

EUGÉNIO DE ANDRADE

Carlos Mendes de Sousa
Universidade do Minho

Eugénio de Andrade nasceu em Póvoa de Atalaia (19.01.1923), uma aldeia da Beira Baixa onde passou a infância. O poeta repete incessantemente a importância fundadora da vivência dos primeiros anos em contacto directo com a natureza (um universo rural a que Óscar Lopes chamou “o sustento primário” da poesia do autor de *As Mãos e os Frutos*):

A minha relação com as terras baixas e interiores da Beira é materna, quero eu dizer: poética. A tão grande distância do tempo em que ali vivi os primeiros oito anos da minha vida, o rosto de minha mãe confunde-se com a cor doirada do restolho e daquela terra obscura onde emergem uns penedinhos com giestas à roda, e alguns sobreiros de passo largo a caminho do Alentejo. [...]

E foram esses ritmos, essas palavras de misterioso significado que me cativaram e passaram aos meus versos, mas isso só o soube muitíssimo mais tarde, depois de percorrer em livros outros caminhos. Porque esta é a poesia que sempre foi a minha: uma voz que no corpo se faz alma para que noutras almas regresse ao corpo” (“Poesia: terra de minha mãe”).

Com oito anos de idade acompanha a mãe para Castelo Branco, e, em 1932, vão viver para Lisboa. Neste mesmo ano, termina os estudos primários que iniciara na aldeia natal. Por volta dos doze anos, descobre a biblioteca de um vizinho e começa a ler intensamente a ficção de Júlio Verne, Jack London, Alexandre Dumas, Eça de Queirós e Aquilino Ribeiro, e a poesia de Guerra Junqueiro e de António Botto. Ao autor de *Canções* envia, em 1938, uma carta com “três ou quatro poemas”, manifestando o desejo de o conhecer. Momento particularmente importante, pois é nesse encontro com Botto que um amigo deste revela a Eugénio de Andrade a poesia de Fernando Pessoa, origem de um fascínio ilimitado. O conhecimento da poesia de Pessoa constitui, nas palavras do poeta, a história de um encontro soberano, extravasante: “sem abrigo para tanto amor”. A partir daqui, Eugénio de Andrade, como ele mesmo gosta de recordar, passa tardes nas bibliotecas a copiar poemas de Pessoa para cadernos escolares. Em 1942, dedicará o seu primeiro livro à memória do poeta. O conhecimento da literatura do autor da *Mensagem* será determinante para a afirmação de um estilo individual numa direcção oposta à poética pessoana, naquilo em que esta se mostra distanciada da

exaltação do sensualismo, da afirmação da corporalidade – vectores decisivos no trajecto poético de Eugénio de Andrade:

Quando publiquei o meu primeiro livro dediquei-lho, naturalmente, mas já então sabia que se queria vir a ser mais um elo dessa cadeia que dos cantares de amigo chegava ao autor da Saudação a Walt Whitman, se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exactamente de costas para ele (“Sem abrigo para tanto amor”).

Outro grande encontro, a par de Pessoa, é a poesia de Camilo Pessanha. Dentre os eleitos “nomes supremos da poesia de língua portuguesa”, Camilo Pessanha é aquele que, para Eugénio de Andrade, melhor encarna o papel de mestre (“A influência mais profunda da minha poesia é a de Camilo Pessanha”). Poeta que sintetiza algumas das mais importantes linhas idealisticamente perseguidas na poética eugeniana como a musicalidade e a aguda consciência de que a poesia é ofício de artesão.

É no ano de 1939 que, incitado por António Botto, publica uma plaqueta intitulada *Narciso*, o seu primeiro poema, ainda com o nome civil (José Fontinhas). Três anos depois é dado à estampa o primeiro livro, *Adolescente* (já com o pseudónimo), que, apesar de ter sido bem acolhido por algumas notas críticas na imprensa, seria posteriormente, por razões de ordem estética, renegado pelo autor. Esta posição estender-se-á ao seu segundo livro, *Pureza*, publicado em 1945. Bastante mais tarde, em 1977, numa edição de conjunto da sua obra, resgatará dez poemas daqueles dois livros, reunindo-os sob o título de *Primeiros Poemas*.

Em 1943, Eugénio de Andrade instala-se na cidade de Coimbra. No ano seguinte irá para Tavira para cumprir o serviço militar, que acabará por terminar em Coimbra. Trava amizade com Afonso Duarte, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, Eduardo Lourenço e Miguel Torga; publica, em 1946, uma *Antologia Poética de García Lorca*. Regressa a Lisboa no final desse mesmo ano e, em 1947, ingressa no funcionalismo público. Publica em 1948 aquele que viria a ser o seu livro de consagração e o mais reeditado dos seus textos: *As Mãos e os Frutos*. Por essa altura faz amizade e convive com outros poetas como Mário Cesariny e Sophia de Mello Breyner Andresen. Fixa residência no Porto em 1950, onde passará a desempenhar as funções de inspector dos Serviços Médico-Sociais até 1983, quando se reforma. Em 1956 morre a mãe, figura central na sua poesia, em cuja memória publica, dois anos depois, o livro *Coração do Dia*. Datam dos anos 50 os contactos pessoais com alguns poetas da geração de 27 e a amizade com Teixeira de Pascoaes e Jorge de Sena. Além dos títulos já mencionados, publica em 1951 *As Palavras Interditas*; *Até Amanhã*, em 1956, e *Mar de Setembro*, em 1961.

É de assinalar um grande interregno na sua produção poética após a publicação de *Ostinato Rigore* (1964); só no final de 1971 dá à estampa novo volume de poemas: *Obscuro Domínio*. A interrupção é importante do ponto de vista da linha evolutiva da obra; trata-se de um momento fulcral no sentido de uma viragem que resulta na amplificação da regularidade, que vai de *As Mãos e os Frutos* até *Ostinato Rigore*, em concreto ao nível das gamas lexicais e semânticas. A partir daqui, retoma o ritmo regular que vinha imprimindo à sua obra. Esta revelará contornos cada vez mais peculiares que denotam uma aguda consciência do percurso que se vai construindo: um profundo sentido de renovação, de diferença dentro de uma nítida linha de continuidades. O que já se verificava entre os livros publicados na primeira fase: daí que os contidos poemas de um livro como *Até Amanhã*, em relação ao qual com propriedade se pode falar de claridade apolínea, difiram dos poemas do livro anterior *As Palavras Interditas*, poemas mais extensos, marcados por uma imagética próxima de alguns textos dos poetas surrealistas. A obra prossegue idêntica a si mesma.

Nunca será demais assinalar como é decisiva a pausa acima referida (entre *Ostinato Rigore* e *Obscuro Domínio*). A seguir a um primeiro momento de afirmação e reconhecimento do próprio rosto, vai-se tornando cada vez mais preciso o trajecto dominado pelo princípio ordenador. É a partir daqui que a consciência metapoética se apura. Com a publicação de *Obscuro Domínio* torna-se muito acurada, da parte do poeta, a necessidade de prosseguir no alargamento do círculo, o que passa por uma amplificação do espectro semântico. Nos últimos anos, a linha que vem traçando para a sua poética projecta um intencional caminho para o concreto, para o real. Um significativo gesto, neste sentido, é aquele que, em 1977, o leva a reabilitar poemas dos primeiros livros rejeitados. À medida que se aproxima do fim, vemo-lo mais atento a essa produção com o propósito claro de fundamentar a “tese” de que o real sempre esteve presente, de que a fundação da poesia assenta no real.

Numa segunda fase, continuam a encontrar-se momentos tão diferentes como quando se confronta *Véspera da Água* (1973) com *Limiar dos Pássaros*, publicado em 1976. Este livro configura, no conjunto da produção poética de Eugénio de Andrade, uma espécie de nó onde se entrelaçam os principais núcleos de ressonância autobiográfica, texto denso do mais radical e perturbante olhar sobre esses núcleos. Outros livros apresentam assinaláveis marcas diferenciadoras dentro da continuidade estilística, podendo alguns deles ser aproximados por afinidades de diversa ordem, nomeadamente estruturais, caso de *Memórias doutro Rio* (1978) e de *Vertentes do Olhar* (1987), onde ocorre uma comum matriz de narrativização dos poemas em prosa. *Matéria Solar* (1980) é um livro cujo metaforismo fulgurante se encontra próximo da equilibrada expressão de apaziguamento que irradia em *Branco no Branco* (1984). E se em *O Peso da Sombra*

(1982) é onde mais notoriamente se manifesta a melancolia e a aguda consciência da passagem do tempo com seus efeitos sobre o corpo, a partir de *O Outro Nome da Terra* (1988) e *Rente ao Dizer* (1992) depara-se com um progressivo caminhar para o despojamento da expressão, aliado a uma atenção sábia às pequenas coisas da vida, às fulgurações da palavra, à cintilação das sílabas (“[...] a chuva abria / o aroma dos fenos, não tardava / o sol em cada sílaba”, *Rente ao Dizer*).

Existe uma tendência manifesta (da parte de muitos leitores) para se identificar Eugénio de Andrade com alguns poemas antológicos, retirados na sua maioria dos primeiros livros (“Green God”, “Adeus”, “Os amantes sem dinheiro”, “As palavras interditas”, “Poema à mãe”, “Urgentemente”, “Litania”, “As palavras”, “Pequena elegia de Setembro”), assim como com alguns desses livros, como por exemplo, *As Mãos e os Frutos* ou *As Palavras Interditas*. A partir da década de 90, fomos assistindo, da parte do poeta, a um curioso esforço de correcção dessa tendência. Se, nas sessões públicas, deu um maior destaque à última poesia, mais significativa será a inscrição do gesto em antologias organizadas por si, colectâneas que concedem um maior espaço aos poemas da última fase, como é o caso da antologia *30 poemas* (Fundação Eugénio de Andrade, 1993). Quando aparentemente parece retomar os mesmos procedimentos retórico-estilísticos e composicionais, esta poesia revela “novas direcções” dentro da uma espantosa linha de coerência interna.

Os últimos livros (*Ofício de Paciência*, 1994; *O Sal da Língua*, 1995; *Pequeno Formato*, 1997; *Os Lugares do Lume*, 1998; *Os Sulcos da Sede*, 2001) vêm confirmar a busca incessante de uma linguagem transparente face à pulsação do real quotidiano ([...] Suplico à estrela da manhã / que lhe guie os passos, agora que partiu; / que tenha em conta a sua ignorância, / não só da morte, também da vida”, “Canção da mãe de um soldado de partida para a Bósnia”, *Os Lugares do Lume*).

Aspiração máxima da sua poesia: fazer com que a rugosidade da matéria seja sinónima da luz – “De rojo não há poesia; / não há verso / por mais rasteiro / que não aspire ao alto: estrela / ou farol iluminando o ser / da palavra” (*Ofício de Paciência*).

Em 1974, publicou *Escrita da Terra e Outros Epitáfios*, livro que foi sendo continuamente ampliado, ao longo dos anos, até ao seu desdobramento em volumes diferenciados (*Escrita da Terra*, 5ª edição, 1983; *Homenagens e Outros Epitáfios*, 8ª edição, 1993).

O poeta de *Obscuro Domínio* revela-se igualmente um notável prosador. Publicou três livros em prosa: *Rosto Precário* (1979), *Os Afluentes do Silêncio* (1968), *A Sombra da Memória* (1993). No primeiro, para além das poéticas explícitas, incorpora um conjunto de entrevistas apuradamente reescritas numa direcção que, como afirma Vasco Graça Moura, permite “organizar uma matriz para

os traços possíveis de um retrato do escritor, espécie de Narciso espelhando-se complacientemente na pose da sua própria arte poética e na sua oficina”. Nos outros dois livros, encontramos textos sobre poetas, prosadores, pintores, escultores, arquitectos, fotógrafos, músicos, sobre as cidades e regiões que conheceu bem. Todas as observações e leituras surgem impregnadas da vivência autobiográfica, e em praticamente todos esses textos encontramos traços que espelham a própria poética autoral.

Em 1986, Eugénio de Andrade publicou um livro de poesia para crianças: *Aquela Nuvem e Outras*; este pequeno volume agrupa um conjunto de poemas dedicados ao afilhado, Miguel, que foram sendo escritos à medida que ele ia crescendo. Observa-se uma grande sintonia entre este livro e o resto da produção poética do autor. Ao justificar os objectivos comunicacionais que se prendem com a especificidade dos destinatários, o próprio poeta reafirma esse princípio de coerência, quando fala de uma estética da transparência (“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”). Em 1977, já havia publicado um livro para crianças: uma narrativa intitulada *História da Égua Branca*, onde se podem encontrar traços que permitem falar de um diálogo com a obra poética.

No domínio da tradução, a sua bibliografia inclui: *García Lorca: Antologia Poética*, 1946 (em 1968, sai uma 2ª edição com o título: *Trinta e seis Poemas e uma Aleluia Erótica de Federico García Lorca*; posteriormente, as traduções do poeta espanhol passam a receber o título *Poemas de García Lorca*); deste poeta traduziu ainda: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, 1961, e *Pequeno Retábulo de D. Cristóvão*, 1980. Publicou, em 1969, uma tradução das *Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*; em 1974, sai uma edição de *Poemas e Fragmentos de Safo*; e, em 1980, o livro com o título: *Trocar de Rosa*, que reúne traduções de poetas contemporâneos. Importa lembrar palavras de Eugénio de Andrade, em relação à tradução de poesia, que podem ser entrevistas como uma espécie de programa; depois de dizer que não é tradutor “por ofício”, que traduz “apenas por gosto”, afirma que só se pode falar “na tradução de um poema” quando “o resultado seja outro poema”. Isto explica totalmente a poesia encontrada em língua portuguesa nessas magníficas versões de poetas estrangeiros.

Eugénio de Andrade organizou diversas antologias, muitas delas de considerável êxito editorial, como foi o caso da *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, publicada em 1999; na fase final, organizou outra antologia panorâmica: *Poemas Portugueses para Juventude*, publicada no ano de 2002. Assinalem-se também as recolhas de poemas de autores canónicos reunidos nos seguintes volumes: *Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões*, 1972; *Fernando Pessoa, Po-*

esias Escolhidas, 1995; *Sonetos de Luís de Camões*, 2000. Em torno da poesia erótica portuguesa organizou: *Variações sobre um Corpo* (1972) e *Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea* (1982). Outro domínio de incidência dos volumes antológicos organizados por Eugénio de Andrade é o das recolhas de textos literários sobre cidades e regiões, como por exemplo: *Daqui Houve Nome Portugal* (1968), antologia consagrada ao Porto; *Memórias de Alegria* (1971), antologia que reúne textos sobre Coimbra; ou ainda *Alentejo não tem Sombra: Antologia de Poesia Contemporânea sobre o Alentejo* (1982). Para além destas recolhas, o poeta organizou algumas antologias com textos seus: *Antologia Breve*, 1972 (com sucessivas reedições actualizadas); *A Cidade de Garrett*, 1993; *Chuva sobre o rosto*, 1976; *Coração Habitado*, 1983; *Com o Sol em cada Sílabas*, 1991; *Os Dóceis Animais*, 2003.

Quando, em 2001, Eugénio de Andrade recebe o Prémio Camões, o mais prestigiado galardão atribuído a autores de língua portuguesa, já havia recebido todas as consagrações mais dignas de relevo do panorama cultural português, assim como alguns prémios internacionais. Não se pode dizer, contudo, que as distinções tenham chegado cedo à sua vida. Só na década de 80 é que começa a receber prémios e condecorações que se multiplicam ano após ano. O próprio poeta, quando da atribuição do Prémio Camões, declara em depoimento a Luís Miguel Queirós, no *Público* (11. 07. 2001):

“O problema destes prémios é que são sempre dados um pedaço tarde; é terrível, porque dá a sensação de que só se lembram de nós quando já estamos um bocadinho a caminhar para o outro lado... uma pessoa até fica aflita”.

A partir de 1994, deixa a exígua morada na Rua Duque de Palmela, onde viveu durante décadas, e passa a viver numa casa, apoiada pela Câmara do Porto, onde funciona uma Fundação com o seu nome. Foi nesta casa, no Passeio Alegre, na Foz do Douro, que faleceu em 13 de Junho de 2005.

*

Eugénio de Andrade gostava de recordar um depoimento de Marguerite Yourcenar: a consagrada escritora aproximou a poesia eugeniana do *Cravo Bem Temperado*, mas também dos desenhos de Matisse. Na verdade, se bem que de uma forma menos visível do que acontece, por exemplo, com a música, o diálogo com a pintura, com o desenho e com a escultura tem na poesia de Eugénio de Andrade um lugar privilegiado. Encontramos mesmo na sua obra belíssimos textos dedicados a pintores ou escultores, escritos na sua maioria para figurarem em catálogos, e coligidos posteriormente em *Afluentes do Silêncio* e em *A Sombra da*

Memória. É neste último livro que, num texto sobre Júlio Resende, sobre a sua “paciente e humilde” “aprendizagem do ofício”, vamos encontrar uma evocação de Rembrandt. Aí se lê que “no atelier a luz é fina e doirada, como se fora Rembrandt a fazê-la”. Essa luz de oiro aparece como uma projecção, elemento que o poeta deseja incorporar à sua arte, ao seu retrato.

Ao reunir os elementos dispersos da sua vida, o autobiógrafo procura atingir uma expressão coerente e totalizadora. O poeta parece estar aqui mais próximo da atitude do pintor: o discurso lírico, centrando-se no eu, capta fragmentos, instantâneos, fulgurações. No entanto, existe na postura infinitamente ordenadora de Eugénio de Andrade um propósito que torna o seu gesto próximo do gesto do autobiógrafo. Curiosamente, o poeta confessa uma predilecção pela leitura de textos biográficos e autobiográficos.

Atente-se ainda no seguinte: em cada um dos pequenos livros brancos que dão corpo à obra, ao abrir o volume e antes da folha de rosto, deparamos com um retrato de Eugénio de Andrade. Do retrato do jovem poeta pela mão de Carlos Carneiro ou de Sanchez Molina ou de Júlio Pomar, à face envelhecida nos traços de Álvaro Siza, como se pode ver à entrada de *O Sal da Língua*, ou também no retrato desenhado por Jorge Pinheiro, na abertura do volume da *Poesia* (2000). São desenhos na sua maioria a lápis ou a tinta-da-china, reproduções a preto e branco pela mão de artistas plásticos, grande parte das vezes amigos do poeta; daí que com frequência seja visível, ao fundo do desenho ou da pintura, para além da assinatura, uma dedicatória a testemunhar essa amizade. O modo como esses retratos são apresentados na sua obra (tal como a insistência com que o poeta tem sido retratado) constitui um singular caso nas nossas letras. Nas reproduções integradas nos livros, de alguma forma, se projecta o sentido da impossibilidade de captar o rosto em fuga. Mas, simultaneamente, também aí se entrevê a obstinada tentativa de aprisionar o retrato. Nem sempre a data da elaboração dos desenhos reproduzidos se aproxima do momento cronológico das primeiras edições dos livros. Em volumes da fase final, podem encontrar-se reproduções de retratos do poeta enquanto jovem (veja-se a reprodução do desenho feito por Laureano Ribatua na 1ª edição de *Ofício de Paciência*, 1994).

O círculo opõe-se claramente ao torvelinho ou à espiral que definem as escritas barroquizantes de que Eugénio de Andrade frontalmente se demarca. É essa forma geométrica perfeita que a obra deseja assimilar, procurando nivelar todas as descontinuidades e pretendendo, no centro desse modelo ideal, desenhar o próprio rosto da poesia. A figura do círculo apoia-se na criação de um espaço mitopoético. Marcadas pelo efeito de circularidade encontram-se algumas das mais singularizadoras características desta poesia, associadas às figuras centrais que a mitologia pessoal erige em “actores” de uma cena fundadora. Pressente-se uma história subterrânea com cujas “personagens principais” esse sujeito se (con)funde:

Mesmo os que folhearam os meus livros com mão distraída sabem da presença poética de minha mãe. Mas, destas terras, eu levei para a minha poesia outra figura em que se tem reparado menos, e que seria a terceira de um tríptico, cujo centro fosse ocupado tuteladamente pela Mãe, tendo à direita a Criança e à esquerda o Pastor – com perfil assim nítido, não há mais ninguém na minha poesia.

Esta pista, lançada pelo poeta, pode servir-nos de ponto de partida para uma apresentação da sua poesia. A configuração de uma “história subterrânea” é indestrinçável dos propósitos estruturadores que pretendem levar o texto ao seu fechamento. Para a notável unidade da obra, apesar das variações, contribuí, sem dúvida, a extrema fidelidade a um projecto: esse empenhamento na construção de uma imagem, dir-se-á, construção de um auto-retrato. Pode afirmar-se que o criador vive inteiramente na obra e que é a “obra que produz a vida” e não o contrário. A ideia, que contém implícita a recusa do caminho biográfico, aparece num poema que se erige como divisa; reportamo-nos aos dois versos que abrem o livro com o emblemático título *Ofício de Paciência*: “No prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida”. O esforço para fechar o círculo, no obsessivo trabalho de busca que produz o conhecimento de si, implica, da parte do sujeito que procura, o desejo de deixar a casa arrumada e, como acontece com o autobiógrafo, a possibilidade de contemplar essa arrumação. A publicação de *Poesia*, em 2000, é um exemplo maior desse esforço. Existe uma ideia (dir-se-á mesmo um ideário) que o poeta persegue e que se prende com esse sentido da totalidade: o desejo de ser autor de um livro só, cujo modelo insuperável seria a *Clepsidra* de Camilo Pessanha. De certo modo, esta edição de *Poesia* aproxima-se de uma concretização desse ideal. Ao relermos os poemas no belíssimo volume que lhes dá guarida, somos levados a pensar na inteireza, no sentido de totalidade que o percurso do poeta deixa entrever pela via mesma da leitura do conjunto dos seus versos.

*

O poeta de *Ostinato Rigore* insere-se na tradição dos poetas artesãos, estatuto que para si mesmo reivindica: “não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba”; “sublinho este *fazer*, pois o poema tem sempre qualquer coisa de artesanal”. A recorrente insistência na afirmação do princípio orientador que o faz definir-se como poeta artesão tem óbvias implicações quanto ao rigor, observado no plano das micro-estruturas fónico-rítmicas e composicionais, mas também ao nível da conformação macro-estrutural de cada poema, de cada livro. Esta atitude traz consigo as mais fundas consequências relativamente ao olhar vigilante exercido sobre a obra globalmente considerada, o que se torna cada vez mais notório nos últimos livros. Um núcleo restrito de obsessões configura o seu universo poético, recorrências que o poeta sintetiza nestas palavras:

“o fluir do tempo num jogo de luzes e de 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 negar-lhe a alma – preocupações maiores, ao que parece, da minha poesia, sem esquecer a face acolhedora e materna extensiva a tanta imagem de vida instintivamente feliz e aberta” (*Rosto Precário*).

O que se observa na obra é a inter-relação destes valores que conformam a intrincada constelação de temas e motivos, de metáforas e imagens incessantemente multiplicando-se sob um efeito caleidoscópico.

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 (tempo vivificador e tempo 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 de mundo globalmente regulada pelo ritmo cósmico. O ritmo que acompanha o movimento do sol e das luas, o ritmo da terra que o homem habita e de que o poeta é o privilegiado perscrutador, sentindo maravilhadamente os seus efeitos: a exaltação ou o exaspero, sobre o corpo, sobre a palavra. Deste modo, o aparecimento do poema é entrevisto numa integração absoluta no cosmos:

“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, tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer. Uma palavra de súbito brilha, e outra e outra ainda” (*Rosto Precário*).

A poesia foi desde sempre encarada como um destino absoluto. Pelo infinito abandono à linguagem, o poeta faz a entrada no mundo: intensidade e equilíbrio reflectem-se no desejo totalizador de concentrar o mundo no verso. Sagrou-se à poesia como uma espécie de monge que encara o chamamento como a via da redenção:

Parece-me que tudo o que fiz, tudo quanto longamente acariciei com o olhar, foi só para escrever um verso. Tenho a impressão de que sacrifiquei tudo – escola, profissão, até mesmo as pessoas – à poesia. E continuo. Se fosse católico diria que era levado a escrever para salvar a alma.

Um asceta que fala do corpo, da sensualidade. Afabilidade e rudeza, ascetismo e hedonismo nele coabitam sem qualquer espécie de tensão. O encanto

desta poesia capaz de suscitar uma emoção tão viva provém em grande medida da extraordinária harmonia (“aliança primogénita entre a palavra e a música”) encontrada no corpo do poema. Torna real o símile da corporalidade, tornando a língua mais maleável.

Da mais imediata apreensão intuitiva à mais aturada e rigorosa das leituras, somos inevitavelmente conduzidos ao lugar central da música nesta poesia. Desde o primeiro momento que o discurso crítico assinalou essa constatação: em 1948, quando da publicação de *As Mãos e os Frutos*, Vitorino Nemésio escreve numa recensão que “este livro tem de ser folheado como uma partitura”. 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: a música entendida como metáfora da poesia; não apenas no que respeita à concepção de um livro, a cada livro isoladamente, mas também aos livros todos no seu conjunto:

“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”.

Isto dizia Óscar Lopes num texto de 1966 – Prefácio à edição dos *Poemas (1945-1965)*, Portugália Editora. Contudo, será um outro estudo de Óscar Lopes publicado inicialmente a acompanhar uma edição da poesia e prosa de Eugénio de Andrade (IN-CM, 1980), um estudo magnífico, que vai desenvolver outros aspectos importantíssimos, os quais irão colocar o trabalho justamente sob o título: *Uma espécie de música*. Neste trabalho é concedida particular atenção aos códigos fónico-rítmico e métrico e ao efeito de semantização que lhe é conferido pelo movimento translático da metáfora.

Em Eugénio de Andrade a metáfora da música funciona, em sentido amplo, relativamente à obra, como uma admirável síntese de pressupostos basilares da sua poética. A música pode ser interpretada como modelo de eleição sintetizador da herança estética que o poeta assimila e depura no procurar da sua própria voz. Daí que surja como princípio estético modelar a busca de uma poesia que se aproxime da música. E estamos, por outro lado, perante uma fundamentação de ordem ontológica que nos reenvia para o sentido da aceção 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 devia 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 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 (“Nascimento da música”).

A origem da poesia está ligada a ressonâncias auditivas (o som do harmónio, a voz da mãe) que comportam uma forte carga erotizante. O título desta poética condensa o propósito recuperador que surge nos poemas dedicados à mãe. Recorde-se, no célebre “Poema à mãe”, em *Os Amantes sem Dinheiro*, esse – “guardo a tua voz dentro de mim”. Ou o “Canto rouco”, em *Coração do Dia*:

“Antes que perca a memória / das pedras do adro, / antes do corpo ser/um só e quebrado / ramos sem água, / devolvi-me o canto / rouco / e desamparado / do harmónio na noite // Mãe!, / desamparado na noite”.

A música é reivindicada na sua mais radical dimensão ontológica: recuperação da voz materna numa poesia que tem uma das suas mais fundas motivações nessa obsessão fascinante – trazer a mãe para o poema, 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”. Até que o poema, tão próximo dessa voz, seja ele corpo também, fonte de sedução – metáfora última do corpo materno. A essência de uma poesia música provém de um obsessivo labor em relação ao qual o poeta, implícita ou explicitamente, convoca o modelo analógico de ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para o “acorde perfeito”.

No dizer a ordem do mundo, a música, nostálgica “de uma antiga unidade”, reenvia para a metáfora arquitectural que lhe subjaz. Metáfora igualmente fulcral para a compreensão desta poesia. Construção, simetria, equilíbrio são regras de composição, princípios arquitectónicos a que o poeta recorre no que toca a uma rigorosamente premeditada orquestração/ideação da obra (do livro, do poema, do verso) onde se reflecte uma profunda busca de unidade.

A presença da figura materna inscrita no processo de leitura funda-se na efectiva literalidade de uma relação que o poeta biograficamente reinscreve na

sua obra. O que 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”.

Recorde-se o importante texto em prosa que aparece na abertura de *Os Amantes sem Dinheiro*. Aqui são enunciadas pela primeira vez as linhas de força que permitem traçar o mencionado 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, 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. Nesta poesia, as metáforas e as imagens enraízam na sua quase totalidade, de um modo explícito ou implícito, nesse mundo possível, para 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.

Uma visão cíclica do tempo, regulada pelo ritmo cósmico, está subjacente à visão do mundo encontrada nesta poesia. À lógica irreversível de um tempo ameaçador, que irremediavelmente conduz a um fim, pretende contrapor-se uma visão cíclica extensiva a diversos planos fundamentais. Refira-se, por exemplo, a presença da criança nos últimos livros (actualização do topos da *coincidentia oppositorum*).

É determinantemente em função de dois pólos nucleares – presença/ausência da mãe –, que, de formas mais ou menos evidentes ou mais ou menos implícitas, a criança vai ocupar um espaço cada vez mais relevante nesta obra. Para além do sentido exorcizador, frequentemente associado à luz (“os dedos brincam com a luz de março – / não há no corpo lugar para a morte / com o sol adormecido no regaço”, *O Peso da Sombra*), a criança aparece a activar os mecanismos da memória, com

a consequente redescoberta da infância (“Branco, branco e orvalhado / o tempo das crianças e dos álamos”, “Da Memória”, *Coração do Dia*), acentuando aspectos fundamentais como a dimensão corpórea (descoberta do corpo e da palavra) e afirmando a expressão de uma totalidade harmonizadora. As crianças surgem e passam e correm, afastam-se, e cantam ou riem, crescem, ardem e brilham no universo poético de Eugénio de Andrade, iluminando o coração vazio, tornando-o habitável.

Sob o prisma temático da infância e da(s) criança(s), Eugénio de Andrade agrupa um conjunto de poemas seus numa pequena antologia a que dá o nome de *Coração Habitado* (Porto, Oiro do Dia, 1983). Aqui vamos encontrar um poema inédito (posteriormente integrado no livro *O Outro Nome da Terra*, 1988) que fixa, de um 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”.

A antologia apresenta o retrato de uma criança, o Miguel (afilhado do poeta), explícito destinatário dos textos de abertura e de fecho. Sublinhe-se a homologia existente entre este pequeno volume e um outro: a antologia *Chuva sobre o Rosto* (1976). Dois livros 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 tem justificada razão de ser em termos de coerência estrutural, tanto mais que em *Chuva sobre o Rosto* é dado um particular destaque a textos retirados dos primeiros livros, ao passo que, em *Coração Habitado*, a incidência da escolha recai necessariamente sobre poemas dos últimos livros. As duas antologias iluminam-se mutuamente e nelas partilham de uma subtil comunicabilidade a figura da criança (mesma ou outra) e a figura materna.

A figura do pastor dá corpo à mais perfeita expressão iniciática do desejo e à exaltação do prazer, numa expressão pagã, despojada de culpa. Assim surge esta figura num poema “Memória doutro rio”, do livro homónimo:

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

Assim reaparecerá, noutros lugares, associado a metáforas (por exemplo, o mar) marcadas por um forte pendor alusivo (“Quanto ao pastor, / talvez um dia suba com ele às colinas, / e se aviste o mar”, *O Peso da Sombra*; “Com ele nos

braços, quanta, / quanta noite dormira, / ou ficara acordado ouvindo / seu coração bater no escuro, / até a estrela do pastor / atravessar a noite talhada a pique / sobre o meu peito”, *Branco no Branco*). Comparecendo a partir de *Ostinato Rigore*, o pastor vai ganhando, nos últimos textos, cada vez maior nitidez não apenas enquanto figuração da iniciação sexual, mas também da expressão homoerótica do desejo.

Antônio José Saraiva diz que Eugénio de Andrade é, na literatura portuguesa, “o grande poeta do amor do século XX”. A temática do amor e do desejo constitui uma das características singularizadoras da sua poesia. Frequentemente se fala de Eugénio de Andrade como “poeta do corpo”. Do ponto de vista da recepção da sua obra, depara-se 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 para a compreensão desta poesia. E um aspecto que assume particular importância nesse domínio é a correlação do corpo com a 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 ordenado a partir dessa ligação originária entre corpo e linguagem (“Surdo, subterrâneo rio de palavras/me corre lento pelo corpo todo”, *Os Amantes sem Dinheiro*). O poema traduzirá, assim, a síntese de tal ligação 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 palavras; e não só o teu rosto: / o sexo e a trémula alegria / que foi sempre senti-lo desperto” (*Matéria Solar*).

E é de tal modo intrínseca a corporização da palavra que, no seu interior, os próprios “órgãos” 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” (*Memória doutro Rio*).

E se o incomensurável fascínio exercido pela juventude do corpo levava o poeta, nos primeiros livros, a encontrar em “cada palavra um rosto novo” (*As Palavras Interditas*), 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” (*Obscuro Domínio*). Em *Branco no Branco*, pode ler-se:

“Também as palavras / mostram agora a pele mordida”.

Uma obsessiva circularidade será continuamente reeditada nesta poesia: 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, coabitam harmoniosamente com as mais recentes (Diz *homem*, diz *criança*, diz *estrela*. / Repete as sílabas / onde a luz é feliz e se demora. // Volta a dizer: *homem, mulher, criança*. / Onde a beleza é mais nova”, *Branco no Branco*)

Num livro de epifânicas fulgurações, *Ostinato Rigore*, encontra-se um breve poema em redondilha menor intitulado “Pastoral”:

“A terra inocente / abre-se ao ardor / de oiro de uma flauta / – será que o pastor / ou a primavera / desperta e se exalta?”.

A interrogação enfatiza o estremeamento e o júbilo diante de um despertar. Se, por um lado, o pastor se vai evidenciar como uma das mais distintas metáforas ligadas ao desejo (metáfora da iniciação), por outro lado, ao longo da obra, desejo e fecundidade confluem na primavera, em potência, à espera de deflagração. Nessa confluência representar-se-á a mais idealizada visão da terra. É essa visão que domina nos primeiros livros de Eugénio de Andrade: a imagem de uma terra erotizada, terra madura onde os versos vão abrindo. Em *Memória doutro Rio* a terra secou:

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

Nos livros escritos a seguir a *Obscuro Domínio*, passa a ser notória a insistente presença de versos que nos apresentam um chão “rente”, a “poeira”, a “pedra”, a “terra inacabada”, a “terra fatigada”, a “terra exausta”. Agora, um vento que já não fecunda, um vento que se levanta “rápido da rugosidade da pedra” (*Memória doutro Rio*); o ar é duro (*Limiar dos Pássaros*) e a terra abre-se-lhe à passagem, mas apenas ficam sulcos ou a poeira à superfície. O cenário contrasta claramente com o que se lia, por exemplo, em *Ostinato Rigore*. Aí “o vento inclina as hastes à terra dura/a terra está próxima e madura”. Agora, como se pode ler num poema de *Matéria Solar*, “também a terra morre”.

Observe-se uma peculiar inversão centrada no sujeito poético que incorpora os atributos da terra. A terra-mãe secou metaforicamente (na cena textual); literalmente já o era (na cena biográfica). O sujeito poético passa a ser a mãe metafórica, o que acontece justamente pela apropriação das categorias maternas

da terra: aquilo que pode ser lido como a transferência da fecundidade da mulher para o homem (“Não havia mãe. [...] Só tu és a mãe, disseram-me mais tarde”, *Limiar dos Pássaros*). Já antes, a gravidez se transformara em transporte de crianças (“Levo comigo uma criança que nunca viu o mar”, *Mar de Setembro*). Depois do meio da obra, tornam-se 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. / Os anjos procuram / impedir que cresçam, / quebram-lhes a raiz / tímida do desejo. / Trago-as comigo, / deito-as no poema, / o que em mim é riso / põe-se à janela” (*Escrita da Terra*).

A ordem restabelecida acentua a própria circularidade cujo alcance se estende a toda a obra. No rosto da terra convergem o rosto da mãe, o da criança, o do pastor. A coincidência mais não faz do que reafirmar o autocentramento na figura do sujeito poético.

Um dos signos que mais emblematicamente traduz o universo eugeniano é justamente a casa: do habitáculo originário ao lugar da oficina e do encontro amoroso, grande relevância assume nesta poesia. Da casa literal à metáfora última do poema como morada. Lembremos um dos livros da fase final: em *O Sal da Língua*, a casa começa por ser entrevista na sua mais absoluta nudez. Um lugar que recebe a visita do lume:

“Uma casa que fosse um areal / deserto; que nem casa fosse; / só um lugar /onde o lume foi aceso [...]”.

Do pendor generalizante da imagem, por uma notável coerência, somos conduzidos, no poema seguinte, às referências reconhecíveis de uma nova casa, onde se espera receber o lume; os deícticos apontam para as palmeiras e para o mar em frente:

“Estou aqui sentado – ali o mar, / as palmeiras”.

Vemos, noutros versos, como o quotidiano entra no poema: o descer à rua e atravessar o jardim onde os cães passam, ou então essa presença inquietante das crianças que regressam no fim do verão e “correm no molhe”. Em alguns poemas, o tom é de feição diarística: “Há já dois dias que chove: céu / árvores até ao mar, tudo tem / a mesma cor da lama”; e os pedaços de paisagem reenviam para a familiaridade do lugar biográfico assinalado no final do livro: “Casa de Serrúbia, Foz do Douro”. A lembrar a Foz de Raul Brandão, as “horas a que a névoa / faz do Douro um muro”, as “últimas barcas” que se avistam da janela, ou o “vento da cantareira” que “bate na cara”. O reconhecimento das referências

topográficas não impede que elas sejam reconduzidas a essa abrangência que é o lugar da brancura ou o lugar do próprio reconhecimento da poesia eugeniana, embora esse apagamento que a sua escrita supõe, esse caminho para o branco, não impeça que, por detrás da rasura, se continue a ver o desenho, à primeira vista invisível, da “história subterrânea” acima referida; porque é preciso não esquecer que, sendo esta das mais depuradas, não deixa de ser uma das obras poéticas mais aut centradas da nossa literatura. O tom de despedida reafirma a extrema coerência de quem viveu por um verso. No último poema de *O Sal da Língua*, os versos explicitam a única razão: “Palavras que muito amei, / que talvez ame ainda. / Elas são a casa, o sal da língua”. O desejo de apaziguamento é procurado na busca (na incorporação) da luz. Na “Coda” desse mesmo livro, lemos: “A luz, a luz trazida / pelos rosados pés dos pombos / dos confins da alegria // – quem pudera levá-la / à boca e dormir apaziguado”.

Num depoimento, inserido no livro *Rosto Precário*, o poeta afirma:

“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”.

O rigor e a transparência, em suas dimensões ética e estética, associam-se ao sentido de uma inteireza por que sempre se bateu Eugénio de Andrade. Todo o seu caminho – uma entrega absoluta à poesia – procura ser o da voz do desejo contra a morte, contra todo o tipo de servidão. “[...] Porque sou um homem que não abdica da luz, / que não abdica, que não / abdica” (“Na estrada de San Lorenzo del Escorial”, *Escrita da Terra*). Entre o apego à rugosidade da matéria e a busca de elevação, a escrita de Eugénio de Andrade é a busca incessante de um lugar idealizado: o poema enquanto morada onde a palavra se faça equivaler à própria luz.