



Eugênio de Andrade

POESIA

- As M. e os F.** *As Mãos e os Frutos* (1948)
Os A. s. D. *Os Amantes sem Dinheiro* (1950)
As P.I. *As Palavras Interditas* (1951)
A. A. *Até Amanha* (1956)
C. do D. *Coração do Dia* (1958)
M. de S. *Mar de Setembro* (1961)
O. R. *Ostinato Rigore* (1964)
O. D. *Obscuro Domínio* (1972)
V. da A. *Véspera da Água* (1973)
E. da T. *Escrita da Terra* (1974)
L. dos P. *Limiar dos Pássaros* (1976)
M. d. R. *Memória doutro Rio* (1978)
Mat. S. *Matéria Solar* (1980)
O P. da S. *O Peso da Sombra* (1982)
B. no B. *Branco no Branco* (1984)
V. do O. *Vertentes do Olhar* (1987)
O O. N. da T. *O Outro Nome da terra* (1988)

PROSA

- Os A. do .S.** *Os Afluentes do Silêncio* (1968)
R. P. *Rosto Precário* (1979)

TEMAS E MOTIVOS POÉTICOS

- importância da linguagem enquanto instrumento de trabalho: poesia música verbal; a melodia metafórica; o ritmo; regularidades de ordem silábica, prosódia, de rima, frásica e intonacional
- incidência nas ligações corpo-escrita-terra (ou outros elementos primordiais da natureza);
- os quatro elementos míticos (fogo, água, ar, terra) metamorfoseados; a natureza, as flores; busca da pureza essencial.

Os elementos primordiais

A poesia de E. de A. é marcada por um lirismo puro, carregado de metáforas luminosas que harmonizam o amor e os quatro elementos primordiais:¹

			
Fogo: verão	Água: fonte, rio, mar.	Ar: vento, música, poesia.	Terra: ruralidade, casa, mãe, corpo, criança, pastor; reino vegetal (frutos, rosa...); reino animal.

A metáfora em Eugénio de Andrade²

Casa – lugar da **mãe** e do **corpo**.

A habitabilidade prediz o preenchimento, a totalidade. A casa desabitada (porta fechada, casa na chuva...), sinal da ausência da mãe, é lugar de desprotecção e abandono, e, portanto, metáfora do vazio.

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.*)

Na poesia de E. de A. a importância do corpo tornou-se um dos mais divulgados lugares comuns do ponto de vista da recepção da sua obra.

¹ in *Plural Língua Port.* 10^o, 2003, p. 95.

² O presente texto tem por base a contracção e síntese do livro de Carlos Mendes de Sousa *O nascimento da música – a metáfora em E. de A.*, Coimbra, Almedina, 1992. Outros estudos se lhe foram intercalando.

Mãe

A mãe surge como mediadora face ao desejo (a mãe deseja o desejo para o filho) e à poesia, ao acesso à poesia.

Repare-se também na presença de certos aspectos da mitologia cristã ligados à mãe, nomeadamente na sua «sacralização» – essa «fabulosa figura do sacrifício», nas palavras do poeta, que lhe deu o conhecimento da poesia. Encontram-se diversas marcas que podem convalidar esta leitura (das rosas brancas – enquanto metáfora da pureza, à ressurreição e à intercessão) e que nos podem levar a falar de uma revisitação mítica da «Imaculada Conceição» – veja-se, por exemplo, os ecos da «salve-rainha» naquele verso de *C. do D.* onde se lê: «ó cheia de doçura».

O tempo³:

Essencialmente há três linhas segundo a metáfora vitalista: a infância, a idade madura (onde se instaura a coincidência estrutural que faz representar a idade como verão) e por fim o declínio.

Setembro, mês de passagem, o.m.q. **outono**, com o sentido de melancolia.

Inverno: tempo de ausências e um dos tempos de travessia. São sobretudo as formas verbais (crescer, chegar, aproximar, atravessar) que evidenciam o alcance metafórico da etapa. É o corpo o lugar que mais sofre a travessia.

«dezembro traz em si a primavera» (*As M. e os F.*, IV) – a presença de dezembro neste verso 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.

«Diremos prado bosque / primavera, / e tudo o que dissermos / é só para dizermos / que fomos jovens» (*M. de S.*). Visão global da metáfora: desejo, exaltação, claridade, juventude. A **primavera** como tempo (metáfora) de transição anunciando outra estação que será outra, mais acabada, metáfora do desejo enquanto plenitude: o **verão**. Portanto, são «impacientes e amargos» os dias de abril (*O. R.*) e as luzes de março aparecem adjectivadas de «inquietas», «loucas», «despidas». Talvez, afinal, 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» (*B. no B.*, XVIII).

³ símbolos cíclicos, segundo Northrop Frye:

Estações do ano	Períodos do dia	Ciclo da água	Períodos da vida
Primavera	Manhã	Chuva	Juventude
Verão	Meio dia	Fontes	Maturidade
Outono	Tarde	Rios	Velhice
Inverno	Noite	Mar ou neve	Morte



O verão

A luz, o sol, o calor, o incêndio, o sul, a brancura, as águas, as dunas, a animalidade, a habitabilidade...

O **verão** aparece como lugar do desejo e da plenitude amorosa, metáfora feliz de sedução, conectando-se intimamente com as referências ao corpo: lábios, peito, flancos. Justamente o poema 26 de *M. de S.* intitula-se «Eros» e em *O. R.* o poema «Anunciação da Alegria» é paradigmático ao nível de uma anunciação positiva:

*Devia ser verão, devia ser jovem.
ao encontro do dia caminhava
como quem entra na água.*

*Um corpo nu brilhava nas areias
– corpo ou pedra?, pedra ou flor?*

*Verde era a luz, e a espuma
do vento rolava nas dunas.*

*Aproximei-me desse corpo nu,
o coração latino de alegria.*

*De repente vi o mar subir o prumo,
Desatar inteiro nos meus ombros.*

Sem muros era a terra, e tudo ardia.

Dentre as histórias de verão, declaradas histórias de desejo, releva-se a presença do animal, do cavalo. «Fábula» é uma história exemplar que mostra a contemplação da cena fundadora, olhar de criança que descobre a realização plena do desejo: 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 leito do ribeiro, morreu no alto dos amieiros. Por fim a paz desceu ao mundo».

«Esta noite preciso de outro verão sobre a boca crescendo nem que seja de rastos»; «O verão é branco e sempre ficam sinais» (*V. da A.*) – sinais do desejo.

Por vezes, o verão (o desejo) atravessa-se também de dor e disforia, pois desejo não implica necessariamente a plenitude vivida: «o frio, / implacável, /azul do verão»; «um verão difícil em altas camas de areia» (*O. D.*). A referência ao verão, a partir de *O. N. da T.* (1988), passa a ser progressivamente assumida como despedida: «Despeço-me do verão junto às águas / frias do norte»; «o ardor / do verão caiu ao rio, /a tão amada voz perdeu / o seu rebanho. / Quando junho voltar quem sabe onde fará casa?»

Genericamente, o verão é sempre um tempo anterior, tempo do desejo – momento onde se passou a luz ou o fulgor da manhã – rememorado, agora, no silêncio de um hoje magoado (tempo de enunciação); tempo corroído ou, simplesmente, envelhecido. Ou então enternecidamente lembrado em harmoniosa nostalgia.

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.), ou ainda no mesmo livro: «Amo como as *espadas* brilham / no *ardor* indizível do dia».

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. (O. D.)*

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 mundividência poética deste autor. Onde em última instância se pode ler a interposição materna («dás-me a beber / um tempo assim ardente»).

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 flor, o animal, a ave, as águas, a luz.

Sublinhe-se, ainda no poema, 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 totalidade (ou 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.

Luz

O poema «Frente a Frente» do livro *Até Amanhã* proclama o lugar exorcizador da luz, manifestação de um projecto ontológico:

*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.*

O corpo iluminado: luz e corpo (boca, mãos, cintura, nádegas, flancos) configuram um lugar harmonizador, a um nível ontológico: «viver é iluminar // de luz rasante a espessura do corpo» (*B. no B.*, XVIII).

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. Como diz o próprio poeta: «esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é a reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência». 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», *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» («Na estrada de San Lorenzo del Escorial» in *E. da T.*).



O ar

O mundo aéreo encontra harmonia através da conjugação de três vectores: a leveza, a diafaneidade e a musicalidade.

Eis uns versos onde se nota a 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 nas cordas se desprende» (*O P. da S.*). Termina o poema com a incisão de um verso assim: «o ar é o meu elemento, o ar».

O vento

A expressão mais acabada da participação cósmica do vento, como seria de esperar, surge na conjugação 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».

O vento personifica a entidade que se apropria da linguagem e o sujeito do desejo: «Assim se morre dizias tu. // Assim se morre dizia o vento acariciando-te a cintura» (*V. da A.*).

A metáfora da música

Há a perspectivização da música entendida como metáfora da poesia. 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. «Reescrevo os textos obsessivamente. Em mim o ataque do poema é da ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para o acorde perfeito» (*R.P.*). «O poema é um texto que aguarda o leitor – o que deveria procurar-se ao lê-lo é um equilíbrio entre música e discurso» (*Jornal de Letras*, nº 15, 15/9/1981). 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.

A metáfora da música 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 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 de um modelo de construção). Construção, simetria, equilíbrio são regras de composição, princípios arquitectónicos a que o poeta recorre no que toca a uma rigorosamente premeditada orquestração/ ideiação da obra

(do livro, do poema, do verso – «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» (R.P.). 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.). A harmonia perseguida, pode, assim, ser interpretada como procura da recuperação da unidade originária (materna); a recondução ao uno.



A terra

Este elemento integra alguns componentes metafóricos: dunas, areias, mundo vegetal (ervas, juncos, árvores, ramos, folhas verdes, espigas, palha, urtigas, silvas, cardos), flor (rosa branca), fruto, animal, ave.

Diz Óscar Lopes⁴ que a «terra reúne dois semas distintos: o da **maternidade** e o da **ruralidade**» num «enredo de comunicação entre corpos, pelo desejo e pela ternura».

Em *Ostinato Rigore* há uma terra que *arde* ou a «terra toda nas minhas mãos acesa», ou então, por redução metonímica, as *dunas* e as *areias* onde um corpo brilha e onde a luz dança a pique. 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, na primavera, os semas do desejo e da fecundidade confluem significativamente, em potência, à espera de deflagração.

A poesia de Eugénio de Andrade sendo das mais depuradas é , simultaneamente, das mais autoconcentradas mostrando um sujeito lírico numa esfera de identificações intercambiáveis. Nela se presente uma história subterrânea⁵ com cujas figuras

⁴ In *Uma espécie de música (a poesia de E. de A.)*, Lx, I.N.-C.M., 1981, pp. 91-92.

⁵ Joaquim Manuel Magalhães a propósito de *Limiar dos Pássaros* (1976) afirma que «há nesta obra uma intenção de referência cuja significação se oculta, um facto de latência emocional mais que de expressão e que é um erotismo sem explicação precisa, uma sexualidade dirigida para um ser indefinido, um referido sexual sem género gramatical referente. O ponto de partida emocional dos textos e o duma sensibilidade sexual que se não diz, que é remetida para uma zona gramatical cega. E este facto de expressão é um mecanismo de exclusão, uma castração, uma cegueira, uma ruína

principais esse sujeito se (con)funde. Figuras reunidas num tríptico cujo centro, nas palavras do poeta, seria «ocupado tuteladamente pela **Mãe**, tendo à sua direita a **Criança** e à esquerda o **Pastor**» («Elegia com Pastores ao fundo»).

Há na poesia de Eugénio de Andrade uma estreita aproximação entre o antigo chão grego e a originária paisagem da Beira Interior donde provém a fundamental figura do pastor. Comparando a partir de *Ostinato Rigore*, este vai ganhando, nos últimos textos, cada vez maior nitidez como figuração da iniciação sexual e de uma, quase sempre muito implícita, expressão homoerótica do desejo.

Num dos breves poemas de *Escrita da Terra*, «dois homens», como se fossem dois pastores, poder-se-á subentender, «dormem à sombra da tarde e da memória»; a sugestão, que na leitura do poema, advirá do seu extraordinário pendor elíptico, pode, no quadro paisagístico e na situação recortada, convocar o diálogo com um horizonte interpretativo que assimila tópicos recorrentes de um dos mais fecundos veios da tradição poética ocidental.

*O plátano
E o estrídulo
sol a prumo das cigarras.
O rio quase à mão.
E um rumor,
não de ninfas: de palavras.
O azul é branco,
duro.
Os dois homens dormem
agora
à sombra da tarde.
E da memória.*

Este pequeno poema ganha extraordinária ressonância se lido na lembrança da paisagem de *Fedro* de Platão. É o título, «Arredores de Atenas», que começa por nos conduzir ao cenário descrito no texto do filósofo quando Fedro e Sócrates, sob o sol quente do meio dia, ao som das cigarras, se estendem à sombra do plátano na margem do Ilisso, para falarem sobre o amor. É pelo plátano que Fedro jura para que o amigo pronuncie o seu discurso. Na sua extrema concisão, os versos da última parte do poema, podendo convocar a figura do pastor, abrem simultaneamente para a sugestão do amor entre dois homens.⁶

A metáfora vegetal:

Os cardos, a palha, as urtigas, as silvas são exemplos da presença do outono que faz acentuar o espaço de aridez, secura e o despir dos sinais de fertilidade: «É no ardor dos cardos / que o vento faz a casa» (*O. R.*) – aqui ainda o cruzamento de uma metaforização eufórica, rasante ao desejo (ardor); «E a sede dos cardos rastejava pelo chão» (*O P. da S.*); «Os cardos e os lábios da sede» (*B. n. B.*, IX).

O verde das folhas (ervas, juncos, árvores, ramos) é metáfora da atmosfera de fecundidade e frescura.

interior ao próprio discurso, uma forma de *morrer sobre os teus rins* que também *ensinam a morrer*. (*Os dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1981.)

⁶ Cf. «O texto nómada (sobre a *Escrita da Terra*)» in *Cadernos de Serrúbia*, n.º1, Dezembro de 1996, Carlos Mendes de Sousa.

A **rosa (branca)**, em particular, e a **flor** (hiperónimo), em geral, constituem metáfora do mito materno. Um deslumbrante modo de afirmar a vida e o despertar de alegria («é urgente descobrir rosas e rios»; «rumor abrindo, luz molhada, / rosa branca»; «rosa de alegria / aberta nas minhas mãos» – A. A.; «Era o dia / acabado de nascer? // Que rosa abria?» – M. de S.), sendo que a perda das rosas simbolizará, naturalmente, a tristeza.

Há ainda 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») e também a sugestão desejante 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.

Em relação ao ser amado atente-se na 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 mediatizada pela sublimidade na visão desse abril «coroadado de rosas e de cio» (*Os A. s. D.*). A coroa de rosas brancas pode emblematizar a representação estética implicada nessa afirmação da vida que a metáfora configura: «Se pudesse, coroa-te de rosas / neste dia – / de rosas brancas e de folhas verdes, / tão jovens como tu, minha alegria» (*As M. e os F.*, XXI).

Os frutos

Há três estados associados à presença dos frutos: o **amadurecer**⁷, o **cair** e o **colher**. A metáfora do amadurecimento liga-se à ordem natural cíclica («o dia amadurece», *As M. e os F.*, XV), articula-se com a palavra («bago a bago podes colher / a noite está madura: / podes levar à boca a preguiçosa espuma das palavras», *V. da A.*), 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.*; «pelos meus braços caíam / frutos maduros de outono», *Os A. s. D.*).

As **maçãs** reflectem o brilho e a doçura do tempo, a face matinal do tempo («a manhã cheia de brilhos e doçura / debruça o rosto puro na maçã», *O.R.*).

Destacam-se ainda a solaridade das **laranjas** («Na laranja o sol e a lua / dormem de mãos dadas», *O.R.*), o ardor da **romã** («O ardor quase animal / de uma romã aberta», *O P. da S*) e a memória iluminada nos **frutos miúdos** (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 de *L. dos P.* – «entre as pernas um rumor de saliva uma áspera doçura pois era o tempo dos medronhos»).

Os frutos consagram a figuração da idealidade, o primado de uma ordem que subsume a perfeição, a totalidade e a harmonia do interior iluminado: «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» (*As P. I.*); «Dormíamos nus / no interior dos frutos» (*M. S.*).

⁷ É de notar 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; o feno que amadurece; o olhar maduro; o dia amadurece, a morte amadurece; palavras maduras.

A metáfora animal: figuração da libido sexual.

O ardor dos animais (cavalos, cães, cabras)

O **cavalo** enquanto jovem (o potro, o baio) representa o instinto, o vigor e a força, configurando o desejo sexualizado: «e como um potro na planície nua em ti entrei» (*O. D.*); o verão «chega de súbito, / com seus potros fulvos» (*O. R.*); «era o verão escuta os seus cavalos» (*L. dos P.*); «o baiozinho que então namorava» (*B. no B.*, VI) – no poema donde este 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*).

No sonho e no devaneio da criança o imaginário dos **cães** conforma um esquema pejorativo simbolizando a agressividade e a crueldade («corria à pedrada / os cães de que tinhas medo, / e fugia de ti para afagar // em segredo / o baiozinho que então namorava», *B. no B.*, VI).

As **cabras**, para além de integrarem a representação (materna) do rosto da terra que secou, surgem noutros contextos, no activar do desejo. No poema «as cabras» (*M. d. R.*) interpenetram-se 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 ou a matéria poética

«Um pássaro e um navio são a mesma coisa / quando te procuro de tosto cravado na luz» (*As P.I.*) – a procura do ser amado, busca iluminante, desencadeia a equivalência metafórica.

O voo e o canto são eixos preferenciais de significados metafóricos, podendo estender-se a outras entidades: «[a boca] espera o ardor do vento / para ser ave // e cantar» (*O. D.*); «a tarde a querer voar» (*Os A. s. D.*); a rapariga que voa (*A. A.*); a casa que «não resiste: também voa» (*O. R.*).

Particularizando uma dessas zonas, eis a figuração do encontro amoroso: «Podíamos cantar / ou voar, podíamos morrer».

Na poesia de E. de A. 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.*), o que não quer dizer que a ideia de voo, e de altura, não apareça associada a um certo sentido de pureza, de angelismo («as aves voltam / são nos ramos altos / a matéria mais próxima dos anjos», *O. P. da S.*).

O voar vai conjugar-se predominantemente 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 E. de A. que «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» (*R.P.*).

Eduardo Lourenço afirma que «através da *fonte*, da *flor*, da *ave* o seu poetar atribui-se como um excesso ao paraíso dos homens» («A poesia de E. de A.» in *21 Ensaaios sobre E. de A.*, Porto, Inova, s/d) – portanto vertentes angelista e paradisiaca da poesia de E. de A.. Neste sentido os anjos equivalem-se às palavras. Eles são da palavra poética, a metáfora.

O traço simbólico dos pássaros aproxima-os 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).



Água (fonte, rio, mar)

O fluir da água simboliza o fluir do tempo e supõe uma ideia de percurso («alcanço a linha da água»; «um percurso de água era o meu corpo»; «perco-me então por caminhos de água» – *V. da A.*, poemas 1, 8, 32).

Um procurado universo⁸ de água equivalente de um universo do desejo (a idealização da imagem do corpo erotizado enquanto corpo navegável⁹), do materno (na 1ª versão do poema «Das águas» lê-se: «pressinto as nascentes», a **fonte** onde o sujeito desejante, eterno narcisista materno, se mira, mesmo quando se inclina sobre o corpo desejado) e da poética.

O chamamento do **mar** (o ir e vir das marés) é materno.

*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 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)

⁸ A água funciona como agregadora, operando a unificação das fragmentações de um corpo descentrado e estilhaçado.

⁹ Veja o poema «A arte de navegar» in *O. D.*

Bipolaridades do mar: mar habitáculo fechado, mar perfeito (veja-se a ideia de fechamento e perfeição no poema «Adeus» de *As P.I.*: «Como se houvesse nuvens sobre nuvens, / e sobre nuvens o mar perfeito»), mar dócil de pequena vaga e de movimentos regulares de vai vem, mar liberto que não deixa enclausurar e que se abre à chegada da estrela do pastor. Bipolaridades cuja configuração semântica obedece a esquemas de expansão e contensão, esquemas que traduzem um permanente diálogo tenso entre o imaginário materno («perfeito e calmo», «com ele nos braços», «seu coração de vidro») e o imaginário desejanse («sem bridas», «estrela do pastor», «sobre o meu peito»).

Dos pescadores se diz que «devem ter herdado das vagas a ondulação» (*V. do O.*). As vagas, a ondulação perpetuam a imagem do movimento constante, visão que tende a figurar a pulsão errática do desejo («E um sabor a sêmen / que sempre a maresia traz consigo», *B. no B.*, XVIII). 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.*), ou o mar que se avista do peito caindo a prumo (*B. no B.*, XXI). Também a representação da presença do desejo na figura do rapaz ou dos garotos que correm em direcção ao mar.

Corpo Habitado

*Corpo num horizonte de água,
corpo aberto
à lenta embriaguez dos dedos,
corpo defendido
pelo fulgor das maçãs,
rendido de colina em colina,
corpo amorosamente humedecido
pelo sol dócil da língua.*

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

*Corpo de mil bocas,
e todas fulvas de alegria,
todas para sorver,
todas para morder até que um grito
irrompa das entranhas,
e suba às torres,
e suplique um punhal.
Corpo para entregar às lágrimas.
Corpo para morrer.*

*Corpo para beber até ao fim –
meu oceano breve
e branco,
minha secreta embarcação,
meu vento favorável,
minha vária, sempre incerta
navegação. (O. D.)*

LINHAS DE LEITURA:

—Veja como duas das principais linhas de sentido do texto se condensam no título:

- «Corpo» é um lugar, na 1ª estrofe percorrido (pelos «dedos» – v.3, «de colina em colina» – v. 6, v. 8); na 2ª estrofe dito «onde» –vv. 11 e 12, e «onde entro em casa» – v. 11; na 3ª estrofe lugar das «mil bocas»; na 4ª estrofe «oceano» – v. 28 e «embarcação» – v. 30.
- «Habitação» define o lugar do corpo como casa, que, porque habitada, é um espaço vital, de conforto, protector, íntimo, privado (cf. vv. 4, 11, 13, 15, 30).

— Note o animar do «corpo» pelo percurso do Eu que, começando por estar ausente/presente na 1ª estrofe, aparece na 2ª denotado (vv. 11 e 12), se funde no corpo do outro na 3ª estrofe (no «grito» comum; no «punhal» fálico, símbolo da fusão erótica; no «entregar às lágrimas» – água ou esperma?; no «morrer» do orgasmo), e claramente revela a posse/dádiva do «corpo» na última estrofe («meu»/«minha» inicia quatro versos).

—Note ainda a progressiva presença da água: na 1ª estrofe «Corpo num horizonte de água» – água visível mas longe, porque o corpo está «defendido», é necessário vencer o obstáculo (as «colinas»), ainda só «humedecido» (v. 7); na 2ª estrofe a água pressente-se no «jardim», no «sugar»; na 3ª, a água junta-se ao fogo (vv. 18/19 – «bocas fulvas de alegria») e «irrompe» até às «lágrimas» ou ao «morrer» orgasmático; no fim do texto já o corpo é dado como contentor e continente líquido, como «oceano» que pode «navegar», mas é-lhe conferido também carácter activador do Eu (v. 31 – «meu vento favorável»)10.

Metáfora da navegação:

Há uma trajectória erótica em que a penúltima estrofe dá conta do momento orgasmático e a última estrofe corresponde ao momento de calma e o permanente estado de partida, de viagem (o errático da pulsão).

Temos assim a metáfora do corpo navegável (por onde se navega) ao corpo, ele próprio, meio de acesso à viagem. Tanto a via (breve e branca), quanto ao meio (secreto), demarcam um alinha íntima do horizonte. O metaforismo pode alargar a interpretação dessa linha a uma abertura de sentidos – enquanto rota do desejo (vária, incerta)11

Próximo deste poema encontra-se «Arte de Navegar», cujo título faz lembrar a *Arte de Amar de Ovídio*.

¹⁰ in *Poemas de E. de A.*, Paula Morão, Seara Nova / Ed. Comunicação, 1981, pp. 109-110.

¹¹ Pode-se, por exemplo, ler aí o sentido de viagem/engate – «minha vária, sempre incerta navegação». Carlos Mendes Sousa invoca uma inscrição de Roland Barthes em *Fragmentos dum discurso amoroso*, p. 53, um parênteses, como frase decodificadora: «(ele navega, engata)».

No poema há uma metáfora continuada corpo/água; viagem/desejo:

*Vê como o verão
subitamente
se faz água no meu peito,*

e a noite se faz barco,

e a minha mão marinheiro.

Mais à frente no livro em dois poemas ocorre a chave (desambiguação) da metáfora: o «alto e navegável /golfo do desejo» e «amor: mortal e navegável». 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 duma flor.»



Fonte:

LUSOFONIA - PLATAFORMA DE APOIO AO ESTUDO A LÍNGUA PORTUGUESA NO MUNDO.

Projeto concebido por José Carreiro.

1.ª edição: http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura_portuguesa/eugenio_de_andrade.pdf,
2009-04-18

2.ª edição: http://lusofonia.x10.mx/literatura_portuguesa/eugenio_de_andrade.pdf, 2016