eis uma representação do tipo metafórico. O movimento tropológico repousa na representação de dois eixos, ou melhor, na sua oscilação (“quase”): o eixo horizontal e o eixo vertical. Pode observar-se que tal representação parte de um cálculo semântico de ordem analógica: a associação é fundada na semelhança. O corpo, na mais comum ou mais justa evocação enquanto realidade erotizada, encontra-se representado no nosso imaginário no eixo da horizontalidade (“um corpo estendido”). Ora, por outro lado, a chama apela inevitavelmente à verticalidade. A oscilação é dominada pelo pendor ascensional. Acontece que o processo de metaforização do desejo (fogo sexualizado) vai assentar numa representação homológica à figuração dominante do corpo erotizado num plano que o verticaliza. Em todos os exemplos se repete o efeito da elevação (linha isotópica). Do corpo, o fogo é “a prumo”: e o incêndio “até ao fim” faz destacar um prolongamento: as mãos querendo voar (“ávidas do seu voo”). E se nos dois exemplos acabados de referir é na conjugação com outros elementos (num a água, noutra o ar) que o corpo, elevando-se em

ardor, atinge a plenitude, eis acentuada no exemplo seguinte essa dimensão cósmica: “O corpo sabe: do chão / ao azul o seu trabalho é arder”. Desse corpo, no centro, é a chama que dele emana (o trabalho de arder), o traço que permite a união entre terra e céu. Digamos que pela elevação (verticalização) se consubstancia a união cósmica. “O fogo sexualizado é por excelência o traço de união de todos os símbolos” (Bachelard, 1972: 99).

Mas a representação do corpo que arde (figuração da sua comparação erotizada) não ocorre unicamente na sua representação como um todo. O ardor é extensivo a várias categorias de órgãos (figuração de um corpo fragmentado). É em particular de *O.D.* em diante que passamos a encontrar cada vez mais disseminadas referências a vários órgãos do corpo que arde (embora já nos primeiros livros surdissem alguns versos que nos devolviam essa visão). É “o lume dos olhos” ou são uns “olhos de lume”¹⁴⁹, é um arder lento em “lábios muito jovens”¹⁵⁰, é o peito em “que o pólen do fogo se junta à nascente”¹⁵¹, é “a chama oscilante dos dedos”¹⁵², ou “o fogo reunido na

¹⁴⁹ Dos olhos, o que sobreleva é o lugar de uma adequação. O ardor, o arder é uma propriedade que tem aí (nos olhos) o seu lugar essencial, natural; propriedade que na metáfora é activada. — “Tempo de colher o que temos / maduro: o lume dos olhos / a luzir no escuro” (*O.R.*, P 27). A metáfora releva essa adequação em assinaláveis variações: olhos de oiro que ardem, frio que queima os olhos, ardor dos olhos, olhos que ardem cegos. Vd., por ex. no P 30 de *V.do O.*: “e os olhos calmos, onde o tigre demorava o ardor dos seus, eram os meus, multiplicados por que não sei que espelhos. (...) Não respondi, sem coragem para lhe dizer que não era o mesmo, que no mundo havia, pelo menos, dois tigres: o meu tinha dois olhos claros, e ardiam”. Ou o poema 43 de *O O. N. da T.* “Levanto a custo os olhos da página; / ardem; / ardem cegos de tanta neve”.

¹⁵⁰ Se é o lume privilégio de lábios e bocas, aqui a configuração que a metáfora desenha não é evidentemente a mesma observada em relação aos olhos. Encontra-se igualmente uma adequação — o lugar é o de um centro onde é activada a propriedade. Note-se como a evidência dessa operação surge enquanto duração prolongada (o lume vagaroso — *M.d.R.*, P 19; o arder lento — *V. da A.*, P 16) e repare-se igualmente no esquema ascensional que subjaz a esse arder: “o fogo/súbita convulsão da água//sobe/pelas pernas/penetra nos lábios” (*V. da A.*, P 42);

¹⁵¹ O peito, os ombros fazem relevar, acima de tudo, o espaço que se percorre e o lugar onde se pode dar a combustão; é privilegiada a conjugação com o elemento água (“Já nos ombros sinto o ardor / da sua navegação” — *O.D.*, P 32).

¹⁵² As mãos e os dedos que ardem estão sempre em função de outro arder; são órgãos que conduzem, que pressentem (“ardor / do silêncio que só os dedos adivinham” *O O. N. da T.*, P 43); as mãos são “cúmplices do sol” (*Mat. Sol*, P 45), ou os

cintura”¹⁵³. Se, porventura, a ordenação (dos órgãos do corpo) aqui proposta, terá subjacente um propósito de coerência em função de uma previsão de leitura, é importante notar que, mais uma vez, se pode encontrar uma justificação, para a lógica que preside a esta ordenação, ao nível das estruturas profundas do texto. Com efeito, será permitido concluir que a representação de um corpo fragmentado, figurado enquanto tal, não assume, em termos gerais, uma particular significação diferenciadora; isto porque, quase sempre, a visão desses órgãos que ardem comporta uma carga intensiva (parcelar) que reenvia a uma intensidade homogeneizante: a figuração do acto amoroso, ou o desejo de uma relação totalizadora, visão que aspira ao uno enquanto plenitude¹⁵⁴.

dedos uma “chama oscilante” (*V. da A.*, P 42) — justamente para que outros órgãos ardam. “Há rios que chegam subitamente / atraídos pelo fulgor dos dedos // ao limiar dos lábios” (*V. da A.*, P 26).

¹⁵³ Observe-se que se o ardor do corpo aparece metaforizando o desejo e a pulsão sexual ligando-se à representação de vários órgãos é na zona entre a “cintura e os joelhos” (*O.D.*, P 20) que a metaforização naturalmente se mostra mais adequada. Isto se verifica praticamente só de *O.D.* em diante: a “língua em chama nas virilhas” (*O.D.*, P 7), “o lume breve entre as nádegas” (*O.D.*, P 18), “junto das dunas ardem os joelhos os testículos” (*L.dos P.*, “Rente à Fala”, XI). Sublinhe-se ainda uma visível direcção observada; falo de uma concentração de intensidades: “fogo reunido na cintura” (*O.D.*, P 19); “nos flancos este ardor retido” (*B. no B.*, XXVI).

¹⁵⁴ A comparência do corpo fragmentado, pelas sugestões que comporta, torna mais expressiva a sua apreensão totalizadora. Corroborando essa ideia de totalidade encontramos alguns exemplos onde nos é dado ver aspectos interessantes. Assim, uma representação onde podemos entrever movimentos similares aos da chama. Concretamente em *O.D.* (que poderíamos definir como o livro do elemento fogo, por excelência; veja-se a epígrafe de Bataille, que acompanhou o livro, antes do poeta ter optado nas últimas edições pela retirada das epígrafes: “Je n’aime vivre qu’ à la condition de brûler”) vários poemas nos apresentam a figuração do acto amoroso em que é visível, no percorrer dos vários órgãos, a oscilação entre movimentos descendentes e ascendentes, dominando a elevação. (cf. em particular os poemas 16 e 20). Outro aspecto corroborador da ideia de totalização é, em diversos exemplos, a conjugação privilegiada de dois elementos antitéticos: a água e o fogo.

Poesia do Corpo

na minha poesia o corpo insurge-se, diz coisas despropositadas, põe-se a blasfemar, chegando a pretender-se metáfora do universo (R. P., p. 311).

1. Inexcedível matriz de representação de mundos, privilegiado modelo de metaforização, o corpo humano é o “grande referencial”¹⁵⁵ (Schlanger, 1979:210) que define “o espaço original da metáfora” (Gil, 1980:34). A confirmação desta evidência pode encontrar-se, por exemplo, no quadro da antropologia ou mesmo no horizonte da história das religiões; José Gil refere que em quase todos os povos primitivos, assim como nas religiões orientais “o mundo das coisas é representado pelo modelo do corpo humano” (Gil, 1980:36). Relativamente à poesia de Eugénio de Andrade, a constatação da importância do corpo há-de tornar-se um dos mais divulgados lugares comuns do ponto de vista da recepção da sua obra. Assim, também alguns críticos se têm referido à presença do corpo enquanto fonte de metaforização; por ex., na sua articulação com a natureza: “Corpo e Natureza harmonizam-se dando lugar a fulgurantes metáforas”, diz-nos Angel Crespo, acrescentando que “o mundo é conhecido (ou reconhecido) ou interpretado através e por meio do corpo” (Crespo, 1981:32).

Há um aspecto que me parece de extrema importância nesta poesia: o corpo enquanto matriz de metaforização da própria palavra. No panorama da moderna poesia portuguesa é de assinalar o nome de Eugénio de Andrade como um dos primeiros poetas que, de um modo bastante acabado, nos oferece a visão de um universo poético regulado a partir dessa ambivalência originária (corpo/palavra). O poema traduzirá, assim, a síntese de tal ambivalência numa consubstancialidade indelével na qual a pele devém logos. Convergência plenamente assumida por meio de uma reciprocidade totalizadora em que logos, por seu turno, se torna pele, ao ser a palavra, também ela, dimensionada como corpo. “Agora são elas que têm o teu rosto, / as

¹⁵⁵ Diz-nos Judith Schlanger: “Em resumo, as noções catacréticas agrupam-se num duplo enxame: redizem o corpo que é o grande referencial, o grande mudo que faz falar (donde a importância das metáforas organicistas); redizem igualmente a tecnologia. O biológico e o técnico são os dois grandes registos da invenção das noções” (Schlanger, 1979: 210).

palavras; e não só o rosto: / o sexo e a trémula alegria / que foi sempre senti-lo desperto” (*Mat. S.*, P 21). E é de tal modo intrínseca a corporização da palavra que, no seu interior, os próprios “órgãos” (sílabas, consoantes, vogais) se animizam. Assim, as vogais: “Chegam aos pares, húmidas, jovens, de vidro quase. Vêm de outro verão, de outra garganta. Por onde entraram? Respiro-as, lentas, apaziguado. Essas vogais altas, estas vogais brancas” (*M. d. R.*, P 27). E se o incomensurável fascínio exercido pela juventude do corpo levasse o sujeito poético a encontrar em “cada palavra um rosto novo” (*As P.I.*, P10), podemos observar que, num gesto de admirável coerência com os ritmos biológico e cósmico, este, vai fazer acompanhar na evolução da obra o binómio palavra/pele da progressão da linha do tempo — “Palavras... onde um só grito / bastaria, há a gordura / das palavras” (*O.D.*, P 22). E em *B. no B.* podemos ler: “Também as palavras/mostram agora a pele mordida” (XXXVII).

2. Do ponto de vista da recepção da obra literária de Eugénio de Andrade frequentemente se depara com a evidência desse rótulo, truísmo que, apesar de chegar extenuado pelo próprio cansaço ou esvaziamento do lugar-comum, continua a ser, apesar de tudo, simplesmente essencial. Quando se repete: poeta do corpo, escrita do corpo, poética do desejo..., importante seria, talvez, conseguir fazer passar para a leitura, acompanhar de perto, ou na leitura tocar, o interior dessa essencialidade. Mas, voltando às constricções devolvidas pela rotulação, interessaria aqui referir o impacto que esse etiquetismo alcança ao nível da recepção crítica.

Do ponto de vista da recepção há duas zonas que, antes, importa nomear, por aquilo que julgo poder chamar de ofuscamento provocado pelo chavão. O que, em graus diversos, provocará diversas consequências dentro de uma falaciosa esfera, quer como bloqueio, quer enquanto saturação.

a) Por um lado, no que toca ao horizonte dos potenciais leitores da obra e sobre os quais o próprio poeta se pronuncia em algumas entrevistas: “não sei se as pessoas que compram os livros são exactamente as mesmas que os lêem. Nalguns casos tenho a certeza que não” (*R. P.*, p. 313). Ou ainda quando se refere à maior parte dos leitores como sendo gente apressada. Diz Joaquim Manuel Magalhães: “é cada vez com mais logro que adolescentes dizem namorar com a poesia dele” (Magalhães, 1981: 94). Fenómeno que a teoria da litera-

tura tem estudado no campo da chamada “estética da recepção” e da sociologia da literatura, e que em relação a esta obra mereceria um atento olhar. *A priori* julgo que se confirmaria, por entre outras razões (como por exemplo o lado mais agradável, mais fácil, *mièvre*, dos primeiros livros, afinal, os de maior tiragem)¹⁵⁶, o facto de o acentuar do fosso entre leitor ideal e leitor empírico radicar, em grande medida, na arrumação pronta e superficial desta poesia pelo mais pronto, e não menos superficial, gesto da etiqueta. Aí se situam sociologicamente algumas das principais razões do razoável “conhecimento” de um dos mais consumidos poetas no Portugal país de poetas.

b) A outra zona de recepção, que a partir dessa facilidade rotulante refiro como marcada por um efeito de saturação, reporta-se à absorção do texto eugeniano tomado como modelo. Observe-se a proliferante produção poética que, nesta década, aparece como uma espécie de síndrome epigónico: os poetas infinitamente cultores do corpo. Veja-se uma secção sob o título “país de poetas” que durante bastante tempo perdeu no *J. L.*, onde essa era justamente uma das esferas da manifestação poética dominante. Atentemos a este propósito nas palavras de Luís Miguel Nava: “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 primeiro 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 subsequentemente essa expressão, ‘poeta do corpo’, se viu sujeita, sobretudo por parte de uma 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” (Nava, 1987: 19-20).

¹⁵⁶ Diz o poeta: “Até *Ostinato Rigore*, todos os meus versos têm sido bastante reeditados, é um facto e eu não tenho para isso qualquer explicação” (*J.L.*, n.º 5).

IX. O NASCIMENTO DA MÚSICA

Ora um dia, quando me aproximei da arca — sabe — se lá se para dar a entender a minha mãe que queria pão — estava lá em cima uma coisa que eu nunca tinha visto. Em bicos de pés, deitei-lhe a mão e puxei. Então o que aconteceu foi maravilhoso: de dentro saiu um som bonito, mais bonito ainda que a voz de minha mãe, que certamente eu já ouvira cantar. E talvez não, talvez eu não tivesse ouvido ainda minha mãe cantar. Minha mãe era nesse tempo uma mulher triste (Os A.s.D.)

1. Em vários momentos se me colocaram questões, dúvidas, relativamente ao(s) significado(s) do trabalho que ia elaborando, mas em parte alguma elas foram tão prementes como no que diz respeito à apresentação desta metáfora. Até que ponto a pertinência de uma pesquisa direccionada fundamentalmente para o grau e número de ocorrências lexicais, e a partir daí entrever o alcance metafórico? Dou um exemplo, lugar de dúvida. *Ostinato Rigore* é um livro que se apresenta ideado para um rigor que intuitivamente aproximo de uma certa música. Aquela a que nesse sentido (brevidade, rigor) melhor me parecem aplicáveis as palavras de Marguerite Yourcenar sobre a poesia de Eugénio de Andrade: “ce clavecin bien tempéré de vos poèmes”. Ora, antecipando uma pretendida leitura globalizadora, de acordo com a linha que tem vindo a ser seguida, percorro este texto com o intuito de captar o efeito metafórico nas referências à música ou ao canto através da presença desses mesmos lexemas. O que se me depara é a manifestação de um branco, uma quase ausência. Uma ocorrência apenas: “Pergunto se não morre esta secreta música / de tanto olhar a água”(P 16). A exclusão pode ser entendida como reveladora de um processo de consciente e discreta atenção à renovação textual. Onde, de facto, a sugestão musical produz um efeito indis-

cutivamente significativo (assim o atestam quase todas as páginas que sobre este livro a crítica tem escrito) quase não se nomeia a música e o canto¹⁵⁷.

Este exemplo (a manifestação da música em *O.R.*) conduz a uma questão fulcral onde desemboca a dúvida suscitada a propósito do tratamento da metáfora da música: a questão metodológica, o caminho seguido. Da primeira apreensão intuitiva à mais aturada e rigorosa das leituras dá-se conta da extraordinária importância da música nesta poesia. Aliás, o discurso crítico o tem assinalado desde os primeiros momentos. Em 1948, quando da publicação de *As M. e os F.*, Vitorino Nemésio escreve uma recensão onde observa que “este livro tem de ser folheado como uma partitura” (Nemésio, s/d: 450). Observação crítica de um alcance excepcional relativamente ao que viria a ser um dos mais pertinentes postulados na leitura da poesia de Eugénio de Andrade. Daí a perspectivação da música entendida como metáfora da poesia; não apenas no que respeita à concepção de um livro, cada livro isoladamente, mas também em relação aos livros todos no seu conjunto, i. e., a obra. “A obra de Eugénio de Andrade diferencia-se nitidamente de qualquer outra obra como uma partitura cíclica em que o tom varia de livro para livro, mas os temas modulados alternam no primeiro plano do desenvolvimento” (Lopes, s/d: 417). Isto dizia Óscar Lopes num texto de 1968 — ensaio/prefácio a uma edição dos *Poemas* (Portugália). Contudo, será um outro estudo de Óscar Lopes publicado inicialmente a acompanhar uma edição da poesia e prosa de Eugénio de Andrade (I.N./C.M.; 1980), um estudo magnífico, que vai desenvolver outros aspectos importantíssimos, os quais irão colocar o trabalho justamente sob o título: *Uma espécie de música*. Aí é dada especial atenção aos códigos fónico-rítmico e métrico e ao efeito de semantização que lhes é conferido pelo movimento translático da metáfora. Ainda assim Óscar Lopes refere uma inevitável e vasta zona de aberturas. Diz-nos: “a vida da poesia é a dialéctica (nos melhores casos interminável) da sua

¹⁵⁷ Além da já referida ocorrência as mais directas remissões apenas são encontradas nos títulos (três poemas intitulados de “Nocturnos de...” e ainda o “Cante jondo” e “Acorde perfeito”). E, no entanto, a sugestão é dada ainda a nível vocabular por outras ocorrências. Especialmente *o rumor*. Metáfora que magnificamente acolhe o sentido pleno em que a música da palavra tende a aproximar-se do silêncio.

paráfrase (e da desmontagem, a que aqui não procedemos, do seu ritmo métrico, fonético, prosódico, sintáctico, no que trazem de efeito semantizador evidente, e sem explicação possível, apenas apreensível)” (Lopes, 1981: 118-119). Noutros momentos Óscar Lopes fala de “ritmo inalisável” (p. 48) e em “irreduzíveis rítmicos” (p. 49). Irredutibilidade de que o estudioso se aproxima com uma argúcia e sutileza notáveis. E, no entanto, a desmontagem acabará por ser feita, embora evidentemente não de um modo totalizador (empresa de uma minúcia e gigantismo intermináveis). Era justamente a partir daqui, a partir da interpretação ensaiada por Óscar Lopes, que gostaria, experimentando o mínimo da continuidade e da sistematicidade, de abordar a metáfora, correlacionando, em tensão, os pólos materno e erótico. Contudo, é precisamente aí que esta leitura pára, numa incompletude escudada na própria impossibilidade imposta pelos limites do trabalho. É que, edificado sob este ponto de vista, se justificaria o iniciar de outra, fascinante, pesquisa. Limitar-me-ei, por conseguinte, a uma reflexão assaz global sobre alguns dos sentidos genéricos, mas essenciais, da metáfora.

2. “Talvez uma coisa não valha senão pela sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: o de ser uma boa metáfora.” (Barthes, 1984: 230). Parta-se do próprio desgaste da constatação que nos dá a ver como “lugar-comum da estética moderna [o entendimento da música como] o centro e o ideal de todas as artes” (Wimsatt e Brooks, 1980:449). Reponho a saturação do já dito, colocando-me ante a inevitabilidade da evidência no que toca à leitura da poesia¹⁵⁸. Quanto a Eugénio de Andrade podemos dizer que a metáfora da música funciona, em sentido amplo, relativamente à obra, como uma admirável síntese de pressupostos basilares da sua poética. Por um

¹⁵⁸ Aqui encontramos precisamente uma das mais justas e ideais metáforas. Dessa “aliança primogénita entre palavra e música”, nas palavras do poeta (*Os A. do S.*, p. 257) muito se tem escrito no reafirmar da plenitude originária, reafirmando, de tão estreita relação, uma origem indivisível e enraizada em mitos comuns (Cf. Steiner, 1982:70). Relativamente à poesia, Lawrence Kramer no livro *Music and Poetry*, ao falar da música que nos poemas surge associada à harmonia, àquilo que as palavras perseguem e não podem exprimir, vai remontar à tradição romântica esta importantíssima associação entre a música e o inefável (p. 1). Sublinho o que da extraordinária fortuna do lugar-comum passará a ser consciente e efectiva ressonância em particular nas (e a partir das) poéticas simbolistas e modernista.

lado pode a música ser interpretada como modelo de eleição sintetizador da herança estética que o poeta assimila e depura no procurar da sua própria música¹⁵⁹. Assim que surja como princípio estético modelar a afirmação de uma poesia que é música ou, reversivamente, uma música que é poesia. E estamos, por outro lado, perante uma fundamentação de ordem ontológica que nos reenvia para o sentido da acepção ricoeuriana da metáfora viva. O “é e não é” da enunciação metafórica (essa espécie de música, segundo Óscar Lopes) que no redescrever a realidade diz a essência da sua visão do mundo, a qual radica em última instância no materno.

Uma das mais recuadas imagens dos meus dias é uma mulher a cantar. Com a sua voz antiquíssima e branca, aquela mulher, à distância de mais de cinquenta anos, continua a embalar-me o coração. As palavras eram de um romance popular, sumarentas, cheias de sol; falavam de amor e de morte, de paz e de guerra, de coisas que não sabia exactamente o que fossem, mas que permaneciam em mim como pequenos nós de sombra ou breves manchas luminosas. O tecido da vida deveria ter a transparência daquelas palavras, já que o pulsar do universo não podia deixar de ser idêntico àquele ritmo amplo e seguro, em perpétua expansão.

A esta imagem, transbordante de ser, não tardaria a juntar-se outra mais secreta: a da música do harmónio. Numa aldeia da Beira Baixa, provavelmente em julho ou agosto, quando a força da canícula entra até pelas frestas mais estreitas da noite e nos impede de dormir, uma melodia sobe no clarão da lua, e inesperadamente acaricia o corpo pequeno, intranquilo e solitário, que era então o meu.

*Acabo de falar do nascimento da poesia e da música, como se ambos jorrassem da mesma fonte; acabo de falar da arte do desejo, embora só alguns anos mais tarde viesse a pedir àquelas águas o que outros pedem ao amor: que me matasse a sede de alegria.*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Em relação a esse legado (herança de uma “poesia musical”) me debruçarei mais demoradamente no capítulo da intertextualidade sobre um exemplo particular — *Camilo Pessanha*. No entanto, não quero deixar de referir aqui, ainda que de passagem, dois nomes da poesia francesa (exemplos de lição) que o próprio Eugénio de Andrade algumas vezes invoca. 1) *Valéry*, o poeta que em reflexões admiráveis pretendeu na música do verso encontrar a utopia da palavra original. 2) *Mallarmé*, exemplo superior, cuja estética sendo indissociável de uma meditação sobre a música se projecta como essencial modernidade sobretudo em função de uma exigência de construção e de um rigor formal que são por E. de A. adoptados como princípios paradigmáticos.

¹⁶⁰ Texto intitulado “*Nascimento da música*” (R.P., p. 278) que foi justamente escolhido pelo poeta para fechar a antologia sobre a mãe.

Justeza interaccional da metáfora: poesia, música, “a mesma fonte”; a equivalência reenvia à origem. A origem da poesia está ligada a ressonâncias auditivas (o som do harmónio, a voz da mãe) que comportam uma forte carga erotizante. Há uma espécie de ligação erótica com esses sons; mesmo com a voz materna, como naquilo a que Barthes chama de “o grão da voz” e que só pode ser dito “através de metáforas” (Barthes, 1982: 182). Assim que a música apareça como metáfora fundadora, suprema metáfora do acto poético. O título “Nascimento da música” condensa o propósito recuperador que surge noutros (quase todos) os textos dedicados à mãe¹⁶¹. Recuperação da voz (presença) da mãe numa poesia que tem uma das suas mais fundas motivações nessa obsessão fascinante: o trazer a mãe para o poema. O procurar repor a voz da mãe na música do verso. Infinito trabalho maternal, esse perfeccionismo recuperador que infinitamente procura aproximar-se de “um ritmo mais próximo do falar materno” (*R.P.*, p. 324). Até que o poema, tão próximo dessa voz, seja também ele corpo, fonte de sedução — metáfora última do corpo da mãe. “... e onde maior sedução que nos limites do corpo materno?” (Llansol, 1985: 157).

3. À semelhança dos trânsitos descritos, assentes em critérios de inventariação e seriação de ocorrências lexicais, que à volta de eixos nucleares tenho vindo a delinear, e, apesar das reservas enunciadas no início deste capítulo, procurarei, em relação à música, apresentar um quadro sumariamente representativo. No próprio inventariar das ocorrências, mais directamente relacionadas com a musicalidade, começo, para efeitos de arrumação, por traçar, intuitivamente, uma linha demarcadora. De um lado a ocorrência da palavra música, ela mesma; do outro lado as ocorrências da palavra cantar, da forma verbal, da forma substantivada, e, ainda, de outras expressões derivadas como canto, canção. O que de imediato começa por chama a atenção é um curioso efeito de oscilação no que toca à variação, de livro para livro, das ocorrências dos termos assinalados deste campo semântico¹⁶². Poder-se-á, a partir desse efeito pendular, inferir, acima

¹⁶¹ Em particular nos primeiros livros. Por ex. em *C. do D.* “devolvi-me o canto/rouco/e desamparado/do harmónio da noite.// Mãe!./desamparado na noite” (P 14). Ou, em *Os A. s. D.*, no “Poema à mãe”, esse “guardo a tua voz dentro de mim”.

¹⁶² Assim, por exemplo, nos dois primeiros livros (*As. M. e os F.* e *Os A. s. D.*) deparamos com uma dominância exclusivista das formas do canto, cantar, can-

de tudo, a atenção, o reflexo de um princípio construtor, na prática de produção textual deste autor. É curioso observar que até *O.R.* as oscilações detectadas configuram o quadro daquilo a que podemos chamar de uma pendularidade regular. A partir daqui é bastante visível um notório desequilíbrio relativamente às referidas oscilações dentro de cada livro¹⁶³. Torna-se óbvio que não é possível, simplesmente em função da representação topológica de um quadro de direcionalidades lexicais, como as que foram esboçadas, justificar uma interpretação metafórica para as palavras aí postas em relevo. Pode-se, no entanto, partir justamente daqui para a apresentação de algumas linhas de síntese:

a) Mais do que as ocorrências de canto ou canção são sobretudo as ocorrências da palavra música que se distinguem, mais marcadas, por um mais forte potencial metaforizante (maior amplitude indeterminante e abstractiva) — “Procuro-te: fruto ou nuvem ou música” (*As P.I.*, P 11); “E havia ainda outra música, porque a loucura e o sopro das estrelas equivaliam-se” (*L. dos P.*, p.187).

b) Contudo, indistintamente, tanto as ocorrências de um grupo como as do outro aparecem em conexão directa, ou *in absentia* se correlacionando, em especial, com três universos que evidencio e de que essas ocorrências passam a ser metáforas: mãe, poema, desejo.

As articulações entre a música e o universo materno (claramente patentes em muitos poemas)¹⁶⁴ têm vindo a ser referidas em vários momentos deste trabalho. Também entre as três zonas acima assinaladas tem sido detectada uma profunda interdependência. Constata-se igualmente o predomínio (sobreposição) em termos estatísticos da articulação música/desejo¹⁶⁵. Mas ainda que nem sempre se

ção. Em livros como *As. P.I.* e *A.A.* as referências ocorrentes só registam “música”. Noutros livros, como *C. do D.* ou *M. de S.*, encontra-se uma equilibrada alternância.

¹⁶³ Por exemplo em *O.D.*, *V.da.A.* e *L. dos P.* torna-se muito nítida a discrepância entre um muito considerável predomínio das ocorrências da palavra música sobre o mínimo das ocorrências de canto, etc. Ou exactamente o contrário em livros como *M. d. R.* e *O.P. da S.* Curiosamente *B. no B.* repõe o equilíbrio pendular (sensivelmente o mesmo número para cada bloco).

¹⁶⁴ Por exemplo o texto introdutório de *Os A.s.D.* e no mesmo livro o poema 5; o poema 14 de *As P.I.*; em *C. do D.* os poemas 3, 8 e 14; *M. de S.*, P 9; *O P. da S.*, P 10.

¹⁶⁵ Articulação que traduz maravilhosamente a união, a conjunção dos corpos num (con)fundir de músicas (música do ser amante que prolonga a música do ser amado — “se encosto o ouvido à sua nudez, /uma música sobe, ergue-se do sangue,

verifique, com nitidez, a interligação entre as três zonas, poder-se-à, acaso, neste universo separar o desejo de qualquer domínio poetizado?

A música aparece em tensão dialéctica como uma das mais exaltantes metáforas que a obra contém: “A música, chamemos-lhe assim, /foi sempre a tua ferida, mas também/ / foi sobre as dunas a exaltação” (*B. no B.*, IV). Directa ou indirectamente, a sua apresentação subordina-se a um tipo de representação subjacente, vectorizada num esquema bipolar (sombra/luz; ferida/exaltação) de que um dos pólos (o positivo) passa a ser predominantemente afirmado¹⁶⁶. Daí que a canção (poema) releve o propósito do esconjuro face às sombras (“canção, vai para além de quanto escrevo/e rasga esta sombra que me cerca” — *As M. e os F.*, XXX), e, no interior do corpo, a própria luz se transforme em canto (“É por dentro que toda a música é luminosa/A luz derrama-se na língua, e canta” — *O P. da S.*, P 39).

4. O seguir pela via da detecção e ordenação de ocorrências, claramente faz prever que a atenção do leitor, de imediato, se detenha nos títulos, marcas inaugurais que em primeira mão dão a ver os lexemas perseguidos. Importará considerar este dado quando se mostre significativo do ponto de vista das inferências interpretativas. Em relação aos títulos de inspiração musical considerem-se, brevemente, antes de concluir, algumas adequações com os trânsitos que têm vindo a ser esboçados. “Dissonâncias” é o título de um poema que aparece em *O.D.* (P32). Sublinho este nome pelo seu efeito de contraste operado no seio de uma notável linha regular que de *As M. e os F.* vem até *O.D.*¹⁶⁷ Esta regularidade confirma, acima de tudo, a visão

/prolonga outra música” — *A.A.*, P 5). Uma espécie de conversão alquímica fundamenta a analogia da metáfora erótica: o dois em um — “éramos nós meu amor éramos nós, /ninguém nos via, // essa música// onde a terra respira” (*V. da A.*, P 18). O modo metafórico tem uma das suas mais acabadas expressões na formulação idealizante: ser música (vd. *Mat. Solar* P 39, ou em *V. da A.* no P 42 — “Um corpo estendido/ nu/ na iminência de ser música”).

¹⁶⁶ Tornam-se mesmo bastante raras as notações sombrias associadas à música. Encontramo-las depois de *O.D.*, em livros como *L. dos P.* ou *V. da A.* Deste livro, um exemplo: “enquanto crescem dentes à noite solitária/vem a música do sono/ na água” (P 38).

¹⁶⁷ Já nos títulos dos *Primeiros Poemas* (textos recuperados de *Adolescente* [1942] e *Pureza* [1944] que o poeta renegou enquanto livros; esses textos foram publicados apenas em 1977) se antevê a revelação desta linha regular. Metade dos poemas seleccionados (5 dos 10) reenviam à esfera musical: “Canção”, “Acorde”,

de um universo harmónico. É interessante notar que, para além das frequentemente repetidas “canções” ou “cantos”, há dois tipos de composição musical de cunho romântico que se salientam quanto ao número de ocorrências (o madrigal e o nocturno)¹⁶⁸, e que surgem como inaugurais em *As M. e os F.* (os únicos títulos de referência musical neste livro — IX e XXVI). Duas composições que, justamente, pela sua brevidade e delicadeza, podem funcionar como emblematizadoras do ideal harmónico desta poesia até *O.D.*, tanto em sua face solar(madrigal), como em sua face lunar, (nocturno)¹⁶⁹. A partir de *O.D.* passam a escassear os títulos de sugestão musical. Mesmo tendo em conta o facto de as composições de *L. dos P., Mat. S., O P. da S. e B. no B.* não serem intituladas, verificamos que este tipo de títulos em *V. da A.* ou em *M. d. R.* testemunham proporcionalmente essa escassez. Julgo, no entanto, que esta ausência não deverá ser imediatamente interpretada como manifestação negativizadora, mas deve ser remetida, sobretudo, para o nível da textualidade, dos procedimentos da obsessiva ordenação textual (como se fosse musical).

5. Sendo permitida uma síntese, a partir da generalidade das observações que foram sendo anotadas, justaponho algumas coordenadas, que julgo fundamentais na interpretação da metáfora da música. 1) O dizer a própria poesia (para além da reconhecida vulgaridade enquanto metáfora idealizada para a arte poética) é reivindi-

“Canção Infantil”, “Nocturno”, “Adágio”. Observe-se que para muitas das composições subsequentes vão ser adoptados títulos similares a estes, em particular no que toca a “Canção”, pois que este termo vai aparecer, exactamente assim, a intitular composições de alguns livros (*As P.I., A.A., M. de S.*), mas são sobretudo as expressões compostas (como acontecia com “Canção Infantil”) que vão ter maior fortuna, em termos quantitativos; assim: “Canção para Minha Mãe”, “Canção Breve” (*Os A.s.D.*): “Canção Desesperada” (*A.A.*), “Canção com Gaivotas em Bermeo”, “Canção Escrita nas Areias de Laga” (*M. de S.*). Encontramos ainda títulos de uma vizinhança e derivação muito notórias, por ex.; “Introdução ao Canto”, “Canto Rouco” (*C. do D.*); “Cante Jondo” (*O.R.*); “Cantar”, “Canto Firme” (*O.D.*).

¹⁶⁸ a) “Madrigal” (*As M. e os F.; Os A.S.D.; M. de S.*) “Quase Madrigal” (*A.A.*), “Outro Madrigal” (*M de S.*); b) “Nocturno” (*As M. e os F.*), “Nocturno de Lisboa” (*Os A. s.D.*), “Nocturno a Duas vozes”, “Nocturno de Fão”, “Nocturno de Água” (*O.R.*) “Nocturno sem Figuras” (*O.D.*).

¹⁶⁹ Quadro que se completa por outros títulos como “Serenata” (*A.A.*) ou “Acorde Perfeito” (*O.R.*) que podem sintetizar uma certa doçura melódica ao nível do texto.

cação assumida na sua mais radical dimensão ontológica. 2) A essência de uma poesia/música provém de um obsessivo labor em relação ao qual o poeta, implícita ou explicitamente, convoca um modelo analógico de ordem musical. “Reescrevo os textos obsessivamente. Em mim o ataque do poema é de ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para o acorde perfeito” (*R.P.*, p. 307). A metáfora tem para o poeta (no exprimir do mais elevado grau de idealização) um alcance que se pretende bastante amplo: da concepção/produção à própria esfera de recepção. “O poema é um texto que aguarda o leitor — o que deveria procurar-se ao lê-lo é um equilíbrio entre música e discurso, para me servir de uma expressão de Valéry”¹⁷⁰. Como se da execução da peça musical se tratasse, afinal. Expressão máxima da idealidade perseguida, um pretender recuperar plenamente a magia e o fascínio dos primeiros sons (voz da mãe/som do harmónio) na harmonia do verso.

¹⁷⁰ *J.L.*, n.º 15 de 15 — 9.81.

X. SOBRE A SOMBRA

*mas eu sou destas casas, destas ruas,
deste amor a escorrer melancolia (Os A.s.D., P 9).*

“Eu quase poderia escrever um tratado sobre a melancolia, observando apenas os arquivos. Nas antigas gravuras a melancolia é representada, em geral, por uma mulher, desgrenhada, desarranjada, cercada por cântaros partidos, barris inclinados, livros rasgados. Pode estar mergulhada num sono agitado, com membros pesados, acabrunhada pela sua incapacidade para avaliar o mundo, com uma bússola e um livro abandonados a seu lado. É muito assustadora, mas a pessoa a quem assusta mais é a si mesma. É ela a sua própria doença. Dürer mostra-a envergando um comprido vestido sem graça, com panejamentos laterais, uma grinalda no cabelo emaranhado. Mostra uma cara carrancuda e é tão grande a sua desordem que se encontra cercada por emblemas de estudo, trabalho e sofrimento: uma campainha, uma ampulheta, uma balança, um globo, uma bússola, uma escada, pregos. Por vezes essa mulher aparece rodeada de ervas daninhas, tendo uma teia de aranha, imperturbável, por cima da cabeça. Por vezes, olha através de uma janela para uma lua cheia, visto ser aluada” (Brookner, 1988: 8). Isolo esta passagem das primeiras páginas de um romance que leio, da mesma maneira que poderia recortar um qualquer fragmento de um manual de história da arte. O que pretendo é tornar visível uma figura oriunda do universo pictórico (talvez a descrição romanesca melhor o faça) para a colocar ao lado de textos que analiso. Um poema eu quero trazer para esse diálogo:

*O amargo sabor duma laranja,
e a casa regressa. O mar entrava todo
nela, vinha do sul, cheirava bem.*

A árvore já não existe, no seu lugar
a melancolia está sentada.
Tem uns olhos imensos onde corre o vento
e na mão uma laranja.
Amarga.

Existe uma incontornável tradição que, na abordagem da temática da melancolia, põe lado a lado (coloca em confronto) textos literários e representações picturais. A protagonista de *Olhem para mim*, o romance de Anita Brookner escrito na primeira pessoa, trabalha num Instituto de pesquisa médica que se dedica ao “estudo dos problemas relativos ao comportamento humano”, mais concretamente, o seu trabalho, é na biblioteca que se desenvolve e diz respeito ao arquivo de fotografias e obras de arte relacionadas com aquilo a que ela chamou de “enciclopédia da doença e da morte”. Podíamos perfeitamente imaginar esta personagem na biblioteca socorrendo-se, nas sua catalogações, desse clássico que é *Saturn and Melancholy* de Klibansky, Panofsky e Saxl¹⁷¹. Tê-lo-á decerto a autora lido por ela. Neste mesmo livro eu posso ver, por exemplo, reproduções da Melancolia de Castiglione ou de Chaperon que mostram essa mulher desgrenhada envolvida por cântaros partidos, barris inclinados, livros rasgados, ou posso encontrar a mulher com as ervas à volta e a aranha em cima da cabeça numa xilografia de Christian Friedrich, de 1818. Mas este interessante volume vai inevitavelmente desaguar naquela gravura que é a referência capital quando alguém fala na ilustração da melancolia. Estou a referir-me à *Melancolia I* de Albrecht Dürer a que é dedicada a quarta e última parte do livro de que tenho estado a falar. Aí nos é dito que “A *Melancolia I* de Dürer, como o seu *Apocalipse*, encontra-se entre aquelas obras de arte que parecem ter exercido um poder quase coactivo sobre a imaginação da posteridade” (Klibanski et alii, 1983: 350). Poder-se-ia considerar também o pequeno poema de Eugénio de Andrade, que acima apresentei, como fazendo parte de uma extraordinária galáxia de maiores ou menores obras (romances, poemas, pinturas, gravuras...) que, intencional ou inconscientemente, são devedoras desse “grande modelo”. A melancolia é, também no poema,

¹⁷¹ Diz, por exemplo, Agamben que “a investigação mais ampla sobre a melancolia continua a ser a de Klibansky, Panofsky e Saxl, *Saturn and Melancholy*” (Agamben, 1977: 15 n 1).

uma figura que se encontra sentada. Mas no poema poucos ou quase nenhum dos elementos dentre os motivos iconográficos da gravura de Dürer (cujo simbolismo os autores citados tão bem exploraram) se irão encontrar; talvez tão só uma ressonância dessa “face negra” cujo olhar fixo para a frente é quase espectral (id: 272). É evidente que não se pode pretender o exclusivismo da referência düreriana do ponto de vista das influências. No livro que tenho vindo a seguir, os autores falam de algumas exceções que dizem ser relativamente poucas até meados do séc. XIX¹⁷². Há numa dessas exceções apontadas, uma ilustração (inserida na *Iconologia*¹⁷³ de Cesare Ripa¹⁷⁴) que me merece alguma atenção. A ilustração, que aparece na edição de 1603, corresponde exactamente à descrição apresentada no texto, ilustração, dentre todas, aquela que eu escolheria para pôr ao lado do poema; ao lado da figura que aí se pode compor. Da descrição de Ripa, que fala de uma mulher velha sentada em cima de uma pedra, ressaltam os traços de um grande despojamento, de uma economia de elementos apontando para um profundo despaisamento. Há uma curiosa aproximação: na ilustração para além das pedras, só existe uma árvore entre elas. Trata-se de uma árvore despida (reminiscência de uma tradição que se interpreta no sentido dos efeitos produzidos pelo inverno devastador). No poema há a referência à árvore que não está lá. A melancolia sentada apropriou-se de todo o lugar¹⁷⁵. Mas o

¹⁷² As exceções referidas são os calendários e tratados populares sobre saúde nos quais os velhos tipos dos vários temperamentos sobrevivem modificados apenas exteriormente pelas exigências da época. Douro lado estão as ilustrações subordinadas às exigências do texto, como as gravuras dos frontispícios dos tratados científicos (o ex. mais digno de nota é o que se antepõe ao Tratado da Melancolia de Burton). Ainda o frontispício a uma série de imagens dos planetas sobre desenhos de Marten de Vos, as figuras da *Iconologia* de Cesare Ripa ou as ilustrações a um poema como o de Alain Chartier onde aparece a “Dame Mérencolye”. (Klibanski et alii, 1983: 351)

¹⁷³ O propósito das iconologias “era de recolher sistematicamente as «imagens das virtudes, vícios, afectos, paixões humanas» e elaborá-las e classificá-las de modo que pudessem ser utilizadas por «oradores, pregadores, poetas, pintores e desenhadores», com fim poético ou ilustrativo” (id.: 214).

¹⁷⁴ Primeira edição em 1593.

¹⁷⁵ No início do poema a sensação gustativa, que desencadeia a memória, liga-se a um elemento que reaparece no final na mão da melancolia: uma laranja amarga. Representação que poderia estar aqui mais próxima de outras figuras (como a de Dürer). A conotação que a laranja pode receber será excepcional no contexto da obra eugeniana, cuja significação é predominantemente a de uma convergência positiva.

que mais impressiona na xilografia de Ripa, para mim o que mais extraordinariamente permite a aproximação com o poema, é algo que na sua descrição o autor da *Iconologia* não salienta: uns olhos imensos e vazios. Repito o verso “tem uns olhos imensos onde corre o vento”. Na ilustração, das vestes da mulher sai um panejamento esvoaçante.

Se a ligação com o domínio das artes plásticas é uma referência obrigatória, não se pode deixar de ter presente, ao falar da melancolia, um campo disciplinar particularmente importante que, ao tratar de aspectos de ordem psíquica, vai fornecer um contributo fundamental aos estudos no âmbito da análise e crítica literária: falo da psicanálise. Em 1987 Julia Kristeva reúne um conjunto de estudos de inspiração psicanalítica à volta destas questões num livro a que dá o nome de *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie*. A propósito do livro, noutro lugar, a autora vai falar do “papel determinante do apego à mãe em todas as formas de melancolia” (Kristeva, 1987a: 17). Pode latamente perspectivar-se uma dada visão melancólica nos versos de Eugénio de Andrade, a partir de uma latência materna, particularmente densa, que lhe subjaz. Assim os textos que, de modo mais ou menos explícito, falam de abandono, de uma extrema desolação à volta da figura materna. Um desses poemas delineia um quadro que não pode deixar de se colocar ao lado das figurações da melancolia de que acima falei. No livro *Os A. s. D.* o poema com o título “Canção para minha Mãe”: “Uma mulher a cantar / de cabelo despen-teado. // (Era o tempo das gaviotas / mas o mar tinha secado.)//Pelos seus braços caíam / frutos maduros de outono, // pelas pernas escor-riam / águas mortas de abandono.// (Uma criança juntava / o cabelo destrançado.) // Gaviotas não as havia / e o mar tinha secado.” De um modo mais explícito a referência à melancolia associada a uma figura de mulher, figura materna, também ela, agora, à luz da memória, figura melancólica: “Essa mulher, a doce melancolia / dos seus ombros, canta. / O rumor / da sua voz / entra-me pelo sono, / é muito antigo. / Traz o cheiro acidulado / da minha infância chapinhada ao sol. / O corpo leve quase de vidro”. A ausência da mãe, já se disse, abre uma brecha intolerável, um abismo, cujos efeitos têm as mais profundas repercussões ao nível textual¹⁷⁶. Kristeva, na análise que

¹⁷⁶ Note-se que o ano da morte da mãe (1956), assinalado pelo poeta, é de grande importância para a compreensão da obra; os próprios críticos o têm assina-

faz dos mecanismos da melancolia, quando se refere à importância da fixação materna, tem em conta, entre outros, um texto de Freud, texto fundador, tornado de referência obrigatória em quantos estudos de inspiração psicanalítica sobre esta questão se tenham debruçado. Trata-se de um trabalho que data de 1917 e que tem por título: *Luto e Melancolia*. “Segundo Freud o mecanismo dinâmico da melancolia vai radicar nos mecanismos do luto e da regressão narcísica” (Agamben, 1977: 24). Passo a referir, brevemente, a penetrante leitura que Agamben faz deste “lugar”, em especial nas implicações ao nível da relação amorosa, para, de seguida, apresentar alguns aspectos relacionados com a manifestação de um percurso sombrio na poesia de Eugénio de Andrade. Agamben retoma de Freud o contraponto fulcral entre o luto e a melancolia; no que toca ao primeiro estamos perante uma perda realmente acontecida e em relação à melancolia aquilo que, em última instância, a torna extremamente difícil de definir é o não se saber o que se perdeu. Diz então Agamben que “querendo conservar a analogia com o luto se deverá dizer que a melancolia oferece o paradoxo de uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objecto” (Agamben, 1977: 25). É, de certo modo, esta dinâmica que se vai encontrar em muitos dos versos de Eugénio de Andrade e que terá também a ver com a própria essência infinitamente fugaz, sucessiva, dos repetidos encontros ou desencontros (muitas vezes apenas o desejo do desejo, ou esse interminável procurar um corpo novo para um amor antigo). É a este respeito significativa a força expansiva das ocorrências do verbo procurar e dos registos que desenvolvem essa ideia. Isolo o fim de um poema: “Porém eu procuro-te. / Antes da morte se aproximar, procuro-te. / Nas ruas, nos barcos, na cama, / com amor, com ódio, ao sol, à chuva, / de noite, de dia, triste, alegre — procuro-te” (P 11 de *As P. I.*), ou no mesmo livro os versos de outro poema “Não sei se te procuro ou se me esqueço / de ti quando acaso me debruço / nuns olhos subitamente acesos / ao dobrar de uma esquina, / na boca dos

lado. “Nel 1956 la morte della madre, con cui ha sempre convissuto, pare suggelare la sua solitudine” (Cattaneo, 1975:9). Torna-se, aliás, particularmente relevante a publicação do livro *Coração do Dia*, dois anos depois, que textualmente instaura um momento chave. Além de uma epígrafe alusiva à memória (“In quella parte dove sta memora...” Guido Cavalcanti) o livro traz ainda outra inscrição: “À memória de minha mãe”.

anhos embriagados / de tanta solidão bebida pelos bares, / nas mãos levemente adolescentes / pousadas na indolência dos joelhos” (P 13). Nesta perspectiva, e continuando com Agamben, “a melancolia não seria tanto a reacção regressiva à perda do objecto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objecto inacessível” (id., 25-26). Sobre isto diz Julia Kristeva: “conscientes de estarmos fadados a perder as pessoas que amamos, ficamos, possivelmente, cada vez mais enlutados por notar no nosso amante sombra de um objecto amado primeiramente perdido” (Kristeva, 1987 c:15).

Numa leitura de Baudelaire, poeta melancólico, Starobinski fala da rasura que atingia as palavras melancolia e melancólico e da importância de as dizer sem pronunciar demasiadamente o nome, factor que constitui um desafio para o trabalho poético, na medida em que leva o poeta ao recurso de sinónimos, de equivalências, de metáforas. “É necessário operar deslocções. E antes de mais na ordem lexical” (Starobinski, 1989: 16). No poeta das *Fleurs du Mal* essas equivalências sinonímicas aparecem por exemplo na palavra *spleen*, mas falar da melancolia em Baudelaire é mais do que procurar ou contornar essas equivalências, como o próprio crítico demonstra. Na poesia de E. de A. se atentarmos nos últimos poemas do livro *O. R.* encontramos estes títulos: “Melancolia de um fim de setembro” (P 24), “Sete espadas para uma melancolia” (P 25). Seguem-se-lhes mais três poemas intitulos: “Despedida”, “Exílio”, “Exorcismo”; como que o assomar de uma face crepuscular que se recorta na estrutura do livro. Se só neste livro a melancolia se encontra explicitamente nomeada nos títulos dos poemas, em livros anteriores, com relativa facilidade, a palavra pode ser encontrada no interior dos poemas¹⁷⁷. Será interessante ver como, aparecendo com maior frequência na primeira fase, a sua comparência se reveste de um pendor adjetivo, algo que pertence às coisas e aos seres, ou que sobre eles cai. Já na segunda fase, assume uma prevalecente feição substantiva¹⁷⁸; per-

¹⁷⁷ Exemplos nos livros *Os A. s. D.* (P 9, 18), *As P. I.* (P 8), *A.A.* (P15), *C. do D.* (P5), *M. de S.* (P. 2, 17, 19, 21).

¹⁷⁸ Para além da figuração do poema 46 de *O P. da S.*, em *B. no B.* pode ler-se: “Encostas a face à melancolia e nem sequer / ouves o rouxinol” (IV), e em *O O. N. da T.* “O outono vem vindo, chegam melancolias, / cavam fundo no corpo, / instalam-se nas fendas; às vezes / por aí ficam com a chuva / apodrecendo; / ou então deixam marcas, as putas, / difíceis de apagar, de tão negras, / duras” (P 35).

sonificações que traduzirão um certo modo de atenção reflexiva, de conscientização dessa presença. Em *O. R.*, livro onde se encontra a melancolia nos títulos, também se mostra a explicitude da referência no interior, presentificando e iluminando uma constatação: a melancolia é entrevista como intrínseca expressão dessa mundivivência poética — “Colhe/ todo o oiro do dia/ na haste mais alta / da melancolia” (P 26). Versos que explicitam, aqui, na positividade achada, uma presença anterior — a sombra — que desde os primeiros livros subjaz a uma, mais visível, solaridade pelas vozes críticas sobrevalorizada. “A sua poesia foi excessivamente referida como solar. A ênfase das leituras que tentaram abordá-la na qualidade despojada (e contudo artificiosa) da sua linguagem levou a insistir-se no seu desejo de luminosidade como consequimento de plenitude. Esqueceu-se, desse modo, quanto essa claridade era, por vezes, mais desejo que consequimento de plenitude. Quanto a plenitude do corpo era aí cantada como desafio à real repressão sobre o corpo. Quanto a luz era um ofício de busca no centro de uma labiríntica realidade de trevas. O equilíbrio irrompe como demanda, a plenitude cresce como peregrinação vinda dos abismos, o azul dos seus versos é da mesma cor do cianeto (a cor mais terrível do azul)”, diz-nos Joaquim Manuel Magalhães (Magalhães, 1981: 108). Com efeito, logo no primeiro livro uma lógica construtiva deixava entrever o isomorfismo que ao termo estrutural do livro fazia corresponder uma linha semântica declinante. Assim o reflectem os três últimos poemas por meio do metaforismo do fruto (do amadurecer ao apodrecimento):

- *Cada verso em nós próprios apodrece* (XXXIII)
- *Como frutos de sombra sem sabor / vamos caindo ao chão apodrecidos* (XXXIV)
- *Em cada fruto a morte amadurece* (XXXV)

Para lá do que se observa relativamente à estruturação do livro, e apesar de o vocabulário do campo semântico das sombras surgir com maior frequência nos últimos poemas (morte, abandono [XXII]; tristeza [XXV]; sabor amargo, sombra que me cerca [XXX]), é já efectivamente visível nos primeiros versos do primeiro poema: “Só as tuas mãos trazem os frutos. / Só elas despem a mágoa / destes olhos, choupos meus, / carregados de sombra e rasos de água”. Em *O. R.* a manifestação de um lastro melancólico, do ponto de vista semântico, abarca algumas zonas de dor, de ferida, mágoa, amargor

(ex. P 8 e P 18) ou a metaforização de um apagar, a luz a extinguir-se, luz que não brilha, noite, zona de cinzas. Veja-se o poema 25, onde é mais visível o adensar de um vocabulário disfórico. Poema reforçado por uma sintaxe da negação: “um corpo / para estender a naufragos — o teu corpo. // Um rasto de cadelas aluadas, / um charco de maçãs apodrecidas / ou longas cabeleiras apagadas. // Não dizias palavras, ou dizias / só aquelas onde o rosto se escondia. // Palavras onde o sangue não abria / a corola de fogo à madrugada.// O azul não canta, a água morre / na mais secreta boca do teu corpo. // Aqui não brilha a terra, a luz é fria, / aqui o horizonte não respira.// Não havia vento: só medo e cobardia”. A propósito da organização sintáctica que neste texto faz avultar o relevo da partícula de negação como marca de negatividade, considere-se o exemplo de um livro em que, na textualidade eugeniana, se visibiliza um idêntico esquema sintáctico: *Até Amanhã* é o livro a que me refiro. Aqui, contudo, a lógica da negação afirma-se maioritariamente em função de um evidenciado antitetismo exorcizante, justamente a negação das sombras. Pode dizer-se que a sintaxe da negação serve uma opositividade construtiva — afirmação do pólo diurno para lá do pólo nocturno: “para lá dos suplícios e do medo, / tu continuas: matinalmente” (P 7). Não se pode negar, este livro é a mais pura afirmação de uma história de amor amanhecendo: “— (...) Não, não é solidão, / nem frio, nem boca aprisionada. / Não é pedra nem espessura. / É juventude. Juventude ou claridade” (P 2). Ainda assim, apesar da claridade dominante, as sombras não são erradicadas de tal universo. Desde o primeiro poema que, por exemplo, a par da matinal apresentação das mãos, se lê: “trémulas barcas onde a água / a tristeza e as quatro estações / penetram indiferentemente.” Antes do encontro, matinal, luminoso, ser amado perante ser amante, antes da manhã, metáfora do encontro conseguido, estão as sombras, os soluços, a tristeza: “Aqui estou, fronte pura, rodeado / de sombra, de soluços, de perguntas” (P 7). Por detrás da luz, ou, às vezes, simultaneamente, um rosto sombrio, subterrâneo: “O rosto triste dos dias desolados” (P 8). Desencontros, despedidas (“Já não temos nada para dar”, P 22 de *Os A. s. D.*) abandonos, ausências (“Um verso já não é a maravilha / um corpo já não é a plenitude”, *Os A. s. D.*, P 11), penas, lágrimas (“Chafurdava num charco de merda. De lágrimas, para ser literal. Imperecíveis” *L. dos P.*), solidão, noite (“Estás só./ Desolado e só. / E é de noite” *C. do D.*, P 6), morte (“Neste país onde se morre de coração inacabado”, *V. da*

A., P 30). Na primeira página do livro citado de Julia Kristeva, a seguir à interrogação central que aí se formula e que o seu texto procurará responder (“D’où vient ce soleil noir?”) surge uma série de termos, à volta dos quais novas interrogações se engendram. Esses termos mostram-se extraordinariamente próximos daqueles que acima enunciei. Ferida, desaire, luto, desespero, traição, lágrimas. Em torno dessas palavras poder-se-iam achar os eixos de uma constelação que permitiria aceder e organizar, de modo mais ou menos completo, a sintaxe do imaginário da melancolia em Eugénio de Andrade. A sombra pode aparecer no lugar inevitável da literalidade. Veja-se um livro como *V. do O.*, onde o jogo de luz / sombra irrompe intensamente por quase todas as páginas, grande parte das vezes, em registos descritivos. Mas neste mesmo livro há poemas onde de uma informação literal (por ex. “sombra ao fundo dos pátios” no P 15) progressivamente, na atmosfera ou cenário apresentado, abrem ao metafórico (“trevas”, “ferida”, “cal da sombra”, “escureceu”). A metáfora da sombra, que eventualmente comporta sinal positivo¹⁷⁹, pode considerar-se uma das figurações que melhor diz o estado melancólico: “Que morte é a sombra deste retrato, / onde eu assisto / ao dobrar dos dias, / órfão de ti e de uma aventura suspensa?” (“Retrato com Sombra”, *As P. I.*). Procurarei seguir alguns exemplos.

Em *Obscuro Domínio* é notória a importância da construção textual que surge particularmente relevada nos trânsitos observados ao nível sémico, sobretudo, a partir de um significativo alargamento vocabular relativamente aos textos anteriores. Veja-se a manifestação de um trânsito à volta da recorrência da(s) sombra(s). No assinalar da presença de um eros melancólico¹⁸⁰, nos poemas em que recolho a ocorrência, a contextualização vai destacar uma estreita articulação de sentido com a esfera semântica do desejo. Motivada relação que se verá bifurcar-se em significações diferenciais no que diz respeito ao metaforismo aí contido. Interessante procedimento construtivo que reenvia ao eixo dos itinerários da textualidade como per-

¹⁷⁹ Vd. P17 de *V. da A.* — “E um sopro de animal ferido / entrar dentro de ti — o tempo só / da luz atravessar / a sombra lancinante da cintura”.

¹⁸⁰ “Na determinante vocação contemplativa do temperamento saturnino revive o Eros perverso do acidioso que mantém fixo no inacessível o próprio desejo” (Agamben, 1977: 19).

curso de perfectibilidade. Num primeiro bloco se agrupam referências em que a sombra não apresenta uma carga sémica opositiva face à fulgurância, face à plenitude desejanste dos corpos. Pelo contrário, a sombra aparece como expressão integrante da positividade: “o corpo arde na sombra, / procura a nascente” (P 6); e mesmo ligada à metáforização do desejo sexualizado: “As janelas abrem para a loucura / da sombra de um lírio entre as pernas” (P 7). Quando refiro o factor construtivo tenho em mente as relações de vizinhança que definem e demarcam “a autonomização” dos blocos de ocorrências (talvez só claramente perceptível por via de um trabalho de detecção e não na leitura corrida de um texto). Com efeito, num quadro esquemático (as fichas ordenadoras), a bifurcação é de uma nitidez espantosa. Valoração positiva: poemas 5, 6, 7, 19, 20, 21. Num segundo bloco assinala-se, a partir do poema 22, a efectiva marca da disforia (“Encontra apenas / o nó de sombra das palavras”). E segue-se um conjunto de referências, cenário de construída melancolia, onde aparece “o riso quebrado / nos degraus da sombra” (P 29), o “espelho / por onde a sombra / entra devagar” (P 30) ou “um barco / flutuar na sombra” (P 33).

Num interessante ensaio sobre *Limiar dos Pássaros*, Vasco Graça Moura perspectiva esta poesia como constituindo “uma rede serial com nós de significação entrecruzados e múltiplas referências” (Moura, 1979: 27). O ensaísta isola e inventaria algumas dessas séries; uma delas, que evidencio aqui, incide sobre “a morte, a obscuridade, o devir sombrio” (*id.*: 27). Há um outro ensaio, igualmente interessante, que marca a recepção deste livro e que coloco ao lado do primeiro. Trata-se do texto-recensão de Joaquim Manuel Magalhães incluído em *Os Dois Crepúsculos*. Aqui, o autor diz explicitamente de *Limiar dos Pássaros* que “é um livro melancólico” (Magalhães, 1981: 89). E continua falando da “melancólica presença da ruína” (*id.*: 89). Segundo Magalhães, a ruína invade o discurso e essa invasão verifica-se a dois níveis: o nível das referências ao mito de Édipo e o nível da explicitude vocabular do próprio campo semântico da ruína. É este aspecto que nos interessa em particular, na sequência da leitura que temos vindo a fazer sobre a melancolia centrada justamente num plano de inventariação vocabular. Com efeito, o vocabulário deste campo semântico começando pelo registo do termo ruína (“Entre a memória e a ruína do olhar”) expande-se num

estilhaçamento disseminatório cuja percepção nos permite realçar a homologia entre rupturas enunciativas (heterogeneidade, fragmentação, irregularidade) e a explosão léxica: poeira, corrosão, dor, negação, morte, desordem, fadiga, esterilidade, extinção, resíduos, restos. “Coisas assim resíduos restos / partículas de música do silêncio destroços / partículas de paixão excrementos / brilham onde me perco” (p. 184). É neste conjunto, entre a ruptural descontinuidade do discurso e a flutuação de algumas metáforas (metáfora da poeira, metáfora da ruína, metáfora da corrosão), que nos é permitido referir mais um modo de, na obra, se manifestar o olhar melancólico.

Passo agora a *O Peso da Sombra* e, de igual modo, começo por seguir uma resenha a este livro publicada na revista *Colóquio/Letras*, n.º 75. Paula Morão assinala aí uma importante linha que no texto se deixa perceber: ao referir a relação do homem com a natureza fala-nos da “metaforização da vida como percurso mítico” (Morão, 1983: 93). Aspecto que é sustentado, no livro, ao nível do plano estrutural e cuja validação é encontrada nos versos finais do primeiro e do último poema: “entre o «assim errando vou a caminho do mar» (p. 13) e o «entrar em Ítaca» (p. 72) em cujo limiar o livro se fecha” (*id.*: 93). Não me fixando propriamente na questão do mito, que entrevejo como subsidiária, como orla, procuro situar-me na ideia de percurso, central aqui neste texto e na relação estabelecida com o conjunto da obra poética¹⁸¹. A sombra alastra e deixa esse rasto sobre as coisas, de que fala Vergílio Ferreira no início de um romance (*Nítido Nulo*), interferindo, no seu crescer, em especial sobre o desejo. Da visibilidade da sombra, da sua hora ou do seu peso, considere-se, ao nível textual, esse crescer, nas ocorrências explícitas do termo:

- *os degraus onde a sombra desce* (P17)
- *Mas sempre as vozes ou a sombra delas / cortaram os passos ao desejo* (P27)
- *a sombra aberta os seus anéis* (P 36)
- *pelos ombros caída / até ao chão a fatigada luz da sombra* (P 38)

¹⁸¹ A referida linha logo conduzia a abertura epigráfica que aparecia nas primeiras edições; de René Char os versos seguintes: “un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver.” A ideia da obra entendida como metáfora do percurso, enquanto passagem, era veiculada em outras epígrafes, caso de *O. R.*, *V. da A.* e *M. d. R.*

Nos exemplos escolhidos, da sombra ressalta justamente a acção (a sombra activa); a forma verbal impõe-se nestes versos conjugando-se com a noção de percurso: descer degraus, cair, cortar os passos. Por seu turno, o apertar (da sombra que aperta os anéis) ou o cortar os passos podem igualmente conotar a angústia, a dor. Donde sai reforçada a ideia de melancólica caminhada.

Por fim, ao ler *B. no B.* como livro que oferece uma serena síntese de modos e lugares anteriores posso, por exemplo à semelhança do que acabei de referir em relação a *O P. da S.* ou a *O.D.*, refazer um trânsito comentando a melancolia a partir do lexema sombra. Trânsito, por ora, reeditado nos eixos fundamentais. Reencontra-se, a par, coexistindo, a “brusca sombra” que incendeia (XXXI) e a “sombra escura” (XLIV). Igualmente coexistentes, em equilíbrio de forças, os propósitos ambivalentes, entre um “dar à sombra /o mesmo nome que dei ao lume” (XXXII) e um não ser como a sombra (I). Mas a propósito das sombras repare-se numa deslumbrante equivalência que conduz a um limite; limite em que a própria cegueira se pode converter em luz: “viver é iluminar // de luz rasante a espessura do corpo/ a cegueira do muro” (XVIII). A cegueira será de uma brancura reversiva, assim o muro: “No deserto do muro, no branco deserto / a prumo, o rasto de uma lágrima / ou qualquer coisa assim / miúda e apagada” (XLVI); entre o escuro e o branco, entre o apagado e o aceso, anulam-se as oposições; é nessa disposição de neutralizações que deve ser lida a formulação original do título do livro. E aí a afirmação de uma poética que tende para silêncio. É por conseguinte, no seio deste universo harmónico que se depreende o halo melancólico, donde surte um particular efeito, daquilo a que apetece chamar de luminosa melancolia (Diz Kristeva que “o belo nasceu no país da melancolia, que existe uma harmonia para lá do desespero” [1978^a: 16]). Por exemplo, quando se fala da morte. Há um aprender a conviver com a morte que a torna solar: “A toscana claridade / desta morte que foi sempre minha / irmã, (...) esta morte solar, / de que festa é a nostalgia?” (XL). Andará por aqui o intertexto da poesia zen. Porém, é o excerto de um belíssimo poema, o que me ocorre invariavelmente, e que na interpretação faço dialogar. De D. H. Lawrence, de “A barca da morte”. Onde, justamente, se prepara a aceitação da morte: “E é tempo de partir, dizer adeus / ao próprio eu e buscar modos de fugir / do Eu caído” (Lawrence, 1983: 99).

Diz Susan Sontag, num texto sobre Pavese, que o moderno culto do amor “expressa a preocupação peculiarmente moderna e central da perda do sentimento” (Sontag, 1987: 61). E mais à frente: “O culto do amor no ocidente é um aspecto do culto do sofrimento — o sofrimento como marca suprema da seriedade (o paradigma da cruz). Os antigos hebreus, gregos e orientais não atribuem o mesmo valor ao amor porque eles não atribuem o mesmo valor positivo ao sofrimento” (id.: 62). Julia Kristeva, no livro que tem vindo a ser seguido: “Nomear o sofrimento, exaltá-lo, dissecá-lo nos seus menores componentes é sem dúvida um meio de assimilar o luto”. Em E. de A., o canto elegíaco, esse mesmo que nomeia o sofrimento, que traz a sombra para o poema, é também aquele em que no pranto se restitui a felicidade — agora a melancolia transmudada em oiro. “Poetry is a form of melancholia. Or rather, in melancholy, it is one of the “autres choses solatieuses” (Wallace Stevens, *Adagia*).

XI. O CORAÇÃO HABITADO

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. Essa espécie de terra mítica é habitada por seres de uma tão grande formosura que os anjos tiveram neles o seu modelo, e foi às crianças, como todos sabem pelos evangelhos que foi prometido o Paraíso (R. P., p. 359).

Sob o prisma temático da infância e da(s) criança(s), Eugénio de Andrade agrupa um conjunto de poemas seus num pequeno volume: antologia a que dá o nome de *Coração Habitado*¹⁸². Metáfora preambular ou metáfora-prélúdio¹⁸³, o título de certo modo traz consigo

¹⁸² *Coração Habitado*, Porto, Oiro do Dia, 1983. A antologia apresenta o retrato de uma criança, o Miguel (afilhado do poeta), explícito destinatário intratextual dos textos de abertura e fecho. Sublinhe-se a interessante homologia que se estabelece entre este pequeno volume e um outro: a antologia *Chuva sobre o Rosto*. Dois conjuntos de textos que do ponto de vista da organização, da disposição dos poemas, bem como da configuração gráfica, são concebidos em termos similares. *Chuva sobre o Rosto* apresenta um retrato da mãe do poeta, da autoria de José Rodrigues, o mesmo artista que assina o retrato do Miguel. Note-se que a antologia sobre a mãe é anterior a *Coração Habitado*; antecedência que me parece ter justificada razão de ser em termos de coerência estrutural, tanto mais que em *C. s. o R.* é dado um particular destaque a textos retirados dos primeiros livros, ao passo que em *C.H.* a incidência da escolha recai necessariamente em poemas dos últimos livros. Julgo que aqui, com propriedade, pode falar-se de antologias gémeas. As duas antologias iluminam-se mutuamente e nelas partilham de uma subtil comunicabilidade a figura da criança (mesma ou outra) e a figura materna.

¹⁸³ Procurou-se uma adequação com a ajuda da terminologia, também ela metafórica, de Albert Henry que assim nomeia aquela metáfora que numa obra dramática anuncia um diálogo particularmente tenso da acção (Henry, 1971: 136). Não sendo pertinente falar aqui de acção no sentido que este termo implica relativa-

uma chave de leitura que poderá conduzir à abertura do *corpus* antológico. Estamos perante uma metáfora que claramente faz avultar o cálculo analógico e que, por seu turno, se presta exemplarmente a uma série de adequações argumentativas (“a metáfora pode intervir para autorizar a analogia” — [Perelman e Olbrechts — Tyteca, 1958: 536]), nomeadamente sobre alguns trânsitos teóricos à volta do mecanismo metafórico que aproveitarei para sintetizar. Eis-nos conduzidos, logo de início, por associação, a uma concepção da metáfora enquanto fundadora (justamente um dos eixos sobre que giram muitas das reflexões sobre o tropo, concepção que se destaca em particular nos pensadores românticos). Isto ocorre quando nos vem à memória uma reflexão de Giambattista Vico, filósofo que, relativamente à sua concepção da génese das línguas, reivindica, na origem, o lugar da poesia, e, por conseguinte, da retórica e da eloquência. Daí que nos diga que “todos os tropos são corolários desta lógica poética, e entre os tropos, o mais luminoso, o mais necessário e o mais usual é sem dúvida a metáfora; figura tanto mais excelente quanto dota de paixões as coisas inanimadas” (*apud* Molino, 1979:106). Enquanto suporte analógico da argumentação interpretativa esta citação presta-se ao entendimento da metáfora, ela mesma, como comportando uma espécie de carga vital relativamente ao corpo do discurso, ao corpo do texto¹⁸⁴. Assim, em relação à antologia note-se como o título pode ser interpretado a partir da centralidade que a metáfora pressupõe, função que se inscreve na própria ideia de abertura. A metáfora-prelúdio permanecerá tacitamente implicada ao longo de toda a colectânea, conferindo à leitura dos poemas uma dinâmica coerencial; os textos dispõem-se num permanente diálogo, numa permanente, tensiva, complementaridade entre os lugares do dito e os lugares do não-dito¹⁸⁵. Vejam-se, então, de mais perto, alguns dos

mente à dinâmica do texto narrativo, ou do texto dramático, nenhuma outra metáfora, contudo, se afigurou tão apropriada quanto esta; tanto pela tensão imanente ao processo metaforizador, quanto pelo peculiar ajustamento a uma configuração que o texto eugeniano assume de um modo insistente: a configuração musical.

¹⁸⁴ Veja-se o esqueleto analógico: — a metáfora (A) está para o discurso (B) assim como o coração (C) está para o corpo (D). Esquemáticamente: C. de D. para designar A (Cf. Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1958: 536).

¹⁸⁵ Sobre este aspecto cf. Ducrot, Oswald — *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

trânsitos pressuposicionais da leitura¹⁸⁶. Perguntar-se-á: o que quer dizer, afinal, este *coração habitado*? Numa relativa explicitude, não totalizada, o título suspende as significações que se carregam de uma densa carga implícita: um traço elíptico que faz ver o lugar preenchido (coração habitado) sem, contudo, enunciar os “agentes” do preenchimento. Por outro lado, se no *corpus* antológico se explicita a emergência desses “agentes” (a criança, as crianças), o lugar-receptáculo não é aí enunciado como lugar definitivamente preenchido. Encontra-se, por exemplo, um poema significativamente colocado inédito na antologia¹⁸⁷ (segmento coesivo) que fixa, de modo claro, o processo e o lugar da emergência: um coração esburacado onde as crianças crescem (= o tornam habitável).

*Elas crescem, as crianças
crescem com os juncos,
com os mastros.
Crescem no meu coração esburacado.
Só as crianças não morrem
e os gatos.*

Encontramos outro poema (“Esse verde”), retirado de *V. da A.*, onde se esboça o gesto da explicitude aqui traçado. Nesse texto pode ler-se: “É como se me fosse consentido/conciliar a flor do pessegueiro/com um coração fatigado, / essa criança que no vento/cresce simplesmente ou esquece”. Os elementos vegetais (“juncos”, “flor do pessegueiro”) são associados, pelos traços de significação que comportam, enquanto renovo, força emergente, à mais pregnante metaforização que nos textos esta leitura entrevê: apaziguamento, conciliação. Não pode deixar de ser notado no primeiro poema transcrito, o efeito algo inesperado, espécie de clivagem, interrupção ou deflagração, produzidas pelo último verso; este vem tematizar uma das mais celebradas conjunções tópicas do imaginário da criança e da

¹⁸⁶ O diálogo para que a significação implícita do título remete, conduz-nos à leitura cooperativa no sentido apresentado por Umberto Eco em *Lector in Fabula* ao entender o texto como “uma máquina preguiçosa que requer do leitor um árduo trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito, espaços, por assim dizer, deixados em branco”, daí que o texto mais não seja do que “uma máquina pressuposicional” (Eco, 1983: 27).

¹⁸⁷ Este poema virá posteriormente a ser integrado no livro *O Outro Nome da Terra* (1988), numa primeira parte do livro, justamente um conjunto dedicado à criança.

infância: a íntima associação com a presença animal que povoa esse universo¹⁸⁸

Voltando à correlação dos dois textos convocados: pela ordem de entrada na apresentação antológica lemos primeiro “um coração fatigado” (p. 13) e, mais à frente, “o meu coração esburacado” (p. 32). A progressão enunciativa traduz um mesmo sentido (que a adjetivação reforça), esse sentido da dor a que subjaz a ferocidade do tempo sobre o corpo (de que o coração pode ser metonímia). Se o “coração habitado” contém, em si mesmo, a expressão acabada do preenchimento, esse re-insuflar do pleno é observado, nos poemas assinalados, relativamente a uma anterioridade magoada que, de igual modo, nos é apresentada como tal (consumada) — coração fatigado, coração esburacado. Na sequência de uma cadeia retrojectiva de lugares implícitos, esta anterioridade implica que, a acção do esburacar, não surgindo enunciada no texto, seja, também, apenas insinuada. O que irá apontar para espaços de outras anterioridades pressentidas: por detrás dessa acção implícita se encontra o pólo que motiva a dor: uma ausência, um vazio que esburaca, que corrói, que cava sobre si mesmo. Paradoxalmente se cria uma identificação insustentável: o próprio coração se torna buraco (receptáculo vazio). Identificação só aparentemente paradoxal porquanto nesse trânsito metaforizante, que nos leva do comum lugar que diz a centralidade do órgão para o não menos comum lugar do vazio (em que o coração, por assim dizer, deixa de o ser, ao tornar-se buraco), vão ser as crianças que, no torná-lo habitável, lhe vão cumprir a função (centralidade, vitalidade).

Longe se está de se encontrar nesta metáfora (como nas inúmeras ocorrências do termo coração rastreadas na poesia de E. de A.) a ligação à palavra entendida, em absoluto, como órgão biológico¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Num breve “louvor” do “reino da infância” o poeta reflecte à volta desse lugar: “A sedução das crianças provém, antes de mais da sua proximidade com os animais — a sua relação com o mundo não é a da utilidade, mas a do prazer. Elas não conhecem ainda os dois grandes inimigos da alma, que são, como disse Saint-Éxupéry, o dinheiro e a vaidade.” (R.P., p.359)

¹⁸⁹ Muitos são os caminhos que vão dar ao coração ou, porque não dizer, os que dele partem. Não seria difícil esquematizar, se tal porventura coubesse nos limites deste estudo, uma espécie de “estereotipia” (onde se agruparia uma vasta, interminável, gama de ocorrências do lugar, dos slogans Kitsch às mais conseguidas e

Se bem que esse sentido permaneça implicado no mecanismo das operações analógicas (como naquela introduzida no dinamismo desta leitura, ao dizer-se metáfora = coração), verifico que entre os próprios significados registados pelo dicionário predominam as propriedades conceptuais que os vinculam à área semântica da sensibilidade. Neste ponto, uma descrição semântica em forma de enciclopédia¹⁹⁰ permitir-nos-á configurar a colocação do termo nessa mesma área semântica, pela larga projecção que adquire na civilização ocidental, como simbolizando, por exemplo, os lugares da afectividade e do amor¹⁹¹. Quer isto dizer que as significações relativas ao “coração” se apresentam, à partida, como desmetaforizadas, não nos sendo mais possível falar de revelação metafórica sempre que ocorra sua presença? De modo nenhum. E isto ainda que o seu comparecimento isolado não possa, por si só, activar o foco metafórico, pois este apenas encontrará força activadora naquilo a que Richards apelida de “transação de contextos” (Cf. Black, 1966 nota da p. 48).

Será, então, o diálogo contextual que vai permitir sustentar a interpretação metafórica para a expressão em causa¹⁹². De certo modo, quando se fala de coração enquanto lugar da afectividade, pode-se já adivinhar, na atribuição aí codificada, o sentido analógico da morada: é frequente falar-se do coração vazio para se dizer uma interioridade despida (como numa casa). Aqui, da habitabilidade implícita fale-se de uma anterioridade originária e, por isso mesmo, irrecuperável. O lugar mais antigo e mais próximo onde se dissolve a dualidade, onde o filho é gémeo da mãe (o dois no um); um “incestuoso coração da água”, centro magnífico, que, pouco real, só a metáfora pode dizer: “«tudo isto é muito antigo»/ Abandona a placenta o calor do estábulo/não vires a cabeça limpa os olhos / «o sangue alastra»//Ninguém saberá que estiveste onde só esteve/o incestuoso coração da água/menos real que confundido/com o pulsar de oiro de uma abelha” (*L. dos P.*, p. 184).

subtis imagens). Uma interrogação se coloca: ao constataremos uma tão declarada inflação, ser-nos-á ainda possível encontrar a metáfora?

¹⁹⁰ Vd. Eco, 1980: 101.

¹⁹¹ Cf. Chevalier, J. e Gheerbrandt, A., (1982: 263).

¹⁹² Sobre a importância dos contextos numa análise semântico-pragmática da metáfora vd. o estudo bastante completo de Eva Kittay no seu livro *Metaphor — Its cognitive force and linguistic structure*, Clarendon Press, Oxford, 1987.

Uma vez que, sob o pretexto de clarificar a prática de leitura, me tenho vindo a socorrer de contributos analógicos adequando-os à utilização dos conceitos teóricos, passo a servir-me, ainda a propósito de *Coração Habitado*, da própria expressão metafórica para, em relação a ela, referir dois modelos fundamentais na divulgação e sistematização do fenómeno metafórico. Refiro-me ao modelo substitutivo e o modelo interaccional (cf. Ricoeur, 1983^a: 76-80). Não se pretendendo restringir a compreensão da metáfora à aplicação exclusiva de qualquer um dos modelos de análise, que perspectivados sob o ângulo de uma exclusividade interpretativa se mostrarão necessariamente insuficientes (cf. Kleiber, 1984: 128), procurar-se-á, antes, numa linha que se pretenda aproximativa, fazer dialogar os modelos em questão, colocando a compreensão do fenómeno metafórico no âmbito de uma abrangência contextualizadora onde caberão, entre outras, as achegas da “antropologia do imaginário” (vector a que se prestará uma particular atenção). Como tenho vindo a observar, a lógica de um modelo substitutivo oferecerá uma coerente adequação explicativa: da necessidade do preenchimento de um vazio afectivo à expressão desse preenchimento; *Coração habitado*, em vez de, ou o mesmo que, tranquilidade, protecção, doçura reencontradas. A metáfora diz uma cicatrização. Lembro as hermenêuticas psicanalíticas que diriam a sutura (operante) de uma falha, teríamos assim a passagem da metáfora ao falo, ou ao seu substituto (fetiche) (cf. Nasio, 1971: 88). Onde com Freud se dirá a substituição do falo materno. É, a propósito, curioso observar-se a analogia que se pode encontrar entre metáfora e fetiche, como o faz Agamben: “Enquanto presença, o objecto — fetiche é, de facto, algo de concreto e tangível, mas enquanto presença de uma ausência é ao mesmo tempo imaterial e intangível, porque reenvia continuamente para além de si mesmo em relação a qualquer coisa que não pode nunca ser realmente possuído” (Agamben, 1977: 41). A “ambiguidade essencial” apresentada por Agamben em relação ao objecto fetiche coloca-nos face àquele “era e não era” a que Ricoeur se refere ao falar de metáfora-viva enquanto condensação de um processo de dupla referência¹⁹³. Naturalmente, do

¹⁹³ Veja-se a propósito o que diz Deleuze do fetichismo como instante de idealização, de suspensão, ou demora contemplativa — “neutralização protectora, idealizante (porque, por sua vez, a crença num falo feminino põe-se à prova fazendo valer os direitos do ideal para melhor neutralizar os golpes que o conhecimento do

próprio interior do primeiro modelo invocado (até pelos trânsitos analógicos de ordem pragmática) surge o reenvio ao modelo interacional. Ser-nos-á por este modelo oferecida uma maior aproximação face às significações metafóricas? Julgo que deve ser perspectivado, como já disse, enquanto linha aproximativa, uma das mais actuautes na compreensão da metáfora, pela capacidade de integrar focagens de ordem pragmática. Ser-nos-á, então, decerto, dado compreender melhor o dizer o *coração habitado*, vendo como essas crianças que *surgem e passam e correm e se afastam e cantam* ou *riem, crescem, ardem e brilham* no universo poético de Eugénio de Andrade, interagem, iluminando o coração vazio, tornando-o habitável.

Antes de se avançar para a antologia, na análise propriamente dita das metáforas e do imaginário da criança e da infância, veja-se mais uma adequação. Analogia encontrada, agora, na utilização que o próprio estudioso faz da metáfora (coração) para ilustrar aspectos nucleares do conceito proposto (imaginário). Diz Gilbert Durand na conclusão das suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, ao relevar a importância e amplitude do conceito operatório: “é o imaginário que aparece como recurso supremo da consciência, como coração vivo da alma, cujas sístoles e diástoles constituem a autenticidade do cogito” (Durand, 1982: 408). Tal como em relação à metáfora, tem sido acentuada por diversos estudiosos a dimensão da centralidade (cognitiva e ontológica) do tropo, assim a função última do cogito nos é apresentada como função vitalizadora: da sístole que fecha à diástole que abre. Uma espécie de eixo regulador atravessa todo o livro de Durand. As constelações de imagens são organizadas sobretudo em função de esquemas que vão ser procurados como antídoto face à angústia provocada pelo tempo e pela morte. “Quem não vê que este inventário do imaginário, desde o grande mito sagrado até à emoção estética puramente laica está inteiramente centrado na sua aspiração fundamental que é escapar à morte e às vicissitudes do tempo?” (ibid.: 386). A interrogação ocorre a propósito dos mitos e dos ritos que pretendem subjugar o tempo e a morte, concretamente quando são referidos os rituais dogon, sendo o eufemismo colocado como a função fantástica fundamental. Na obra de Durand o eufemismo irá ser apresentado como figura definidora, por excelên-

real lhe poderia infligir” (Deleuze, 1973: 32). Analogicamente pode ver-se nesta proposta idealizante uma das faces da dupla referência do processo metafórico.

cia, do Regime Nocturno da Imagem. Mas segundo o autor, em livro aparecido posteriormente às *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, não se deverá encarar essa função como exclusiva de um Regime de Imagem. Diz-nos de um modo generosamente exaltante que: “a função de imaginação é antes de mais uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que, através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo” (Durand, 1979: 121-122).

A Luz de Março

Não tenhas medo: / nenhum rumor, / mesmo o do teu coração / anunciará a morte; / a morte / vem sempre doutra maneira / alheia / aos longos, brancos / corredores da madrugada (O.R., P 8)

Procurada nos corredores da madrugada, ou no corpo, no próprio poema, ou na criança, a luz vai sendo, cada vez mais, nesta poesia, assimilada a um desafio: contra a obscuridade, contra a morte. Premente investida exorcizante.

*Os dedos brincam com a luz de março —
não há no corpo lugar para a morte
com o sol adormecido no regaço.*

A este poema de *O Peso da Sombra*, ao dar entrada na antologia, é atribuído um título: — *criança no regaço*. Começamos por atentar no “sol” (metáfora). Da ausência do termo metaforizado se pode caminhar para a sua reconstituição por meio de uma alargada operação contextualizadora. Parto da palavra/metáfora considerando-a, em si mesma, como uma espécie de “poema em miniatura”¹⁹⁴, para proceder à sua integração no seio do poema, na antologia, no livro donde este é extraído e na obra no seu conjunto.

¹⁹⁴ Cf. (Ricoeur, 1983^a: 331) — “Se o enunciado metafórico tiver uma referência, tê-la-á pela mediação do poema enquanto totalidade ordenada, genérica e singular. Dito de outro modo, é na medida em que a metáfora é «um poema em miniatura», na expressão de Beardsley, que ela diz alguma coisa sobre alguma coisa”.

Procuro, então, relevar o diálogo co-textual e contextual na antologia. Luz, corpo e morte, os vectores explicitamente tematizados no texto, prefiguram os esquemas fundamentais subjacentes ao processo dinamizador¹⁹⁵ do imaginário da criança na obra de Eugénio de Andrade. A criança é um sol na sua luz de março, na sua luz mais doce, mais tenra; luz apaziguadora. Subjaz à equivalência o propósito do esconjuro, que é na composição, estruturalmente visibilizado: no centro está o corpo ameaçado. Recoloque-se o poema no eixo das trajetórias dialogantes.

1. Primeiro, com o livro donde é retirado: *O Peso da Sombra*. O título é, por si só, esclarecedor da paisagem que anuncia e que enforma o livro: de uma luz declinante no seio do percurso; donde surge a necessidade de procurar contrapontos iluminantes: — “e sei uma canção para enganar a morte” é o que se lê no poema de abertura.

2. Ao referir-se a dois livros seus, que situo no âmagos de um já notado, sombrio declinar, *Véspera da Água* (1973) e *Limiar dos Pássaros* (1976), diz o poeta: “Aí resiste-se à usura do tempo” (*R.P.*, p. 323). Ao implacável poder de um *Cronos* destruidor e à consciência das marcas da sua acção sobre o corpo, responde o sujeito poético no incorporar de uma luz — intensidade simultaneamente reveladora e esconjurante. “Quanto mais envelheço mais pueril é a luz/mas essa vai comigo” (*V. da A.*, P 47). Irradiação sobre um corpo gasto; e ocorrem-me versos de Camilo Pessanha ao mesmo tempo que penso na antologia, à qual, aliás, eles me reconduzem: “Meu coração, velha moeda fútil, /e sem relevo, os caracteres gastos”.

3. Da usura do tempo à habitabilidade do coração (ao “sol adormecido no regaço”) é este o trânsito que a antologia encerra no apre-

¹⁹⁵ Tanto nas obras de Bachelard, como nas de Gilbert Durand se insiste continuamente no processo dinamizador reportado às imagens, ou ao imaginário. Em Bachelard o pressuposto activador é a fenomenologia da leitura participativa: “as imagens literárias correctamente dinamizadas, dinamizam o leitor; determinam nas almas consonantes uma espécie de higiene física da leitura, uma ginástica imaginária, uma ginástica dos centros nervosos” (Bachelard, 1981^a: 248-249). Depara-se a todo o momento em seus textos com expressões que desenvolvem a circulação desse pressuposto: “trajecto dinâmico”, “filosofia da produção dinâmica”, “dialéctica dinâmica”, “síntese dinâmica”, etc. Em Gilbert Durand, o “dinamismo organizador” vai ser posto ao serviço do processo constelador de imagens em torno de estruturas dominantes.

sentar do coração iluminado — chama generosa, manso modo de resistir a essa usura do tempo.

Das crianças que povoam o coração, eis que entram no poema ardendo e eis que brilham. Delas, crianças míticas, arquetípicos seres divinos¹⁹⁶, apetece dizer com Herberto Helder: “auríferas” e “acesas” e engolindo o sol e iluminando a noite. Em Eugénio de Andrade um dos gestos mais expressivos da emergência intransitiva das crianças no seu universo poético é esse gesto da aparição iluminante. Ao buraco escuro, ao grande vazio no coração desamparado, chegam, luminosas e ardentes, as crianças. Iluminar o coração equivalerá a povoá-lo. E, por uma contagiante contiguidade, ao reavivar do próprio desejo:

*Escreverei como as crianças brilham
Dessas crianças eu só queria saber
como ardiam nas suas camas
(de L. dos P., antol. p. 17)*

*As crianças ardem.
E os animais
lentamente também eles
ardem no fundo dos espelhos.
Podes vê-las daqui:
mordem-se à luz dos seus cabelos.
(de O.P. da S.; antol. p. 29)*

O coração habitado será então um coração aceso ao avesso de um ameaçador tempo de sombras. A intensidade luminosa torna-se intensidade vital por excelência. Depara-se, aliás, nos poemas antologados com uma evidência que, plenamente, traduz essa dimensão vitalizadora: a dominância da presença da luz¹⁹⁷. Linha isotópica sub-

¹⁹⁶ Sobre a dimensão arquetípica da “criança divina” vd. o texto de Kerényi (apud Jung e Kerényi, 1953: 37-91). Este um aspecto que não abordo mas que entreevo como extremamente pertinente numa análise mitocrítica interligando-se com a dimensão mítica (mística) da figura materna.

¹⁹⁷ Com efeito, fazendo percorrer horizontalmente este pequeno volume sob essa perspectiva, torna-se bastante significativa tal presença; sublinho alguns vocábulos como: a “*manhã*” que brinca (p. 10); um tempo *branco* e *orvalhado*” (p. 11); “*luz*” (p. 12); uma “*cereja branca*” (p. 16); a terra *limpa* e o *brilho* das maçãs e das crianças (p. 17); “um braço de sol” (p. 19); vozes luminosas (p. 21); os animais que *brilham* e o cheiro da *luz* (p. 23); a “*bétula branca*” (. 24); o “trote miúdo das manhãs de junho” (p. 25); o dispor a *luz* para ver melhor (p. 26); o sol, “a *luz* de março”

jacente aos movimentos de metaforização e aos eixos dinamizadores da sintaxe do imaginário da criança neste universo poético. Para além do sentido exorcizador (já observado), ver-se-á a activação da memória (branca) e a conseqüente redescoberta da infância (solar); o acentuar da dimensão corpórea (descoberta do corpo e da palavra) e a expressão de uma totalidade harmonizadora (a androginia, o gesto maternal).

A Cereja Branca

As metáforas maternas. É com elas que o poeta nos fala do acto de criação. “É no mar crepuscular e materno da memória, onde as águas «superiores» não foram ainda separadas das «inferiores», que as imagens do poeta sonham pela primeira vez com a precária e fugidia luz da terra” (*R. P.*, p. 277). Metáfora da gravidez — de uma indistinção de formas a um orvalhado amanhecer; das águas à luz. É sempre de uma memória materna que se trata. Leio na antologia um poema de *Coração do Dia* (o livro dedicado à memória da mãe):

Da Memória
Branco, branco e orvalhado
o tempo das crianças e dos álamos.

Fale-se de uma luz branca (sob a doçura dos reflexos maternos). Será talvez pela mediação da lembrança materna que se opera a homologia do branco da luz (exterior) ao próprio clarão da memória (interior). Agora um tempo branco, uma memória branca, onde as crianças crescem. A estrutura simétrica, a distribucionalidade das palavras nos versos (quiasmo, posição pré-nominal do adjectivo, sua dupla ocorrência) e ainda a supressão da cópula, operam o efeito de uma admirável síntese de sensações¹⁹⁸ e de lugares (frescura, transparência, pureza). Espantosa simplicidade que em dois versos condensa a dicção do tempo claro. Como uma clareira aberta pelo brilho de uma claridade aquosa (orvalhada) — a da memória. Henri Morier,

(p. 28); as crianças que se mordem à luz dos seus cabelos” (p. 29); a “luz incomparável da manhã” (p. 31); “as coisas da manhã”; “a luz”, “o chão limpo” (p. 33).

¹⁹⁸ Cf. (Morier, 1975: 658) — “A fórmula metafórica A de B tem um valor metafórico extremamente rico porque tira da substância um conjunto de qualidades que formam uma síntese de sensações”.

em suas intermináveis classificações, fala, a dado ponto, de metáforas interseccionais elípticas e constata a evidência de que a elipse se impõe pelo seu poder de sugestão (Morier, 1975: 657-658). Aqui a elipse da forma verbal aponta para uma suspensão do tempo. Esse tempo “vertical” de que fala Bachelard. Um tempo em intensidade que pela presença da criança, no presente faz concentrar, o passado (infância) e o futuro (no sentido em que se fala da criança como pai do homem). O poeta repõe o arquétipo do *puer aeternus* no gesto da mais pura radicalidade: incorporar o intemporal no próprio poema. Através da criança, o poema se inscreverá, em última instância, na esfera da transparência, da luz matutina; fora do tempo. “Gosto destes pombos, destas crianças. / A eternidade não pode ser senão assim: / pombos e crianças a fazerem / da luz incomparável da manhã / o lugar inocente do poema” (*E. da T.*; antol., p 31). E são agora os versos de Pessoa que me ocorrem: “Olha-me rindo uma criança/e na minha alma madrugou. [...] És a memória de um lugar,/Onde já fui feliz assim”. A criança (outra) faz com que o poeta reencontre, dentro de si, a infância (a criança mesma). Também em Eugénio de Andrade as crianças metaforizam esse regresso. A “luz incomparável da manhã”, que elas transportam, reabilitará, no imaginário afectivo do poeta, o olhar novo que o fará retomar a exaltação, o despertar, esse “Quase nada” dos primeiros dias: “Passo e amo e ardo/Água? Brisa? Luz?/ Não sei. E tenho pressa: / Levo comigo uma criança/ que nunca viu o mar” (antol., p. 12). Isto líamos em *Mar de Setembro*, mas é sobretudo nos últimos livros que o gesto do reencontro mostra maior recorrência¹⁹⁹. Bachelard faz notar que é em particular no último quartel da vida que as estações do primeiro se nos tornam mais nítidas (cf. Bachelard, 1986: 92). A memória alia-se à imaginação para configurar no poema os devaneios da infância. A recordação pura não se confina a uma data ou acontecimento social, no seu lugar está a estação. “O tempo das quatro grandes divindades do céu” é o suporte de uma “memória cósmica” que nos liga à infância,

¹⁹⁹ Vejam-se os números que a selecção antológica oferece: dos seis livros que vão até 1961 (ano da publicação de *M. de S.*) apenas quatro poemas são transportados para a antologia. É sobretudo a partir de *Véspera da Água* (1973) que ocorre com maior regularidade, a emergência da criança, verificando-se a partir daqui uma distribuição sensivelmente equilibrante no que diz respeito ao número de poemas introduzidos no corpo antológico.

que nos (re)liga às grandes imagens do “mundo da primeira vez”, as grandes imagens da estação total (ibid., 99-101). Em vários poemas, onde aparece a criança, pode observar-se um movimento enunciativo pelo qual uma criança, em aparente distanciamento, se vai aproximando do sujeito poético, vai dizendo o próprio universo pessoal do poeta. É o que acontece, por exemplo, num poema intitulado “Valverde del Fresno”²⁰⁰:

*A cerejeira o muro
Uma criança canta
contemporânea apenas
das águas lentas
É verão onde canta
de ramo em ramo
ou pedra
em pedra essa criança?
Diz-me diz-me
branca cereja branca (de E. da T., antol. p.15)*

Retomo Bachelard. Diz o filósofo (no terminar da reflexão que acima invoquei): “Todos os verões da nossa infância são eternos porque fiéis às cores da primeira vez” (Bachelard, 1986: 101). No poema, não nos parece que, relativamente ao tempo da infância, seja a expressão do difuso, do distante, do fugaz ou do inalcançável, o que na interrogação se pretende realçar. Não será essa interrogação, e esse apelo formulado nos dois últimos versos carregados de musicalidade, o modo mais subtil, e mais profundo, de afirmar a imensa fidelidade às cores da “primeira vez”? O interrogar as origens a partir da figuração do fruto iluminado (ele mesmo símbolo de origem) é o próprio apelo deslumbrado à memória viva de um tempo “eterno” (esse “tempo em que se permanece criança / durante milhares de anos” — *As P.I.*, P 10). Eterno verão onde, sob uma luz inextinguível, uma criança (tão próxima) canta.

²⁰⁰ O título é, nesse sentido, fundamental para a interpretação do poema ao remeter para a infância rural do poeta passada numa aldeia da Beira Baixa. Póvoa de Atalaia se chama a povoação e assim se intitula um poema de *E. da T.* inserido em *Chuva sobre o Rosto*. “Das coisas melhores que me aconteceram na vida foi ter nascido numa aldeia da Beira Baixa e aí ter passado toda a minha infância” (*R.P.*, 303). Ora, Valverde del Fresno é o nome de uma povoação espanhola próxima de Póvoa de Atalaia. Dessa aldeia era originária a avó materna do poeta, e este, quando criança, aí se deslocava algumas vezes, tendo ficado o nome da terra espanhola ligado ao universo das suas referências pessoais de infância.

Da cerejeira e da cereja branca (de um branco simultaneamente literal e metafórico) somos levados à “brancura” daquela cerejeira de um poema de *As M. e os F.*, do qual transcrevo alguns versos: “Abrir os braços, acolher nos ramos/o vento, a luz ou o quer que seja;/sentir o tempo, fibra a fibra,/a tecer o coração de uma cereja”. Duplo gesto que, na alternância entrevista, entre a elevação (a procura de luz) e a profundidade (o sentir o tempo no interior do fruto), dá a ver uma tensão equilibrante que subjaz a diversos trajectos do imaginário na poesia de Eugénio de Andrade (entre os quais o da criança e da infância), e à volta dos quais é possível detectar uma série de movimentos metafóricos que, grosseiramente, fui reordenando, também, em função destas duas direcções: expansiva (desejante) e intensiva (materna).

A Cidade de Porcelana

É determinantemente em função da dialectização de dois pólos nucleares (presença/ ausência da mãe) que, de formas mais ou menos evidentes, ou mais ou menos implícitas, a criança aparece a ocupar um espaço cada vez mais nítido neste universo poético. Esse lugar que sustenta uma tranquilidade procurada e que surge, num poema, mostrando-se numa formulação de extrema clarividência: uma criança conduz o poeta. Pela mediação da criança se reencontram os lugares habitáveis, lugares habitados de felicidade (de porcelana branca, fora de tempo ou no tempo imobilizado):

Nevoeiro

*Viera do rio pela mão duma criança
A cidade é agora de porcelana branca.
(E. da T., antol., p. 16)*

A delicadeza do gesto mediador envolve e contamina a atmosfera. Um mecanismo interaccional permitirá ler, metaforicamente, o lugar para além de um concreto nevoeiro, ou de uma real cidade, ou de um qualquer tempo situado.

A metáfora poder-nos-ia fazer ver, por ex., uma imaginária cidade miniaturizada. Fale-se então da gulliverização de um espaço tendo em mente uma achega do âmbito da “antropologia do imagi-

nário”²⁰¹. Gilbert Durand cita Bachelard para quem são “os sonhos lilliputianos que nos dão a intimidade das coisas” (Durand, 1982: 201). Eis que a criança conduz ao interior das coisas, à essência das coisas. A visão da cidade ocorre nesta poesia, na sequência de um trânsito, um percurso (“viera do rio pela mão duma criança”)²⁰²; a confluência de dois elementos, rio e criança, evoca agora uma representação de que a “mitologia” cristã nos dá conta: São Cristovão, e que está igualmente presente em figurações similares de vários povos com culturas e expressões religiosas diversas. Referindo-se a uma das representações de S. Cristovão (imagem cinocéfala do barqueiro), Durand diz que o Cristo levado pela morte vai transformar e inverter o sentido da própria morte. A imagem do barqueiro “convertido em *crístóforo*, inverte o seu sentido, torna-se protectora, talismã contra a violência da morte” (Durand, 1982: 194)²⁰³. Voltando ao texto, observo que, se o poeta se deixa conduzir (sendo levado pela mão de uma criança), este gesto²⁰⁴ (e temos presente um alargamento contextual) se relaciona com um outro que lhe subjaz: aquele que nos faz ver o sujeito poético, ele mesmo como condutor (de crianças). Há um ego infantóforo²⁰⁵ que se nos revela na sequência de um trânsito interpretativo esboçado em alguns momentos deste trabalho: aquilo que pode ser lido como a transferência da fecundidade da mulher para o homem (a terra mãe secou; eu sou a mãe [cf. *L. dos P.J.*]). Já

²⁰¹ A antropologia mostra-nos um vasto número de lendas e contos infantis onde é extremamente significativo o processo da inversão gulliverizadora.

²⁰² A mesma imagem reaparece naquele belo poema que começa assim: “Estão sentados quase lado a lado”, poema que transitou de *B. no B.* para *Contra a Obscuridade*, e que termina com este verso: “Uma criança me leva rio acima”.

²⁰³ Noutro lugar diz-nos Durand que S. Cristóvão é “símbolo em segundo grau do simbolismo da intimidade na viagem” (id.: 240).

²⁰⁴ Gesto integrante de um vasto repositório de lugares, de *topoi*, de histórias, de cenas, de figuras do nosso imaginário, que reproduzem essa visão da criança condutora de luz, condutora de felicidade. Veja-se por exemplo na ópera mozartiana o trajecto de felicidade: Tamino é conduzido pelas crianças ao castelo de Sarastro para salvar Pamina. Ainda na poesia de Eugénio de Andrade, leiam-se em *O O. N. da T.*, na primeira parte, dedicada à criança, os versos seguintes: “O filho pela mão, vamos por estas ruas / escondendo sombras, convocando / dunas, potros, o sol ainda fresco, / os cachorros latindo de alegria. / Meus olhos vão à frente farejando, / enquanto a mão dele ilumina a minha” (P 5).

²⁰⁵ Remeto para o romance de Michel Tournier *O Rei dos Álamos* onde encontramos uma interessante actualização do mito.

antes a gravidez se transformara em transporte de crianças (infantoforia) — “Levo comigo uma criança/que nunca viu o mar” (*M. de S.*, P 3). Nos últimos textos passam a ser cada vez mais visíveis as marcas dessa infantoforia; declarada função maternal: “As crianças são / o verde dos frutos, / as abelhas todas / do rumor dos pulsos, / (...) / Trago-as comigo, / deito-as no poema, / o que em mim é riso / põe-se à janela” (antol., p. 30; de *Escrita da Terra*). As crianças são transportadas para o poema, metafórica morada, lugar último da idealizada harmonia. Lembro Hölderlin, no tão citado exemplo apresentado por Heidegger; para o poeta a linguagem era entendida como mansão do ser onde os deuses deveriam entrar e coabitar com os homens. Daí a fidelidade que a palavra poética devia comportar perante os hóspedes divinos. Aqui o gesto supremo dessa fidelidade é o gesto materno — “deito-as no poema” — como uma mãe. A reabilitação das categorias maternas (entre as quais pode ser entendida a própria criação poética) constitui, na minha opinião, um dos traços mais expressivos da singularidade da obra eugeniana.

Ao Princípio era o Desejo

Corpo e linguagem são na criança dois lugares primeiros na primeira habitabilidade do mundo, no primeiro encontro com o mundo. Pelo corpo a criança se abre ao mundo, aparecendo para o outro. Pela linguagem se apropria do mundo, nascendo para o outro. Abertura e apropriação de mundo são, desta forma, dimensionados, desde a primeira infância, a partir do corpo exposto. Pela exposição do corpo a pele se constitui como canal, fundamental, da percepção do outro, funcionando a linguagem como uma segunda mãe (geradora de mundos)²⁰⁶.

Da constatação da importância da linguagem e do corpo para a criança no primeiro contacto com o mundo, como que somos colocados, por uma adequação homológica, no epicentro da escrita euge-

²⁰⁶ A propósito do encontro do eu com o mundo, da relação do eu com o outro e da questão da corporeidade Cf. Lain Entralgo, 1961. Destaco, relativamente a esta síntese, no II vol. o capítulo dedicado às Formas do Encontro (p. 115 e seguintes) e, em particular, as páginas dedicadas ao primeiro encontro infantil (p. 161 e seguintes).

niana. “Que rompam as águas/é de um corpo que falo./(...) Aqui moram as palavras;/as mais antigas,/as mais recentes:/mãe, árvore/adro, amigo” (*M. de S.*, P19). Um estudo do léxico no âmbito da antropologia confirma a importância de determinadas palavras de base, todas elas adquiridas na infância, que, adequando-se às situações mais diversas, irão preencher os mais díspares espaços lacunares. Esta maleabilidade é sustentada precisamente por um processo de metaforização (subjacente a um movimento básico de derivação) (Cf. Cottez, 1982: 38-55). Pode ler-se neste sentido a poesia de Eugénio de Andrade: as primeiras palavras, “as mais antigas”, ouvidas na infância, associadas à mãe e à natureza, constituindo a base das séries vocabulares mais recorrentes em seu universo literário (o dia, a noite, as estações, a água, a terra, as folhas, os cardos, as flores, os animais, as aves, o sol, o fogo, a mãe...) num processo de contínua metaforização recriadora, coabitarão, harmoniosamente, com “as mais recentes”. — “Volta a dizer: homem, mulher, criança. // Onde a beleza é mais nova” (*B. no B.*, I).

Sob o signo do desejo, corporeidade e logocentrismo constituem, em matizes continuamente renovados, um dos mais activos núcleos de metaforização. Subjaz-lhe um quadro de referência fundador: a natureza e, mais concretamente, o universo rural, que Óscar Lopes apresenta como “o sustento primário desta poesia” (Lopes, 1981: 93). Universo da ruralidade que nos remete justamente para a essencialidade elemental tantas vezes referida como definidora da poesia de Eugénio de Andrade. As primeiras coisas “absolutamente necessárias” de que o poeta fala: “São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz. As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental” (*R.P.*, p. 288. Assim, no poema se conjugam, num só corpo, as primeiras coisas essenciais com as primeiras palavras, igualmente essenciais. Da essencialidade elemental à essencialidade verbal. Da natureza à palavra, um movimento permanente de rigorosa, obstinada recriação; até ao ponto da absoluta reversão em que “já não é a natureza que aparece como poesia, mas a poesia que nos surge como natureza” como diz Luís Miguel Nava, a sublinhar a expressão de originalidade desta arte poética (Nava, 1984: 376). As palavras aparecem, então, como princípio vital: como “sol a prumo”, ou águas que matam a sede do desejo; palavras com o sabor das coisas da

terra: “As palavras que eu amo são as do corpo, as da alma, as que aprendi com a minha mãe, essas palavras cheias do que nos é essencial, palavras redondas como frutos, que sabem a sol e a laranjas”²⁰⁷. Se se prefiguram aqui os princípios de uma poética que se inscreve no quadro da modernidade (princípios da poesia pura, da arte pela arte, pela extrema atenção concedida à autonomia da palavra) não pode esquecer-se a própria *mitologia* pessoal que o poeta adequa a estes princípios, sustentando-os e actualizando-os através dessa mesma *mitologia*. E aí inevitavelmente iremos ter à infância, à mãe, ao desejo. Desejo, numa palavra, é a mais funda razão com que o poeta justifica essa reversibilidade a que Luís Miguel Nava faz referência; porque “ao princípio era o desejo. Desejo de me apossar do mundo, de o devorar; porque a pele que tocava era macia; a parede caíada, fresca; o corpo dos animais, leve, um sopro quase. As coisas fascinavam-me, e tinha com elas uma relação directa: a do prazer. Coisas a que fiquei para sempre ligado, como sabe qualquer leitor dos meus versos” (*R.P.*, p. 325). De raízes maternas o ilimitado fascínio da primeira infância, de raízes maternas a relação com o desejo. Inserção primeira que o sujeito poético procurará redescobrir em gestos metafóricos continuamente reeditados, neles procurando, igualmente, recolocar o desejo. Como na atribuição dos nomes: juntar as palavras num corpo de uma só sílaba; fazer aflorar o corpo no acto (baptismal) da nomeação: “Tua mãe dava-te nomes pequenos como se a maré os trouxesse com os caramujos. Ela queria chamar-te afluente-de-junho, púrpura-onde-a-noite-se-lava, branca-vertente-do-trigo, tudo isto apenas numa sílaba. Só ela sabia como se arranjava para o consegui, meu baiozinho-de-prata-para-pôr-ao-peito. Assim te queria. Eu, às vezes” (*M.d.R.*, P 15). A indeterminação (ambiguidade introduzida ao nível dos esquemas enunciativos) realçará a desejada identificação. Repetir o acto original será essa a tarefa do poeta. As sementes que lhe foram confiadas: palavras, vogais, consoantes. “Que fizeste das palavras?/Que contas darás tu dessas vogais/de um azul tão apaziguado?//E das consoantes, que lhes dirás,/ardendo entre o fulgor/das laranjas e o sol dos cavalos?//Que lhes dirás, quando/te perguntarem pelas minúsculas/sementes que te confiaram?” (*Mat. S.*, P 50).

²⁰⁷ In *J.L.* de 2.2.88.

XII. O ROSTO PRECÁRIO

A poesia, como disse António Machado, é palavra no tempo. Cada poeta dá testemunho na terra, de coração aflito, do milagre de um único encontro: o encontro com o seu rosto. Um rosto feito de mil rostos, onde cada ser poderá reconhecer-se (R. P., p. 298).

O poeta fala de um rosto feito de mil rostos; poder-se-ia falar de uma voz onde ressoam mil vozes. Sobre a infinidade de vozes, mais ou menos influentes, que constituem o *intertexto*²⁰⁸ da poesia de Eugénio de Andrade, desde o primeiro momento que os críticos vêm assinalando a sua extraordinária ressonância²⁰⁹. Poder-se-iam fazer intervir algumas classificações que metodologicamente permitissem uma mais adequada perspectivação do fenómeno intertextual. Por exemplo o intertexto da poesia de língua castelhana, ou da poesia

²⁰⁸ Cf. Aguiar e Silva: “Definindo-se *intertextualidade* como a interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s), definir-se-á *intertexto* como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interacção” (Silva, 1983: 625).

²⁰⁹ Remeto para a recensão de Vitorino Nemésio saída no mesmo ano da publicação de *As Mãos e os Frutos (Diário Popular, de 22-12-1948)*. Vitorino Nemésio foi dos primeiros críticos que, no reconhecer do valor a um jovem poeta, com extraordinária propriedade relevaram dois traços fundamentais para a compreensão da obra do ponto de vista de uma leitura intertextual. 1. a questão das genealogias e a “vocação” do aprendizado: “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 alguns líricos de cor. Estuda, em suma, Poesia...” 2) o método rasurante: “sublima e depura o mais que pode os motivos do seu canto” (Nemésio, s/d: 448-449).

oriental²¹⁰, ou o intertexto dos chamados poetas do corpo (Whitman, Kavafis, Cernuda); o daqueles a que poderíamos chamar “poetas da música”, ou, então, na língua mãe, os poetas de eleição (Camões, Cesário, Pessanha, Pessoa). Enfim, propostas classificativas entre outras possíveis, como por exemplo uma englobante perspectiva que pretendesse sistematizar as influências, ordenando-as a partir da ordem cronológica concernente aos textos influenciadores²¹¹. A partir desta lógica poder-se-ia igualmente intentar localizar as interferências, hierarquizando-as na linha evolutiva da obra do poeta em função de um ajustamento diacrónico. Ponto de vista que me pareceria absolutamente redutor. Se obviamente não vamos encontrar nos livros publicados na década de 50 a interferência de marcas dialogantes de textos oriundos da chamada *Poesia 61*, há, por outro lado, livros que se encontram, de facto, circunstancialmente mais marcados e, por conseguinte, mais especificamente confinados a determinadas zonas particularizantes de interacção. E isto também não deixa de ser óbvio. Assim, lembre-se um livro como *As Palavras Interditas* onde “se adivinha, ainda que profundamente assimilado, um veio social que o aproxima dos autores neo-realistas” (Nava, 1987: 16) ou de autores surrealistas, acrescento eu, recordando, a propósito, a polémica, após a publicação deste livro, surgida da parte de Mário Cesariny de Vasconcelos sobre um suposto plágio em relação a poemas seus²¹². Seria igualmente fruto de uma lógica redutora o preten-

²¹⁰ Nomeadamente a importância da poesia Zen em relação a uma cada vez maior renição ao fascínio pelo silêncio.

²¹¹ Agrupar-se-iam assim, entre outros, textos que vão da poesia grega (Hesíodo, Homero, Sófocles ...) aos cancioneiros medievais portugueses (Martim Codax, Pero Meogo), dos poetas renascentistas e maneiristas, aos românticos (nomeadamente ingleses e alemães), dos modernos (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Eliot...) aos surrealistas e aos poetas mais jovens em relação aos quais se mostra atento.

²¹² Veja-se a este propósito a síntese da polémica apresentada por Maria de Fátima Marinho no livro *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, I.N. - C.M., 1987, pp. 87 a 91.

E no entanto, lembrando-me de uma observação de Fernando Guimarães, direi que, talvez onde melhor seja dada ver a ressonância de alguns dos procedimentos mais característicos do surrealismo (p. ex. a presença do onírico e de outras latências em registos, por vezes, aparentemente, próximos da escrita automática) será num livro publicado bastante mais tarde: *Limiar dos Pássaros*, 1976; Cf. a recensão crítica de F. Guimarães a este livro in *Colóquio/Letras*, n.º 39. Isto não quer dizer,

der-se, em definitivo, justificar uma orientação estética determinante, a chamada “poesia pura”, exclusivamente em função da “estreia” literária do poeta no seio dos «Cadernos de Poesia», ao lado, por exemplo, de uma Sophia de Mello Breyner Andresen que acolheu princípios de orientação estética similares²¹³. Em suma, como na maioria dos casos, também em Eugénio de Andrade o processo da criação poética se desenvolve a partir de um interactuante e complexo dialogismo de trocas e assimilações contínuas, e não se podem pretender demarcar estritamente zonas de interferência em função de uma perspectiva diacrónica (o que conduziria a um ponto de vista de orientação positivista como o da inventariação das fontes).

Veja-se um exemplo. Há em *As Mãos e os Frutos*, como tem sido assinalado, um intertexto fundamental: a poesia grega clássica. Contudo, tal interferência não se confina, evidentemente, a este livro. Ocorre-me, ao falar de poesia grega, uma daquelas vozes que o poeta diz ser uma das suas “fascinações mais antigas”: Safo. Porque não ver reflexos da sua poesia em versos como estes, agora, num livro de 1980: “(...) não é o desejo / o amigo mais íntimo do sol?” (P 5 de *Mat. S.*). Da poetisa eólia, a aproximação entrevista, chega-nos reflectida pela tradução do próprio Eugénio de Andrade. Eis a afinidade da metáfora: “Amo o esplendor. Para mim o desejo / é um sol magnificente e a beleza / coube-me em herança”. Impõe-se aqui dizer algo que vem a propósito do trabalho a que chamei tradução nas suas relações com o modo como se tem vindo a perspectivar a compreensão do fenómeno intertextual. Da fascinada contemplação dos textos à participação no acto de traduzir, o poeta como que funde o seu próprio modo textual no modo de apresentar o texto outro. Sobre Safo: “traduzi-la é uma maneira de falar. (...) Foram duas ou três semanas febris, como se de criação pessoal se tratasse, e nunca outro trabalho me deu prazer semelhante”. (Safo, 1982: 13-14). Pode ver-se aqui uma espécie de negativo, no sentido fotográfico, do trabalho

de modo algum, que em diversos livros anteriores não se encontrem marcas do verso surrealista. Essas marcas aparecem extremamente filtradas, pois, como nos diz J.G. Simões, foi Eugénio de Andrade “um dos primeiros, senão o primeiro lírico português a filtrar para o verso clássico as inovações do verso surrealista” (Simões, s/d: 171).

²¹³ Sobre os «Cadernos de Poesia» e colaboração de Eugénio de Andrade nesta revista Vd. Clara Rocha — *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, I.N. - C.M., 1985.

intertextual enquanto subtil operação, trabalho apurado de incorporação, de fusão. Relativamente à presença da poesia de Safo em Eugénio de Andrade, o olhar intertextual revela a consonância de um encontro que se mostra de um equilíbrio e harmonia admiráveis. A par do que tenho vindo a assinalar, e a que Maria Helena da Rocha Pereira num importante artigo justamente chamou de “convergência artística”, procuro sintetizar o encontro, para lá da já vincada intensidade implícita, do lado do processo textual propriamente dito. É em particular no próprio modo como nos chega a maioria dos textos de Safo — (“fragmentos”) — que, precisamente, se estabelece a adequação com um dos registos característicos da textualidade eugéniana, em especial a partir de *Ostinato Rigore*: a expressão do fragmentário. O que foi aliás notado por M. H. da Rocha Pereira (no texto que, publicado em 1977, estabelece um interessante diálogo relativamente às alterações apresentadas pelo poeta em edição posterior destas versões, em 1983): “Esta convergência era uma probabilidade que certas características da poesia de Eugénio de Andrade preludiavam. (...) Até as ‘sandálias de ouro’ já tinham aparecido no *Mar de Setembro*. Formalmente pode dizer-se que a intensidade expressiva dos breves momentos de *Ostinato Rigore* (sobretudo as “Cristalizações”) é irmã gémea de alguns dos mais belos fragmentos de Safo” (Pereira, 1977:367). A aproximação intertextual não fica, evidentemente, confinada à estrita delimitação formal do fragmentário no texto de recorte breve. Pode, aliás, retomar-se o exemplo acima apresentado. Passagem, para mim, particularmente evocadora de Safo que aparece perfeitamente encaixada no interior de um poema, onde, contudo, outras interferências podem ser lidas. Com efeito, contextualizado o fragmento, e apresentado na sua globalidade o poema donde o retirei, creio que é possível descortinar-se uma das importantes referências (intertextuais) do poeta: Kavafis. Possibilidade de leitura revelada no encontro com dois eixos temáticos que, na sua inter-relação, aparecem como determinantes na poesia de Konstantinos Kavafis: o tempo e o corpo. — “Claro que os desejas, esses corpos / onde o tempo não enterrou ainda / os cornos fundo — não é o desejo / o amigo mais íntimo do sol? / Que os desejas, como se cada um / deles fosse o último, último corpo / que o teu corpo tivesse para amar”.

Ao pretender uma captura do texto enquanto enunciado estruturalmente coeso (no captar de propriedades delimitadoras e estrutu-

rantes que o caracterizam)²¹⁴ deparo no próprio processo de leitura com um inevitável transvasar de limites, vai e vem de reenvios constantes para fora desse mesmo texto. Sou, então, conduzido a um modelo de intervenção interpretativa que preveja a infinita cooperação entre texto e leitor numa contínua actualização de contextos e intertextos²¹⁵. Por outro lado, a própria leitura vejo ser infinitamente atravessada por interminas linguagens; a leitura deixa de ser estrita decodificação para passar a ser, ela mesma, contínua sobredecodificação (Cf. Barthes e Compagnon)²¹⁶. É interessante a este propósito atentar-se na proposta apresentada por Barthes e Compagnon para quem “seria preciso desenvolver uma noção homóloga para a leitura, daquela que introduziu Julia Kristeva, sob a designação de intertexto, para designar as relações de um texto com todos os que intervêm na sua escrita” (Barthes e Compagnon, 1987: 197). Assim se relevaria a importância de todo um conjunto de leituras anteriores, que actuam na nossa leitura de um determinado texto, e isto, não apenas enquanto memória consciente, como também, e sobretudo, enquanto sintoma, inconsciente “memória”. Estas reflexões abrem algumas questões que começam por se colocar ante a abordagem de uma leitura intertextual num estudo centrado essencialmente na metáfora, ou que parte da metáfora. “Para uma correcta decodificação do processo metafórico é sempre necessário um conhecimento exacto do contexto verbal e situacional” (Bertinetto, 1982: 242). Da asserção releva uma evidência sobre a qual me tenho vindo a debruçar. Contudo, mais do que a banalizada constatação, justifico a transcrição, acima de tudo, para

²¹⁴ Cf. Aguiar e Silva: “As propriedades formais que caracterizam o texto semioticamente concebido — *expressividade, delimitação e estruturalidade* — caracterizam também obrigatoriamente o texto literário: este texto representa uma actualização do sistema semiótico literário, constitui uma entidade delimitada topologicamente e possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural” (Silva, 1983: 575).

²¹⁵ Por exemplo um modelo do tipo proposto por Umberto Eco em *Lector in Fabula* (cf. Eco, 1983).

²¹⁶ “Na leitura, não há nenhum ponto de paragem: todos podem ler um texto até ao infinito; não há limite para o legível. Aqui ocorre, portanto, um paradoxo do leitor: admite-se, regra geral, que ler é descodificar: as letras, as palavras, os sentidos, as estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as descodificações, porque a leitura é, de direito, infinita, tudo incorre numa inversão dialética: finalmente não descodifica, sobredecodifica; produz, acumula linguagens, deixa-se incansavelmente atravessar por elas; é essa a travessia” (Barthes e Compagnon, 1987: 204).

convocar o título do texto donde foi retirada e para, nesse título, me deter: «Metáfora, co(n)texto, intertexto»²¹⁷ Para além da reconhecida pertinência do alargamento contextual num estudo deste tipo (sobre a intertextualidade), facto que, aliás, será tido em conta, importa dizer que, no que toca ao trânsito aqui seguido, se me aproximei da inscrição acima apresentada, não entendo a justaposição destes conceitos (contexto, intertexto) no articularem-se com a interpretação da metáfora, enquanto suportes ordenadores, estabilizadores de significados. Se é, por um lado, desnecessário reafirmar a dimensão da abertura, indeterminação e flutuação a que a metáfora e a própria contextualização reenviam²¹⁸, vemos que a intertextualidade reafirmará o estilçamento do texto e a impossibilidade de uma leitura totalizante e uniformizadora de sentido²¹⁹. Afiguram-se-me, a propósito, bastante interessantes algumas questões colocadas por Michel Le Guern no seu livro sobre a semântica da metáfora e da metonímia quando, a dado momento, remete para a importância metodológica que tem o estudo das fontes na análise temática das metáforas de um dado escritor (Le Guern, 1973: 96). Fazendo uma

²¹⁷ No título do artigo se inscreve o trânsito argumentativo que sustenta a exposição do autor. Veja-se um exemplo que a certa altura Bertinetto apresenta. Ao decodificarmos num determinado texto uma metáfora ou um simples lexema, como rosa, teremos que ter em conta a “totalidade dos contextos” em que a rosa surge, nos textos desse autor e nos textos de outros autores que, consciente ou inconscientemente, o tenham influenciado (Cf. Bertinetto, 1980: 256). Na perspectiva da totalização aparece como evidente um propósito estabilizador de significações.

²¹⁸ Ocorre, a propósito, observar o ponto de vista sob que é olhada a contextualização no seio dos horizontes pós-estruturalistas da teoria e crítica literárias, concretamente no interior do denominado desconstrucionismo, onde a palavra de ordem, se a houver, será justamente a da abertura, da indeterminação e da não fixação dos significados dos textos literários. Justamente um ponto de vista contrário ao postulado pela linguística e semiótica estruturalista onde o recurso aos contextos surgia como modo de resolver os problemas da polissemia. Daí que na poética estruturalista “a palavra de ordem seja a desambiguação de significados” (Cf. Normand, 1976: 20). Sobre estas questões à volta da contextualização vd. o artigo de V.M. Aguiar e Silva in Colóquio/Letras, n.º 100, 1987.

²¹⁹ Veja-se o artigo de Angenot sobre a intertextualidade que nesse notável ponto da situação do “estado das coisas” (as diversas orientações) em relação ao conceito, vai continuamente remetendo para a interminável abertura; termina o seu texto de um modo relativizador, opondo a todos os modelos passados em revista, uma futurante “problemática da multiplicidade, do heterogêneo, da exterioridade” (Angenot, 1983: 132).

ressalva sobre a perspectiva em que a presente leitura se irá inscrever (estudo dos mecanismos da intertextualidade), não devendo entender o “estudo das fontes” no sentido da acepção positivista com que se encontra conotado o termo, faço minhas as palavras questionantes de Le Guern. Reflectindo sobre a questão, este autor vai interrogar-se, mais à frente, acerca da dificuldade da destriça entre o que é fonte livresca e qual a componente da experiência pessoal relativamente às imagens que num escritor veiculam a sua visão do mundo. Como fazer a separação se a própria obra literária perpetua a indissociabilidade dessa aliança? A interrogação vem no seu discurso reforçar uma questão que Le Guern colocara inicialmente ao propor o estudo das fontes na análise da metáfora: “nada de mais difícil, com efeito, e de mais demorado que esta pesquisa das fontes; ainda que seja necessário na pesquisa contentar-se com probabilidades” (id.). Assim, também pensando mais em probabilidades do que em qualquer definitiva certeza, em relação a este estudo, procurarei ver, mais demoradamente (contextualizar) três exemplos (três intertextos).

Fernando Pessoa — a procura do rosto

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

Em vários momentos (entrevistas, respostas a inquéritos, textos directa ou adjacientemente reportados a encontros literários) se vem repetindo a ligação (lição) pessoana. Sem dúvida, o mais extenso conjunto de remissões dialogantes surgidas à volta de um qualquer poeta²²⁰. Ao compulsar esses textos, rapidamente se dá conta da repetição, em todos eles, de determinadas constantes, até mesmo no pró-

²²⁰ Eis o rol: passagens de entrevistas incluídas em *Rosto Precário*, pp. 402 e 407; do mesmo livro o texto: “Sem abrigo para tanto amor”, p. 393-395; “Encontro com Fernando Pessoa”, texto publicado na revista *Persona* 11/12, Dezembro — 1985, pp. 3-5; texto resposta a um inquérito sobre Fernando Pessoa — *Colóquio/Letras* n.º 88, pp. 129-130; texto de homenagem a Eduardo Lourenço publicado no *Jornal de Letras* n.º 231, 6/14 Dez. de 1986.

prio modo da formulação. Como que a apresentação de linhas tendentes à fixação, à cristalização de um núcleo narrativo: a história de um encontro soberano, extravasante: “sem abrigo para tanto amor”. Assim, partindo do confronto dos textos, facilmente se pode proceder a uma síntese narrativa e segmentar as suas unidades fundamentais. Deparamos com um quadro situado e amparado por eventos na história literária. Reconstituindo, pelo fio da cronologia, temos em 1935 a morte de Pessoa. O encontro poético vai ter o seu início em 1939. Eugénio de Andrade, então com dezasseis anos, conhece António Botto. É um amigo deste que lhe revela Pessoa. A partir daqui, Eugénio de Andrade passa tardes nas bibliotecas a copiar para cadernos escolares poemas de Fernando Pessoa. Em 1942 publica o seu primeiro livro, *Adolescente*, dedicado à memória do poeta. Antes de atentar no significado desta segmentação parafrástica, e justamente pela sua nuclear importância, devolva-se a palavra ao poeta num dos textos mais significativamente paradigmáticos, onde, a dada altura, conta o seguinte: “três ou quatro anos depois viria a conhecer António Botto, a ser seu amigo, e se refiro isto é porque no dia em que o conheci me apresentou um amigo seu que me revelaria Fernando Pessoa, ou antes, o mais sedutor dos seus heterónimos: Álvaro de Campos. Na primeira visita que lhe fiz, leu-me a *Ode Marítima*, e falou-me longamente desse homem que a partir de então, e por muito tempo, iria ter na minha vida um lugar privilegiado, e eu não tinha abrigo, para tanto amor. Todo o tempo que a escola me deixava livre passava-o nas bibliotecas Municipal e Nacional a copiar para cadernos escolares os seus poemas, então dispersos por revistas em que nunca antes pusera os olhos: *Orpheu*, *Athena*, *Contemporânea*, *Presença*, etc. e sempre que me encontrava com António Botto conduzia as coisas de forma a que ele acabasse por me falar de Fernando Pessoa. 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 exactamente escrever de costas para ele” (*Rosto Precário*, p. 280).

Tenham-se em conta estas últimas palavras que estabelecem um nítido confronto com a progressão da ordem narrativa acima transcrita. Para a pronta estranheza que provirá deste virar costas podem encontrar-se justificações a partir de uma base argumentativa de raiz

psicanalítica; por exemplo, nas teorias da influência poética de Harold Bloom. “A influência poética quando envolve dois grandes, autênticos poetas, — provém sempre de uma leitura deficiente [*misreading*] do poeta precedente, um acto de correcção criativa que é, efectiva e inevitavelmente, uma interpretação errada [*misinterpretation*]. A história da influência poética fecunda, o que equivale a dizer a mais importante tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de ansiedade e caricatura de salvação própria, de perverso, obstinado reviosionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não podia existir” (Bloom, 1973:30). De facto, pode encontrar-se um admirável ajustamento entre o modo como Eugénio de Andrade “lê” Pessoa e as teorias poéticas de Bloom, cuja base é justamente a ansiedade da influência. Para Bloom o “*misreading*” (que em Eugénio de Andrade vemos metaforizado no virar costas) trata-se de um conceito fundamental perspectivado numa direcionalidade positiva — “um mal entendido produtivo”. Positividade que se vai encontrar magnificamente expressa na metáfora do rosto, metáfora crucial da poética eugeniana, justamente no sentido de afirmação da obra. “Se nunca cantei loas a Fernando Pessoa também nunca ocultei que foi com ele que aprendi o ofício — e se de facto isso não se vê foi porque cedo me apercebi que se queria juntar algumas sílabas onde reflectir o rosto, só o podia fazer se conseguisse escapar a tanta sedução” (*Colóquio/Letras* n.º 88, p 130). Ora, é precisamente a partir do modo como o poeta apresenta o encontro (essa “*paixão* de extrema juventude”, esse “fascínio que, apesar de atenuado, ainda não acabou”) que o procurarei ler à luz dos pressupostos enunciados por Bloom. Primeiro, a questão edipiana. Para Bloom “o texto é o campo de batalha do ataque edipiano” (Felperin, 1985: 31). A conquista do terreno da originalidade, a formação dum estilo individual, passa por mecanismos tensionais de conflituosidade, de recusa, de exclusão que repousam em esquemas similares aos que são formulados pela psicanálise. Como que a resposta edipiana ao fantasma do pai. Num texto sobre *Orpheu*, Eugénio de Andrade emprega uma interessante metáfora parental ao referir-se a Fernando Pessoa como “àquele que foi curiosamente o Pai e a mãe do paulismo” (*Os Afluentes do Silêncio*, p. 183). É realmente curioso poder interpretar-se esta dupla etiquetagem aplicando-a ao processo de recepção da obra pessoana por parte do poeta Eugénio de Andrade. Curioso quando pensamos, por exemplo, que nalguns dos poucos poemas de Eugénio de

Andrade onde nos é permitido descortinar uma maior visibilidade intertextual estamos próximos das mais evidenciadas referências de ressonância materna do poeta de *Orpheu*. Recordo alguns textos de Pessoa onde surge a referência à criança que podemos aproximar das referências em Eugénio de Andrade, ou um pontual exemplo que concretamente parece estabelecer diálogo: falo agora do poema com o título “Noite transfigurada” de *As Mãos e os Frutos*. Alexandre Pinheiro Torres diz deste texto que se trata de “uma espécie de Ode à noite” (Torres, s/d:9). Alusão que conduz a uma aproximação: com a primeira parte dum texto de Álvaro de Campos, “Dois excertos de odes”, justamente onde a noite “vem cuidadosa / vem maternal”, ou quando na “Passagem das Horas”, outro texto de Álvaro de Campos, se invoca “sê para mim materna, ó noite tranquila...” No poema de Eugénio de Andrade também a noite chega e seu manto protector é igualmente de um inexcedível, maternal, aconchego: “nas mãos abertas onde me fechaste / ponho os meus versos e a própria sorte”. A propósito dos referidos textos pessoanos lembro as palavras de Eduardo Lourenço: “Todas as suas Odes dilacerantes à Noite testemunham a fundura da sua experiência sacral da solitude. Mas não menos testemunham da sua humaníssima necessidade de ternura sobre a sua vida” (Lourenço, 1983: 158). Maternal ternura, naturalmente, acrescento. Contudo, do criador de heterónimos o que se impõe predominantemente é a imaginária figura de uma absoluta paternidade. E é acima de tudo numa poética intelectualizada que se representa essa paternidade. Esta é já, de algum modo, a leitura do próprio Eugénio de Andrade. Oijamos a este propósito a sua reflexão; começando por realçar a radical modernidade de Fernando Pessoa, no panorama da nossa Literatura, diz-nos: “é com os seus versos que entre nós, pela primeira vez, se toma consciência plena de que o poema é um objecto verbal, “um produto intelectual”, como ele próprio lhe chama, distante já de qualquer emoção, se emoção chegou a haver. Uma tal radicalização a nós, leitores seus, e de Valéry e de Eliot, e de Benn, parecia-nos ser a conclusão lógica de um percurso iniciado por Baudelaire, mas houve quem se escandalizasse — Pascoaes foi um deles” (Persona, 11/12; p. 4). Até aqui não se justifica a recusa. Continuo a seguir de muito perto a argumentação do poeta que, neste mesmo texto intitulado “Encontro com Fernando Pessoa”, clarifica, mais à frente, as razões do virar costas à “figura paterna”. “Para um tal distanciamento da emoção, ou da memória dela, ou até talvez da sua

ausência, Fernando Pessoa fora 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” (*id.*: p. 4). Na justificação do trajecto estético do precursor se inscreve e legitima a opositividade dos sentidos que irão contribuir para a afirmação do seu próprio trajecto. Afirmação de uma poesia do corpo, poesia do desejo — um dos caminhos para encontrar o rosto.

Camilo Pessanha — a música do mestre

A influência mais profunda na minha poesia é a de Camilo Pessanha (R. P., p. 308).

Eugénio de Andrade conta um episódio pessoal sobre a *Clepsidra*. A história da descoberta do livro, da sua exterioridade, enquanto objecto, à sua posse, íntima e afectiva, enquanto poesia. Um dia, conta o poeta, encontrara um papel dobrado num banco de jardim: “uma pequena e selectiva lista de livros a comprar ou a ler. Conhecia-os todos, excepto um, de nome misterioso, como escrito numa língua estrangeira: *Clepsidra*”²²¹. Segue-se, depois, a procura num alfarrabista e o encontro: o pequeno volume na sua primeira edição. O episódio vem referenciado: anos 37 ou 38, jardim da Estrela, Barateira — o alfarrabista; mas para além dos limites da factualidade é uma dobra do episódio que me retém, se torna centro da minha atenção: esse “papelito dobrado” — metáfora do próprio encontro poético. A casualidade apresentada no mínimo do meio (o bilhete dobrado) produz um efeito de valoração: acentua, hiperboliza, um sentido de descoberta, fortemente personalizado: o único do afecto e da posse. “E a tal ponto lhe queria que tinha uma espécie de ciúme — eu, tão pouco possessivo — sempre que algum crítico mais superficial referia o seu nome a propósito de alguma influência sua, mais superficial ainda, num ou noutro poeta. Então surpreendia-me a murmurar: O homem é tolo, o único herdeiro daquela música magnífica sou eu. Por aqui se vê a que ponto me orgulhava do meu mestre”

²²¹ In *Persona*,: n.º 10, Julho/84; p. 10.

(ibid.). O texto donde retirei esta passagem tem por título: “*Camilo Pessanha, o mestre*”, e trata-se de um texto fundamental para equacionar a intertextualidade relativamente ao poeta da *Clepsidra*, pois aí são evidenciados os vectores-chave que relevam as razões do “encontro”. Primeiro que tudo as referidas razões afectivas, que levam a esse acolhimento: uma tão exemplar eleição, uma tão dedicada entrega, *in petto*. Não resisto a transcrever as primeiras linhas do texto: “Sempre tive Camilo Pessanha como exemplo da mais alta ascese poética, digamos, um homem da raça de Baudelaire, ou de Cavafy. Pessoa, Pessanha, Cesário, Camões — e agrada-me citá-los assim a contrapelo — foram sempre para mim os nomes supremos da poesia de língua portuguesa. A eles tive sempre escrúpulo de juntar qualquer outro poeta nosso, mesmo Pascoaes ou António Nobre, mesmo Bernardim ou Pero Meogo. Mas de todos eles, creio que só a Camilo Pessanha amei como mestre”. As afinidades electivas repousam obviamente em pressupostos de ordem estética e esse “discipulado”, intencional e ostensivamente referido, não deve ser entendido como mero artifício retórico. Efectivamente dentre os eleitos “nomes supremos da poesia portuguesa” é, sem dúvida, Pessanha aquele que melhor incarna o papel do mestre, aquele de cuja poesia, no seu todo, Eugénio de Andrade mais próximo se encontra (enquanto trajecto ideal). E é Pessanha aquele que mais fundamente incarna para a sua poética essa metáfora última da poesia, metáfora pelo poeta de *Ostinato Rigore* tão perseguida: a música. É curioso observar-se que, na exaltação do testemunho, Eugénio de Andrade refira várias vezes o nome de Pessoa no confronto dos fascínios exercidos. E é curioso, neste contexto, sobretudo pelo facto de Pessanha ter sido também para Pessoa, justamente, um mestre — “fonte contínua de exaltação estética” nas suas próprias palavras (Pessoa, 1967: 358). Ora, em Camilo Pessanha o atingir da “música magnífica”, enquadrada na estética simbolista da sugestão, supõe todo um processo admirável de “filtragem” de outras poéticas (Eugénio de Andrade diz-nos que “ele coara de todo o sarro as poéticas *fin-de-siècle*, que eram as do seu tempo, o que nem Pessoa nem Sá-Carneiro haviam conseguido relativamente ao tempo deles, com tal perfeição”). Pode começar por encontrar-se um paralelo notável, enquanto lição, no procedimento de absorção e rasura com que defini a prática intertextual de Eugénio de Andrade. Por outro lado, a aguda consciência de que a poesia é ofício de artesão, é outro dos exemplos do mestre. Reflectindo acerca da

obsessão da reescrita e das correcções, o poeta exemplifica, interrogando se não é a esse trabalho que se devem “os frescos — tão frescos! — “seixinhos da mais alva porcelana” (de que são conhecidas três versões), de Camilo Pessanha” (*Rosto Precário*, p. 295). Este mesmo verso se encontra, de forma quase explícita, num poema de Eugénio de Andrade: “Deixo ao Miguel as coisas da manhã — / a luz (se não estiver já corrompida) a caminho do sul, / o chão limpo das dunas desertas, / um verso onde os seixos são / de porcelana, / o ardor quase animal de uma romã aberta” (*O P. da S.*, P 49). Mas, como seria de esperar, as marcas de intertextualidade surgem principalmente de um modo alusivo e particularmente dissimuladas. Um exemplo: Veja-se como de um texto de Camilo Pessanha (o conhecido soneto: “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”) se podem encontrar ressonâncias subtilmente disseminadas, ecoando com novos referentes, com novos significados, em versos de Eugénio de Andrade. Assim, no referido poema da *Clepsidra*: “Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve” e no poema 23 de *Ostinato Rigore*: “a espuma do vinho / extinguir-se-á / como lume breve”. E esse adjectivo que aparece no poema de Pessanha: “acidulado” (“Da minha vinha o vinho acidulado e fresco”) até que ponto, encontrado algumas vezes em contextos absolutamente outros, não será desse poema uma ténue ressonância? Ainda em relação ao mesmo poema, no que toca ao código semântico-pragmático, uma notação explícita reenvia para uma zona metafórica de grande importância na poesia de Camilo Pessanha: a instância materna. Tem sido justamente notado que o movimento de regresso ao ventre materno consubstancia um dos mais importantes eixos de metaforização deste universo poético (cf. Gomes, 1977: 144-146). Concretamente no poema de que estou a falar, temos a presença fantasmática da mãe vinda do lado de lá da morte. Escusado será relembrar o como este motivo é importante em Eugénio de Andrade, assumindo evidentemente matizes de significação diversos. Lembro aqui um dos seus poemas (“Não há ninguém à entrada de Novembro” — *B. no B.*) onde ao nível das micro-estruturas textuais o dialogismo com o poema de Pessanha me parece ser particularmente relevante, muito embora os elementos comuns surjam com significados transfigurados relativamente aos da matriz dialogal: “vem como se não fora nada. / A porta estava aberta, / entrou quase sem pisar o chão. // Não olhou o pão, não provou o vinho. / Não desatou o nó cego do frio”.

Entre o afecto e a dedicação do aprendizado, eis as razões superiores para uma tão imensa fidelidade ao exemplo do mestre que para a arte da poesia soube melhor do que ninguém encontrar a superior metáfora.

Vicente Aleixandre — o rio da amizade

Espanha cresceu comigo fibra a fibra (R. P., p. 291)

A primeira edição do livro *Até Amanhã* que data de 1956 é um pequeno objecto de arte, muito belo, que aponta para um particular espaço de atenção dialogante, a sublinhar: precisamente o lugar de uma atenção que se poderá designar de exterior (centrada no plano estético-afectivo). Ora, são justamente alguns signos desse espaço que, explicitamente denunciados, vão ser apropriados e convertidos em “interior” atenção — intertextual. Falo primeiro de um sinal dominantemente exterior: os desenhos do escritor Jean Cocteau que ilustram o livro. Em segundo lugar refiro um poema, sob o título “Elegia entre sombra e mágoa para Vicente Aleixandre”²²²

A mais recente versão do poema, para além de uma pequena alteração num dos versos (o verso onde se lia: “Um rio, Aleixandre, um rio de guitarras” e se passa a ler “Um rio de águas cegas ou de guitarras”), apresenta-o truncado em uma estrofe, e o próprio título surge condensado:

A Vicente Aleixandre, entre sombra e mágoa

*Sempre foste um rio, um rio vulnerado,
um rumor de sangue que canta e canta,
não entre juncos, entre sombra e mágoa,
a nudez completa que te queima a garganta.*

*Um rio de águas cegas, de guitarras,
de guitarras não, de tesouras ou de espadas,
de sumo de limão, de mãos que se procuram,
trémulas, ofendidas e desamparadas.*

²²² Poema que posteriormente virá a ser deslocado deste livro para um conjunto denominado *Homenagens e outros Epitáfios*, integrante da edição de *Poesia e Prosa*; antes ainda aparecia no livro *Escrita da Terra e outros epitáfios* (1974).

*Assim te vejo: o rosto encostado à solidão
e as veias abertas gritando pelo mar,
ó clara luz de Espanha entre ruína e morte,
ó masculina luz de cal e de luar.*

Uma imagem, investida de forte carga metafórica, domina o poema: um rio. Assim é visto o poeta da dedicatória: “sempre foste um rio”. O último verso da estrofe rasurada, de tom mais intimista, fechava a primitiva versão do seguinte modo: “Quero apenas essa voz, afogar-me nesse rio”. Entenda-se o metaforismo, que a imagem encerra, em função de um duplo fluir de águas convergentes: a corrente que parte do biográfico e as águas que figuram o canto (“rumor...que canta e canta”).

Dámaso Alonso escreve vários textos sobre Aleixandre. Um desses textos intitula-se “El Nilo”. Trata-se de um texto sobre a figura e sobre a amizade: “tu lo que eres es un rio” (Alonso, 1969: 229). É absolutamente significativa a evocação de Dámaso Alonso neste contexto. Alonso é o amigo de “todas as horas” (cf. Bento, 1977: II); o amigo que lhe revela a poesia e o crítico atento desde o primeiro momento (veja-se a crítica entusiasta nos textos que Dámaso Alonso vai escrevendo sobre Vicente Aleixandre. Em 1932, ano da publicação do segundo livro de Aleixandre, Dámaso Alonso iniciava assim um ensaio: “La obra de Vicente Aleixandre es ya una diáfana verdad eterna de la poesía española” (Alonso, 1969: 267). Ora, Dámaso Alonso integrará a chamada geração poética de 27 que reunirá, entre outros, nomes conhecidos da poesia espanhola como os de Jorge Guillén, Ricardo Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda. Também Vicente Aleixandre será um dos companheiros do grupo e será justamente um forte elo coesivo no próprio círculo da amizade. Geração da amizade assim nos surge, por vezes, denominado o grupo. Creio que é daqui que se deve partir para perceber o correr desse rio que arranca do biográfico. O decisivo encontro de Eugénio de Andrade com a poesia espanhola, em particular a geração de 27, julgo que ganha se lido à luz deste pressuposto que lhe subjaz: um iluminante encontro que floresce na amizade. Atente-se, a propósito, num pormenor: todos os textos integrados em *Epitáfios* têm apenas uma data. O poema dedicado a Aleixandre, que citei, aparece com a data de 1952. Importa referir este dado biográfico, pois que é este justamente o ano em que o poeta português, durante uma estadia em Madrid, trava amizade com Aleixandre, Jose Luis Cano e

Angel Crespo. Recorde-se ainda que é Vicente Aleixandre que vai pôr Eugénio de Andrade em contacto epistolar com o poeta Luis Cernuda na altura exilado no México²²³. “Parecia um poeta espanhol entre espanhóis” diz-nos Crespo a propósito do contacto que Eugénio de Andrade estabelece com o grupo (Crespo, 1981: 27).

Ainda dentro da esfera do biográfico há um factor primacial que deve ser tido em conta para compreender este à-vontade, esta natural proximidade de Espanha. Trata-se de um factor que, radicando nas origens biográficas, no sentido mais estrito (ascendência espanhola por parte da avó materna), tem fundamentalmente a ver com uma zona bastante importante neste universo poético: a memória da infância (literalmente a proximidade geográfica do território espanhol) e, sempre, a mãe. “Mamita deve ter sido a primeira palavra que aprendi inteirinha, e tal palavra pertence a uma cultura que eu viria a amar sobremaneira. Nos romances que a minha mãe me cantava quando era pequeno, as perplexidades entre o português e o castelhano eram frequentes...” (*Rosto Precário*, p. 291).

Mas avance-se para influência poética (intertextualidade) propriamente dita, as águas do canto que referi: da parte de Aleixandre, da parte da geração de 27. Antes, porém, quero falar de uma presença, um poeta sobre o qual, por razões de espaço e de opção, não me deterei em termos de aproximação intertextual (assunto que, aliás, já mereceu estudo) mas que não posso deixar de assinalar no quadro desta reflexão. Falo de Federico García Lorca. Esse “ser mágico”, de inesgotável poder encantatório em relação ao qual Eugénio de Andrade diz ter sido, dentre todos os encontros da sua vida de poeta, o mais fascinante. À semelhança do que já foi visto relativamente a Pessoa e Pessanha, também nos é apresentada a história deste encontro. 1940, Lisboa; encontro por intermédio de um bailarino espanhol que fora amigo de Lorca (cf. *Os A. do S.*, p. 205). Deste relato retenhamos um pormenor. Diz-nos o poeta que acabada a guerra a “primeira viagem, de certo modo, foi à sua procura” (*Rosto Precário*, p. 291). Espécie de peregrinação lorquiana: os lugares, a família, os amigos “que se foram tornando meus” (*id.*). Na sequência do que tenho vindo a observar e do que Eugénio de Andrade acrescenta²²⁴,

²²³ Angel Crespo apresentará as cartas de Cernuda [de Dez. 57 a Fev. 62] numa edição publicada em 1979, em Zaragoza pela editora Olifante.

²²⁴ É a partir deste momento, com a poesia de Lorca, que “a Espanha me

percebe-se a importância deste nome e se confirma o modo como a poesia hispânica deixa marcas profundas na sua obra. Um dos aspectos que tem sido assinalado, no assinalar de um lugar para o nome de Eugénio de Andrade, no quadro da história literária, relaciona-se precisamente com uma peculiar assimilação de marcas da estética geracional do grupo espanhol de 27. Os desígnios desta observação ligam-se, originariamente, sobretudo a uma afirmação de António José Saraiva e Óscar Lopes quando se referem ao “conjunto da sua obra onde mais do que do nosso modernismo, se reconhece a continuidade da geração espanhola de 25” (Saraiva e Lopes, 1985: 1100). No seu ensaio sobre a poesia de E. de Andrade, Angel Crespo começa por referir a citação que acabei de fazer. É com bastante agudeza que Crespo prossegue na análise da referida “componente hispânica” do poeta português e das possíveis interferências da geração de 27. Como é sabido, um dos mais relevantes pressupostos estéticos da poética desta geração prende-se com a atenção concedida à palavra e ao poético considerados em si mesmos como valores autónomos²²⁵. Também se sabe que este postulado não aparece como característica exclusivista desta poética. Daí a cautela metodológica presente na interrogação de Angel Crespo: “Poder-se-á, contudo, neste caso falar de uma influência directa, ou pelo menos decisiva, no poeta português?” (Crespo, 1981:28)²²⁶.

abriu as portas para sempre”; “A poesia de Federico foi ainda a via pela qual cheguei a Raimundo Lúlio, São João da Cruz, Lope, Quevedo, Galdós, Menéndez Pidal, Machado, Unamuno, Juan Ramón, Alexandre, Cernuda, etc....” (R.P., p. 291).

²²⁵ Estamos perante uma concepção do poético que se relaciona estreitamente com os princípios kantianos e neo-kantianos da autonomia da arte. Lembro, aqui, a propósito, a importância de um nome que é geralmente considerado como um dos precursores da geração de 27: Juan Ramón Jiménez. E sublinho em relação a este nome a permanente atenção que nos é dada ver na sua obra em relação à essência do poético (concepção de uma poesia pura, desligada de tudo, radicalmente intelectualizada e centrada sobre si). Destaque-se ainda o nome de Jiménez tendo presente a atenção que E. de Andrade lhe dedica, nomeadamente através da tradução de textos incluídos em *Trocar de Rosa* (pequeno volume com poemas de diversos autores traduzidos por E.A.).

²²⁶ Importa atentar na sequência da reflexão de Angel Crespo sobre a questão da possível herança dos postulados da arte pela arte: “É um escrúpulo que não pode ser dilucidado nestas poucas páginas. Da minha parte, inclino-me a crer que a lição, mais que dos espanhóis, e sem negar, por isso, que os mesmos tenham tido um papel importante, lhe vem de Rimbaud, de Éluard e de toda uma tradição próxima mas forte” (Crespo, 1981:28).

É evidente que a dúvida impor-se-á sempre, relativizadora, tanto mais quanto tivermos presente o procedimento rasurante que subjaz à assimilação de influências na poesia de Eugénio de Andrade. Há, contudo, um ponto em que não restam dúvidas: o papel decisivo que tem a poesia de língua castelhana como um dos traços determinantes no desenhar-se de um rosto próprio da poética eugeniana. Crespo fala de um vazio que, consciente ou inconscientemente, foi na poesia portuguesa preenchido por Eugénio de Andrade (em função da sua posição face à poesia espanhola). Enquadrando-o na “melhor linha evolutiva da poesia portuguesa” o poeta e ensaísta espanhol vem, acima de tudo, chamar a atenção face às “características da melhor poesia em língua castelhana do nosso século que foram, subtil e exemplarmente, incorporadas à sua linguagem poética e à estrutura interna e externa da sua obra” (id.: 27). Atendo-me a um exemplo, escolhido entre outros possíveis, dentro da geração de 27, antes de avançar para algumas aproximações de pormenor no diálogo com a obra de Alexandre, friso uma adequação particular que se ajusta a esta leitura. Refiro-me ao facto de na linguagem poética, considerada a linguagem de eleição dentro da geração de 27, ser privilegiado um procedimento estilístico, objecto de um culto especial: precisamente a metáfora. “A geração de 27 constitui uma poética que tem um culto especial da metáfora” (Cabrera, 1975:29). Vicente Cabrera sublinha concretamente em relação a Alexandre a importância da plurivocidade metafórica, referindo “um grande número de metáforas principais independentes e intimamente relacionadas entre si” (id.: 125). Em relação a E. de A. observações similares têm sido feitas; escute-se, por ex., Gastão Cruz que fala da “poesia complexamente metafórica de Eugénio de Andrade. Perseguir uma imagem é sempre para o autor de *Os Amantes sem Dinheiro* perseguir uma série de outras de que ela é a metáfora ou que são metáforas dela” (Cruz, s/d: 123).

Um dos pontos de contacto que merece um lugar especialmente digno de destaque, diz respeito justamente à metáfora da mãe. A presença da mãe é na poesia de Vicente Alexandre, como em Eugénio de Andrade, um foco irradiador, matriz fundamental da sua mundivivência poética. Em dois versos lapidares, que retiro de um dos primeiros livros de Vicente Alexandre (*Espadas como lábios*)²²⁷, lê-se:

²²⁷ Foi utilizada a edição das *Obras Completas*, publicada em 1968, Madrid, Ed. Aguilar. Em relação aos textos não incluídos nesta edição (*Poemas de la con-*

Madre, tierra común, de que solo he nacido
A ti vuelvo, y a solas, y me entierro en tu seno. (O.C., p. 285)

O poema donde provêm os versos intitula-se justamente *Madre, madre*. Interessa sublinhar o seguinte: estes dois versos vectorizam um movimento centrípeto obsessivamente recorrente em diversos momentos e em várias frentes metafóricas: o regresso à mãe. A este poema voltarei. Para já observe-se que se em Eugénio de Andrade não encontro versos onde ocorra formulação similar a esta, assim tão explicitamente oferecida, o eixo temático presente nesta passagem não deixa de ser, de igual modo, dos mais penetrantes na obra do poeta português. Ecos particularmente visíveis nos poemas em que a mãe surge depois de morta. Dado o modo rasurante e integrador como Eugénio de Andrade encara assumidamente a sua textualidade, devem entrever-se as aproximações mesmo neste eixo, fundamental para os dois poetas, ao nível do dialogismo textual fluido: ecos, ressonâncias, correspondências possíveis. Tanto mais que em outras vozes dialogantes ecos igualmente significativos se podem vislumbrar no que toca à presença da mãe, como foi visto, por exemplo, em Pessanha.

Em Vicente Aleixandre, na recorrência metafórica a que aludi destaque-se a dominância de uma privilegiada figuração: os espaços fechados, como os poços, como os buracos. Veja-se o título do primeiro livro: *Ámbito*, e recorrendo ainda aos títulos, recordo do citado livro de 1932 *Espadas como lábios*, o poema com o nome “En el fondo del pozo (el enterrado)” — (O.C., p. 263). O poema apresenta um mundo subterrâneo e silencioso — nítida figuração idealizada do *regressus ad uterum*, regresso a um “tiempo de suavidad y permanencia” (p. 264), refúgio tanto espacial como temporal ao qual se tem acesso por via da intercessão materna para que o poeta apela. Voltando ao poema “Madre, Madre” recordo estes versos: “La tristeza como un pozo en el agua, / pozo seco que ahonda el respiro de arena, / pozo. — Madre, me escuchas?: eres um dulce espejo / donde una gaviota siente calor o pluma. / Madre, madre, te llamo” (p. 285). Se os poços e outras metáforas de fechamento e limite, obsessivas em Aleixandre, não se prefiguram em Eugénio de Andrade com esta nitidez, o desejo de regresso à mãe encontra idêntico eco não apenas

sumación [1968] e *Diálogos del Conocimiento* [1974], foram tidos em conta os textos apresentados na antologia de José Bento (Cf. Bento, 1977).

ao nível da global mundivivência, mas também ao nível de recursos particulares como seja, por exemplo, a interpelação à mãe, em especial, depois da morte: “Mãe já nada nos separa. / Na tua mão me levavas, / uma vez mais, / ao bosque onde me sento / à tua sombra. / — Como tu crescestes! — / suspiras” (*C. do D.*). Oferecem estes versos uma singular conexão. Lembro os versos de Aleixandre do poema “Ciudad del paraíso” no livro *Sombra del Paraíso*. Aí o poeta é conduzido à cidade da infância pela mão materna: “Allí fui conducido por una mano materna (...) //Por aquella mano materna fui llevado ligero / por tus calles ingravidas. Pie desnudo en el día. / Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.” Para Aleixandre a cidade do paraíso é identificada com a cidade de Málaga (como aparece na dedicatória em subtítulo). O paraíso da infância redescoberta situa-se em Eugénio de Andrade no seio de um diverso quadro de referência: o mundo rural. Para lá desta diferença maior, a aproximação impõe-se sobretudo pelo comum denominador da instância mediadora. A mãe cumpre a função da acessibilidade aos desejados espaços paradisíacos. A metáfora da mão²²⁸ traduz um particular momento da significação metafórica dessa acessibilidade, embora em Aleixandre surja por vezes associada a uma imagem ausente em Eugénio de Andrade: a imagem do céu materno²²⁹.

Outro lugar de extrema importância na obra de Vicente Aleixandre é esse lugar-comum maior, a que me tenho referido como igualmente central em E. de Andrade: o desejo, o corpo²³⁰ — “Canto con todo el cuerpo” (*O.C.*, p. 309). Para falar de Aleixandre comecei por invocar uma imagem: o fluir das águas de um rio. Retomo essa mesma imagem não pretendendo, contudo, discorrer sobre a extraor-

²²⁸ Para lá da função da acessibilidade que se pode ver nalguns dos poemas em que a mãe aparece, sublinho ao longo do texto eugeniano a ocorrência de muitos exemplos que nos apresentam as *mãos* ou *mãos abertas* enquanto imagem ou metáfora materna. Lembro em Michel Tournier o protagonista do *Rei dos Álamos* “com as mãos estendidas em forma de berço”. Cito aqui um exemplo, ao acaso, na obra de Eugénio de Andrade: “ó pureza apaixonadamente minha:/terra toda nas minhas mãos acesa” (*O. R.*, P 19).

²²⁹ Vd. exemplo *O. C.* p. 266; p. 589.

²³⁰ Lugar que aproxima os dois poetas, mas que poderá aproximar *Eugénio de Andrade* de muitos outros, pois que “a explosão do prazer” constitui “um dos núcleos mais tensos da atenção humana e literária da nossa época” (Magalhães, 1981:22).

dinária riqueza das várias faces metafóricas que dela se desprendem ou que se desprendem do elemento a que a imagem reconduz. Dentre essas faces rapidamente vejo recortar-se uma: a que congrega as águas e o universo materno. Mas, tendo-me já debruçado sobre a face materna, procuro, agora, em traços breves, alguns aspectos de uma outra face: justamente a que ressalta da articulação das águas com o desejo. “Quem não sabe que os corpos podem ser conjunção de águas felizes?” — Assim termina um poema de Eugénio de Andrade, poema cujo título reproduz a expressão que igualmente intitula o livro a que pertence: “Memória doutro Rio”. Importa correlacionar o título com as últimas palavras do poema pela densa carga metafórica que aquele comporta relevando uma outra intensidade — uma carga erótica. Na poesia de Aleixandre também a “conjunção dos corpos”, a relação amorosa, aparece intimamente ligada ao universo da fluidificação aquática. Apesar das reservas que o próprio modo textual da rasura (em E. de Andrade) acaba por impor ao comparatismo analítico, escolho dois exemplos, um livro de cada poeta (*As Mãos e os Frutos* [1948] e *La destrucción e el amor* [1935]), onde recolho e faço dialogar as ressonâncias que neles encontro de uma mesma presença: a identificação corpo/rio. Aleixandre fala, num dos poemas, de um “rio luminoso” (ser amado) em que o eu lírico mergulha os braços (*O.C.*, p. 339). Em Eugénio de Andrade: “o teu corpo é como um rio/onde o meu se perde” (XVIII). Num outro poema de E. de Andrade, a mesma configuração/identificação faz ver o corpo/rio “em sereno desafio/com as margens quando desce” (X). Fluir que em V. Aleixandre é doce e feliz: “tu dulce y ya fluente cuerpo” (*O.C.*, p. 417), “cuerpo feliz que fluye entre mis manos” (*O.C.*, p. 331).

No desejo de se afirmar como rosto próprio todo o poeta parte das semelhanças para encontrar as diferenças. Essa procura das singularidades subjaz, por conseguinte, aos mais fundos mecanismos da produção poética que são sempre “impulsos da diferença” (Cf. Magalhães, 1982: 35)²³¹. É então natural que, consciente ou inconscientemente, da parte de qualquer leitor, quando colocado perante o

²³¹ J.M. Magalhães lembra que este propósito subjaz “ao próprio epistema clássico do modelo”. Dir-se-á então de toda a poesia: — “todos os poetas têm uma comum identidade que consiste em não quererem ser idênticos, não quererem preencher intenções equivalentes. Cada um traz consigo a idêntica intenção da diferença” (Magalhães, 1982: 34).

confronto de dois poetas, as suas expectativas se definam, inevitavelmente, em função dessa busca de singularidades; busca que se verá inscrita nos seus horizontes de leitura, partindo-se sempre de aproximações, antes de mais, por via das afinidades reveladas. Ora, um proceder deste modo (como tem vindo a ser feito) acarretando um forte pendor aleatório pode fazer derrapar a leitura, da inconclusividade (inevitável neste tipo de pesquisa) a um total reducionismo do que possa ter a ver com o fenómeno da intertextualidade. Estas reservas impõem-se, no que toca às aproximações que fui fazendo, por alguns motivos: 1) os exemplos justapostos decorreram essencialmente de aproximações ao nível lexical, ou então da aproximação de quadros de referência similares, relevantes nos dois poeta²³². 2) Por outro lado, no horizonte de coetaneidade em que os dois poetas se cruzam, o “coincidente” em muito pouco poderá efectivamente legitimar certezas mesmo nesse mínimo comum²³³, coincidente, afinal, a tantos outros coetâneos. Isto, na realidade, levará a perceber como o estudo da intertextualidade (contrariamente a uma positivística delimitação das fontes) remeterá sempre para um interminável reenvio, de impossível estabilização. Não posso, no entanto, terminar sem referir uma

²³² Aliás, não pôde deixar de ser tido em conta o facto de uma poética como a da geração de 27 se prestar a apropriações, adaptações com uma relativa facilidade, concretamente no que diz respeito ao léxico e aos campos semânticos, os quais conformam uma gama comum, relativamente restrita, recorrente em diversos dos poetas que integram a geração. Dou apenas um exemplo. Ao ler um pequeno poema de *Âmbito* encontro os seguintes versos que apresentam assim o dia: “esa concha/impura de nácar”. A metáfora ecoando familiar, reenvia para versos de E. de A.; lembro, por exemplo, em *O. R.*, versos como este: “Despe-te/como o orvalho/na concha da manhã”. ou então o recorte materno que assume a ocorrência da concha em *M. de S.* associando-se ao afago, ao acolhimento, ao corpo do outro. Mas a interrogação surge: será que o reenvio não poderá ser feito em direcção a outros ecos, provenientes por exemplo de um Lorca, ou de um Salinas?

²³³ As afinidades poder-se-iam encontrar a outros níveis como seja do ponto de vista da concepção/orquestração global das obras. Assim, a extensão no tempo (a primeira obra de Aleixandre data de 1928 e a última de 1974); a decisiva marca da temporalidade ao nível, por exemplo, da presença da velhice e da morte, também mais presente nos livros da última fase do poeta espanhol. Vê-se ainda em Aleixandre a coerência de um percurso que se situa entre as marcas da regularidade (essencialmente ao nível dos códigos semântico-pragmático) e da variabilidade (ex. as fases distintas; a apresentação de um livro de poemas em prosa, os poemas com estrutura dialogal que aparecem logo no primeiro livro de Aleixandre e mais explicitamente no último, etc.).

diferença maior entre as duas poéticas. Do ponto de vista dos códigos técnico-compositivos, salta aos olhos a linha demarcadora: em Aleixandre um estilo torrencial, a discursividade, o verso espraiado, o tom de um “ímpeto oratório” (D. Alonso). Exceptue-se o primeiro livro, *Âmbito*, onde o tom é contido “como o de tantos livros publicados por essa altura. Dominava ali a elegância e a delicadeza” diz Dámaso Alonso (Alonso, 1969:284). Justamente este tom contido (que marca os textos da geração de 27) vai ser em Eugénio de Andrade uma das constantes definidoras da sua arte poética.

Encontro com o rosto

Ao dar conta da extraordinária fortuna de um conceito como a intertextualidade, que no domínio da teoria e crítica literárias se tem revelado verdadeiramente fecundo, Marc Angenot dá as razões que o levaram a interessar-se pelo conceito e, entre essas razões, refere uma que me parece bastante importante, a qual, aliás, está na base de quase todas as pesquisas efectuadas (mesmo reclamando-se de filiações muito diversas): o que ele chama de “mistério da origem” (Angenot, 1983:122). O interrogar as razões da origem e o justificar a origem (a procura e o encontro do rosto) parecem-me constituir justamente o motivo em torno do qual giram algumas das mais fascinantes reflexões do poeta em que me fui apoiando.

Seja, então, permitida uma síntese, procurando, na leitura, adequar à metáfora inscrita no texto (rosto precário) algumas metáforas parentais (às quais subjaz um enfocamento de teor psicanalítico). Socorrer-me-ei em particular do auxílio das admiráveis reflexões de Michel Schneider no seu livro *Voleurs de Mots*. Diz-nos a dado momento Schneider que em cada escritor existe um “romance de influências”. “Romance” que será tanto mais singular na medida em que o escritor convocar as dívidas num conjunto que lhe seja próprio. Acrescenta que “quanto mais um autor é influenciado em profundidade e em extensão, mais ele é original” (Schneider, 1985:272). Como podemos ver, nos exemplos apresentados, os traços do “romanesco” são bastante elucidativos e, em relação a eles, podem encontrar-se diversos pontos comuns que permitam relevar aquilo a que se poderá chamar de *histórias de aprendizagem*. Uma predisposição fundamental que aparece formulada nos diversos “encontros” onde confluem os sentidos da aprendizagem *stricto sensu* (em alguns casos

se encontra mesmo a lição em sentido escolar — uma pedagogia) e os sentidos da amizade (este aspecto é claramente legitimado no exemplo visto em relação a Aleixandre). Por outro lado, e simultaneamente, há nesses encontros um outro aspecto relevante: a componente do casual ou do diferido; o que chega em segunda mão (conhece António Botto e é um amigo deste que lhe revela F. Pessoa); a relevância do próprio mínimo (o bilhete dobrado no banco do jardim). Finalmente, o que se recebe ou que verdadeiramente se deseja receber (ou é dito efectivamente receber-se) é também um mínimo apreensível, ou o quase inapreensível: uma música; quase só isso (não são as ideias contidas na poética pessoana, nem tão pouco os conteúdos de Pessanha, aquilo que se reivindica). Por isso a poética de Camilo Pessanha é paradigmática²³⁴. Será um (con)fundir de músicas o que, no fundo, se deseja: a da mãe, a dos mestres. Magnificação da arte poética.

Relativamente à obra de Eugénio de Andrade um olhar mais atento permitirá falar dessa essencial figuração: uma poesia com rosto materno. No quadro da triangulação das relações parentais, transposto de um horizonte de inspiração psicanalítica para a análise textual, de imediato se depara, nesta poesia, com a evidência de um silêncio: a ausência da figura paterna²³⁵. Interessantes adequações podem ser encontradas na transposição desses modelos (inspirados na psicanálise) para uma leitura dos mecanismos da intertextualidade.

²³⁴ Dizem António José Saraiva e Óscar Lopes na *História da Literatura Portuguesa*: “Eugénio de Andrade é, a par de Pessanha, o poeta português mais próximo de uma poesia música, numa linguagem cerrada sobre si, ou inesgotável a qualquer paráfrase interpretativa” (Saraiva e Lopes, 1985: 1100). Veja-se ainda, a propósito, o que o poeta dirá de Cesário num poema que lhe é dedicado: “Ó meu poeta, talvez fosse contigo/que aprendi a pesar sílaba a sílaba/cada palavra, essas que tu levaste/quase sempre como poucos mais,/à suprema perfeição da língua”.

²³⁵ Do silêncio (ocultamento) que cai sobre a figura paterna, tornada figuração de uma pura ausência, apenas uma excepção ocorre explodida ao nível textual (irrupção de extrema crueza): algumas palavras no livro *Limiar dos Pássaros* no texto “verão sobre o corpo”. O trazer o pai ao texto, onde é brutalmente executado (expropriação, redundante, pela castração e pelo cegar — esvaziamento dos olhos, tornado esvaziamento simbólico do corpo e do nome paternos) tem uma significação de vasto alcance. Por um lado, o reabilitar a “mãe profanada” (Cf. Proust em *A la recherche du temps perdu*), por outro lado, o parricídio simbólico e exorcizador (enquanto libertação catártica da ameaçadora ausência fantasmática) irá remeter a figura paterna para o lugar de ausência definitiva, absoluta; por amor à mãe.

Falei atrás de alguns traços de romanesco, a propósito dos exemplos apresentados; posso agora, retomando Bloom, perspectivar esses exemplos em função dos postulados de narrativização ou dramatização, naquilo que constitui o cerne dos estudos de Harold Bloom: uma “teoria da poesia como descrição da influência poética” apresentada no quadro de uma “história de relações intrapoéticas” (Bloom, 1973:5). Na sequência do que ficou dito, concretamente em torno da relação com F. Pessoa, pode dizer-se que o olhar que a quase totalidade das hermênticas psicanalíticas lançaram sobre o pai, no quadro de uma eterna configuração edipiana, pode ajudar a compreender (devidamente transposto e enquadrado) alguns dos mecanismos fundamentais que subjazem à produção textual eugeniana e conseqüentemente aos (indissociáveis) mecanismos da intertextualidade. Transpondo o cenário, encontrar-se-á, então, o desejo da mãe, metaforizado na posse da língua, e o correlato da rivalidade para com o pai nos predecessores, pais poéticos, diga-se (o caso de Pessoa é a este título exemplar). Em última instância o pai estará metaforizando toda a instituição literária (na autoridade dos autores antecessores). O parricídio surge, nesta lógica, como a concretização de um natural, inevitável, ou, mesmo obrigatório, gesto contra a própria inibição da influência; pois, como diz Schneider “aquele que não entra na relação de ódio quebrando os laços que o amarram aos seus modelos, permanece irremediavelmente preso dessa denominação, tornando-se ou um plagiador ou um inibido da influência” (Schneider, 1985:277).

Justamente sobre a questão “da influência”, o poeta diz o seguinte em resposta a um inquérito: “Mas em matéria de influências nem sempre se pode muito, porque aqui também não se escolhe, é-se escolhido. (...) Porque cada artista tem a sua árvore genealógica, se não se tiver enganado de pai ou de mãe. Mas nestas coisas de arte não se trata apenas de herdar uma das múltiplas tradições, trata-se sobretudo de a enriquecer. O poeta recebe, é certo, mas também dá, numa reciprocidade total. E ao inserir-se numa tradição seja ela qual for, perseguindo-a ou removendo-a, ou transgredindo-a, se tiver talento ou génio para tanto, o poeta torna-se responsável perante a sua língua por essa coisa cada vez mais rara: a transparência do mundo. Porque a obra de criação, nunca é demasiado repeti-lo, não se faz apenas com seduções e exasperações culturais” (*Cadernos de Literatura*, n.º 11, Abril — 1982). Com particular subtileza o poeta vai fazendo deslizar os seus pontos de vista. 1) da proximidade de uma visão

romântica — a condenação à escrita (“é-se escolhido”) à efectiva consciência da real dimensão da questão genealógica (intertextual) — “cada artista tem a sua árvore genealógica”; 2) aí, de uma genealogia, por assim dizer, paterna (a herança das tradições culturais e literárias) ao que se pode chamar de genealogia materna ou, por fim, à própria abolição das genealogias. A focagem é deslocada para se integrar no, mais justo, lugar onde necessariamente desemboca toda a problemática da criação artística e em função da qual deverá ser correctamente dimensionada a problemática da intertextualidade: o lugar da relação com a língua, esse lugar que chamei de materno (“o poeta torna-se responsável perante...”). “O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (...): para o glorificar, para o embelezar, ou, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pôde ser reconhecido” (Barthes, 1983:78).

Da negação paterna se passa à afirmação do texto que, na ausência dessa marca, brilha como filho intencionalmente marcado pela essencial presença materna. Este trânsito, grosseiramente esboçado, faz avultar em termos muito genéricos os fundamentos do procedimento da produção poética em Eugénio de Andrade e dos mecanismos subjacentes da intertextualidade. Fale-se então da rasura (reaproveitamento, absorção, eliminação, superação) como modo de, textualmente, encontrar a origem (originalidade). “Se eu tivesse que definir o critério global da sua prática poética, o termo que utilizaria seria rasura” diz Joaquim Manuel Magalhães (Magalhães, 1981:94). Uma extrema filtragem, apagamento de todas as marcas, de modo a que o poeta possa nascer com o poema, ser radicalmente a sua própria origem (“Em todo o escritor existe o velho sonho de ser original, quer dizer, em última instância, de ser sem origem, de ser ele mesmo a sua própria origem” [Schneider, 1985:282]). “Porque o poeta vai nascendo com o poema para a mais efémera das existências” (*Rosto Precário*, p. 277).

XIII. A HARMONIA DO MUNDO

Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o silêncio, pois esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência (R.P., p. 275).

À volta de um núcleo de obsessões se configura geralmente um universo poético; conjunto que vemos constituir-se através de um número relativamente restrito de macro-signos semânticos (temas, motivos, imagens)²³⁶, de mitos pessoais²³⁷ e de outras recorrências que se afirmam como traços idiolectais, concretamente ao nível da actualização de diversos códigos literários. Diz Eugénio de Andrade sobre a sua poesia: “Há uma série de recorrências que se vão, não direi alargando, mas aprofundando, ao longo de vinte e tal anos de poesia: 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 — preocupações maiores, ao que me parece, da minha poesia, sem esquecer a face acolhedora e materna extensiva a tanta imagem de vida instintivamente feliz e aberta” (R.P., p. 287). O tempo, Eros, o rosto, a face materna: algumas das obsessões maiores que o poeta sublinha. Tentar aceder ao conhecimento de um universo poético, implicará o marginalizar algumas dessas recorrências, aproximar a leitura, o mais possível, dessas

²³⁶ Cf. Silva (1983: 652-654).

²³⁷ Cf. Durand, 1979^b.

obsessões. A descrição de um mundo possível pode então ser procurada através de uma metáfora, uma vez que o tropo é privilegiado instrumento de conhecimento (Cf. Eco, 1985: 163). Procurei, ao longo destas páginas, captar alguns trânsitos metafóricos numa tentativa de aproximação, ainda que parcial, da visão do mundo neles apresentada. Perante um intrincado constelar de metáforas, que se sucedem tocando-se de vários lados e incessantemente se multiplicando sob um efeito caleidoscópico (originando-se sempre novas e diversas correspondências), tentei penetrar no interior dessa mobilidade relevando determinadas zonas, que se me impuseram de acordo com o enfoque delineado no início, isto é, privilegiando justamente essa “face acolhedora e materna”. Assim, *o nascimento da música* se apresentou, na leitura, como metáfora inaugural na acessibilidade ao universo poético estudado (“a metáfora poética pode converter-se num instrumento de conhecimento, precisamente porque representa o primeiro passo, ainda impreciso, no caminho da construção de uma matriz de mundo” [Eco, 1983: 164]). A metáfora da música, como foi visto, revela a dimensão ontológica e a idealidade de um mundo ordenado por uma harmonia e equilíbrio essenciais, de profundas ressonâncias maternas. O poema, que congrega todos os elementos, aspira ao ideal de perfeição; como música verdadeiramente elemental: “A ideia de que a estrutura do universo está ordenada pela harmonia, de que há uma música cujos modos são os elementos, a concórdia das órbitas planetárias, a melodia da água e do sangue, é tão antiga como Pitágoras e nunca perdeu a sua força metafórica” (Steiner, 1982: 70). A música, no dizer a ordem do mundo (nostálgica “de uma antiga unidade”), reenvia a uma outra metáfora que lhe subjaz: a metáfora arquitectural (no sentido, também já visto, de um modelo de construção). Construção, simetria, equilíbrio são regras de composição, princípios arquitectónicos a que o poeta recorre e de que se puderam ver alguns aspectos no que toca a uma rigorosamente premeditada orquestração/ ideação da obra (do livro, do poema, do verso — “não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba” [R.P., p. 288]; “Sublinho este *fazer*, pois o poema tem sempre qualquer coisa de artesanal” [id; p. 334]). O poeta reivindicará para este aprumo uma fundamentação que enraíza na limpidez do mundo elemental da infância: “As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental. Guardo desse tempo o gosto por uma arquitectura extremamente clara e despida, que os meus poemas

tanto se têm empenhado em reflectir” (R.P., p. 288). A harmonia perseguida, pode, assim, ser interpretada como procura da recuperabilidade da unidade originária (materna); a recondução ao uno. Encontram-se em diversos níveis textuais (como se pôde ver, tanto ao nível das formas da expressão e das formas de conteúdo, como na sua interacção) manifestações de um universo extremamente coeso, reflexos de um absoluto desejo de reconciliação. Diz o poeta em “O Sacrifício de Ifigénia”, uma das suas “Poéticas”: “Esse «pastor do Ser» na tão bela expressão de Heidegger, é, como nenhum outro homem, nostálgico uma antiga unidade. As mil e uma antinomias, tão escolarmente elaboradas, quando não pervertem a primordial fonte do desejo, pecam sempre por cindir a inteireza que é todo um homem” (R.P., p. 277). A sua obra dá a ver justamente uma permanente síntese dinâmica; dialéctica entre “luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência”, entre o outro e o mesmo, uma permanente busca do rosto. Preocupação maior desta poesia: encontrar o rosto e dá-lo a partilhar numa terra que seja habitável. “Não foi um paraíso, /que não é medida humana, o que para ti/sonhei. Só quis que a terra fosse limpa, nela pudesses respirar desperto/e aprender que todo o homem, todo,/tem direito de sê-lo inteiramente/até ao fim”²³⁸.

A busca de unidade encontra-se profundamente reflectida na concepção do tempo que subjaz à construção deste universo poético. A ideia de um percurso circular (em relação ao qual, ao longo deste trabalho, se foram avançando algumas hipóteses interpretativas) estende-se a planos diversos, que vão da concepção da ordem cósmica do tempo cíclico ao plano da própria lógica orgânica e arquitectural dos poemas, considerados em si mesmos, dos livros e da obra no seu todo. E mais uma vez aqui podemos encontrar uma justificação de raízes maternas: por exemplo, na ideia do *fazer* poético inscrita na lógica das repetições (negação do tempo) ou no que toca à concepção temporal em que o sujeito poético deseja inscrever os reflexos autobiográficos. Nomeadamente nos últimos livros em relação à presença de uma criança enquanto privilegiado destinatário intratextual. À lógica irreversível de um tempo ameaçador (que conduz irremediavelmente a um fim [nascimento, idade madura, velhice,

²³⁸ Poema dedicado ao Miguel com o título: “Ao Miguel, no seu 4.º Aniversário, e contra o nuclear, naturalmente” in *Antologia Breve*, 5.ª edição, 1985.

morte]) se pretende contrapor uma visão cíclica da temporalidade²³⁹. Mas é sobretudo a figura materna que diz a ordem de um idealizado mundo harmônico, mundo que transvasa os estritos limites do tempo linear. Pode então dizer-se que esse lugar (o lugar da mãe), ausência dinamizante, é desta poesia essencial lugar de metáfora, tornado presença irradiante no dizer o próprio poético.

Não posso deixar de trazer aqui um texto do poeta que se erige, soberano, como ponto de chegada, culminação desta experiência de aproximação da obra. Não propriamente de um texto paradigmático se tratará, na medida em que nele se poderia espelhar uma sùmula dos vectores temáticos e formais que ao longo dos anos vão conformando uma poética²⁴⁰. E se porventura o posso ler como síntese de algumas das direcções ordenadoras da minha leitura, o texto está para além disso. Espécie de lugar aurático onde harmoniosamente se rediz o equilíbrio, a harmonia do mundo, incessantemente procurada. Falo do texto *As Mães*, que integra o volume *V. do O.*²⁴¹. Visão do mundo materno, o mundo das mães, apresentado no modo próximo da antiquíssima solenidade do hino religioso²⁴².

²³⁹ Aqui pode entrever-se o *topos da coincidentia oppositorum* (onde a velhice vai coincidir com a infância). Veja-se o que o poeta diz a propósito do referido destinatário intratextual, o seu afilhado Miguel: “Ele retoma a minha própria infância e, ao mesmo tempo, sinto que o trato de uma forma quase maternal. Aprendo com ele uma lição de maravilhamento, sobretudo quando ele tinha, dois, três, quatro anos, era a descoberta do mundo!” (*Expresso*, 23/5/87); “O Miguel avivou muito a minha própria infância, entre a sua infância e a minha chega mesmo a haver, para mim, uma certa confusão, em sentido etimológico” (*J.L.*, 2/2/88).

²⁴⁰ Texto em prosa de uma extensão superior à maioria dos poemas que integram a obra do poeta que é, por seu turno, do ponto de vista formal, maioritariamente constituída por poemas em verso.

²⁴¹ Poema que, primeiramente publicado no *Jornal do Fundão*, aparece neste livro como a afirmação de uma centralidade; posição em que topograficamente é apresentado no interior, texto no centro (começa por ser o vigésimo quinto poema num livro de 50 textos e surge na última edição como o poema 26).

²⁴² No texto alguns traços concorrem para essa aproximação. Refiro a importância da maiusculação da palavra mãe onde se pode ler a apresentação de seres superiores, seres divinos ou divinizados. Palavra central à volta da qual todo o texto gira — fonte a que todos os enunciados reenviam e que aparece como parte integrante de uma expressão que se impõe, como espécie de refrão no compacto texto. Quatro vezes se repete o estribilho (“Elas são as Mães”), num crescendo de que vai resultar, nítido, um efeito rítmico gradativo. De um início mais lento a um meio e um fim mais intensos.

As polarizações que no texto se visibilizam (luz / sombra, terreno / divino, vida / morte), parecem estar subordinadas ao movimento que põe em relação o particular e o geral: projecta-se uma visão generalizadora no cântico que propõe a mãe como universal. Nesse trânsito se inscreve o eixo que conduz ao sublime. “Uma das definições do sublime diz-nos (XII, 1: *Keitai to men hupsos en diarmati*) que consiste no *di-airein*: o arrebatamento que faz transpor; movimento de exaltação, de travessia, de elevação: transporte (de que a palavra *meta-phora* diz um dos modos em grego)” (Deguy, 1988: 14). Nos comentários ao *Peri Hupsous* do pseudo-Longino, Michel Deguy prossegue falando do que nos anima à exortação do sublime e que se relaciona com a nossa distância em relação ao sagrado e à incapacidade de ultrapassar essa diferença entre o imortal e o mortal. Reponho aqui as palavras que Deguy sublinha no *Peri Hupsous*: “«Aqueles que são capazes estão todos acima do mortal [...]. A elevação faz subir [os homens] perto de uma generosidade de deuses (ou: transporta os homens aproximando-os de uma grandeza de deuses)» (XXXVI, 1)” (id.: 16). Do mesmo modo que o silêncio, as estrelas e a luz, as mães como que estão para além do tempo, como que estão para além da morte. Próximas da generosidade dos deuses parecem imortais sobre a terra, fazem corpo com a terra²⁴³. Como a terra é imortal na sua ciclicidade, também as mães o são na sua resurrectibilidade²⁴⁴. Na divinização da mãe se sustenta o movimento da metáfora, movimento de elevação: em direcção à luz, em direcção à poesia.

O texto começa por falar de um destino paradigmático, destino glorioso que o poeta elegerá, reeditando o tópico das cigarras na realização desse movimento de elevação, movimento alquímico que transforma a luz em canto ... Mas, do fascínio exercido pela metáfora e da condenação à impossibilidade de lhe abarcar todas as significações, rendo-me ao tópico da progressiva tentação pelo silêncio. Termino devolvendo a palavra ao poeta, deixando que fale um dos seus mais belos textos:

Quando voltar ao Alentejo as cigarras já terão morrido. Passaram o verão todo a transformar a luz em canto - não sei de destino mais glorioso.

²⁴³ Pode ver-se no texto uma extraordinária homologia entre o corpo da terra e o corpo das mães feitas de elementos naturais; filhas da terra recebem desta os atributos.

²⁴⁴ Ressuscitam nos filhos que dão à luz. É-lhes certa a ressurreição, inerente à condição de mães.

Quem lá encontraremos, pela certa, são aquelas mulheres envolvidas na sombra dos seus lutos, como se a terra lhes tivesse morrido e para todo o sempre se quedassem órfãs. Não as veremos apenas em Barrancos ou em Castro Laboreiro, elas estão em toda a parte onde nasça o sol: em Cória ou Catânia, em Mistras ou Santa Clara del Cobre, em Varchats ou Beni Mellal, porque elas são as Mães. O olhar esperto ou sonolento, o corpo feito um espeto ou mal podendo com as carnes, elas são as Mães. A tua; a minha, se não tivera morrido tão cedo, sem tempo para que o rosto viesse a ser lavrado pelo vento. Provavelmente estão aí desde a primeira estrela. E como duram! Feitas de urze ressequida, parecem imortais. Se o não forem, são pelo menos incorruptíveis, como se participassem da natureza do fogo. Com mãos friáveis teceram a rede dos nossos sonhos, alimentaram-nos com a luz coada pela obscuridade dos seus lenços. Às vezes encostam-se à cal dos muros a ver passar os dias, roendo uma côdea ou fazendo uns carapins para o último dos netos, as entranhas abertas nas palavras que vão trocando entre si; outras vezes caminham por quelhas e quelhas de pedra solta, batem a um postigo, pedem lume, umas pedrinhas de sal, agradecem pelas almas de quem lá têm, voltam ao calor animal da casa, aquecem um migalho de café, regam as sardinheiras, depois de varrerem o terreiro. Elas são as Mães, essas mulheres que Goethe pensa estarem fora do tempo e do espaço, anteriores ao Céu e o Inferno, assim 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. Mas também as podes ver seguindo por lentas veredas de sombra, as pernas pouco ajudando a vontade, atrás de uma ou duas cabras, com restos de garbo na cabeça levantada, apesar das tetas mirradas. Como encontrarão descanso nos caminhos do mundo? Não há ninguém que as não tenha visto com umas contas nas mãos engelhadas rezando pelos seus defuntos, rogando pragas a uma vizinha que plantou à roda do curral mais três pés de couve do que ela, regressando da fonte amaldiçoando os anos que já não podem com o cântaro, ou debaixo de uma oliveira roubando alguma azeitona para retalhar. E cheiram a migas de alho, a ranço, a aguardente, mas também a poejos colhidos nas represas, a manjerico quando é pelo S. João. E aos domingos lavam a cara, e mudam de roupa, e vão buscar à arca um lenço de seda preta, que também põem nos enterros. E vede como, ao abrir, a arca cheira a alfazema! Algumas ainda cuidam das sécias que levam aos cemitérios ou vendem pelas termas, juntamente com um punhado de maçãs amadurecidas no aroma dos fenos. E conheço uma que passa as horas vigiando as traquinices de um garoto que tem na testa uma estrelinha de cabrito montês — e que só ela vê, só ela vê.

Elas são as Mães, ignorantes da morte mas certas da sua ressurreição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1977) — *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- ALEIXANDRE, Vicente (1968). — *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- ALONSO, Dámaso (1969) — *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Editorial Gredos.
- ANGENOT, Marc (1983) — «L' "intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel» *Revue des Sciences Humaines*, 189 (1983).
- AMARAL, Fernando Pinto do (1988). «A linguagem da luz», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21.6.88.
- ARISTÓTELES (1967) — *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres.
- ARISTÓTELES (1980) — *La Poétique*, trad. e notas por Roseline Dupont — Roc e Jean Gallot, Paris, Seuil.
- BACHELARD, Gaston (1943) — *L' Air et les Songes*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1972) — *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Estúdios Cor.
- BACHELARD, Gaston (1981) — *L' Eau et les Rêves*, Paris, Corti.
- BACHELARD, Gaston (1983) — *La Poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F.
- BACHELARD, Gaston (1986) — *La Poétique de la Rêverie*, Paris P.U.F.
- BARTHES, Roland (1981) — *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1982) — *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1983) — *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1984) — *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1987) — *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland e COMPAGNON, Antoine (1987) — «Leitura» in *Enciclopédia*, Lisboa, Einaudi/I.N. — C.M.
- BATALLE, Georges (1981) — *L' Erotisme*, Paris, Minuit.
- BAUDRILLARD, Jean (1979) — *De la Séduction*, Paris, Galilée.
- BELLERT, Irena (1981) — «Sherlock Holmes' Interpretation of Metaphorical Texts», in *Poetics Today*, 2: 1b.

- BENTO, José (s/d) — «Poemas de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaïos sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- BENTO, José (1977) — «Seleccção, tradução e prólogo» de *Antologia de Vicente Aleixandre*, Porto, Inova.
- BERGMANN, Merrie (1979) — «Metaphor and Formal Semantic theory», *Poetics*, vol. 8.
- BERTINETTO, P.M. (1980) — «Metafora, co(n)testo e intertesto», in A. A. VV., *Simbolo, Metafora, Allegoria*, Padova, Liviana.
- BLACK, Max (1966) — *Modelos y Metáforas*, Madrid, Tecnos.
- BLACK, Max (1979) — «More about Metaphor», in Ortony (ed), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLANCHOT, Maurice (1968) — *L'Espce Littéraire*, Paris, Gallimard.
- BLOOM, Harold (1973) — *The Anxiety of Influence, A theory of a Poetry*, New York, Oxford University Press.
- BRIOSI, Sandro (1985) — *Il Senso della Metafora*, Napoli, Liguori Editore.
- BROOKNER, Anita (1988) — *Olhem para Mim*, Lisboa, Teorema.
- BURGOS, Jean (1982) — *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil.
- CABRERA, Vicente (1975) — *Tres Poetas a la Luz de la Metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos.
- CANO, José Luis (ed.) (1981) — *Vicente Aleixandre, el Escritor y la Crítica*, Madrid, Taurus.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (1980) — *Como se o mundo não tivesse leste*, Porto, Limiar.
- CATTANEO, Carlo Vittorio (1975) — *Eugénio de Andrade — Ostinato Rigore* (Scelta, traduzione e introduzione) Roma, Abete.
- CATTANEO, Carlo Vittorio (1982) — «Eugénio de Andrade: da "poesia do corpo" à "poesia do tempo"», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 45, 9 de Nov. de 1982.
- CELIS, Raphaël (1980) — «Méthaphore, art de la parole et schématisme de la langue», in JONGEN, René (ed.). *La Méthaphore — Approche Pluridisciplinaire*, Bruxelles, F.V. Saint — Louis.
- CHEVALIER, Jean e GHEEBRANDT, Alain (1982) — *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers.
- COTTEZ, Henry (1982) — «Un va — et — vient entre l'homme et la nature (Propositions pour une lecture antropologique du lexique français)», in *Raison Présente*, 62.
- CRESPO, Angel (1981) — «La poesia de Eugénio de Andrade», in *Antología Poética* (1940 — 1980), Barcelona, Plaza & Janés.
- CRUZ, Gastão (s/d) — «Função e justificação da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade» in *21 Ensaïos sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- DEGUY, Michel (1988) — «Le Grand — Dire» apud Courtine et alii, *Du Sublime*, Paris, Belin.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (s/d) — *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1989) — *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1973) — *Sade/Masoch*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- DELEUZE, Gilles (1982) — *Logique du Sens*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985) — «Michel Tournier e o Mundo sem Outrem», in Tournier, Michel — *Sexta - feira ou os Limbos do Pacífico*, São Paulo, Difel.
- DERRIDA, Jacques (s/d) — *Margens da Filosofia*, Porto, Rés.
- DERRIDA, Jacques (1981) — *Glas*, 2 vols., Paris, Denöel — Gonthier.
- DERRIDA, Jacques (1984) — *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- DIOGO, Américo A. L. (1990) — *Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra, Almedina.
- van DIJK, Teun A. (1972) — «Aspects d'une théorie générative du texte poétique» in Greimas, A.J. (ed.) *Essais de Sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
- van DIJK, Teun A. (1980) — *Texto y Contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra.
- van DIJK, Teun A. (1983) — *La Ciencia del texto. Um enfoque interdisciplinario*. Barcelona, Paidós.
- DURAND, Gilbert (1979^a) — *A imaginação Simbólica*, Lisboa, Arcádia.
- DURAND, Gilbert (1979^b) — *Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre*, Paris, Berg International Editeurs.
- DURAND, Gilbert (1980) — *L'Âme Tigrée*, Paris, Denöel — Gonthier.
- DURAND, Gilbert (1982) — *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Madrid, Taurus.
- ECO, Umberto (1980) — *Tratado Geral de Semiótica*, São Paulo, Perspectiva.
- ECO, Umberto (1983) — *Leitura do texto literário/Lector in Fabula*, Lisboa, Presença.
- ECO, Umberto (1988) — *Sémiotique et Philosophie du langage*, Paris, P.U.F.
- FELPERIN, Howard (1985) — *Beyond Deconstruction, the uses and abuses of Literary theory*, Oxford, Oxford University Press.
- FERREIRA, Vergílio (s/d) — «Breve périplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto. Inova.
- FRYE, Northrop (s/d) — *Anatomia da Crítica*, São Paulo, Cultrix.
- GIL, José (1980) — *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1977) — *A Metáfora Cósmica em Camilo Pessanha*, São Paulo, U.S.P.
- GREIMAS, A.J. (1970) — *Du Sens. Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil.

- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. (s/d) — *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix.
- HEIDEGGER, Martin (1982) — *Arte y Poesia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HELDER, Herberto (1987) — *Photomaton & Voz*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- HENRY, Albert (1971) — *Métonymie et Métaphore*, Paris, Editions Klincksieck.
- HRUSHOVSKI, Benjamim (1984) — «Poetic Metaphor and Frames of Reference» in *Poetics Today*, vol. 5, n.º 1.
- JONHSON, M. (1981) (ed.) *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- JUNG, C.G. e KERÉNYI, Ch. (1953) — *Introduction à l'Essence de la Mythologie*, Paris, Payot.
- KATES, Carol A. (1980) — *Pragmatics and Semantics*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- KAVÁFIS, Konstantinos (1983) — *Poemas*, selecção, estudo crítico, notas e tradução de José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- KITTAY, Eva F. (1987) — *Metaphor, its Cognitive Force and Linguistic Structure*, Oxford, Clarendon Press.
- KLEIBER, Georges (1984) — «Pour une pragmatique de la métaphore: la métaphore, un acte de dénotation prédicative indirecte» in Kleiber, G. (ed) — *Recherches en Pragma — Sémantique*, Paris, Klincksieck.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. e SAXL, F. (1983) — *Saturno e la Melanconia. Studi di Storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi.
- KRAMER, Lawrence (1986) — *Music and Poetry: The nineteenth century and after*, Berkeley, University of California Press.
- KRISTEVA, Julia (1987^a) — «Les abîmes de l'âme», in *Magazine Littéraire*, n.º 244.
- KRISTEVA, Julia (1987^b) — «On the melancholic imaginary», in RIMMON — KENAN, Shlomith (ed.) — *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, London & New York, Methuen.
- KRISTEVA, Julia (1987^c) — *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard.
- KRONFELD, Chana (1981) — «Novel and conventional metaphors» in *Poetics Today*, 2: 1B.
- LAIN ENTRALGO, Pedro (1961) — *Teoria y realidad del otro*, (2 vol.), Madrid, Revista de Occidente.
- LAKOFF, George e JONHSON, Mark (1985) — *Les Métaphores dans la Vie Quotidienne*, Paris, Minuit.
- LAWRENCE, D.H. (1983) — *Gencianas Bávaras e outros Poemas*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- LE GUERN, Michel (1973) — *Semantique de la Métaphore et de la Métonymie*. Paris, Larousse.

- LLANSOL, Maria Gabriela (1985) — *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Rolim.
- LOPES, Óscar (s/d) — «Morte e ressurreição dos mitos na poesia de Eugénio de Andrade» in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- LOPES, Óscar (1981) — *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)*, Lisboa, I.N. — C.M.
- LOPES, Óscar (1988) — «Eugénio de Andrade: uma poética de apenas querer ver», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 21.6.88.
- LOURENÇO, Eduardo (s/d) — «A Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- LOURENÇO, Eduardo (1983) — *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Sá da Costa.
- MAFFESOLI, Michel (ed.) (1979) — *Espaces et Imaginaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) — *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1982) — *Dylan Thomas — Consequência da literatura e do real na sua poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- de MAN, Paul (1978) — «The Epistemology of Metaphor», in SACKS, Sheldon (ed.) *On Metaphor*, Chicago, the University of Chicago Press.
- de Man, Paul (1989) — *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris, Galilée.
- MANSUY, Michel (1967) — *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, Corti.
- MESCHONIC, Henri (1970), *Pour la Poétique*, Paris, Gallimard.
- METZ, Christian (1977) — *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, 10/18.
- MOLINO, Jean (1979) — «Anthropologie et Métaphore», in *Languages*, n.º 54, Paris.
- MONTPETIT, Raymon (1986) — «Théorie des ensembles érotiques» in *Revue d'Esthétique*, n.º 11.
- MORÃO, Paula (1983) — *Poemas de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Seara Nova / Editorial Comunicação.
- MORÃO, Paula (1983) — «Recensão crítica a *O Peso da Sombra*» in *Colóquio/Letras*, n.º 75, Setembro de 1983.
- MORGAN, Jerry L. (1979) — «Observations on the Pragmatics of Metaphor» in Ortony, Andrew (ed.) *Metaphor and thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORIER, Henri (1975) — *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F.
- MOURA, Vasco Graça (1979) «Eugénio de Andrade ou a Memória de Tebas», in *Loreto* 13, n.º 4.
- NAVA, Luís Miguel (1984) — «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, I.N. — C.M.

- NAVA, Luís Miguel (1987) — *O essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, I.N. — C.M..
- NASIO, Juan David (1971) — «Metáfora e Phalus» in Leclair, Serge — *Desmascarar o Real*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- NEMÉSIO, VITORINO (s/d) — «Frutos Líricos», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- NORMAND, Claudine (1976) — *Métaphore et Concept*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- NOVALIS (1986) — *Fragmentos*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- ORTEGA y GASSET, José (1987) — *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- PANOFSKY, Erwin (1980) — *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza.
- PAZ, Octavio (1973) — *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1987) — *Los Hijos del Limo*, Barcelona Seix Barral.
- PEREIRA, M.H. da Rocha (1977) «A poesia de Safo em Eugénio de Andrade», in *Bilbos* LIII, Coimbra.
- PEREIRA, José Pacheco (s/d) — «As Poéticas do “Ostinato Rigore”», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- PEREIRA, Miguel Serras (1984) — «Do poema em branco de todos os poemas» in *J.L.* n.º 124, 20-11-84.
- PERELMAN, Ch. e OLBRECHTS — Tyteca (1958) — *Traité de l'Argumentation*, Paris, P.U.F.
- PESSANHA, Camilo (1973) — *Clepsidra e Outros Poemas*, Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando (1967) — *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando (1986) — *Obra Poética e em Prosa*, vol. I — Poesia, Porto, Lello e Irmãos.
- RASTIER, François (1972) — «Sistématique des isotopies», in GREIMAS, A.J. (ed.) *Essais de Sémiotique Poétique*, Paris, Larousse.
- RICOEUR, Paul (1983^a) — *A Metáfora Viva*, Porto, Rés.
- RICOEUR, Paul (1983^b) — *Temps et Récit*, vol. I, Paris, Seuil.
- RIFATERRE, Michael (1969) — «La métaphore filée dans la poésie surréaliste» in *Langue Française*, n.º 3, Sept. /1969.
- RIGOBELLO, A. (1980) — «La “Métaphore Vive” nel pensiero di Paul Ricoeur», in AA. VV., *Simbolo, Metafora, Allegoria*, Padova, Liviana.
- RIFATERRE, Michael (1979) — «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant» in *Revue d'Esthétique*, 1 — 2.
- ROSA, António Ramos (s/d) — «Eugénio de Andrade ou a energia da pureza» in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- SAFO (1982) — *Poemas e Fragmentos de Safo* (trad. de Eugénio de Andrade), Porto, Limiar.

- SARAIVA, António José e LOPES, ÓSCAR (1985) — *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SARAIVA, Arnaldo (1987) — *Eugénio de Andrade*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SCHLANGER, Judith (1979) — «Sobre o problema epistemológico do novo» in Carrilho, Manuel M. (org.) *História e Prática das Ciências*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- SCHNEIDER, Michel (1985) — *Voleurs de mots — Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard.
- SEGRE, Cesare (1982) — «Intertestuale — interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», in AA.VV. *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio Editore.
- SHIBLES, W.A. (1971) — *Metaphor; an Annotated Bibliography and History*, Whitewater (Wis.), Language Press.
- SILVA, V.M. de Aguiar e (1983) — *Teoria da Literatura* (vol. I), Coimbra, Almedina.
- SILVA, V.M. de Aguiar e (1987) — «A “Leitura” de Deus e as leituras dos homens» in *Colóquio/Letras*, n.º 100.
- SIMÕES, João Gaspar (s/d) — «A poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- SOLLERS, Philippe (1979) — «”Loucura”, Mãe-Écran» in Verdiglione, Armando (org.) *Feiticismo e Linguagem*, Lisboa, Edições 70.
- SONTAG, Susan (1987) — *Contra a Interpretação*, Porto Alegre, L & PM.
- STAROBINSKI, Jean (1987) — «La Mélancolie au Jardin des Racines Grecques» in *Magazine Littéraire*, n.º 244.
- STAROBINSKI, Jean (1989) — *La Mélancolie au Miroir. Trois Lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard.
- STEINER, George (1982) — *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.
- STEVENS, Wallace (1987) — *Adagia*, Texto bilingüe, Barcelona, Ediciones Península / Edicions 62.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (s/d) — «O conflito entre o Instinto e a Sociedade na Poesia de Eugénio de Andrade», in *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova.
- della VOLPE, Galvano (s/d) — *Crítica do Gosto*, vol. I., Lisboa, Presença.
- WHITE, Kenneth (1989), *La Figure du Dehors*, Paris, Grasset.
- WIMSATT, William e BROOKS, Cleanth (1980) — *Crítica Literária — Breve História*, Lisboa. Gulbenkian.

ÍNDICE

I. METÁFORA, O LUGAR DA MÃE	11
II. TEORIAS, CONCEITOS, MÉTODOS.....	15
III. CHUVA SOBRE O ROSTO	29
IV. O TEMPO	37
De Passagem.....	42
Travessia.....	44
Anúncio	46
Plenamente	48
V. O NOME DA TERRA.....	61
A Metáfora Vegetal.....	64
A Sede dos Cardos.....	65
O Verde das Folhas.....	68
Rosas Brancas	69
Flores Abertas	73
Os Frutos.....	74
A Metáfora Animal	80
O Ardor dos Animais.....	81
A Matéria das Aves.....	84
VI. DAS ÁGUAS.....	89
<i>Véspera da Água</i>	90
<i>Ostinato Rigore</i>	92
<i>Obscuro Domínio</i>	95
Corpo num Horizonte de Água	96
A Mãe Errante	98
<i>Limiar dos Pássaros</i>	100
O Mar	101
O caminho do Mar	103

VII. A TRANSPARÊNCIA DO MUNDO	105
O Corpo Iluminado.....	109
O Ar.....	112
O Vento	114
Matéria (metáfora) Solar.....	115
Contra a Obscuridade.....	117
VIII. A VOCAÇÃO DO FOGO	119
A Metáfora	120
O Louvor do Fogo.....	122
Corpo que Arde	126
Poesia do Corpo	130
IX. O NASCIMENTO DA MÚSICA	133
X. SOBRE A SOMBRA	143
XI. O CORAÇÃO HABITADO	157
A Luz de Março	164
A Cereja Branca	167
7 Cidade de Porcelana.....	170
Princípio era o Desejo	172
XII. O ROSTO PRECÁRIO.....	175
Fernando Pessoa — a procura do rosto	181
Camilo Pessanha — a música do mestre	185
Vicente Aleixandre — o rio da amizade.....	188
Encontro com o rosto	197
XIII. A HARMONIA DO MUNDO	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207
ÍNDICE.....	215

Execução Gráfica
G. C. — Gráfica de Coimbra, Lda.
Tiragem, 2100 ex. — Maio, 1992
Depósito Legal n.º 55283/92

COLECÇÃO:
**CULTURA E LITERATURA PORTUGUESA
DO SEC. XX**

Sob a direcção do
Professor Doutor *Victor Aguiar e Silva*

1. **HERBERTO HÉLDER: TEXTO, METÁFORA,
METÁFORA DO TEXTO**

Américo António Lindeza Diogo

2. **VERGÍLIO FERREIRA: A CELEBRAÇÃO DA
PALAVRA**

Fernanda Irene Fonseca

3. **O NASCIMENTO DA MÚSICA. A METÁFORA
EM EUGÉNIO DE ANDRADE**

Carlos Mendes de Sousa

