

Universidade da Beira Interior

***A Poesia, o Corpo:
Eugénio de Andrade
(e uma janela para a sala de aula)***

**Tese apresentada à Universidade da Beira Interior para obtenção do grau de
mestre em Língua, Cultura Portuguesa e Didáctica**

por

Helena Cristina Nobre Canarias

Covilhã, 25 de Maio de 2005

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR



A Poesia, o Corpo:
Eugénio de Andrade
(e uma janela para a sala de aula)

**Tese apresentada à Universidade da Beira Interior para obtenção do grau de
mestre em Língua, Cultura Portuguesa e Didáctica**

por

Helena Cristina Nobre Canarias

sob a orientação da

Professora Doutora Antonieta Garcia

Universidade da Beira Interior

<http://servbib.ubi.pt>

Número: 64014



Covilhã, 25 de Maio de 2005

ÍNDICE

Agradecimentos	6
Introdução	7
I – A poesia	
1 – A arte e a poesia	13
1.1 – O fenómeno da globalização	23
2 – O lugar da poesia	29
2.1 – A poesia segundo Eugénio de Andrade	50
2.2– A Época Contemporânea Portuguesa	58
3 – Eugénio de Andrade	
3.1 – Dados biográficos	66
3.2 – A poesia revisitada de Eugénio de Andrade	
3.2.1 – A perspectiva do Jornal do Fundão	85
3.2.2 – A perspectiva de alguns autores	91
3.3 – Eugénio de Andrade e a nova poética	96
II – O corpo na poesia de Eugénio de Andrade	
1 - A evocação do corpo	104
1.1 – O papel do corpo na poesia de Eugénio de Andrade, segundo o próprio	128
2 – O corpo – mediador entre a mente e o mundo	132
3– Em busca do corpo na poesia eugeniana... ..	135
3.1 – (N)os títulos das obras	136
3.2 – (N)os títulos dos poemas	143
3.3 – (N)alguns poemas	157
III – Didáctica – exploração de textos de Eugénio de Andrade na sala de aula	
1 – Exploração do texto poético de Eugénio de Andrade na sala de aula	170
1.1 - O sentir / compreender como ponto de partida	177
1.2 - O dizer como o passar do testemunho	179
1.3 - O escrever como ponto de chegada	182

2 – Novas tecnologias de informação e comunicação e a transversalidade / interdisciplinaridade	184
Conclusão	187
Anexos	191
Bibliografia	221



Se as mãos pudessem (as tuas,
as minhas) rasgar o nevoeiro,
entrar na luz a prumo.
Se a voz viesse. Não uma qualquer:
a tua, e na manhã voasse.
E de júbilo cantasse.
Com as tuas mãos, e as minhas,
pudesse entrar no azul, qualquer
azul: o do mar,
o do céu, o da rasteirinha canção
de água corrente. E com elas subisse.
(A ave, as mãos, a voz.)
E fossem chama. Quase.

Eugénio de Andrade, in *Sulcos da Sede*



N
A

L
U
Z

A

P
R
U
M
O

AGRADECIMENTOS

Nos traços sabiamente desenhados pelo tempo na cara de minha avó; nos olhos e silêncios de minha mãe; na seriedade de meu pai; no ensimesmamento do Tó Zé; na jovialidade do Nuno; na criatividade da Isabel; no sentido prático da Catarina; na sensibilidade da Nancy; no espírito de família de Maria da Luz, encontramos poesia.

Nas mãos de Leonor, tocando na vidraça o sinal do reinício das tarefas escolares para os traquinas da Escola da Senhora do Incenso; na boa vontade de Leonilde, encontramos poesia.

Nas folhas de muitos livros lidos à margem do real; nas palavras dos entusiastas de todos os assuntos; nos professores de Literatura e de Língua Portuguesa, encontramos poesia.

Na vontade da Fundação Eugénio de Andrade de bem receber e partilhar a palavra e o espaço do poeta de *Matéria Solar*, encontramos poesia.

No esforço de pôr a Biblioteca Municipal Eugénio de Andrade a funcionar todos os dias, tão naturalmente como o nascer do sol, encontramos poesia.

Na criação de lugares de (re)descoberta de saber, como a Universidade da Beira Interior, onde, no silêncio do espaço, podemos escutar o rumor das tecedeiras, e outros trabalhadores dos lanifícios; nos quereres de toda a gente, encontramos poesia.

Na sensibilidade, compreensão e acompanhamento dos guardadores de saberes e “indisciplinadores de almas” (olhamos a professora Antonieta Garcia como uma pessoa exemplar), encontramos a poesia.

Na diversidade de amigos e colegas encontramos a poesia.

Na rebeldia, inteligência, deslumbramento, força e compreensão dos nossos alunos, encontramos a poesia.

E porque tudo o que nos envolve guarda em suspenso a poesia à espera de ser ouvida, sentida, a todos

bem-hajam!

INTRODUÇÃO

O texto *A Poesia, o Corpo: Eugénio de Andrade (e uma janela para a sala de aula)* surge, essencialmente, a partir do interesse de melhor conhecer um poeta e a sua poesia; de um encontro à distância de um anfiteatro da escola secundária do Fundão em 1992 e de uns quinze / dezasseis anos imaturos guardávamos uma sensação nebulosa; ficara a memória de alguns sentimentos contraditórios, se considerarmos a frieza e a luz daquele momento, sem a certeza do tempo meteorológico de então, permaneceu a sensação de um dia de Primavera ou de Verão; a guardiã frieza granítica da Casa dos Maias, na qual se podia admirar a exposição de fotografia “Mulheres de Preto”, provocara a estranheza perante um poeta de feições duras e fechadas, mas cujas palavras pareciam dizer, se não o contrário, algo mais.

Sendo o corpo um elemento espacial que se apresenta, na maior parte das vezes, de uma forma ambígua e contraditória, ao mesmo tempo que se constitui mediador entre a mente e o mundo ao permitir o desencadeamento de processos conducentes ao diálogo do ser consigo mesmo e com o mundo envolvente, julgamos que na poesia de Eugénio de Andrade figura como fonte e receptáculo de sensações e imagens, facultando, de alguma maneira, uma ligação mais estreita entre o leitor, o poema e a construção do corpo como um lugar fluido.

Assim, desenhando um esquema de abordagem essencialmente semântica, partimos ao encontro da poesia de Eugénio de Andrade, analisando, em especial a forma como o corpo se vai delineando, consubstanciando, e, simultaneamente, ganhando forma e dando forma a uma poesia antropomórfica e luminosa.

Para melhor compreender, ou questionar, a presença do corpo na poesia eugeniana, contextualizamos a poesia e o corpo para depois explorarmos a perspectiva particular de Eugénio de Andrade, cuja obra assume um pendor metapoético; enquadramos, depois, o poeta na época contemporânea e procuramos entender a visão de estudiosos que o consideram, ou não, um caso particular no panorama poético do século XX.

E porque cronos é infatigável e insaciável, fazendo-nos sentir cada segundo da nossa vida e obrigando-nos a crescer acompanhando, de alguma maneira, os ciclos da vida, hoje já não somos a adolescente de outrora, apesar dos deslumbramentos e das confusões; fizemo-nos participantes numa vida adulta vivida em torno de uma

profissão, o ensino; questionamo-nos, também, acerca das formas de abordagem do texto poético no contexto da sala de aula, em especial, dos textos de Eugénio de Andrade.

Desta forma, o texto que apresentamos assume uma forma tripartida organizada em torno da poesia, do corpo e da didáctica do texto poético, todos eles perpassados pela personalidade poética de Eugénio de Andrade.

No capítulo I, lançamos um olhar sobre a poesia, as suas relações com a arte e a ciência e o modo como o fenómeno da globalização interfere na sua génese e desenvolvimento, em especial na óptica dos públicos e valorização da obra de arte. Procuramos a noção de poesia nos escritos de estudiosos, para, depois, delinear o posicionamento de Eugénio de Andrade face à poesia.

Muito resumidamente, a poesia, integrada no fenómeno literário, é perspectivada como forma / obra de arte e, partilhando com as outras seis, fontes, influências, intenta, muitas vezes, suscitar efeitos semelhantes por meio do trabalho da palavra. A sua análise não pode minimizar o aspecto das intenções e teorias dos artistas, nem tão pouco desconsiderar os elementos relacionados com os ideários mentais gerais de um determinado tempo e espaço.

A sua distinção relativamente à ciência, em especial quando ponderamos a intervenção da imaginação e do poder criativo na formulação / criação de obra de arte, ou da abordagem científica aquando a sua análise, permite a aproximação entre a poesia e a ciência. No campo da sua distinção em relação a qualquer outros tipos de formação há que discernir os objectivos inerentes à sua génese, em especial os estéticos e a procura de harmonização de diferentes elementos, assim como a sua autonomia e possibilidade de reconstrução de outros sistemas de relações possíveis para além dos inscritos pela mão do criador.

A questão da génese e autonomia do campo artístico / literário implica o levantamento de questões relacionadas com as teorias da produção, mas também da recepção, considerando, em todos os momentos, o valor simbólico das obras de arte.

A criação artística, integrada num mundo altamente globalizado, implica o alargamento da acção do campo artístico e aumento das trocas simbólicas entre fronteiras por acção dos meios de comunicação e, conseqüentemente, o surgimento de organismos de divulgação de artistas oriundos de diferentes planos de segmentação geográfica, estética e social existentes no seio do mundo artístico.

No plano específico da poesia, procurando delimitar o seu lugar, bem como apontar alguns caminhos para a categorização da poesia, do poema e da poética, vamos ao encontro do saber de Aristóteles, Horácio, Shelley, Jakobson, Todorov e Lubomir Doležel e demarcamos a época romântica como um dos pontos de viragem na concepção da poesia, da poética e do reavivamento da importância do texto poético em relação a outras categorias textuais.

Partimos da poesia, como género que emerge de uma inclinação natural para a imitação, em busca de harmonia e de ritmos, mas com referentes universais ao narrar o que poderia ter sucedido em detrimento do que aconteceu; passamos pelo poeta artífice e, detemo-nos face à ideia de poesia como elemento primordial das grandes obras e essência para uma possível renovação social, bem como trabalho da palavra, de uma linguagem, com desvios à normatividade, capaz de gerar múltiplos planos estruturais e semióticos.

Sabemos que a partir do século XVIII a poesia é desamarrada de cânones, de regras instituídos para se entregar nos braços de outras formas de criatividade artística. A linguagem como chave para nos introduzirmos no mundo da poesia vai ganhando terreno, da mesma maneira que as abordagens da questão poética e do texto poético ganham cientificidade e respeitabilidade.

A abordagem de uma teoria integrada da linguagem poética reúne uma perspectiva estrutural semântica e constitui um dos pontos de referência para o desenvolvimento da poética linguística que elege como objecto de estudo o texto literário.

Partindo destes pressupostos, estudámos o ideário eugeniano, em especial a sua concepção de poesia, verificámos a ligação do acto poético a um acto de amor e de procura do conhecimento, bem como a defesa da existência de uma moral e de uma atitude reveladora do ser, do Homem, por via da palavra.

A poesia é configurada como arte do desejo, como água nascente da mesma fonte de onde brota a música; exige um árduo trabalho de apuramento: ouvir o rumor; distinguir as sílabas hesitantes; conjugar as palavras; harmonizar uma música e fundir o poeta no poema numa comum existência. Arte do ser e, simultaneamente, arte da transformação, enquanto espaço de criação artística, é recriação de sentidos e partilha de papéis e responsabilidades no fazer viver o poema, no eternizar o acto de procura do autêntico rosto humano.

É na busca de um lugar para o poeta fiel à palavra e ao Homem que delineamos uma curta incursão pela poesia do século XX português, apontado alguns traços de mentalidade e de desenvolvimento social e artístico com pinceladas generalistas.

Após a caracterização das principais gerações e grupos literários da época contemporânea portuguesa avançamos com a individualização biográfica e literária de Eugénio de Andrade: o percurso de vida, destacando a importância do espaço mítico da infância, a evolução artística e a importância das amizades e dos espaços, o seu descomprometimento em relação aos movimentos literários do seu tempo.

A partir do registo da opinião de diferentes autores / especialistas, e atendendo, também, ao modo como o próprio poeta se perspectiva no seio do contexto literário português, cremos que ainda que o poeta diga nunca ter pertencido a nenhum grupo literário, não frequentasse tertúlias, não ignorou as mudanças que ocorriam à sua volta, é possível vislumbrar traços neo-realistas e surrealistas na sua obra; é verdade maior o facto de a mesma não se subjugar a qualquer cânone e impere o tom original do poeta.¹

O segundo capítulo deste texto, com o intuito de reinscrever a poesia, o corpo e Eugénio de Andrade numa tábua do conhecimento, que sem ser rasa exigia uma maior clarificação, organização e objectividade, molda-se à volta do corpo: as contribuições de diferentes autores para o reposicionar na sociedade e no contexto literário e o modo como o mesmo assume uma permanência transversal na obra eugeniana.

E porque o próprio Eugénio de Andrade assume o corpo como uma das verdades terrestres e, acrescentamos nós, poéticas, procurámos o lugar do corpo na sua poesia, fazendo prova de uma forma muito simples: construímos um corpus literário estruturado nos títulos das suas obras e dos poemas que integrassem, directa ou indirectamente, o vocábulo corpo, assim como nos textos cujos títulos incluíssem o lexema em questão de uma forma directa.

Depois abrimos o terceiro capítulo que dedicámos à didáctica, mais especificamente, ao tratamento dos textos de Eugénio de Andrade no contexto da sala de aula, segundo a lógica do sentir / compreender que dá lugar ao dizer e, posteriormente à escrita, produção de textos.

A ligação da exploração do texto de Eugénio de Andrade às novas tecnologias de informação surge do reconhecimento do uso daquelas como importante fonte de

¹ Aliás, julgamos que a impassibilidade do poeta face ao surrealismo seria impossível, se o considerarmos, tal como Edgar Morin, a segunda revolta histórica da poesia (delimitando o romantismo como a primeira).

Cf. Edgar Morin, *Amor, Poesia, Sabedoria*, Instituto Piaget, Lisboa, 1999, p. 41

motivação extrínseca para fazermos os nossos alunos crescer em conhecimento e competência.²

Eugénio de Andrade, que afirma não saber como se educam as crianças; não deixa, no entanto de frisar, ainda que indirectamente, a importância do ensinar competências como o ler, o escrever e o ouvir; do passar experiências de modos de viver para alargar o leque de escolhas teóricas de acção perante um problema; do prazer e da participação activa dos intervenientes.³

De resto, estes elementos, assumidos por nós como bastante importantes no contexto de qualquer processo ensino-aprendizagem (aos quais acrescentaríamos a auto e hetero-responsabilização), paralelamente ao sintoma da valorização do corpo no sentido da harmonia e lugar de recriação e relação com os outros em liberdade, que encontramos nos diferentes textos, tentaram-nos a perspectivar a exploração destes, para além dos comumente aceites nos manuais escolares, no contexto da sala de aula.

Em suma, partindo da poesia e do corpo vamos ao encontro de Eugénio de Andrade, partilhemos algumas perspectivas em diálogo com os alunos na sala de aula e retomemos a poesia, sem nunca a abandonarmos ou permitirmos que ela nos abandone.

² Quantas vezes não desejamos ser o computador pela capacidade que este tem em motivar sem aborrecer os alunos, para além do facto de conseguir manter a atenção durante longos períodos de tempo!

³ Cf. Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha» in *Rosto Precário*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, p. 167

I – A POESIA

À boca do cântaro

*Caminha sílaba a sílaba
como a fonte
que só pára à boca do cântaro.
Aí consente partilhar a água.
À aadícia dos jovens, à timidez
dos que já o não são, mata a sede.
Aos que tropeçam na falta
de amor, aos que mordem as lágrimas
em segredo, dá a beber.
Leva aos lábios febris
a frescura da pedra. Não deixes
o medo multiplicar as garras.
Sílaba a sílaba
caminha até ao cântaro
vazio. – Tão cheio agora!*

Eugénio de Andrade in *Os Sulcos da Sede*

1 – A Arte e a Poesia

A noção de trabalho inerente à construção de qualquer obra de arte dilui-se, muitas vezes, numa concepção partilhada por um conjunto de indivíduos que valoriza a veia artística, algo profundamente fisiológico, próprio do ser humano: o ser está naturalmente capacitado para criar, para produzir artefactos, os quais podem ser actualizados, apreciados segundo diferentes escalas valorativas. As capacidades de concepção e do fazer surgem separadas do trabalho necessário à maturação e materialização, talvez porque a ideia de trabalho está associada à de sacrifício e não fruição.

A poesia, segundo muitos, é gerada por humores marcados por uma maior ou menor genialidade, exige a acção das mais diversas musas inspiradoras. Ora, não pode deixar de ser integrada no campo dos ofícios,⁴ uma arte cuja matéria-prima é a palavra, a linguagem e a procura da medida certa para comunicar, expressar infinitas realidades humanas: a) na sua relação de interioridade, o ser humano em diálogo (as vozes são multiplamente construídas) consigo mesmo; b) e / ou de exterioridade, ou seja, o indivíduo poético na sua relação com o mundo em toda a sua variedade, muito para além das taxinomias humanamente estabelecidas para melhor dominar a realidade envolvente.

René Wellek e Austin Warren⁵ distinguem, no campo da arte, as belas-artes, afirmando, depois, um plano de intersecção entre a literatura, na qual se integra a poesia, e aquelas por acção do estabelecimento de mútuas relações inspirativas.

Os mesmos autores destacam a problemática do paralelismo das artes e a sua importância no que diz respeito a um melhor conhecimento dos poetas, dos seus gostos pessoais, por exemplo, para melhor se estruturar uma teoria literária. Neste campo, também alertam para a necessidade de estarmos atentos às questões relacionadas com as fontes e influências: inspiração e cooperação na interpretação das obras de arte. Sabe-se que a literatura, em muitos casos, tenta alcançar os efeitos da pintura e da música,

⁴ A poesia, como qualquer outra arte, surge muitas vezes associada à imagem do parto em toda a sua dimensão de concepção, gestação e trabalho de parto, sendo bastante ricas as leituras em torno da importância do papel da parturiente, da parteira e do recém-nascido. Não podemos deixar de sublinhar a construção do absoluto, do resultado, a partir de processos variados, nos quais se joga a dinamização de uma multiplicidade de microrrealidades passíveis das mais diferentes interpretações.

⁵ René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Publicações Europa-América, Lisboa, s/d

activar os cinco sentidos humanos por meio da procura de uma textura literária capaz de provocar efeitos semelhantes aos do contacto com uma escultura.

Mas pode o poeta sugerir os efeitos da música ou da pintura (ou da escultura)?⁶ É lógico que a musicalidade conseguida em verso é diferente da melodia musical, mas muitas têm sido as técnicas utilizadas para imprimir ritmos; cadências, imitar sons pré-definidos ou utilizar estruturas musicais.

Um outro caso, que suscita reflexão, são os poemas escritos para serem musicados, os quais, muito raramente, surgem simultaneamente com a música: apesar de gémeos na concepção, haverá uma ordem no surgimento. Neste aspecto, Wellek e Warren, afirmam mesmo: «A colaboração entre a poesia e a música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras.»⁷ Arriscámos nós: salvo raras excepções na ópera, por exemplo, música e palavras atingem um elevado grau de criatividade e a função é enriquecedora.

De uma forma geral, sendo de naturezas diversas, os artefactos literários e os correspondentes às belas-artes produzem no receptor (leitor / espectador) uma disposição semelhante: podemos experimentar o mesmo sentimento perante uma obra musical, uma pintura, uma escultura, um poema - um campo aberto à construção do conhecimento.

As intenções e teorias dos artistas moldam a sua produção e formulam um cânone passível de intersecções variadas no plano das diferentes artes. Contudo, não podemos aventurar classificações superficiais comuns a todos os campos artísticos. A noção de classicismo, por exemplo, possui um profundo leque de especificidades de conteúdo de acordo com a natureza da arte estudada. A este respeito, Wellek e Warren recordam que «(...) as teorias e as intenções conscientes têm significados muito diversos nas várias artes e pouco ou nada dizem dos resultados concretos da actividade de um artista: a sua obra e o conteúdo e forma específicos desta.»⁸

Como o artista não cria em função dos ideários mentais gerais, mas dos elementos concretos integrados consigo num espaço e tempo, com uma história específica e diversa de quaisquer outros contextos de expressão, é importante estudar / conhecer o solo comum dos artistas no seu plano social e cultural. Porém, também neste caso, não devemos arriscar a asserção de um fundo social e cultural comum a todas as

⁶ René Wellek e Austin Warren, *ibid.*, pp. 155-158

⁷ *Idem*, pp. 156-157

⁸ *Idem*, pp. 157-158

artes num dado momento e local. Importa, principalmente, focalizar a atenção no objecto de arte em si, transformá-lo na personagem principal da nossa investigação.

Ao longo dos tempos verificou-se, na análise dos diferentes objectos artísticos, independentemente das suas áreas, a transposição de conceitos (por exemplo, o uso do ritmo na análise de esculturas ou poemas como medida estética) ou de categorias (por exemplo as correntes sistematizadas pela história da arte aplicadas na análise diacrónica dos textos literários), sustentadas, em muitos casos, num jogo de contrários, na oposição entre correntes e conceitos.

Um outro aspecto, no campo dos paralelismos possíveis, diz respeito às diferentes velocidades de desenvolvimento das diversas artes num mesmo período: às vezes, a literatura parece ter ficado para trás, noutros casos, o avanço da música é considerável, numa ocasião específica ocorre uma explosão arquitectónica incomparável. Assim, há casos de tempos e nações muito profícuos numa determinada arte em detrimento de todas as outras (vejamos o caso do florescimento da literatura do período Isabelino não acompanhado pelo desenvolvimento das belas-artes).

Considerando o facto de cada uma das artes possuir uma evolução individual, com ritmos e estruturação interna dos seus elementos muito próprios, Wellek e Warren alertam:

Devemos encarar a soma total das actividades culturais do homem como um sistema global de séries que evoluem por si próprias, cada uma delas com um conjunto de normas que não são necessariamente idênticas às da série vizinha. A tarefa dos historiadores da arte no sentido mais lato, incluindo historiadores da música e da literatura, consiste em aperfeiçoar um conjunto de termos descritivos para cada arte, baseando-se nas específicas características dessa mesma arte. Assim, a poesia necessita hoje de uma nova poética, de uma técnica de análise, que não poderá ser atingida com uma simples transferência ou adaptação de termos das belas-artes.⁹

Já Jacob Bronowski,¹⁰ no seu percurso reflexivo em torno da arte e da relação entre as diferentes formas artísticas, elege o conhecimento como ponte relacional entre aquelas por via da necessidade do ver, do imaginar e do criar. A arte e a ciência, na sua perspectiva, são a mesma expressão da imaginação humana, responsável pelo poder da máquina biológica humana (ao conceder-lhe a capacidade de modificar as suas acções).

Segundo o mesmo estudioso, a poesia oferece uma verdade universal, apesar de muitos a acreditarem apenas como mais uma expressão social. A poesia oferece um corpo de ideias que emergem dos espíritos mais originais; possui um método, ao exigir do poeta a expressão do seu pensamento, bem como um padrão comum a todo o

⁹ Idem, pp. 167-168

¹⁰ Cf. Jacob Bronowski, *Arte e Conhecimento – ver, imaginar, criar*, Edições 70, Lisboa, 1983

conhecimento: «(...) o que encontramos é sempre individual, mas o que aprendemos com isso é sempre geral.».¹¹

A ciência e a poesia irmanam-se, pois possuem em comum a imaginação, chegando, porém, ao receptor de maneiras diferentes:

(...) a imaginação chega até nós, penetra em nós de maneiras diferentes na ciência e na poesia. Na ciência, estrutura a nossa experiência em leis em que podemos futuramente basear as nossas acções. Mas a poesia é um outro modo de conhecimento, no qual nos identificamos com o poeta e entramos directamente na sua e em toda a experiência humana.¹²

A arte constitui um veículo privilegiado dos produtos da imaginação humana, e a literatura, porque faz da palavra a sua matéria-prima de cariz ilimitado, constitui, no entender de Bronowski, uma óptima fonte de exemplos capazes de explicitarem a relação entre o conhecimento e a imaginação.

A arte encontra-se intimamente relacionada com a capacidade de criar objectos que se não apresentam aos sentidos, o que, só por si, é motor do desenvolvimento do homem. Esta tarefa implica a criação de um símbolo (seja de que natureza for) na mente humana para qualquer coisa que, aparentemente, não se encontra lá.¹³

Mais, para este autor, não há nenhuma obra de arte que tenha sido criada tão completamente que não necessite do contributo de cada receptor (leitor, apreciador, crítico, espectador, entre outras categorias). Coloca-se, assim, a necessidade de recriação da obra de arte: não existe poema, quadro, escultura, fotografia ou obra arquitectónica se não nos permitirmos entrar neles e apreciá-los; cada obra de arte possui dados à espera de atenção para, uma vez olhados, se libertarem e agirem sobre a nossa própria imaginação.

Bronowski não revela quaisquer hesitações, quando afirma que toda a arte é metáfora, isto porque «Pega numa parte da nossa experiência e noutra parte da nossa experiência e obriga-nos a olhar para ambas. E, por meio deste acto de olhar para as duas, a obra faz-nos ver cada experiência de novo e de maneira diferente.»¹⁴

Também a ciência é atravessada por processos metafóricos por meio da transferência e ligação de partes da experiência pessoal com outras, facultando o

¹¹ Jacob Bronowski, *ibid.*, p. 17

¹² *Idem* p. 18

¹³ A respeito do poder de produzir símbolos por parte do homem, Bronowski tece um conjunto de considerações em torno do poder representativo, da função das palavras no pensamento humano e da linguagem como meio de criação de um universo diferente, defendendo que «Quando a espécie humana conseguiu reter na mente coisas que estavam ausentes, deu um passo crítico na sua evolução.»

cf. Jacob Bronowski, *op. cit.*, p. 23

¹⁴ Jacob Bronowski, *op. cit.*, p. 29

levantamento de semelhanças entre as partes e a arquitectura dos mais diversos raciocínios.

A arte e a ciência são actividades do foro imaginativo e requerem uma atitude activa, um trabalho criativo com o intuito de recriar.

No que toca à discussão de verdade ou ilusão decorrentes da obra científica e artística, Bronowski salienta que os sentidos de verdade partilhados pela arte e pela ciência assentam no desenvolvimento da nossa experiência em novos reinos e que as mesmas tocam-nos mais ou menos profundamente, quando condizem com a nossa experiência e, ao mesmo tempo, apontam para além dela.¹⁵

Para este cientista a estética é um elemento racional se entendermos a arte, bem como a ciência, como uma actividade normal da vida humana, uma necessidade, mas também um impulso quotidiano e uma forma de libertação: se o animal tende a ser dominado por aquilo que teme ou quer, o homem conseguiu libertar-se do domínio dos seus temores e desejos, ao longo do seu desenvolvimento. Numa primeira fase, realiza-se a capacidade de recordar o que está longe do seu olhar, colocando-o, por meio da fala, junto do que está presente. Este facto desencadeia a ocorrência de uma segunda fase – por meio da fala permite-se a familiarização com a situação ausente e sua exploração, com vista ao exercício do domínio sobre a mesma.

No sentir de Bronowski, a evolução do homem seguiu a direcção da liberdade: de uma forma geral não é a coisa produzida que é bela, mas antes o acto de produção: «(...) não é a coisa feita que é bela, mas sim o acto de a fazer. Se gostamos dela é porque revivemos a impetuosa liberdade de a fazer. A beleza é o subproduto do interesse e do prazer da escolha de acção.»¹⁶

Assim, na perspectiva deste autor, a estética nunca poderá ser contemplativa, ela é activa. O acto estético abre caminhos ao potencial da utilização humana, assim como ao potencial da apreciação humana, verificando-se o enriquecimento do espírito e o alargamento do gosto, ou, se quisermos, da avaliação, que deve muito à acção de uma sociedade científica.

¹⁵ Cf. Jacob Bronowski, *ibid.*, p. 45

¹⁶ *Idem*, p. 51

O artista e cientista têm um papel libertador, apesar da certeza que cada verdade libertada encerra em si um limite; há sempre a possibilidade de uma procura para além dos campos já desbravados.¹⁷

Enquanto Bronowski debate a realidade das artes como veículos de conhecimento, e aborda a estética no sentido de uma actividade de cariz ético,¹⁸ Umberto Eco¹⁹ debruça-se mais especificamente sobre o campo da estética da formatividade preconizada por Croce e Pareyson.

A estética da formatividade e o conceito de interpretação não serão mais do que um discurso acerca dos problemas de índole estética que assomam na actividade crítica literária e artística em geral. No entanto, não deixa de ser interessante apontar a ideia da criação de formas como actividade caracteristicamente humana que atravessa os campos da moral, do pensamento e da arte e dá forma a criações perfeitas.

Então que distingue a formação da obra de arte de qualquer outro tipo de formação? Para Croce é uma intuição do sentimento, na qual a reflexão e o juízo de valor não se desenvolveriam; para Pareyson uma actividade artística em que o sentimento intervém num tom afectivo de compromisso artístico, assim como a inteligência num consciente juízo contínuo e vigilante.

Na teoria estética da formatividade há espaço para o organismo, a estrutura que traduz em unidade elementos diversos (pensamentos, sentimentos, realidades), coordenada por um acto de procura de harmonia; no entanto, não deixa de estar em

¹⁷ Bronowski aponta a arquitectura como o melhor campo para a demonstração da necessidade de harmonização entre a arte e a ciência. Um artista sem pensamento científico corre o risco de se tornar tacanho, e um cientista sem pensamento artístico o de se tornar ditatorial e irresponsável.

¹⁸ O autor em referência afirma, a propósito da estética, como actividade de cariz estético: «Quando vemos um artefacto, compreendemos não só de que é feito mas também para que serve (...) daí (...) a sensação de que o estilo e o conteúdo têm de ser a mesma coisa se quisermos penetrar na obra de arte. Vemos que a obra de arte é uma experiência em que, se lhe incluirmos a vida de outras pessoas, sentimos o conflito de valores que se lhes opõe. (...) e o conteúdo, tal como o estilo, é uma experiência sem fim do próprio acto de viver.

Há duas fases acerca do jogo de valores (...). Uma é que a situação humana não consiste em cada um estar sozinho mas sim em que os problemas da vida não têm uma decisão única e definitiva. E a outra é que o jogo dos valores na obra de arte diz efectivamente que nos reconhecemos no artista como uma das suas criações e que reconhecemos em nós toda a criação.

(...) O meu ponto de vista é que não existe nada de que possamos dizer “Só isto é bom”, e que a ética consiste num registo claro e não sentimental de valores que não podem ser ordenados numa hierarquia simples, a que chamaria “o bom”. Não penso que possamos isolar na vida um valor supremo último. A verdade acerca da vida é que praticamos a bondade ou fazemos a experiência por meio da comparação constante dos valores de que dispomos em cada momento. E temos de ter momentos profundos como os que Einstein teve e temos de cometer erros profundos, mas temos de sentir sempre que estamos a explorar os valores com que vivemos e a formá-los com cada passo que damos. Penso que o belo se baseia nisso e que é isso que diz a obra de arte.»

Cf. Jacob Bronowski, op. cit., p. 197

¹⁹ Umberto Eco, *A Definição da Arte*, Edições 70, Lisboa, 1986

conformidade com as leis postuladas pela própria obra em concepção; o criador / o artista consubstanciam o conteúdo da forma ao traduzir o estilo, o modo de formar que se pode encontrar em cada leitura interpretativa.

Na estética da formatividade a recepção / interpretação assume um papel predominante, visto que faculta o debate em redor da relação entre a forma e o conhecimento que dela se propõe / tem. Para Croce a interpretação é entendida como recriação. Pareyson valoriza a liberdade, do receptor na recepção / reflexão, a possibilidade de reviver a obra na experiência da fruição:

A doutrina da cosmicidade da poesia [isto na perspectiva de Croce] propõe de novo o conceito de recriação, mas também aqui a personalidade do intérprete, em vez de justificar as diferentes interpretações, é absorvido no universo da obra, que contém já em si todos os sentimentos possíveis a seu respeito. Pareyson procurava, pelo contrário, sublinhar a natureza livremente activa do homem que se coloca perante a obra e que, ao discuti-la, a compreende e, ao compreendê-la, não deixa de manifestar a sua própria personalidade.²⁰

Croce, no fim de contas, acaba por estabelecer a ponte para a superação de uma estética normativa característica das estéticas tradicionais pautadas por uma «(...) definição de um conceito de Belo ligada a uma formulação filosófica geral e levavam a considerar belo apenas aquilo que cabia dentro desses esquemas.»²¹ A estética contemporânea não tem como objectivo a normatividade ou fundamentar a actividade humana em estruturas imutáveis do ser e do espírito pré-concebidas; o mundo é o pano de fundo da acção geral da actividade formativa, procura utilizar «(...) uma fenomenologia concreta e compreensiva das várias atitudes possíveis, das múltiplas inclinações dos gostos e dos comportamentos pessoais (...)»,²² sendo a experiência estética constituída por atitudes pessoais, sujeita a contingências do gosto, da sucessão dos estilos, bem como de estilos e critérios formativos.

A estética da formatividade, segundo Umberto Eco possui

Uma tónica pessoalista e dialógica: a teoria da interpretação, a partir do momento em que respeita a autonomia da obra, não pode deixar de a ligar ao contexto histórico próprio – e exige ao mesmo tempo que a obra continue a produzir história, a história das suas leituras.²³

O formar e o interpretar são actividades caras ao ser humano, sabendo-se, à partida, a permanência da obra de arte perante uma infinidade de interpretações, pois

²⁰ Umberto Eco, *ibid.*, p. 23

²¹ *Idem*, p. 25

²² *Idem*, p. 26

²³ *Idem*, p. 31

«Ao dar vida a uma forma, o artista torna-se acessível às infinitas interpretações possíveis.»²⁴

Uma obra de arte permite uma infinidade de interpretações, porque a sua natureza é aberta, podendo apresentar-se sob uma multiplicidade de pontos de vista, representando, cada olhar sobre a mesma, uma intenção de a possuir por inteiro: «A pessoa torna-se órgão de acesso à obra e, revelando a obra na sua natureza, exprime-se ao mesmo tempo a si própria; torna-se, por assim dizer, conjuntamente a obra e o seu modo de ver a obra.»²⁵

No processo de formação do organismo artístico, Umberto Eco considera que há que ponderar o seu contexto original e o complexo das relações culturais, económicas e políticas, isto é, releva da arte uma dimensão histórica e social. Fenómeno especial de comunicação, no acto da sua compreensão não podemos descurar as intuições profundas, o relevo de elementos típicos e das constantes narrativas e estilísticas, as explícitas tomadas de posição por parte do autor ou as tomadas de posição imperceptíveis de intenções inconscientes. Só assim traçaremos o percurso da consideração da obra artística na sua autonomia.

Umberto Eco, a propósito da questão da autonomia do organismo artístico, que considera diverso da autonomia da arte, aponta para um «(...) acto comunicativo estruturado segundo leis próprias, que manifesta uma organicidade própria e que esta organicidade exhibe como imagem, vestígio e testemunho de uma personalidade produtiva e de um ambiente histórico originário.»²⁶

Pierre Bordieu,²⁷ porque «(...) não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de darem conta e razão de dados sensíveis.»²⁸, aborda a problemática da obra de arte integrada na estrutura de um campo artístico ou literário, sublinhando a importância da autonomia dos campos em questão na sua delimitação.

²⁴ Id., *ibid.*

²⁵ Idem, p. 32

²⁶ Idem, p. 35

²⁷ Pierre Bordieu, *As Regras da Arte – génese e estrutura do campo literário*, Editorial Presença, Lisboa, 1996, p. 17

Curiosamente, Pierre Bordieu, um pouco na linha de raciocínio de Jacob Bronowski, reflecte acerca dos medos desmesurados relativamente à ameaça representada pela ciência na análise da obra de arte, em especial à liberdade e especificidade da experiência literária. Reflecte sobre o perigo de a ciência poder aniquilar o prazer, pois, sendo capaz de fazer compreender, seria incapaz de fazer sentir. No seu entender, cabe ao leitor decidir se «(...) a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou destruir, intensifica a experiência literária (...)»

Pierre Bordieu, *op. cit.*, p. 17

²⁸ Id., *ibid.*

Na perspectiva deste sociólogo a lógica do campo artístico ou do campo literário baseia-se no olhar de frente as coisas e olhá-las como de facto elas são e, sem sacrificar o prazer com reduções ou destruições, buscar a compreensão da sua génese social, das crenças que o sustentam; os jogos de linguagem que nele se jogam; os esquemas e interesses materiais que nele se engendram e as apostas simbólicas nele concebidas. Trata-se de procurar na génese da obra o que ela tem de histórico e trans-histórico, na medida em que a obra é tratada como signo:

(...) um signo intencional obsidiado e regulado por alguma outra coisa, da qual a obra é igualmente sintoma. É supor que nela se enuncia uma pulsão expressiva que a posição em forma imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível.

[por meio do tratamento da obra como signo] (...) oferecer uma visão mais verdadeira (...), mais tranquilizadora, porque menos sobre-humana, das mais altas conquistas da actividade humana.²⁹

Pierre Bordieu ainda aponta os intercâmbios existentes entre o campo do poder e o campo artístico, em especial no que diz respeito ao processo de reconhecimento da legitimidade da obra artística.³⁰

O autor de *as Regras da Arte – Génese e Estrutura do Campo Literário* refere, também, que no interior de um campo literário unificado haverá sempre lugar para dois planos de organização segundo dois princípios de diferenciação interdependentes:

– (...) oposição entre a produção pura, destinada a um mercado limitado aos produtores; e a grande produção, orientada para a satisfação das necessidades do grande público.

– (...) oposição secundária que se produz no subcampo da produção pura – entre a vanguarda e a vanguarda consagrada.³¹

A constituição de um mercado de bens simbólicos representa, sem dúvida, uma realidade de dupla face na realidade das mercadorias transaccionadas e das significações próprias desses artefactos, o que se traduz num valor mercantil e num valor simbólico intimamente relacionado e exigente de especializações diversas.

²⁹ Idem, p. 18

³⁰ Cf. idem, p. 70

O autor em destaque, com base nos textos de Flaubert, e através da análise do contexto francês do século XIX e XX, alicerça a estrutura do campo artístico destacando o papel dos salões, e mais tarde dos mass media. Confronta a oposição do mundo burguês ao processo de autonomização relativamente a poderes políticos e económicos, através da reivindicação do direito de definição de critérios de legitimidade próprios, e imposição de novas leis fundamentais no que concerne à independência perante os poderes.

No campo artístico há espaço para o desencadeamento de um pólo economicamente dominado e de um outro simbolicamente dominante, se atendermos a todas as pulsões inerentes à discussão do que é arte num tempo em que o valor artístico das obras pode corresponder a uma geração artística não ocorrendo um desfazimento muito grande entre o tempo da oferta e o da procura.

Como Bordieu afirma: no campo artístico há «(...) um universo económico propriamente antieconómico que se instaura no pólo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante do campo literário (...)»

Pierre Bordieu, op. cit., p. 104

³¹ Idem, p. 147

A abordagem da arte envolve perspectivas distintas, sejam elas do plano da filosofia, da linguística, da semiologia, ou da história, entre outras ciências. Segundo Pierre Bordieu, implica, ainda, o levantamento de questões muito peculiares em torno das especificidades (da literatura / literariedade, da poesia / poeticidade e da obra de arte em geral) e da percepção propriamente estética que, no seu conjunto, equacionam questões como as da gratuitidade, da ausência de função, do primado da forma sobre a função ou, ainda, do desinteresse.

Na obra de arte parece acontecer um certo milagre de transubstanciação acessível aos olhos de quem perspectiva a génese do objecto de arte num plano de evolução contínua do valor da obra de arte / do campo artístico.

Numa ciência das obras de arte, segundo Pierre Bordieu,³² não podemos dissociar a produção e a recepção, pois os dois aspectos são interdependentes na percepção artística. Mais:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito do acordo entre duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* cultivado e o campo artístico, que mutuamente se fundam: dado que a obra não existe enquanto tal, quer dizer enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, a não ser que seja apreendido por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela tacitamente exige, podemos dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas na condição de lembrarmos logo a seguir que ele só o pode fazer na medida em que é por seu turno produto de uma longa história colectiva, quer dizer, da invenção progressiva do «conhecedor», e individual, ou seja, de uma frequência prolongada da obra de arte.³³

No plano da especialidade das teorias da recepção da obra de arte ressalta o papel do esteta. Contudo, não devemos desvalorizar o plano do senso comum, das intuições próprias de um espectador / leitor especialista no acto de gostar e capaz de recriações da obra proposta de acordo com a sua experiência pessoal. Estamos perante a questão dos públicos e dos tipos de arte (em especial no sentido da arte pela arte em oposição à arte burguesa, social ou de massas / popular, bem como ao poder da indústria cultural); reconhecemos, porém, no tabuleiro da construção da obra artística, a importância do papel do indivíduo nos diversos planos da concepção, da recepção e da fruição, bem como a diferenciação sofrida em função dos mesmos.

³² Idem, p. 326

A este respeito, Pierre Bordieu afirma, também, que a ciência das obras de arte se encontra na sua infância, especialmente devido ao facto de se deixarem apanhar pelo objecto que pensam tomar por objecto de estudo: «Basta, para nos convenceremos de que assim é, observar que os conceitos utilizados para pensar as obras de arte, e em particular para as julgar e classificar, se caracterizam, como observava Wittgenstein, pela mais extrema indeterminação, e isto quer se trate de géneros (poesia, tragédia, comédia, drama ou romance), de formas (balada, rondel, soneto ou sonata, alexandrino ou verso livre), de períodos ou de estilos (gótico, barroco ou clássico), ou de movimentos (impressionistas, simbolistas, realistas, naturalistas.»

Pierre Bordieu, op. cit., p. 334

³³ Idem, pp. 327-328

Nas teias de relações e interdependências no mundo artístico há lugar para os sujeitos consumidores criadores / recriadores não reconhecidos e para os legitimados. Os últimos fazem parte da esfera intelectual daqueles indivíduos considerados agentes autónomos (produtores culturais) originários dos campos literários, artístico e científico, que até podem, de algum modo, intervir no campo político num mundo onde se constata, de uma forma cada vez mais evidente, a interpenetração entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro.

1.1 – O Fenómeno da Globalização

A ideia de globalização, muito influenciada pela ideia de “aldeia global” concebida por Marshall McLuhan, diz respeito, segundo Roland Robertson³⁴ à sensibilidade da compressão e intensificação da ideia do mundo enquanto todo por via de um processo de aceleração da interdependência global verificado ao longo do século XX: as duas guerras mundiais; a instituição de um terceiro mundo; a proliferação de instituições internacionais, transnacionais e supranacionais e as tentativas de coordenar uma economia global, são alguns dos aspectos.

Num mundo onde o termo globalização é encarado, por alguns, de uma forma pejorativa pelo que pode encerrar de uniformização, verifica-se, perante a tendência convergente ao nível económico e tecnológico, uma corrente de divergência, em especial ao nível do aspecto sócio-relacional, numa filosofia aparentemente concretizada na proposição: «(...) staying the same in yet others.».³⁵

A ideia de globalização não pode anular a heterogeneidade e a variedade características de cada povo, pois os mesmos são testemunhos vivos de diferentes graus civilizacionais, culturais e sociais.

De qualquer modo, os interesses humanos à escala global têm sido um tema particularmente trabalhado nos discursos internacionais, em parte justificado por preocupações comuns como: os desastres ecológicos; o perigo da aniquilação nuclear; o fenómeno da sida e um conjunto de questões relacionadas com o princípio e o fim das vidas humanas, por exemplo.

³⁴ Roland Robertson, *Globalization – Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, London, 1998

³⁵ Roland Robertson, *ibid.*, p. 11

Roland Robertson sublinha a diferença entre os termos *globalization analysis* e *world-systems analysis*, ao mesmo tempo que sustenta que a sociologia moderna nasceu do dilema representado pela simultaneidade dos processos de nacionalização e de globalização.

Num mundo globalizado ocorrem infinitas discontinuidades enfatizadas pela velocidade de mudanças. A globalização, ainda no seguimento das palavras de Roland Robertson, é identificável ao nível do estabelecimento de relações dinâmicas no plano das sociedades nacionais, dos indivíduos enquanto seres, do sistema internacional de sociedades e da própria humanidade. Não se refere apenas à objectividade de uma crescente intercomunicação, mas também a assuntos de ordem cultural e subjectiva, como a ideia de mundo por si mesmo, e de um mundo em si mesmo, associada a valores humanos e à consciência global de uma comunidade imaginada que faz valer a necessidade do estabelecimento de um Tribunal Internacional de Justiça ou de uma Organização das Nações Unidas. As questões ligadas ao género, à etnicidade e à cultura repatriam o nosso pensamento para a tentativa de consolidar a concepção de humanidade com base no princípio dos Direitos Humanos (realidade de acordo com o princípio individual, mas também colectivo).

Para a sensibilidade do mundo como ser único contribuiu, em larga escala, a expansão dos meios de comunicação e das tecnologias, bem como as manipulações comerciais e políticas e as preocupações ambientais. A conjugação de um destino único para a humanidade parece, no entanto, não ser de todo homogénea, se atendermos às suas divisões em áreas económicas e políticas com os respectivos poderes económicos de influência, num mundo facilmente caracterizável por uma forte tendência capitalista e uma cultura de consumo em crescimento.

Mas de que forma podemos nós encarar a cultura, em especial a arte, neste contexto, ou, se quisermos, como se articulam as questões culturais num sistema global?

José Simões³⁶ começa por alertar para o facto de cada fenómeno global ser, em simultâneo, local, pelo que a análise das questões culturais têm de abranger a ideia do eixo local / global:

(...) cada vez mais a cultura, ainda que seja localmente produzida, contará com elementos provenientes de referentes culturais simultaneamente dispersos e remotos e poderá ser também ela própria globalmente apropriada. Certamente que nem todas as culturas locais serão globalizadas, porém dificilmente podemos pensar numa cultura global que não seja *localizada*.³⁷

Ao nível cultural, a globalização concretiza-se através das trocas simbólicas realizadas por diversos meios de comunicação (expressão oral, publicações, acções, ensino, palestras, rituais, exposições, formas de entretenimento, propaganda, publicidade,

³⁶José Alberto de Vasconcelos Simões, «Globalização e Consumo – Reavaliando o Conceito de Audiência. O Caso das (Sub) Culturas Juvenis» in *Revista de Comunicação e Linguagens – Pop*, nº 30, Relógio d'Água, (Out.) 2001, 77-103

³⁷ José Alberto de Vasconcelos Simões, *ibid.*, p. 77

manifestações públicas, exposições, espectáculos, transferência de dados, etc.) e confronta-se com uma realidade de mundo na qual a cultura era, tendencialmente, definida no contorno das diferentes nações ou territórios.

Apesar da globalização da comunicação não ter anulado a importância da dimensão local da produção / apropriação da cultura, ela remete-nos para a perda parcelar de um referente territorial absoluto por parte dos fenómenos culturais, na medida em que a cultura passa a poder ser constituída a partir da multiplicidade dos referentes simbólicos em circulação e passíveis das mais diversas reelaborações, em cada contexto local. Neste processo entram em acção as características dos contextos de recepção e, em especial, os recursos simbólicos dos receptores: a difusão globalizada de uma infinidade de dados simbólicos sofre um processo de recepção heterogéneo se considerarmos a dimensão localizada da apropriação.

Neste contexto globalizante, onde os media assumem um modelo de comunicação descentralizado e interactivo, como abordar a questão da arte?

Alexandre Melo,³⁸ na abordagem da arte no seio do sistema de arte contemporâneo, aponta para a tendência para encontrar uma dimensão internacional da criação artística face à dinâmica de um processo de globalização:

Ao citarmos a natureza global do sistema da arte contemporânea falamos de uma tendência notória da evolução em curso e não pretendemos designar uma situação final, fechada e totalizada, em que todas as diferenças, tensões e situações locais se tivessem dissolvido numa exaustiva unidade global. Antes de mais, a natureza específica da arte contemporânea - minoritária ou não prioritária em termos de mass media - provoca um atraso relativo da sua mediatização global e, sobretudo da sua massificação informativa.

(...) a globalização não é um processo de supressão das diferenças - segmentação, hierarquização - mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças.³⁹

Actualmente, um artista, sem entrarmos na discussão do seu valor artístico, será tanto mais famoso quanto mais activo for o seu grupo de divulgação (vendedores, publicitários, exibidores / editores, etc.) no quadro internacional.

O mundo da arte contemporânea esteve, durante séculos, centralizado no eixo Europa - Estados Unidos da América, mas nas décadas de oitenta e noventa do século XX ocorreu um processo de alteração das áreas de influência através da complexificação da sua estrutura e sua extensão a locais extra-ocidentais como o Japão, a Austrália, a América Latina, África e a Europa de Leste.

Apesar do processo de globalização, a arte não deixou de existir enquanto sistema segmentado e hierarquizado, sendo visível a presença de conjuntos de

³⁸ Alexandre Melo, *O que é a arte*, Quimera Editores, Coimbra, 1994

³⁹ Alexandre Melo, *ibid.*, pp. 123-124

diferenças justapostas na configuração da superfície do sistema artístico, ligado a grupos sociais delimitados em termos de valores e práticas (pano horizontal), e ao desenvolvimento de diferenças entre as estruturas artísticas (plano vertical).

Alexandre Melo aponta, também, diferentes planos de segmentação, nomeadamente a geográfica, a estética e a social.

Na segmentação geográfica considera a segmentação geográfica real configurada, por exemplo, na diferença entre os bairros ditos artísticos e o centro cultural, que sofrerá alterações através da modificação da posição de um artista em termos de horizontes mentais; assim, quando este interioriza a informação necessária à percepção e pensamento da sua localização no mundo, ocorre uma segmentação geográfica da percepção do espaço real da arte. Neste contexto, o estudioso em questão considera três planos geográficos da arte: o espaço geográfico real; a percepção do espaço real pelo artista e a percepção do espaço real pela comunidade na qual o artista se encontra integrado.

A segmentação estética está intimamente relacionada com as tendências em redor das quais se estrutura a história da arte ou da literatura, assim como, de uma forma muito elementar, com as diferenciações técnicas.

A diferenciação das tendências não terá subjacente fundamentos materiais ou técnicos restritos, mas, sobretudo, um conjunto de discursos contextualizadores e legitimadores dos artefactos.

As divisões cronológicas, uma tentativa para sistematizar as mutações estruturais ocorridas no interior do mundo artístico, evidenciam as vagas, as modas ou as épocas, mas também reflectem a teoria do pêndulo: as tendências são apresentadas de acordo com uma sequência cronológica e evidenciam a oscilação entre tendências dominantes e as opostas.

Em termos sociais observa-se a formação de grupos por zonas de gosto distintas:

a) a zona tradicional - grupo social elevado cujas preferências envolvem o mundo da arte antiga, rejeitando tudo o que seja moderno ou contemporâneo;

b) a zona mundana – uma parcela do grupo elevado que não rejeita o moderno, com tendência para a exclusão de tudo o que seja entendido como chocante ou que implique uma descodificação com a exigências de saberes teóricos, e cujo valor fundamental é o sucesso (quando um artista atinge um determinado nível de sucesso pode ser aceitável);

c) a zona especializada – uma parte minoritária do grupo elevado bastante intelectualizada e em cujo seio se movem os agentes integrantes do núcleo duro da arte contemporânea;

d) zona mediana – grupo oriundo da classe média onde ocorre a combinação de aspectos do gosto popular com aspectos do gosto mundano e que só se relaciona com a arte contemporânea através dos nomes considerados notáveis pelos meios de comunicação;

e) zona popular – grupo interclassista, com dominante para a classe média-baixa, com preferência para os valores culturais tradicionais. As relações com os nomes da arte contemporânea ocorrem, mas exclusivamente através dos mais famosos ou consagrados.

A visão romântica da arte, segundo Alexandre Melo, apontava para a existência de um abismo entre a arte e o dinheiro; a criação e o mercado; o génio e o sucesso; a arte de qualidade e a arte decorativa; mas no mundo da arte contemporânea não tem de, obrigatoriamente, existir uma contradição entre a verdadeira arte e a arte comercial ou comercializável: numa fase inicial da vida do artista poderão ter lugar algumas destas dicotomias. Contudo, haverá sempre a hipótese realizável de uma fase de progressivo desenvolvimento positivo dos índices de aceitação, de aclamação e de vendas.

No mundo da arte contemporânea o plano cultural intersecciona-se com o plano económico, originando hierarquizações diversas ao nível dos preços, dos agentes, dos produtos e dos espaços.⁴⁰

Hoje, no contexto da legitimação e validação da dimensão simbólica introduz-se uma componente política na perspectiva de o estado poder assumir o papel de garante na preservação e divulgação das obras de arte, levantando-se diversas questões ao nível das formas de relacionamento entre a arte e as instituições oficiais, nomeadamente: a) no campo do estabelecimento dos critérios de apreciação e canonização; b) no domínio da discussão da necessidade da sua intervenção; c) do questionamento do papel do Estado.

Na medida em que qualquer cidadão pode ser artista, o Estado deve zelar pela manutenção das condições necessárias para que cada ser humano possa desenvolver-se de uma forma livre; na medida em que cada artista nunca deixa de ser um cidadão, o

⁴⁰ Alexandre Melo também refere que o sistema da arte contemporânea, se comparado com outros sistemas componentes das relações humanas, é minoritário elitista; é, porém, passível de uma análise microscópica em termos de estudo da lógica de funcionamento de cada elemento do sistema. Mas esta análise nunca poderá invalidar a necessidade de uma abordagem macroscópica na ordem da sua contextualização no conjunto das relações sociais.

Cf. Alexandre Melo, op. cit., pp. 151-152

Estado deve exercer a sua responsabilidade perante o mesmo, independentemente do seu sucesso?

Questões complexas, no mundo globalizado em que vivemos, para as quais, a seu modo, os autores e os poetas têm respostas individuais. Afirmo, por exemplo, Eugénio de Andrade:

Quando o estado se mete com a arte não é para proteger os artistas, é para tirar proveito deles. Ao estado os artistas só lhe interessam quando, franca ou dissimuladamente, consegue pô-los ao seu serviço. E sempre o estado pôde usar o seu poder de maneira subtil, ocultando-se por detrás das instituições. Quanto ao artista, esse é extremamente sensível a tais formas de domínio, cioso como é da sua liberdade de invenção, daí a inevitabilidade do conflito.⁴¹

⁴¹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 119

2 – O Lugar da Poesia

E poema pode ser / é uma construção; é uma forma, a poesia. A força metamórfica confere-lhe o vigor e a poética, a ciência perscrutadora das raízes criadoras, do imanente ou subjacente, explicita o tecido, o texto, a literariedade. Por isso mesmo, a casa que se ergue passo a passo na obra de Eugénio de Andrade pode ser a poesia no corpo de qualquer um dos seus poemas, «Ergue-se aérea pedra a pedra / a casa que só tenho no poema.»;⁴² versos nascidos do exigente ofício da procura da essência, que nem sempre surgem espontaneamente, demandam recomeços diversos, lutas interiores, procuras de horizonte aberto encetadas por meio de um respirar pleno através das palavras.⁴³

A reflexão acerca da poesia e do acto poético é um aspecto recorrente na poesia de Eugénio de Andrade, assumindo uma paleta de tonalidade entre uma moral, uma atitude, uma procura, um ofício, uma arte de navegar, um florir com naturalidade e vigor, uma fidelidade ao humano, ou um ardor, capazes de se recombinarem e recriarem infinitamente no acto criativo e na leitura ocasionada pelo mundo de cada leitor, de cada pessoa sensível.

Mas como nos posicionamos nós relativamente à poesia, à poética e ao poema, de uma forma geral? Relativamente a esta questão não podíamos deixar de mencionar nomes como Jakobson, Todorov, Lubomir Doležel (numa perspectiva sintetizadora do pensamento da poética ocidental), Shelley, Horácio e Aristóteles, entre outros, para afirmarmos a poesia como o quinto elemento inerente à humanidade; um elemento cuja consubstanciação sofreu evoluções diversas ao longo dos tempos, como de resto pode avaliar a poética com base nas obras, que podem ser em verso, ou não.

A leitura da *Poética* de Aristóteles,⁴⁴ como fonte de história da literatura grega, é também reservatório de ideias acerca da cultura ocidental. Ler a *Poética*⁴⁵ é percorrer um caminho de problematizações e sugestão de soluções variadas para a poesia e as

⁴² Eugénio de Andrade, *Antologia Breve*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1999, p. 47

⁴³ Eugénio de Andrade, *Obscuro Domínio*, Fundação Eugénio de Andrade., Porto, 2000, pp. 11-12

⁴⁴ Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Casa da Moeda, Lisboa, 1998

⁴⁵ No encalço dos comentários de Eudoro de Sousa à *Poética* de Aristóteles, devemos ter sempre presente o facto de a *Poética* ser a súpula de da doutrinação oral transmitida por Aristóteles aos seus discípulos. Apresenta questões em aberto ou leituras da leitura do filósofo, para além dos efeitos de uma tradução que, ao longo dos tempos, se processou por várias vias, das quais devemos destacar a importância da tradução árabe na manutenção da obra. Também julgamos importante lembrar o facto de o livro em questão ser parte de um documento que compreendia dois volumes (a *Poética* seria o I) denominados por *Arte Poética*.

suas espécies, comparando, entre outros elementos, o género trágico e o género épico, em busca da sua caracterização e diferenciação no interior do conceito da poesia como imitação⁴⁶.

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

(...) na verdade todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a *harmonia*, usando estes elementos separada ou conjuntamente. (...) imitam caracteres, afectos e acções.⁴⁷

O poeta imita assim elementos da realidade operando diferenças de imitação consoante os meios, os objectos e os modos utilizados, dois poetas podem focalizar a sua atenção sobre um mesmo objecto, utilizar os mesmos meios, mas recorrerem a modos diferentes de enunciar a sua obra – um poderá assumir a forma do outro ou dos outros e o outro usar a sua própria pessoa operando e agindo sobre as pessoas imitadas.

Aristóteles também argumenta que imitar é natural ao homem e este, ao concretizar uma imitação, é capaz de a apreciar e sentir prazer. Refere ainda que um indivíduo, ao ser colocado perante alguma coisa da qual não possua uma imagem original, não será capaz de nutrir qualquer tipo de prazer pela imagem representada, para além da opinião acerca da técnica de execução e elementos utilizados.

A poesia surge, assim, nos indivíduos de forma natural; os mais propensos para a imitação, para a harmonia e para o ritmo foram desenvolvendo improvisos e objectivando o corpo daquela. Um corpo dependente da índole dos poetas, que assume diferentes formas de acordo com o ânimo daqueles: os de altos valores incidem sobre a imitação de acções e personagens nobres, enquanto os seres de inclinações menos nobres se voltam para as acções e personagens cheias de sombra.

A imitação tem de ser una e, em consequência, os objectos a imitar também devem partilhar esta característica: caso falte um dos elementos do todo surgirá a confusão, a desordem.

Paralelamente à questão da poesia como imitação, surge o aspecto da história. Aristóteles defende que «(...) não é officio do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a

⁴⁶ Eudoro de Sousa, tradutor e comentador da *Poética*, questiona a omissão da exploração do lirismo / da lírica de entre os géneros poéticos, apresentando como justificação o facto de a poesia ser abordada como imitação da acção. O mesmo autor reconhece a referência a elementos de versificação que indicariam a existência de um tratamento dos mesmos noutras lições, se quisermos, bem como o facto de o lirismo estar mais associado ao campo da arte musical. Cf. Aristóteles, op. cit., p.38.

⁴⁷ Aristóteles, *ibid.*, p. 103.

verosimilhança e a necessidade.»⁴⁸ o que o leva a concluir que a poesia é mais séria do que a história ao ter como referência o universal:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.⁴⁹

O autor da *Poética*, defende para o poeta o domínio da fábula, devendo este «(...) ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita acções.»⁵⁰ A fábula seria, deste modo, a acção imitativa e o mito a acção a imitar. Recolhendo-se este último da tradição funcionaria como a matéria-prima a transformar segundo as leis da verosimilhança e da necessidade.⁵¹

A poesia como imitação da acção, funcionaria como cópia em detrimento do modelo e, na mesma linha de pensamento, uma menos valia pelo seu menos ser.

A origem da tragédia⁵² confundir-se-ia com a origem da poesia, até porque o ditirambo, o canto de *Dithyrambos*, que seria repetido, ou melhor, imitado, pelos homens em louvor de Dionísio, pois é deste deus que se trata, foi alvo do trabalho de artistas / solistas, que teriam um grande espaço de manobra nas formas mais elementares daquele género poético⁵³ e cujos resquícios, numa fase mais tardia, e por ordem da evolução, passaram a concentrar-se no coro.

Em Aristóteles a arte (*ars*) e o artífice / poeta (*artifex*) são, de uma forma geral, tratados separadamente, possuindo a arte, neste caso cada uma das espécies de poesia, uma efectividade ou efeito (*érgon*) que é próprio a cada uma delas.

⁴⁸ Aristóteles, *ibid.*, p.115

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰ *Idem.*, p. 116

⁵¹ Eudoro de Sousa ainda acrescenta, na sequência do seu raciocínio, que o mito, por uma questão de lógica, pertenceria ao domínio da história, ao passo que a fábula, como já foi referido, participaria do domínio da poesia. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, p. 87.

⁵² A explicação da génese da tragédia pode ser feita a partir do culto dos heróis, ou de Dionísio ou, ainda, das lamentações fúnebres. Sendo o fenómeno religioso o indício das origens, estas obras tendem a ser trans-históricas. Neste contexto não devemos esquecer a importância das competições dramáticas realizadas em Atenas por ocasião das grandes Dionísias, que se repercutiram na evolução do género trágico. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, pp. 53-77

⁵³ O Ditirambo era considerado por Aristóteles um género poético, a par do mono, comédia, tragédia e epopeia. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, p. 104.

Para além dos géneros poéticos, Aristóteles desloca a nossa atenção para a questão dos modos de elocução poética; destriça, entre outros aspectos, duas espécies de nomes – simples ou duplos (estes comportando uma parte significativa, uma parte não significativa ou ambas), podendo os nomes ser correntes, estrangeiros, metáforas, ornatos, inventados, alongados, abreviados ou alterados. O nome, conjuntamente com a letra, a sílaba, a conjunção, o verbo, o artigo, a flexão e a proposição constituem o corpo da elocução. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, pp.131-134

A *Poética*, espaço onde a poesia se parece confundir com a arte poética, resulta num importante tratado para a abordagem histórica da tragédia e, de alguma forma, numa teoria estética.

Horácio⁵⁴ debruça-se também sobre a arte da poesia, insuflando na sua obra uma certa unidade temática ao adjectivar a arte de poética. Sendo cultor da poesia lírica formula regras sobre a poesia dramática, provavelmente com o intuito de reabilitar o teatro em Roma, num tempo de predomínio do circo e das lutas de gladiadores.⁵⁵ Contudo, não deixa de seguir os aspectos compreendidos no tratado de Aristóteles, até porque os escritores latinos deveriam formar o seu gosto na leitura dos gregos.⁵⁶

O poeta é um artífice em busca da unidade com base em conhecimentos variados no campo da ordem e do estilo – a criação poética deve ser cuidada e usar-se a medida certa. Cada poeta terá de a descobrir em si. O estilo tem de articular-se com o género que se adopta: «Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos géneros, porque hei-de ser saudado como poeta?»⁵⁷

Na poesia mélica / lírica (poesia acompanhada pela lira) Horácio considera quatro géneros distintos (hinos em honra dos deuses; encómios e epínícios celebrativos de personagens valorosas ou vitoriosas; poemas eróticos relativos aos amores dos jovens e os escólios comemorativos dos prazeres da mesa e do vinho), chamando a atenção para o facto de aos poemas não bastar a beleza; terão, forçosamente, de ser emocionantes: «Não basta que os poemas sejam belos: força que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte.»⁵⁸ *Docere, delectare, movere* eram funções da literatura.

Na perspectiva de Horácio um poeta pleno tem de ser sabedor; estar atento aos modelos da vida e dos costumes; ser breve; ser capaz de motivar o prazer e possuir domínio do seu talento. A perfeição poética só pode ser atingida pela via da crítica, pois, apesar do poema emergir da natureza, não deixa de ser influenciado pela arte, pelo engenho. O poema não é só inspiração do poeta ou inspiração divina e, por isso mesmo, o poeta tem de ser crítico relativamente à sua obra, ser capaz do ofício da paciência antes da sua publicitação, podendo mesmo sujeitá-la a nove anos de correcção. A crítica não poderá ser realizada de ânimo leve:

Um homem honesto e judicioso criticará os versos sem beleza, não desculpando os que são duros, riscando com um traço negro da sua pena os mal alinhados, cortará os ornatos exagerados,

⁵⁴ Horácio, *Arte Poética*, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Editorial Inquérito, Mem Martins, 2001

⁵⁵ Esta informação surge no seio da discussão, por parte de Rosado Fernandes, tradutor e comentador d' *Arte Poética*, dos objectivos daquela obra de Horácio. Cf. Horácio, *Arte Poética*, p. 26

⁵⁶ Horácio, *ibid.*, p. 18

⁵⁷ *Idem*, p. 63

⁵⁸ *Idem*, p. 65

obrigando a dar clareza aos que de luz carecem, repreenderá os ambíguos e, em suma, notará tudo o que tiver de ser alterado.⁵⁹

O poeta não é, então, apenas um resultado de características naturais, nele também labora a técnica. O poeta não pode ser só loucura na génese e desenvolvimento do talento poético, é também artífice.⁶⁰ Tem de ser educado, instruído de modo e estar consciente do facto de um poema, para ser belo, ter de, obrigatoriamente, oferecer mais aos olhos que aos ouvidos; atender aos modelos gregos; usar de verosimilhança; procurar a coerência; atender aos desejos do público e não estar sobrecarregado de descrições inúteis; no seu todo ser necessária a harmonia, a perfeição que é atingida pelo tempo, pela correcção sistemática.

Tanto Aristóteles como Horácio recorrem à imagem da pintura (*at pictura poiesis*) para melhor caracterizarem a arte, em especial a poesia. Ambos partem do mesmo princípio funcional: a poesia como *mimesis*, a imitação da natureza com fins diversos, que no caso específico da tragédia assumiram uma virtude catártica, uma necessidade natural ao homem, talvez na ordem do sono e da sede.

Este conceito de poesia, assente na imitação, sofrerá alterações ao longo dos tempos, como resultado da evolução teórica e técnica do homem e dos seus modos de vida. Contudo, não deixa de ser interessante verificarmos como o apreciador mais descuidado, ou de senso comum, pode, ainda, não contrariar esta proposição; religa o poema ao aqui e agora da vida ligeira, ou, por outro lado, a busca nas profundezas da semântica elementos de ruptura entre a imitação simples e a imitação / recriação, procura a máscara de representação de um mundo exterior ou interior mais ou menos aprofundado.

Shelley⁶¹ contraria a ideia da poesia como espelho da natureza, raciocinando um pouco na linha de Platão, ao defender a primazia da inspiração. No entanto, o limite da sua teoria da inspiração comunga da força vital das ideias: poesia é, para Shelley, imaginação. Pela ordem deste princípio, todos poderão nascer poetas, seja qual for estrato social ou profissional. Contudo, em plenitude, só o poderá realmente ser aquele

⁵⁹ Idem, p. 109

⁶⁰ A propósito desta questão, Rosado Fernandes aponta a diferença entre as posições de Platão e Demócrito, monopolizando a inspiração e a loucura, por um lado, e a razão da justa medida entre arte e natureza. Cf. Horácio, op. cit., p. 89.

⁶¹ Shelley, *Defesa da Poesia*, tradução e notas de J. Monteiro Monteiro-Grillo, Guimarães Editores, Lisboa, 1986, pp. 9-17

que tomar a linguagem como matéria-prima.⁶² A linguagem é entendida como o instrumento da arte dos poetas e a poesia o produto.

Shelley distingue na acção mental dois modos distintos: a razão e a imaginação. A razão permitiria ao indivíduo contemplar as relações entre os pensamentos e o desencadeamento de processos de síntese, enquanto a imaginação orientaria o indivíduo para a acção sobre os próprios pensamentos, precipitando a análise – a razão estaria ligada à enumeração, ao passo que a imaginação à percepção do valor: «A razão está para a imaginação como o instrumento para o agente, o corpo para o espírito, a sombra para a substância.»⁶³

Na *Defesa da Poesia* preconiza-se a ideia da poesia como força e motor de busca da essência humana, mas também se lança a ideia da profecia como irmã da poesia: em tempos chamaram-se vates aos poetas – os que vaticinavam; como os poetas. Este atributo, inerente ao poeta, permitir-lhe-ia a participação no eterno e no uno sempre que o mesmo delineasse o espírito dos acontecimentos.

A linguagem, a cor, a forma, a acção e a religião são apresentadas como instrumentos materiais da poesia, a qual, num sentido mais restrito, se exprime por meio da linguagem metrificada. Esta forma de expressão não assume um carácter obrigatório, até porque, na perspectiva de Shelley, a distinção entre poetas e prosadores é um erro, pois mais do que a forma, em poesia interessam a essência, a verdade transmitida por meio de uma imagética e melodia esplendorosas.

Aristóteles já havia afirmado, a propósito da dicotomia história / poesia, a ligação da primeira aos acontecimentos passados e que esta, mesmo comunicada em verso, não seria outra coisa para além de história. Shelley, retomando a mesma dicotomia, faz uma abordagem diferente, na medida em que coloca a ênfase na poesia enquanto elemento comum às grandes obras: os grandes historiadores foram grandes

⁶² Esta perspectiva é registada por J. Monteiro-Grillo no prefácio à obra de Shelley, *Defesa da Poesia*. O tradutor aponta o facto de a obra deste autor, ligado ao romantismo inglês, surgir como resposta ao ensaio *The Four Ages of Poetry* de Thomas Love Peacock. Este autor, de cariz racionalista, defende a existência de quatro idades na poesia antiga (a idade de ferro – dos bardos; a idade de ouro – de Homero; a idade de prata – de Virgílio e a idade de bronze – de Nono) que se repetiriam na poesia moderna, com início na queda do Império Romano. A nova idade do ferro teria os seus principais ingredientes nas invasões bárbaras, na formação das nacionalidades, nos romances de cavalaria, na semi-deificação da mulher, na lírica erótica dos trovadores, no fanatismo das cruzadas e nos privilégios feudais; a idade de ouro corresponderia à fase do humanismo, momento em que a literatura grega e latina age sobre a poesia; a idade da prata assentaria sobre o desígnio da autoridade de Hume, Rousseau ou Voltaire – o mundo é olhado como se se estivesse a descobri-lo de novo e, finalmente, a idade de bronze, onde se sacrifica a razão pela construção de mundos inverosímeis, sendo o poeta um semi-bárbaro numa sociedade civilizada.

Cf. Shelley, op. cit., pp. 9-17.

⁶³ Shelley, *ibid.*, p. 33.

poetas por via das imagens vivas utilizadas nos seus poemas, ainda que a história não deixe de ser uma sucessão de factos desligados, partilhando o mesmo tempo, lugar, circunstâncias, causa e efeito; diferente do poema, cuja criação de acções, de acordo com a natureza humana no seu estado genesíaco, é imaginada como possuindo a mão providencial, uma aliança com o espírito do Criador.

Uma obra poderá ser poética sem que a sua totalidade seja um poema, retendo uma palavra a essência perdida no meio de uma diversidade de partes.

Para Shelley, a destruição da poesia depende directamente da radical destruição da sociedade humana pela corrupção. Mas o poeta opta pela crença na força vital da poesia, pois os elos sagrados desta corrente muito dificilmente se quebrarão; a poesia é, afinal, uma faculdade de reprodução e renovação social. Desta forma, somos orientados para a imagem de um ciclo da vida humana, em sociedade, alimentado pela poesia.⁶⁴

O poeta admirador de Keats refere ainda que as sementes do grande poema de todos os poemas não se perdem, pois as verdadeiras criações, por norma, não sofrem a corrupção do tempo.⁶⁵ Há é nelas espaço para a acção e reacção, movimentos que promovem inúmeras alterações no seio da própria poesia.

⁶⁴ Como poeta romântico e crítico, a leitura da *Defesa da Poesia* leva-nos a pensar a poesia como o quinto elemento: o mundo alicerça-se sob a força da água, do fogo, do ar, da terra e da poesia.

Sucumbimos à tentação de registar algumas das definições de poesia presentes em Shelley: «Toda a linguagem original, próxima da sua fonte, é em si própria o caos de um poema cíclico: a copiosidade da lexicografia e as distinções da gramática são as obras de uma época posterior, e apenas o catálogo e a forma das criações poéticas.» Shelley, op. cit., pp. 37-38

«Os sons, bem como os pensamentos, estão relacionados entre si e também entre aquilo que representam (...)» Shelley, op. cit., p. 40

«A Poesia é, na verdade, algo divino. É simultaneamente, o centro e a circunferência do conhecimento (...)» Shelley, op. cit., p. 73

«A poesia não é, como o raciocínio, uma força para ser exercida conforme a determinação da vontade. Ninguém pode dizer “Vou compor poesia”. Nem o maior poeta o pode dizer (...)» Shelley, op. cit., p. 74

«A poesia é o registo dos melhores e mais felizes momentos dos melhores e mais felizes espíritos.» Shelley, op. cit., p. 75

«A poesia imortaliza (...) tudo quanto há de mais belo e de melhor no mundo (...)» Shelley, op. cit., p. 76

«A poesia redime da corrupção as visitas da divindade no homem.» Shelley, op. cit., p. 77

«A poesia (...) submete à união (...) todas as coisas irreconciliáveis. Transmuta tudo quanto toca (...); a sua secreta alquimia transforma em ouro potável as águas letais que da morte escorrem pela vida; desnuda o mundo do véu da familiaridade e revela a sua nua e adormecida beleza, que é o espírito das formas.» Shelley, op. cit., p. 77

«(...) aquilo que se chama poesia, em sentido estrito, possui uma origem comum a todas as outras formas de ordem e de beleza, de acordo com a qual, os materiais da vida humana são susceptíveis de serem dispostos, e a qual é poesia, num sentido universal.» Shelley, op. cit., p. 81

⁶⁵ Como exemplo da não corrupção das verdadeiras criações é apontada a poesia de Moisés, de Job, de David, de Salomão, de Isaías e de Jesus Cristo, em síntese, os textos da Bíblia.

Numa abordagem diacrónica da evolução da poética ocidental, Lubomir Doležel⁶⁶ institui, precisamente, os pensadores da época romântica como os principais responsáveis pela viragem na forma de ataque da poesia, quer em termos de criação, quer em termos de estudo, de pesquisa. Até então, a investigação em poesia primava, tendencialmente, pela descrição e a produção pela imitação e seguimento rigoroso de um conjunto de regras; no século XVIII, continua visível a descrição dos fenómenos poéticos, contudo, o campo de abordagem dos mesmos começa, de certo modo, a ser aprofundado, se tivermos em conta o facto de a imaginação humana ser desamarrada das correntes das regras instituídas e se concretizar nas múltiplas formas de criatividade artística. A tónica passa a colocar-se na criatividade bem como na mestria da linguagem, uma vez que esta assume, progressivamente, o papel da chave certa para nos introduzirmos no mundo da poesia, quer na perspectiva da ciência, quer na óptica da criação.

No período pré-romântico e romântico encontramos a renovação da construção de uma teoria alternativa à mimética, iniciada com o maneirismo e o barroco do século XVII; a inovação reside na declaração da independência da arte poética relativamente à natureza pelo reconhecimento da importância dos mundos possíveis ficcionais, bem como no início da concepção do conceito de linguagem poética para além das fronteiras da retórica.⁶⁷

Lubomir Doležel destaca nomes como Wordsworth e Coleridge na criação de uma semântica da linguagem poética, os quais, partindo da ideia do teor expressivo da linguagem poética condenam o uso e abuso da linguagem estereotipada na poesia, na linha da reacção à linguagem neoclassicista. Wordsworth defende a selecção dos meios verbais com base nos gostos e sentimentos autênticos do poeta. A linguagem poética pode utilizar a linguagem corrente como uma das suas fontes, mas a sua exploração deverá ser expressiva. Coleridge contrapõe à teoria de Wordsworth, o qual não hesitaria em usar o termo poesia tanto para a arte verbal metrificada como para a arte verbal em prosa, o trabalho de sistematização das particularidades estruturais e funcionais da linguagem poética, insistindo na defesa desta linguagem como propriedade exclusiva da poesia metrificada. O metro, com o imenso poder harmonizador de pensamentos, imagens e prazeres, erigia-se como uma propriedade específica daquele tipo de

⁶⁶ Cf. Lubomir Doležel, *A poética Ocidental – Tradição e Inovação*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990

⁶⁷ Lubomir Doležel, *ibid.*, pp. 129-131

linguagem. No entanto, Coleridge, segundo Lubomir, não deixa de se aperceber da não verdade absoluta de a poesia metrificada corresponder, em todos os casos, a criação poética. E é na procura de uma saída para este dilema que o autor em questão acaba por referir:

(...) o domínio da linguagem poética é definido por um critério funcional, pelo seu objectivo, meta ou efeito específicos. (...) Um poema é aquela espécie de composição que se opõe às obras científicas ao propor que o seu objecto imediato seja o prazer e não a verdade.⁶⁸

No entender de Lubomir Doležal encontramos nestas frases a abordagem da função estética e da função cognitiva da linguagem, que não se excluem mutuamente; na linguagem poética, por exemplo, a primeira tem primazia sobre a segunda. A poesia persegue, pois, a função estética que poderá ser entendida como uma função primária, ainda quando comunica de verdades, prazeres, factos, aspectos morais que se conjugam com a função cognitiva.

Mais tarde Frege, a partir de uma análise contrastiva, especifica as características da linguagem semântica poética, isolando no campo do significado da linguagem a referência («(...) a designação de uma entidade do “mundo” que o signo verbal representa (...)») e o sentido («(...) o “modo” de apresentação (...) da referência, dado na forma de signo.»). Para este autor, ainda segundo o olhar de Lubomir Doležal, o significado na linguagem poética concentra-se e esgota-se no sentido, pois na poesia as frases não são verdadeiras ou falsas; são destituídas de referência. Se olharmos os dois tipos de semântica postulados por Frege – a semântica das linguagens referenciais e a semântica das linguagens do sentido – facilmente se apreende que na poesia impera a semântica do sentido, pois os textos gravitam em redor do objectivo da organização do sentido para servir a expressão de ideias ou sentimentos diversos; as propriedades semânticas do texto poético servem o cumprimento de uma função estética.

A fusão da concepção estrutural de Coleridge, assente na estética, com a concepção pragmática de Frege, de raiz semântica, permitiria, na acepção de Lubomir Doležal, a construção de uma teoria integrada da linguagem poética:

(...) a especificidade que a função estética confere à linguagem poética não se esgota em padrões fónicos e formais; ela é fundamentalmente uma especificidade semântica que consiste em condições particulares de verdade e em modos não-estandardizados de produção de sentido.⁶⁹

⁶⁸ Ap. Lubomir Doležal, op. cit., p. 144.

⁶⁹ Cf. Lubomir Doležal, op. cit., p. 156

Com o desenvolvimento da linguística moderna e os novos estudos nas áreas da língua, das formas linguísticas e dos significados dessas formas, ocorre o desenvolvimento da poética linguística, enquanto estudo científico com metodologias específicas e um objecto distinto – o texto literário. No século XX, surge a poética estrutural, verificando-se uma mudança epistemológica com a substituição do modelo orgânico / morfológico pelo modelo semiótico, o domínio do estudo do que os textos literários significam e como significam. No seio dessa pesquisa surgem estudos diversos, uns ligados à semântica expressiva (aspectos da estilística e da métrica), como é caso Bally, Grammont e Lanson, que procuram identificar e classificar os artifícios responsáveis pela expressividade estética dos textos, e outros relacionados com a semântica estrutural, cujos principais rostos seriam Bréal e Saussure. O primeiro incide sobre o estudo do significado no acto de criação individual e a influência sobre o indivíduo, e o significado que cria, da história, da sociedade e da língua. Para Bréal o processo de criação do significado poético é muito semelhante ao processo natural da evolução do significado linguístico; a alteração semântica não é o resultado de actos individuais, mas de uma actividade social.

De Saussure selecciona-se a importância da arbitrariedade / convencionalidade do signo, do valor (fónico ou semântico) e do conteúdo, bem como as relações paradigmática e sintagmáticas, ou o estudo contrastivo da linguagem corrente e a linguagem poética, como pontos basilares da Linguística e dos estudos acerca do significado e dos reflexos destes aspectos na análise do fenómeno poético.⁷⁰

Numa perspectiva saussureana, adiantada por Lubomir Doležel, a língua será «(...) uma criatividade sujeita a regras.»⁷¹ e a alteração semântica ocorre a partir de vários desvios à normatividade.

No caso específico do significado poético, numa concepção bidimensional, haverá uma dimensão ‘patente’ e uma outra ‘oculta’. Como exemplo, apontámos o caso dos anagramas, nos quais um significante utilizado numa sequência descontínua pode gerar um sentido oculto.⁷²

⁷⁰ Lubomir Doležel, relativamente à semântica estrutural de Saussure contrapõe a semântica referencial de Frege, sublinhando o facto de o primeiro postular a não referencialidade da língua e a arbitrariedade do signo (este elemento designativo de um certo todo, sendo o conceito inerente significado e a imagem acústica ao significante, encontra-se, de uma forma geral, liberto das estruturas do mundo).

⁷¹ Lubomir Doležel, op. cit., p. 189

⁷² Lubomir Doležel, ibid., pp. 190-195

Nestas páginas, em especial na 195, podemos encontrar a noção de linguagem poética de Saussure em oposição à linguagem corrente; transcrevemos os conceitos referentes ao primeiro tipo:

Curiosamente, é aos estudos anagramáticos de Saussure que os especialistas vão buscar elementos de reflexão para digressões variadas no campo da literatura, mormente Kristeva e Jakobson.

No âmbito da Escola de Praga, transformadora dos princípios-chaves do Formalismo Russo e área sinérgica dos movimentos teóricos europeus, surge uma abordagem semiótica aglutinadora de três aspectos de investigação: a subjectividade do artista, a estrutura interna da obra de arte e a relação entre a arte e a sociedade.⁷³

Comungando as premissas do círculo de Praga, Mukařovský observa o esquema de enunciação comunicativa de Bühler, o qual delimitava três funções básicas da linguagem – a expressiva (ênfase no emissor), a conotativa /apelativa (ênfase no receptor) e a referencial (ênfase no referente), e afirma que estas funções eram adequadas à elocução poética, sendo, no entanto, necessário acrescentar uma quarta função incidente sobre a própria língua, sobre o signo linguístico, a função estética.⁷⁴

Também Jakobson, a partir do esquema de Bühler, desenvolveu um diagrama de comunicação linguística com seis elementos (emissor, receptor, mensagem, contexto (referente) e contacto (canal), subjacentes a seis funções de linguagem correspondentes – a emotiva / expressiva, a conotativa / apelativa, a poética, a referencial, a fática e a metalinguística, orientadas pelo princípio da polifuncionalidade hierárquica: numa mensagem pode ser evidente o domínio de uma função, mas isto não significa que seja única e independente.⁷⁵

A função estética é encarada por Mukařovský como um modo de auto-realização do sujeito perante o mundo externo envolvente, concedendo à estética um carácter individual e, por isso mesmo, relativo, instável e redelineável. Assim surge a semiótica do sujeito literário, que sinteticamente definiríamos como existência de espaço de permutabilidade mútua entre o sujeito e a obra, que devem ser consideradas pelo receptor, também ele condicionado pelos períodos históricos e culturas específicas.⁷⁶

«O laço entre o significante e o significado é arbitrário, indeterminado e instável. O significante e o significado podem mudar, independentemente um do outro, produzindo signos verbais novos.»

«A força motora da produção do significado é o funcionamento independente do significante; ele gera novas constelações fónicas que activam novas interpretações semânticas.»

«O princípio da linearidade invalida-se, o significante poético difunde-se descontinuamente, dissemina-se por uma maior ou menor segmento de texto.»

«O significado patente é acompanhado por um significado oculto independente e autónomo, expresso pelo significante poético disseminado.»

⁷³ Cf. Lubomir Doležel, op. cit., p. 240

⁷⁴ Lubomir Doležel, ibid., p. 245.

⁷⁵ Idem, p. 246

⁷⁶ Idem, pp. 250-258

O sujeito age sempre sobre a obra poética e, independentemente do seu grau de acção mais profundo, ou mais superficial, cria interpretações. A este respeito, Lubomir Doležel refere que a interpretação da obra poética, como elemento resultante da arte da língua, requer, obrigatoriamente, interpretações semânticas para além dos conceitos de ilusão, mentira, simulação, ou afins, pois no domínio da linguagem poética não existe uma avaliação feita em termos de verdade.⁷⁷

Segundo Jakobson,⁷⁸ na linguagem poética a função comunicativa, própria da linguagem emocional, na qual o afecto comanda a palavra, é reduzida ao mínimo: as representações verbais, quer semânticas, quer fónicas, atraem sobre si uma grande atenção e permitem a evidência das relações de continuidade entre o aspecto sonoro e a significação.

A poesia será então a aplicação de uma função emotiva ou poética, mas a linguagem na sua função estética, a *mise en forme* da palavra, é o espaço no qual a palavra adquire o seu valor autónomo. E sendo a linguagem verbal a forma fundamental do pensamento linguístico humano, o poeta, o criador estabelece duelos cerrados de pensamento, buscando a transposição da fronteira do concreto por meio da utilização de artifícios / recursos variados, nomeadamente a metaforização, a eufonia,⁷⁹ o paralelismo, a repetição,⁸⁰ a sinonímia, a homonímia, a utilização simultânea da palavra no seu sentido literal e no seu sentido metafórico, entre outros, e da redução ao mínimo de quaisquer associações mecânicas. As associações e artifícios devem surgir em função

Interessante verificar ainda, a título de curiosidade, que Mukařovský cria uma tipologia da linguagem poética e não poética a partir da semântica contrastiva, ao passo que Jakobson desenvolve uma teoria da linguagem poética a partir da comparação dos sistemas semióticos.

⁷⁷ No campo das teorias da recepção salienta-se Levý, que, no decurso dos seus estudos sobre a tradução, formulou a teoria da transdução: a mensagem parte do emissor para o receptor e este tem um papel preponderante no (re)processamento do texto original – o texto de partida que é codificado pelo autor, se quisermos, o prototexto, sofre inúmeras alterações, originando um texto de chegada / secundário, ou metatexto.

Cf. Lubomir Doležel, op. cit., pp. 271-277

⁷⁸ Roman Jakobson, *Huit Questions de Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, pp. 1-29

⁷⁹ Segundo Jakobson, a eufonia institui-se como o recurso do som na sua matiz de música vocal inferior e constrói-se sobre os fonemas, representações acústicas capazes de se associarem com as representações semânticas.

Cf. Roman Jakobson, op. cit., p. 26

Ainda no âmbito do poder sonoro da palavra, há a referência à rima como o espaço de relações diversas entre o aspecto semântico e sonoro; assim como ao facto de os jogos de sentido e de sons permitirem a emancipação da palavra.

Cf. Roman Jakobson, op. cit., p. 27

⁸⁰ No campo da repetição é referido o facto de só acedermos à forma da palavra por meio da sua repetição no sistema linguístico.

Cf. Roman Jakobson, op. cit., p. 26

do respirar da criação, da necessidade vital da composição, e nunca pela necessidade de estabelecer semelhanças reais entre os objectos.

Também Jakobson, um pouco à semelhança de Lubomir Doležel,⁸¹ na procura do conceito de poesia enfatiza a importância do século XIX como ponto de viragem na abordagem teórica e criativa das manifestações culturais em geral. Se até à Idade Romântica havia uma listagem de temas considerados poéticos, seleccionados de acordo com as exigências tradicionais, em meados do século XIX ocorre uma inflação da palavra e a procura da valorização da palavra de papel.⁸²

Na procura da resposta para a questão “o que é a poesia”,⁸³ Jakobson desloca a nossa atenção para o mundo dos opostos e a necessidade de definir o que não é a poesia, reconhecendo que a definição de poesia e de não poesia é uma tarefa com alguma dificuldade. Há que, em primeiro lugar, destrinçar o uso comum do termo poesia do uso científico e literário do mesmo, pois diferem no seu carácter mais ou menos abrangente. Qualquer pessoa pode ler uma carta e considerá-la altamente poética, mas até que ponto os especialistas da literatura e da literariedade, ou mesmo os historiadores literários partilham essa opinião? Falando de poesia interessa analisar a questão dos temas e procedimentos poéticos, do acto criador sem esquecer que a fronteira entre a obra poética e a não poética é instável e sofre alterações ao longo dos tempos. Apesar destes pressupostos e reservas no que respeita à noção de poesia, há, contudo, alguma estabilidade no cerne dos seus componentes, capazes de adquirirem um estatuto *sui generis*: a função poética e a poeticidade.

Sempre que a poeticidade, uma função poética, surge como dominante numa qualquer obra literária, então, estaremos perante poesia, com certeza. E a poeticidade manifesta-se na palavra autónoma, para além do processo de substituição do objecto nomeado ou da explosão da emoção; ainda que não sejam índices indiferentes da realidade, as palavras possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor no contexto da sua própria sintaxe, significação e formas. É imperativa a consciência da ausência de uma relação de identidade entre o signo e o objecto, pois só a partir desta realidade é possível partir para uma leitura com recurso a jogos de conceitos ou de signos.

⁸¹ Utilizamos a expressão “um pouco à semelhança de” visto haver um pequeno desvio temporal, entre os dois teóricos, relativamente à época considerada embrionária dos tempos de inovação face à tradição: Jakobson coloca a ênfase na segunda metade do século XIX, enquanto Lubomir considera o período vivido pelos pré-românticos.

⁸² Cf. Roman Jakobson, op. cit., p. 44

⁸³ Roman Jakobson, ibid., pp. 31-49

A função poética, que organiza e dirige a obra poética, não tem predominio sobre o conjunto dos valores sociais, contudo é espaço de luta do Homem contra a automatização de conceitos e valores de ordem diversa pela via da poesia; a leitura da poesia de Pablo de Neruda e de Manuel Alegre, a título de exemplo, permitem indiciar esta realidade.

Muitas vezes a descoberta de um poeta faz-se a partir das leituras progressivas dos seus poemas, que permitem o desocultar das relações entre as palavras e os motivos subjacentes. No seu todo, apresentarão a linguagem e a maneira de ser de uma determinada obra, podendo a mesma influenciar o leitor de múltiplas formas.

A teoria da função poética de Roman Jakobson foi, e tem sido, revisitada por muitos teóricos, assumindo o papel de uma das referências essenciais na abordagem do conceito de poesia. Michael Saphiro, a propósito da analogia espacial e do aspecto da simetria, enquanto noção matemática aplicada à obra poética, sublinha o aspecto da função poética no sentido da valorização da mensagem pela mensagem por meio de um trabalho de selecção e simetria:

A função poética projecta o sentido de equivalência do eixo da selecção sobre o eixo da combinação.

(...) uma sílaba é posta em igualdade com qualquer outra sílaba da mesma sequência; considera-se que a acentuação duma palavra equivale a uma outra acentuação da palavra, da mesma maneira que a não acentuação duma palavra equivale à não acentuação duma outra palavra; em prosódia, uma longa vai com uma longa e uma breve vai com uma breve; uma fronteira de palavra equivale a uma outra fronteira de palavra, a ausência de uma fronteira de palavra a uma outra ausência de fronteira de palavra, uma pausa sintáctica equivale a uma outra pausa sintáctica e a ausência de pausa equivale a uma outra ausência de pausa.⁸⁴

Também Laurent Jenny cita Jakobson com o objectivo de, a partir de algumas linhas do seu pensamento, delinear a fronteira entre o poético e o narrativo:

É na associação por similaridade que assentam os versos... É a associação por contiguidade que dá à prosa narrativa o impulso fundamental; a narrativa passa de um objecto a outro, por proximidade, seguindo percursos de ordem causal ou espaço-temporal, sendo apenas a passagem das partes ao todo e do todo às partes, uma particularidade deste processo.⁸⁵

Com base nesta dicotomia, que considera 'preciosa', apresenta-nos a ideia do poema, para além de uma construção semântica restrita a metáforas e paralelismos, em oposição à narrativa. Laurent Jenny considera que «(...) o que autoriza o poema é o desdobramento do sujeito, e no espaço entre os dois é que se aloja a ficção.»⁸⁶ e não

⁸⁴ Ap. Michael Saphiro, «Dois Paralogismos da Poética», in *O Discurso da Poesia – Poétique n° 28*, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 69-94, (pp.74-75)

⁸⁵ Ap. Laurent Jenny, «O Poético e o Narrativo», in *O Discurso da Poesia – Poétique n° 28*, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 95-109 (pp. 95-96)

⁸⁶ Laurent Jenny, *ibid.*, p. 98

podemos deixar de reconhecer que o poema também pode estar inscrito numa ordem narrativa, concentrando a lógica da acção e a do ser. Numa obra poética o princípio metafórico, entendido como primordial ao poema, e o princípio metonímico, como propriedade da narrativa, podem confluir num todo.

Laurent Jenny analisa a diferença entre o poema e a narrativa, lembrando:

O que constitui a especificidade do poema em relação á narrativa, é que a linguagem nunca é nele puramente funcional. Objecto denso e pesado, em que a ficção se carrega sem tréguas da argila das formas. Mas é também o facto de ser um objecto puramente imanente a ele próprio, no sentido em que não reenvia a nenhuma referência, chegando mesmo a negá-las. A sua temporalidade é a da frase, o seu espaço o do sentido. Segrega o seu próprio espaço-tempo na enunciação, o que é talvez o percurso dum total imaginário linguístico. Pura ficção da linguagem, o poema dirige-se a esta linguagem para recriar o mundo. E neste movimento encontra por vezes as *histórias* DO mundo, - eco ensurdecido , quase inaudível, propagado pela metonímia. Murmúrio longínquo onde se distinguem por vezes fragmentos de narrativas perdidas. Mas se o poema se recorda delas, não se perde nessa recordação. O seu propósito obstinado reside mais na confrontação inacabável do ser das palavras e do ser do ser – metáfora ainda.⁸⁷

Na sequência das ideias de Laurent Jenny, Barbara Johnson coloca-nos perante a problemática da diluição das fronteiras entre a prosa e a poesia com a aceitação dos termos “poema em prosa”, “prosa poética”, “narrativa poética” ou “poesia narrativa”.

Explica:

(...) a fronteira que outrora separava prosa e poesia alterou-se. A actual deslocação desta linha de demarcação do eixo prosa / poesia para o eixo linguagem vulgar / linguagem poética não dissipou nada da intensidade das questões de contaminação que em relação a essa demarcação se colocam.⁸⁸

Na verdade, os procedimentos sublimares à criação do texto não são estanques e limitados; existe a contaminação, que, de uma forma geral, promove o enriquecimento do texto, apesar de dificultar a sua categorização. Barbara Johnson orienta a nossa atenção para o caso da repetição da poesia no poema em prosa, a qual acontece como uma forma de a poesia se diferenciar retrospectivamente dela mesma; bem como para a questão da identidade do texto pela forma e para a reacção do leitor perante um texto aparentemente marcado. Aponta-se, ainda, nesta área da marcação formal da identidade do texto, o facto do criador não observar os cânones definidos pelas poéticas; todavia, a construção do texto obedece a uma panóplia de objectivos, por isso mesmo, à partida, a opção por um poema em prosa, entendido como uma forma mais vulgar, desvela uma determinada estratégia, que de vulgar, em princípio, não terá nada.

Todorov,⁸⁹ numa pesquisa sistematizadora das teorias da poesia, e, em sequência, das noções de poesia inerentes às mesmas, coloca a ênfase no facto de, no

⁸⁷ Idem, p. 109

⁸⁸ Barbara Johnson, «O Poético e o Narrativo», in *O Discurso da Poesia – Poétique n° 28*, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 111-113 (p. 112)

tudo que é um texto, confluírem quatro realidades: a verbal, a semântica, a sintáctica e a pragmática, as quais se movimentam na sedimentação de variadas doutrinas.⁹⁰

Os estudos desenvolvidos na procura da definição pragmática de poesia, em termos do estado de espírito do criador antes da concepção da obra, ou do do leitor ao receber a criação após o parto, são praticamente inexistentes, na perspectiva de Todorov e do seu tempo. Importante é enveredar pelo caminho da procura do modo pelo qual o discurso poético consegue provocar a emoção no leitor ou os mecanismos que nos permitem concluir que os estados de espírito dos autores, ou as emoções identificadas, não serão a causa do poema, mas antes o efeito do mesmo. Neste campo da visão pragmática da poesia, o mesmo autor ainda aventura a hipótese de a versificação ser uma marca despertadora da necessidade de um tipo de leitura diferente dos restantes enunciados; a presença do verso poderá funcionar como activador do contrato tacitamente estabelecido entre o criador / emissor e o leitor / receptor, o qual avisa este último da realidade de um texto para o qual é necessária uma leitura distinta dos restantes – a leitura poética deverá seguir regras distintas dos outros actos de enunciação.

As teorias assentes sobre o aspecto semântico do texto, entre outros objectivos, procuram delimitar a diferença semântica entre poesia e não poesia, e apresentam respostas diferentes para o semantismo poético. A poesia, num período embrionário, era tendencialmente entendida como entidade vazia de qualquer especificidade semântica, pois os ornamentos utilizados na composição poética apenas surgiam, no entender dos especialistas, com a intenção de agradar e não de informar (teoria decorativa da poesia decorrente da retórica clássica); por influência de ideias positivistas e filisófico-racionalistas, emerge a defesa da existência de uma diferença significativa entre o que um vocábulo significa numa obra poética e o que significaria fora dela; distingue-se o conteúdo emotivo do vocábulo no poema, do conteúdo intelectual conceptual do mesmo vocábulo no exterior do poema – há os sentimentos para a poesia e as ideias para a não-

⁸⁹ Tzvetan Todorov, «Teorias da Poesia», in *O Discurso da Poesia – Poétique* n.º 28, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 7-14

⁹⁰ Curiosamente, Todorov, no agrupamento dos principais problemas de análise literária, distingue três secções: o aspecto verbal, o aspecto sintáctico e o aspecto semântico, ou, se quisermos, a fonologia, a sintaxe e a semântica, segundo a linguística contemporânea, mas que os formalistas russos já haviam entendido como questões de natureza estilística, da composição ou da temática e a retórica antiga distinguido como *elocutio*, *dispositio* e *inventio*.

Cf. Tzvetan Todorov, *Poética*. Tradução de António José Massamo, Editorial Teorema, Lisboa, 1993, p. 23

-poesia; na época romântica,⁹¹ por via da deslocação da incidência da reflexão do conteúdo da significação para o modo de significar, desenvolve-se a teoria simbolista com base na observação de que os vocábulos na linguagem quotidiana são apenas signos, ao passo que no interior da obra poética, assumem o estatuto de símbolos.⁹²

No âmago das teorias da poesia de vertente sintáctica, distingue-se a procura da especificidade poética na relação entre as partes do texto, assim é apreciada a contribuição de Roman Jakobson, que, segundo Todorov

(...) se limitou, em muitos aspectos, a traduzir numa terminologia linguística as ideias de August Wilhelm Schlegel e de Novalis (...). Tal como Tynianov, ele parte da versificação, mas retendo um outro aspecto: não o carácter fechado, mas o princípio da semelhança que governa o encadeamento das sequências fónicas (por outras palavras, a repetição). A hipótese consistirá então numa simples afirmação de coerência e de unidade entre os diferentes planos do texto: as semelhanças métricas são secundadas por semelhanças fónicas (paronomásias, aliteraões, paragramas), gramaticais (o paralelismo) e semânticas (a metáfora).⁹³

Todorov ainda nos espicaça no sentido de nos consciencializarmos do facto de a nossa imagem de poesia ser altamente influenciada pelos poetas românticos e da necessidade de interrogarmos o domínio da ideia da semelhança a qual traduz, de alguma forma, a coerência, na concepção poética:

E se o texto poético não fosse coerente, harmonioso, unificado e repetitivo? E se a relação entre as suas partes fosse simplesmente diferente, ou seja, não só uma semelhança imperfeita, temperada de diferenças ou mesmo de contrastes, mas simplesmente outra?⁹⁴

Bousoño,⁹⁵ numa perspectiva semântica, mas matizada de alguns aspectos pragmáticos, mormente a questão da relação poeta, criação, leitor e redes de interpenetração, apresenta a poesia sob a perspectiva da comunicação de conteúdos imaginados pelo poeta, e, por isso mesmo, fictícios, através de uma linguagem imaginada de forte pendor sintético, concreto e individualizador, em oposição à linguagem comum estabelecida de carácter analítico, genérico e conceptual. A poesia

⁹¹ A demarcação do período romântico na viragem do panorama teórico e criativo da poesia, porque é este o campo que nos norteia de momento, é, também aqui, apoiado, de alguma forma, por Todorov.

⁹² No que diz respeito às teorias simbolistas, Todorov sublinha o papel de alguns autores, nomeadamente a ideia de R. P. Blackmur da linguagem como gesto, a par da motivação; Geoffrey Hartman e o entendimento de a significação presente no poema se distinguir da linguagem comum, do que os vocábulos significam mais ou menos relativamente ao seu uso corrente; François Rigolot e Claudine Giordan e a motivação entre o significante e o significado; assim como Philip Wheelwright e a defesa de sete virtudes cardiais como traços da linguagem expressiva – a motivação; a inconstância do sentido dos vocábulos nos diferentes contextos; a pluralidade dos sentidos no interior de um determinado contexto; a expressão do inefável; a formação de configurações semânticas novas; a recusa da lei de exclusão de terceiros e a recusa da lei da não contradição (estes dois últimos pontos referem duas das leis imanentes à teoria romântica do símbolo).

Cf. Tzvetan Todorov, «Teorias da Poesia», in *O Discurso da Poesia – Poétique n° 28*, pp. 10-12

⁹³ Tzvetan Todorov, *ibid.*, p. 13

⁹⁴ *Idem*, p. 14

⁹⁵ Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*, tomo I, Editorial Gredos, Madrid, 1999

será sempre território da substituição da expressão corrente e gasta por outra criativa e nova, inviabilizando, desta forma, qualquer ideia referente à existência de uma poesia directa ou nua.

Em poesia comunicam-se conteúdos anímicos de carácter universal, se atendermos à existência de estruturas consideradas fundamentais pela humanidade, a par de experiências humanas significativas. O pensamento traduzido num poema, onde este último consubstancia a realidade, não funciona como um fim em si mesmo, mas antes como um meio para suscitar a emoção capaz de passar a impressão de o conteúdo psíquico se ter individualizado.⁹⁶ Relativamente à ficção subjacente à criação poética, no caso específico da obra lírica, o eu poético decorre da construção (ou desconstrução) do próprio autor, visto este recorrer ao modelo que faz de si mesmo para criar subjectividade e motivar a ilusão de o próprio poeta estar a falar nos seus próprios versos: no poema a realidade é forjada, metaforizada, capaz de traduzir uma imagem de vida resultante da contemplação sintética dos seres, objectos e realidades implicadas na teia na qual a humanidade se envolve.⁹⁷ Aquele que fala no poema, ou aquilo de que fala o poema, não é mais do que a imagem do que existe num mundo imaginariamente humano, pelo que o que o poema nos comunica não é um conteúdo anímico real, mas imaginário.⁹⁸

Na criação do poema intervêm factores intra-pessoais e extra-pessoais e, no âmbito destes últimos, podemos integrar as questões relacionadas com os esquemas rimáticos, as sílabas métricas, mas também, a língua utilizada, o género literário trabalhado, o gosto dos públicos de determinado escritor, as obras realizadas, o gosto e conceito de estética de determinada época (entre outros aspectos) sem esquecer o próprio poema e a palavra como agentes activos na sua própria concepção e desenvolvimento.⁹⁹

Mas se a poesia sofre influências e, de certo modo, limitações ou amplificações de diversa ordem, também é força influente por via do seu carácter regenerador: a poesia existe como modificação da língua ou da norma – o poeta, através de processos variados e trocas sucessivas, que Boussoïo entende como substituições, transforma a língua num instrumento poético. Por outras palavras, o criador age sobre o plano real (o substituído) e transmite um plano evocado (o substituinte), ao mesmo tempo que recria

⁹⁶ Cf. Carlos Boussoïo, *ibid.*, p. 23

⁹⁷ *Idem*, p. 31

⁹⁸ *Idem*, p. 33

⁹⁹ *Idem*, p. 35

Após a defesa da primeira lei da poesia – a lei intrínseca ou a lei da substituição ou individualização do significado,¹⁰⁴ Boussoño expõe a lei extrínseca ou do assentimento,¹⁰⁵ delineando uma fronteira movediça entre o género cómico e o género poético, visto entender que ambos partilham os mesmos recursos, diferenciando-se a sua essência nos efeitos provocados: o primeiro desencadeia o riso e o segundo a emoção.¹⁰⁶

O assentimento surge na sequência do papel do leitor como co-autor, o qual se evidencia a partir do momento em que activamente intervém no texto com as suas concepções de mundo. E é lógico que o poeta, no momento da criação poética, também não deve descartar a problemática da recepção da sua obra no espírito do leitor, questionando as possibilidades de aquiescência do texto composto.¹⁰⁷ Quando se fala em assentimento relativamente à poesia, deve distinguir-se o carácter de aceitação do mero acto comunicativo; na medida do possível, a aceitação incide sobre o ponto da identificação do autor com as personagens representadas no poema, da fusão do real com o imaginado: quanto maior for a personalidade poemática, maior será o assentimento relativo a essa personalidade e, em consequência, a um alto índice de assentimento corresponderão índices superiores de emoção poética.¹⁰⁸

Na construção do poema há que considerar a adequação, a) em termos metafóricos (ajustamento do plano real ao evocado, visto o primeiro se comparar com este); b) sentimentais (a percepção dos sentimentos erróneos e o evitar a poesia sentimentalóide); c) conceptuais (a articulação entre o mundo dos sentimentos e o

¹⁰⁴ O autor da *Teoría de la Expresión Poética* (vol. I) destrinça, a propósito da lei intrínseca da poesia, procedimentos variados na criação da substituição e individualização: a) sobreposições (temporais, espaciais, significativas e situacionais); b) o dinamismo expressivo (dinamismo positivo e dinamismo negativo equacionados a partir de uma maior rapidez ou lentidão de leitura com repercussões no efeito estético); c) a gradação e rupturas do sistema (ruptura das vinculações entre contrários, dos sistemas de representações, do sistema psicologicamente esperado, do sistema formado pelo instinto de conservação, do sistema de equidade, do sistema de experiência, do sistema lógico, da frase feita) e d) os efeitos de retórica comumente conhecidos, entre outros aspectos. Também menciona a importância da antítese, reiteração, gradação e ironia, como quatro artificios importantes na construção da saturação de significado ou individualização.

Cf. Carlos Boussoño, op. cit., pp. 191-595

¹⁰⁵ Carlos Boussoño, *Teoría de la Expresión Poética*, tomo II, Editorial Gredos, Madrid, 1999

¹⁰⁶ Carlos Boussoño, ibid., p. 9

Nesta linha de pensamento, este autor admoesta-nos ainda para o facto de, na sua opinião, «O contrario de la poesía no es la “prosa” en el sentido de dicción apoética. Lo contrario de la poesía es el chiste.»

Cf. Carlos Boussoño, op. cit., p. 28.

O mesmo autor afirma, de igual modo, a partilha do mesmo tronco comum de recursos pela poesia e pelo cómico, contudo, o conteúdo psíquico da primeira é legitimamente nascido, suscitando o instante de plenitude, enquanto o do segundo é resultado de uma mecanização ou rigidez psíquicas, operando sobre a ideia de um sujeito que não deveria existir.

Cf. Carlos Boussoño, op. cit., p. 16

¹⁰⁷ Carlos Boussoño, ibid., p. 41

¹⁰⁸ Idem, p. 83

mundo das ideias) e d) axiológicos (nos termos da percepção dos valores (neste ponto ocorre o posicionamento do leitor e do autor perante o texto)).¹⁰⁹

Apesar de em poesia não devermos falar de verdade ou mentira (não esqueçamos estar a dissecar um plano ficcionado), existem panoramas artisticamente aceitáveis e outros inaceitáveis, o que possibilita a caracterização de planos falsos no ponto de vista da poesia e da realidade.¹¹⁰ Mais, quando se fala nos termos das leis da realidade exige-se o possível, quando nos introduzimos na área das leis da arte, passamos a considerar o verosímil. Uma verosimilhança capaz de actuar como instrumento da expressão da possibilidade da vida, que, em termos artísticos, reside na exploração das infinitas formas de significação, na procura da realidade vital.¹¹¹

Depois do percurso anteriormente delineado, não poderíamos deixar de orientar o nosso pensamento ao encontro de Eugénio de Andrade: serão os conceitos emergentes desta reflexão sintética em torno da arte, da literatura e da poesia inerentes à poesia eugeniana?

¹⁰⁹ Idem, p. 86-105

Bousoño ao referir os níveis de adequação e a verosimilhança, move-se no campo dos modificadores extrínsecos duros do texto, os quais se diferenciam dos considerados brandos pelo seu carácter universal, não restringido ao devir de uma determinada época ou de um tempo. Nestes últimos, nos modificadores brandos, situa aspectos como a justiça poética, a unidade (lógica, de tempo, de lugar, de espécie / tom, de classe social, e de linguagem), o gosto da época; as preferências temáticas; a objectividade e a subjectividade do tema; o grau de responsabilidade do autor face à sociedade, o nível de linguagem; as preferências de género literário, bem como a essencialidade das diferenças entre eles; a preferência por determinados processos e recursos de construção (procedimentos intrínsecos); o conceito histórico de originalidade, entre outros.

Cf. Carlos Bousoño, op. cit., pp. 139-253

¹¹⁰ Carlos Bousoño, ibid., p104

¹¹¹ Idem, p. 139

2.1 – A Poesia Segundo Eugénio de Andrade

O carácter universal de uma obra não reside tanto no factor intemporalidade ou espaço físico, mas mais no espaço anímico; de resto o último conduz ao primeiro. A intersecção de individualizações múltiplas através do processo criativo, ou recriativo, permite a conjugação de uma pluralidade de sentimentos e reacções perante o que se descobre ou reconhece a partir da revelação de um ser. Quantas vezes não ouvimos já alguém afirmar perante esta ou aquela obra poética “Bem, conseguiu traduzir em palavras o que eu sinto e não sou capaz de dizer!”. Não querendo reduzir a poesia a este tipo de percepção, não podemos, no entanto, recusar a importância desta força que mais não seja, no sentir o ser do ser.

Eugénio de Andrade, a propósito da caracterização do acto poético, refere:

O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação. Este fogo do conhecimento que é também fogo de amor, em que o poeta se exalta e consome, é a sua moral. E não há outra. Nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade.¹¹²

O acto poético, enquanto conhecimento e amor, é a moral do poeta, que vive seus dias por / para a revelação do ser pela palavra porta-voz dos seres humanos. Só procurando a unidade distribuída na diversidade de um mundo de almas, que se pode reconhecer ou sonhar, sem nunca deixar de ser fiel ao Homem, o poeta é. E a dignidade poética obriga o poeta a dar o que viu, seja o achado «(...) mais fascinante ou intolerável (...)»,¹¹³ ele terá se ser apresentado, partilhado, mesmo que num sentido unilateral.

O poeta assume a fidelidade à Terra, à palavra, ao Homem, com milhares de rostos separados por mil diferenças e unidos por essências genesíacas. A palavra primordial que cria e encerra a verdade última do homem; sendo de sangue, é de alma.

Segundo o poeta de *as Mãos e os Frutos*, «(...) a ambição maior do fazer poético é sempre a mesma: *Ecce Homo*, parece dizer cada poema»,¹¹⁴ e, para ser fiel ao homem, o poeta tem de ser o rebelde na vivência da esperança de ser Homem em pleno:

É contra a ausência do homem no homem que a palavra do poeta se insurge, é contra esta amputação no corpo vivo da vida que o poeta se rebela. E se ousa “cantar no suplício” é porque não quer morrer sem se olhar nos seus próprios olhos, e reconhecer-se, e detestar-se, ou amar-se se for caso disso, no que não creio.¹¹⁵

¹¹² Eugénio de Andrade, *Antologia Breve*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1999, p. 11.

¹¹³ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 12

¹¹⁴ *Id.*, *ibid.*

¹¹⁵ *Id.*, *ibid.*

Esta moral poética envolvente semeia-se nos quatro elementos, fogo, ar, água e terra, religados ao homem que, qual pescador de pérolas, se embrenha na busca da sua essência; o auscultador do silêncio e de palavras.

O nascimento e amadurecimento da pérola exige tempo, um tempo que parece perder o carácter corrosivo e perpetua um elemento escondido no silêncio dos mares e cuja beleza só parece evidente quando mirada pelo desejo daqueles que a querem encontrar, olhar e tocar à luz do sol, do luar, ou, muito simplesmente, os move o peculiar estremecimento de interesse pecuniário.

Também a arte do desejo, segundo Eugénio de Andrade, é a fonte que permite o nascimento da poesia e da música, as quais se encontram intimamente ligadas na voz de uma mulher que canta, no som do harmónio ou de qualquer palavra, cujo sentido só se descobre se nos deixarmos envolver no ambiente circundante a cada uma delas, sempre carregado de energia, sentidos e sentimentos.¹¹⁶ Mais uma vez, recuperando a metáfora da pérola, ousamos falar de um certo processo de sedimentação contínuo, com um ritmo muito próprio e altamente selectivo de sons e tons que se desprendem do particular e se vão acumulando no fundo de uma alma sensível, exigente, rigorosa e muito criativa.¹¹⁷

Para Eugénio de Andrade a poesia, no seu todo, surge de acordo com uma sucessão de acontecimentos em todo semelhantes aos narrados no Génesis, se quisermos entender a criação como um acto poético na magia de nomear para criar.¹¹⁸

De uma forma simples e profundamente objectiva o poeta discorre sobre as fases do acto de criação, distinguindo cinco momentos específicos:

1º - «No princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, do coração ou do cosmos (...).»;¹¹⁹

2º - «(...) as primeiras sílabas surgem, trémulas, inseguras, tacteando no escuro, como procurando um ténue, difícil amanhecer.»;¹²⁰

¹¹⁶Cf. Eugénio de Andrade, «Nascimento da Música», in *Rosto Precário*, p. 21

¹¹⁷ A este propósito sublinhamos as palavras «Do mundo turvo daqueles versos [os romances tradicionais] só me deve ter ficado a música, mas se deles tivesse restado mais alguma coisa, se algumas partículas se houvessem desprendido, e lentamente sedimentado no fundo da alma, só poderiam ter sido as da melancolia, que outras águas dificilmente correrão pelo nosso romanceiro. (sublinhado da nossa responsabilidade)

Eugénio de Andrade, «Sem Abrigo para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, p. 23

Reconhecemos que o poeta não fala, literalmente, de um processo lento de sedimentação da música inerente a determinadas recordações, na essência palavras, apenas avança uma hipótese, no entanto julgamos que esse rumor, ou antes, essas harmonias são presumidas pelo ser humano e reveladas pelo poeta.

¹¹⁸ Cf. Gn1 e Jo 1,1-5

¹¹⁹ Eugénio de Andrade, «O sacrifício de Efigénia», in *Rosto Precário*, p. 19

3º - surge uma palavra e na sequência dessa uma outra e outra: «Uma palavra de súbito brilha, e outra, e outra ainda. Como se umas às outras se chamassem, começam a aproximar-se (...).»;¹²¹

4º - surge uma música: «(...) qualquer coisa principia a tomar corpo e figura, a respirar, a movimentar-se, a afirmar a sua existência, e a do poeta com ela (...);¹²²

5º - o poeta e o poema fundem-se numa comum existência: são «(...) canto claro e fundo – voz do homem.»¹²³

O poeta de *Ostinato Rigore* revela o acto de criação, que, podendo suscitar a plenitude, é sempre uma busca da mesma,¹²⁴ de natureza obscura,¹²⁵ na medida em que na coluna vertebral da forma agem o instinto e a razão: «É a partir do homem “de carne e sentidos” que ascendemos à brancura rarefeita de uma neve que “sobre nós cai, nupcial”.»;¹²⁶ «(...) música onde misteriosamente se alia o que é dos sentidos (e a sensualidade começa nele ao nível da palavra) com o que é do espírito.»¹²⁷

O acto de criação em Eugénio de Andrade, a criança em cuja infância, como diz, abundaram o sol, a água, o vento, os pássaros e as árvores, remete para a relação com a terra, bem como para a relação com a mãe, as quais, arriscamos afirmar, sendo independentes, se influenciam mutuamente: não se trata de discutir qual a origem de qual, mas antes a certeza impressa num todo textual onde a terra é mãe: da mãe, como da terra, guarda paisagens / imagens, cheiros, sons, sabores, texturas no fundo da sua alma, servindo o seu ofício da palavra.

O acto de criação gera-se no desejo de fazer poesia, apelo este estimulado pelo «(...) fervor heróico perante a vida e o fascínio pelo silêncio.»¹²⁸ Talvez porque o escutador de palavras afirma que «Nunca nenhum dualismo serviu bem o poeta.»¹²⁹ a par da certeza da força infinita de determinados elementos, ele procure conjugar a vida e o silêncio numa só música procurada no poema e através do poema. Há a busca da palavra justa simultânea à descoberta de um ritmo semelhante ao do rumor do sangue do próprio poeta.¹³⁰

¹²⁰ Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp19-20

¹²¹ *Idem*, p. 20

¹²² *Id.*, *ibid.*

¹²³ *Id.*, *ibid.*

¹²⁴ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p.97

¹²⁵ Eugénio de Andrade, «O Sacrifício de Ifigénia», in *Rosto Precário*, p. 19

¹²⁶ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p.39

¹²⁷ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p.154

¹²⁸ Eugénio de Andrade, «Poesia: Terra de Minha Mãe», in *Rosto Precário*, p.32

¹²⁹ Eugénio de Andrade, «O Sacrifício de Ifigénia», in *Rosto Precário*, p. 19

¹³⁰ Eugénio de Andrade, «Terra de Minha Mãe», in *Rosto Precário*, p. 32

O acto de criação em Eugénio de Andrade recebe o seu impulso inicial da melodia de Eros, canto de profunda essência do ser, repleto de pulsões, e, por isso, de vida e de morte, para depois do impulso, quase iniciático, sugerimos nós, surgir o agir do rigor de uma das grandes paixões do poeta: as metamorfoses.¹³¹

O desejo de ver claro, o amor da transparência, actua também sobre o processo criativo, moldando o produto final. Os poemas cheios de luz, não anulam as zonas de sombra, pois estas ficam reféns da vontade do poeta ou, simplesmente, da ambiguidade inerente à linguagem poética.¹³²

O poeta acaba por existir, na perspectiva de Eugénio de Andrade, citando Heidegger para o efeito, como o «pastor do ser», o «nostálgico de uma antiga unidade», pois o Homem, enquanto recipiente de contrários, antinomias diversas, procura o todo por meio da reconciliação dos contrários, a procura da unidade do ser e da luz da terra.¹³³

O poeta nasce com o poema e em cada poema. A sua existência fica prisioneira das fronteiras de cada poema, libertando-se através do respirar de cada leitor. O corpo e o espírito, num determinado contexto, desencadeiam o acto criativo e no desenrolar do processo o poeta gera o poema e este cria o poeta, exigindo-lhe, no final, a sua extinção:

Porque o poeta vai nascendo com o poema para a mais efémera das existências; são as palavras, a luz e o calor que de umas às outras se comunicam; que o vão por sua vez criando a ele, acabando por lhe impor a mais dura das leis – a de que se extinga para dar lugar à fulguração do poema, a de que *deixe de ser* para que o poema *seja*, e dure, e o seu fogo se comunique ao coração dos homens.¹³⁴

O poeta, que nasce em cada poema, vive a paixão da poesia e sabe que «(...) o próprio de toda a criação é ser invenção.»,¹³⁵ a par da exigência de trabalho de conquista comparável ao desenvolvimento de um qualquer ofício artesanal.¹³⁶

¹³¹ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p.40

¹³² Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 44

¹³³ Eugénio de Andrade, «O Sacrifício de Ifigénia», in *Rosto Precário*, p. 19

¹³⁴ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 20

¹³⁵ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p.87

¹³⁶ «Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba.»

Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 37

O ser poeta exige um período de aprendizagem, como qualquer ofício, e o poeta necessita de objectivar em si uma consciência artesanal, um dos instrumentos a utilizar na construção de um objecto estético.

«Trabalho durante a noite, ou ao fim da tarde. Reescrevo os textos obsessivamente. (...) No dia seguinte releio o que escrevi. O que me parecera conseguido, surge-me agora débil. Aproveito uma linha, duas, recomeço. Às vezes o poema é feito em minutos; outras demora dias e dias. Não sei se alguma vez me aconteceu contentar-me com um poema escrito sem emendas. Creio que não. Creio que emendei sempre, e continuo a emendar, a rasgar, a deitar fora, numa gaguez que é uma vergonha.»

Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, pp. 62-63

O encontro do poeta com o poema não é um processo regular e claro, antes uma procura exigente do corporal, do racional e do espiritual:

Escrever não é um processo límpido. A maior parte das vezes tenho a sensação de entrar num labirinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge e amo desesperadamente, e desesperadamente quero possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga por inteiro. (...) Vou às cegas para o poema, como certos animais caminham por instinto para o local da morte. As palavras aí estão, amorfas, ainda. A mão, com infinita paciência, vai-as aproximando, criam-se tensões entre algumas, outras fundem-se para sempre, 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.¹³⁷

Para o acto criativo o poeta precisa de pre-requisitos fundamentais, que, na perspectiva de Eugénio de Andrade se sintetizam em quatro pontos: a) nunca a inspiração se deve opor ao trabalho; b) deter uma aguda consciência do idioma; c) paixão e d) comprometimento com a vida.¹³⁸

A ideia de poesia insere em si o dizer o mundo de um modo claro e contido a par de uma certa instrumentalização, quando se utiliza como um meio de procurar o rosto humano.¹³⁹

Para o poeta de *Aquela Nuvem e Outras* as águas mais claras podem ser as mais profundas¹⁴⁰ e aí reside, em parte, um desejo de literalização da sua poesia, até porque na procura da simplicidade podemos encontrar a palavra no seu estado mais puro e, por isso mesmo, mais cheia de graça, ou seja, de poeticidade.¹⁴¹

A poesia é, antes de tudo, a arte do ser,¹⁴² cujo centro elementar coordena todas as outras manifestações, que, no caso de Eugénio de Andrade, corporizam uma recusa do mal¹⁴³ e a urgência da dedicação à perseguição do rumor do mundo e da totalidade

¹³⁷ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio às Palavras», in *Rosto Precário*, p. 95

Sublinhamos ainda a comparação utilizada pelo poeta para descrever o partir ao encontro de palavras: «Vou às cegas para o poema, como certos animais caminham por instinto para o local da morte.». Aqui retomamos a ideia da pulsão vida / morte que, na criação poética, poderá sugerir o poeta que se dá em cada poema: o poeta nasce com o poema, com o poema luta corpo a corpo, com outro poema, e outro, e mais outro... Corpo, poeta, poema desvelando uma cosmovisão, uma criação perfeita.

O apontamento da sucessão de factores no processo criativo – ritmo, palavra e imagem – remete-nos para a criação poética com fonte no ritmo. A música é, de resto, um elemento sempre presente nas suas descrições do acto poético como o poeta o vive: «Em mim, o ataque do poema é de ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para um acorde perfeito.»

Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 62

¹³⁸ Cf. Eugénio de Andrade, «Pessoa a Lua e os Brinquedos» in *Rosto Precário*, p. 121

Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 190

¹³⁹ «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.»

Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 50

¹⁴⁰ Eugénio de Andrade, «Palavras em Mateus», in *Rosto Precário*, p. 33

¹⁴¹ Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp. 32-33

¹⁴² Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 45

¹⁴³ «O mal está no carácter desapaixonado, frio, mecânico do trabalho (...). O mal é a ausência do homem no homem.»

Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 51

da figura humana. O poeta sabe a essência da sua poesia, que, em *Rosto Precário*, regista, utilizando termos na linha dos que a seguir apresentamos:

- a) «A poesia, como disse António Machado, é palavra no tempo.»;¹⁴⁴
- b) «A poesia é uma especialização, uma linguagem na linguagem (...).»;¹⁴⁵
- c) procura da «(...) revelação do ser (...).»;¹⁴⁶
- d) às vezes é um exorcismo;¹⁴⁷
- e) «(...) a poesia não existe sem mácula.»;¹⁴⁸
- f) «(...) uma procura de plenitude.»;¹⁴⁹
- g) perseguição da «(...) totalidade da figura humana.»;¹⁵⁰
- h) «(...) procurar nas palavras o rumor do mundo.»;¹⁵¹
- i) «A poesia é o inferno; às vezes também é o paraíso.»;¹⁵²
- j) «A poesia é a verdade (...).»;¹⁵³
- k) «(...) uma procura de *desnudamento*.»¹⁵⁴
- l) obsessões;¹⁵⁵
- m) o dizer algo essencial, visceral;¹⁵⁶
- n) «A poesia é subversão, e passa pelo corpo, naturalmente.»;¹⁵⁷
- o) «(...) uma poesia de contestação (...) atenta ao real sem contudo recusar a utopia (...).»;¹⁵⁸
- p) «(...) a poesia, se não for o lugar onde o desejo ousa fitar a morte nos olhos, é a mais fútil das ocupações.».¹⁵⁹

¹⁴⁴ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 50

¹⁴⁵ Eugénio de Andrade, «Este País é a minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 146

¹⁴⁶ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 165

¹⁴⁷ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 95

¹⁴⁸ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 72

¹⁴⁹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 97

¹⁵⁰ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 100

¹⁵¹ *Idem*, p. 115

¹⁵² Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 140

¹⁵³ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 142

¹⁵⁴ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 57

¹⁵⁵ O branco da cal e o silêncio são duas das obsessões assumidas por Eugénio de Andrade.

Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 71

¹⁵⁶ Cf. Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 142

A poesia de Eugénio de Andrade «É uma poesia entranhada, onde as raízes do homem não foram cortadas.»

Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 143

¹⁵⁷ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 71

«(...) a poesia é corrosiva (...)»

Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 67

¹⁵⁸ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 143

¹⁵⁹ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário» in *Rosto Precário*, pp. 90-91

Um dos instrumentos úteis ao ofício do poeta, diz Eugénio de Andrade,¹⁶⁰ e por ventura o mais importante, são as palavras, para lá das quais fica o silêncio. As palavras, testemunho da fidelidade do homem ao homem, no entender do poeta, são biformes: com um mesmo vocábulo podemos exprimir o amor e o ódio. Ao poeta cabe a tarefa de descobrir a palavra exacta.

A palavra poética exige o empenho de todo o ser e tem como principal ponto de chegada a subversão: «(...) a palavra poética visa a subversão – se assim não fora, que sentido teria esta música onde o homem morre sílaba a sílaba para que outro homem nasça?»¹⁶¹ Acto divino de nomeação, é imagem do criador do Génesis, quando dizer era fazer.

A palavra poética vive através do poema, espaço de liberdade, onde confluem imagens muito antigas e outras mais recentes. Contudo, o poema, numa determinada fase da sua concepção, deixa de ser do poeta para ser do leitor, desejando / transformando algo nele.¹⁶²

O poeta:

- a) «(...) sonha sempre transformar o homem, mudar a vida.»;¹⁶³
- b) «(...) é incapaz de conter um segredo, acaba sempre por dizer no poema aquilo que queria guardar só para si.»;¹⁶⁴
- c) é «(...) frágil (...) de vidro.»;¹⁶⁵
- d) «(...) foi Pessoa quem o disse, é um indisciplinador de almas (...).»;¹⁶⁶
- e) «(...) é um primitivo, ama os sortilégios.»;¹⁶⁷
- f) possui uma sabedoria, que é uma segunda inocência;¹⁶⁸
- g) «(...) não é corista nem político de profissão, não tem que andar a piscar aos leitores ou a fazer salamaleques à clientela. Nele, o que importa é a obra, e só ela.»;¹⁶⁹
- h) tem uma tarefa maior: a preservação da sua língua;¹⁷⁰

¹⁶⁰ Cf. Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio» in *Rosto Precário*, p. 45

¹⁶¹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra» in *Rosto Precário*, p. 110

¹⁶² Cf. Eugénio de Andrade, *ibid.*, p.102

¹⁶³ *Idem*, p. 96

¹⁶⁴ *Idem*, p. 105

¹⁶⁵ *Idem*, p. 106

¹⁶⁶ *Idem*, p. 108

¹⁶⁷ *Idem*, p. 110

¹⁶⁸ Cf. Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal» in *Rosto Precário*, p. 202

Ainda que o comentário pareça forçado, não podemos deixar de referir que, num outro texto, o poeta afirma que «A infância aparece à medida que se distancia.»

Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra» in *Rosto Precário*, p. 114

¹⁶⁹ *Id.*, *ibid.*

i) «(...) recebe, é certo, mas também dá, numa reciprocidade total.»¹⁷¹

j) «(...) tem a obrigação de mostrar o rosto nu.»¹⁷²

k) possui uma «(...) inabilidade para o mundo do lucro e da usura.»¹⁷³

O poeta, como já tivemos a oportunidade de dizer, citando as palavras de Eugénio de Andrade, concebe o poema numa luta de corpo a corpo e, seguindo esta ordem de ideias, o leitor só se poderá apoderar da obra criada se enveredar, também ele, por numa luta de corpo a corpo: ao colocar de lado a leitura superficial, o leitor age sobre o poema, transformando-o e potenciando-o.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Cf. Eugénio de Andrade, «Pessoa, a Lua e os Brinquedos», in *Rosto Precário*, p. 121

¹⁷¹ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 122

¹⁷² Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 142

¹⁷³ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 176

¹⁷⁴ Cf. Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 146

2.2 – A Época Contemporânea Portuguesa

A Época Contemporânea¹⁷⁵ Portuguesa, localizada, grosso modo, no século XX, teve como pano de fundo um contexto no qual os pólos de influência, nas coisas entendidas como cultura, assentavam nos contactos europeus, em especial com o mundo cultural francês e inglês. O desenvolvimento do mundo artístico reflectia o modo de estar e sentir de uma sociedade que no princípio do século encarou a Revolução Republicana (1910); a queda da 1ª República (1926); a instauração do Estado Novo pela mão de Oliveira Salazar (1932), e sua longa acção por um período de cerca de cinquenta anos, e a Revolução de Abril de 1974.

¹⁷⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva no capítulo consignado à periodização literária refere que o processo é, em parte, uma resposta às questões levantadas em torno da forma como se organiza, como perdura e se transforma o campo literário.

Perante a problemática da periodização literária levantam-se duas vozes principais: a) a estética idealista que adopta uma atitude de rejeição, na medida em que falar em classicismo, realismo ou romantismo, entre outros, não é mais do que etiquetar momentos sem a devida justificação ou legitimidade heurística e hermenêutica; b) as concepções metafísicas defensoras da existência de um espírito de época capaz de se encarnar nas manifestações culturais e artísticas de um determinado tempo histórico.

Sobre o processo de periodização literária age uma consciência histórica, «(...) a ideia de que o homem e a cultura se constroem, se desenvolvem e se modificam em processos temporais, no âmbito da sociedade.» e concepções de história: «(...) a concepção cristã da história como um processo de desenvolvimento contínuo em direcção a um fim último (...)» e a concepção de história «(...) como um processo cíclico no qual reaparecem, alternadamente, reiterando-se, períodos de abatimento e decadência e períodos de esplendor.». Nesta última concepção de história alicerça-se o modelo espiralar de abordagem das constantes literárias.

Partindo da noção de período literário de René Wellek - «uma secção de tempo dominada por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós», Vítor de Aguiar e Silva tece variadas considerações em torno da construção teórica do período literário para depois diferenciar, na dinâmica dos períodos literários, os conceitos de época literária, de movimento e corrente literárias, de geração literária e de escola literária.

Assim, a época poderá ser uma forma de designação mais abrangente e heterogénea face ao termo período, de cariz mais delimitado, em termos temporais, o que não impede a formulação das confusões mais variadas entre os conceitos de “período” e “estilo da época”, por exemplo, apesar de se reconhecer a importância das épocas de pendor marcadamente histórico na compreensão de períodos literários nos quais se articulam contextos político-sociais, ideológicos, filosóficos e religiosos.

Os termos movimento e corrente estão associados aos aspectos dinâmicos no interior dos estilos e períodos literários. O vocábulo corrente, com raiz metafórica no conceito de rio, faz reviver a ideia de vitalidade, o conjunto das ideias que vão correndo e transmutando-se, enquanto o vocábulo movimento encerra em si um conteúdo mais determinista em termos das ideias ou dos materiais utilizados, bem como a possibilidade da existência de um guia, enquanto personalidade representativa de um conjunto de ideias e objectivos, sem, no entanto, desencadear acções discipulares.

A geração literária diz respeito a «(...) um grupo de escritores de idades aproximadas que, participando das mesmas condições históricas, confrontando-se com os mesmos problemas colectivos, compartilhando de análoga concepção do homem, da sociedade e do universo e advogando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data.».

A escola literária exige a existência de uma relação disciplinar entre a autoridade de um mestre e o acatamento das suas premissas por parte de um grupo de discípulos.

Cf. Vítor Aguiar e Silva, «A Periodização Literária», in *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 2002, 403-436 (pp. 406,407,414,427)

José França,¹⁷⁶ na análise da arte e sociedade portuguesas no século XX, refere que a sociedade em questão não reservou mais do que um lugar mínimo à vida artística, não havendo disfarces ilusórios para a relação entre a decadência social e a decadência artística.

Este quadro de uma sociedade caracterizada por momentos de crise aguda reflecte, no entanto, uma dinâmica reactiva, pois os criadores são impelidos a reagirem perante uma condição social, que é por ventura a sua, promovendo o enriquecimento artístico.

O mesmo autor afirma ainda, a propósito da acção de Portugal no século XX:

(...) após uma longa existência sucessivamente anacrónica e atemporal, começou ao fim dos anos sessenta (praticamente à morte de Salazar –pai tirano (...)) (...) [a acção] a ser tomada por interesses (problemas, acontecimentos, atracções, consumos – e até mitos) que dizem respeito a um tempo que já não corre apenas do outro lado dos Pirinéus.¹⁷⁷

Nas relações estabelecidas entre as artes visuais e a literatura no panorama artístico português, José França destaca a importância do papel de três gerações (podendo a última ser desdobrada em duas):

a) a primeira geração, também reconhecida como a da revista *Orpheu*, e cujos interesses sondavam o futurismo representado, de uma forma genérica, por personalidades como Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso e Fernando Pessoa;

b) a segunda geração, a da revista *Presença*, na qual surge uma certa dessintonização entre a literatura e as artes visuais, pois no campo da primeira surge uma maior qualificação da criação romanesca e poética;

c) a terceira geração, com lugar para as manifestações de cariz neo-realista e para as criações entendidas como surrealistas e em cuja campo de acção parece estabelecer-se um certo equilíbrio entre as artes visuais e a literatura, em especial a poesia.

José França lembra, não sem antes sublinhar a importância do acesso, por parte dos criadores, a valores internacionais; a luta, no interior da criação literária, pela reestruturação da linguagem (por meio da exploração linguística) muito ligada, ainda, a esquemas psicologistas românticos, e a necessidade de formação no campo do público em geral, que: «(...) os jovens da “1ª geração” deram a arte moderna a Portugal,

¹⁷⁶ José Augusto França, *A arte e a Sociedade no Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980

¹⁷⁷ José Augusto França, *ibid.*, p. 79

enquanto os outros, das “terceira-quarta gerações”, deram já Portugal à arte moderna.»¹⁷⁸

Aliás, na caracterização da Época Contemporânea Portuguesa, em termos artísticos, destaca a corrente modernista no plano da regeneração e da reacção face a um certo neogarretismo / saudosismo distintivo das criações literárias do final do século XIX e princípios do século XX. Mais, para além da objectividade delimitadora da corrente modernista, da neo-realista e da surrealista, na maior parte dos casos, ficam apontamentos sobre correntes confinadas a movimentos desencadeados por publicações diversas, em especial quando falamos da poesia.¹⁷⁹

Fernando Martinho,¹⁸⁰ analisando as tendências dominantes na poesia portuguesa na década de cinquenta, realça, no interior daquele período, seis vozes consubstanciadas em projectos distintos:

- 1) os surrealistas;
- 2) os que procuram conciliar os valores da tradição e da modernidade por meio de publicações como: *Távola Redonda*; *Graal* e *Tempo Presente*;
- 3) os que buscam a fidelidade ao humano na publicação da *Árvore*; *Cassiopeia* e *Cadernos do Meio-dia*;
- 4) os elementos de uma segunda geração neo-realista, se atendermos à linha interior que perpassa nas publicações integradas na Colecção “Cancioneiro Geral” e as revistas *A Serpente* e *Notícias do Bloqueio*;
- 5) e os configurados no conjunto de outras tendências num «(...) importante contributo para o coro polifónico que é a poesia da década(...)».¹⁸¹

¹⁷⁸ Idem., p. 83

¹⁷⁹ Partilhando a opinião de António José Saraiva: «Desde 1930 até hoje, não só mudou o perfil do último século literário em Portugal como o da própria Literatura Portuguesa no seu conjunto, pois, além de se revelar um poeta que ombreia com Camões, manifestaram-se em prosa e em verso grandes escritores, que introduziram novas qualidades, sabores e recortes que até aí a nossa literatura desconhecia. Poucas épocas literárias serão tão ricas (...)» (António José Saraiva, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1984, p. 141), julgamos que será mais árduo o trabalho de caracterização e, até de alguma catalogação, dos trabalhos artísticos / literários quanto mais próximos estivermos do momento de criação dos mesmos, em especial quando o corpus literário é complexo e amplo: a partilha do tempo da génese fornece-nos todo um material valiosíssimo para a compreensão da globalidade dos mesmos, mas dificulta o processo de afastamento e observação no contexto do todo das produções artísticas no contexto intra-fronteiriço e trans-fronteiriço, até porque muitos dos processos criativos estarão, por ventura, numa fase de desenvolvimento, podendo o produto final ser variável. E depois, a arquitectura de esquemas capazes de captar novas estruturas não precisarão, também, do seu tempo de maturação?

¹⁸⁰ Cf. Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Edições Colibri, Lisboa, 1996

¹⁸¹ Fernando J. B. Martinho, *ibid.*, p. 9

Na abordagem das correntes contemporâneas na história da Literatura Portuguesa, num trabalho dirigido por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho,¹⁸² vários especialistas / comentadores são chamados a reflectir acerca da dinâmica das novas concepções estéticas no campo da poesia, concluindo-se que depois dos anos sessenta, depois da fase surrealista e da poesia experimental, é muito difícil constituir movimentos de expressão abrangente, apesar da existência de um conjunto de tendências gerais reflectidas nos diferentes autores.¹⁸³

Luís Adriano Carlos¹⁸⁴ refere a extinção da revista *Presença* e o desenvolvimento do movimento neo-realista como motor da instalação, na Literatura Portuguesa, de um clima de polémica entre as concepções de poesia pura e da poesia social. O surgimento dos *Cadernos de Poesia* (1940-1953) traduzem a vontade de ultrapassar eticamente tal impasse sem deixar de promover o desenvolvimento de uma diversidade estética; no final estrutura-se uma atitude na qual se concilia o esteticismo modernista e o empenhamento ético da poesia, com especial destaque para autores como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade, que, no seu conjunto, constituirão pontos de referência para opções estéticas das gerações seguintes.¹⁸⁵

Segundo Maria de Fátima Marinho,¹⁸⁶ o movimento surrealista português, por motivos culturais e políticos (os autores ligados à *Presença* preferiam continuar o espírito do *Orpheu* sem conseguirem, ou quererem, assimilar as novas vanguardas europeias; a pressão do Estado Novo impedia muitos intelectuais de se associarem a estéticas relacionadas com o comunismo e exigentes de uma liberdade total de

Fernando Martinho ainda especifica, na mesma página, o conteúdo da polifonia: «(...) as tendências “metafísicas” e barroquizante e algumas vozes que, pela sua inequívoca filiação na nossa tradição lírica moderna, põem em evidência a sua permanência nos anos cinquenta do modernismo (...)».

¹⁸² Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (Direcção), *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002

¹⁸³ Cf. Maria de Fátima Martinho, «Conclusão», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, p.585-586

¹⁸⁴ Luís Adriano Carlos, «As Últimas Décadas – A Geração dos Cadernos de Poesia», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 235-267

¹⁸⁵ Luís Carlos Adriano equaciona, ainda, a relação dos *Cadernos de Poesia* com o surgimento de um Terceiro Modernismo:

«Depois de Fernando Pessoa, é graças aos Cadernos de Poesia que a modernidade portuguesa, mais familiarizada com os universos francês e espanhol, alarga o seu horizonte de referências literárias ao universo anglo-saxónico, numa altura em que também começam a ganhar peso referências germânicas como Friederich Hölderlin, J. W. Goethe e Rainer Maria Rilke.»

Luís Adriano Carlos, op. cit., p. 240

¹⁸⁶ Maria de Fátima Martinho, «Surrealismo», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 269-291

expressão e actividades) sofreu um atraso relativamente ao contexto europeu, mas nos finais dos anos trinta, muito por acção de António Pedro, começa a ser falado.

O surrealismo no contexto português assume, numa primeira fase, um pendor individualista, até porque a generalidade dos intelectuais portugueses continuava muito ligada ao neo-realismo e às questões de ordem social e económica; sofre depois um sopro de vida colectiva, por volta de 1947, por acção da actividade organizada de alguns pintores e escritores. É no seio deste movimento que se fazem experimentações linguísticas variadas com vista à destruição do sentido lógico e consequente criação de um novo sentido, denotando tais trabalhos uma enorme preocupação linguística e um método onde o automatismo e o acaso perduram sobre o racional e o lógico.

Este movimento vive o seu apogeu em 1949 com a exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, destacando-se trabalhos de Alexandre O'Neill, António Dacosta e António Pereira, entre outros, e as conferências organizadas pelo Grupo Surrealista Dissidente (fruto dos desentendimentos entre Mário Cesariny de Vasconcelos e José Augusto França em 1948) na primeira das quais foi lido, o que pode ser considerado o primeiro manifesto do Surrealismo português, *Afixação Proibida*.

Depois de ter reflectido acerca da génese e desenvolvimento do movimento surrealista em Portugal, Maria de Fátima Martinho intitula os anos cinquenta como a década da *Távola Redonda e Continuidades*:

Nas décadas de 40 e 50, a par de outros movimentos, há uma tendência mais apegada à tradição, de raiz católica, que defende o princípio de uma poesia pura. Falamos de revistas como *Aventura*, *Litoral*, *Távola Redonda* e *Graal*. Dos autores ligados a estas revistas, salientam-se os nomes de Sebastião da Gama, António Manuel Couto Viana e David Mourão-Ferreira.¹⁸⁷

Arnaldo Saraiva,¹⁸⁸ a propósito da poesia dos anos sessenta, sublinha a inexistência de uma coesão ou organização no todo do corpo dos poetas então publicados. Surgem muitas publicações individuais e colectivas, bem como revistas de poesia – *Poesia 61* da responsabilidade de Luiza Neto Jorge e *Poesia Experimental* pela mão de Melo e Castro, por exemplo – o corpo artístico reparte-se por grupos / tendências com rupturas entre si e projectos diversificados no que diz respeito à preferência por modelos, temas, motivos e formas consignados em publicações capazes de provar a diversidade de linguagens existentes no seio de cada grupo. Mais, bastaria,

¹⁸⁷ Cf. Maria de Fátima Martinho, «Távola Redonda e Continuidades», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 293-302 (p.293)

¹⁸⁸ Cf. Arnaldo Saraiva, «Anos 60 - Poesia», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 343-363

em muitos casos, analisar o interior de cada grupo para realizar um levantamento da diversidade estética existente.

A década de sessenta é um período de efervescência social, política e poética e no contexto de uma profícua produção literária; é possível alinhar na poesia então publicada, que mais não seja, um cordão comum materializado nas intenções metapoéticas dos diferentes autores: «(...) boa parte da poesia da década de sessenta teoriza-se a si mesma, é metapoética, ainda que nisso ponha algum empenho metafórico, de modo a que a *ars poetica* dê conta da *ars vivendi*.»¹⁸⁹

Do conjunto de poetas publicados nesta década que, um pouco ao contrário do que sucedeu em momentos anteriores, eram oriundos da média e pequena burguesia e, na sua maioria, frequentaram as universidades, enfatiza-se a personalidade de Herberto Helder e Ruy Belo.

No decorrer dos anos setenta e oitenta, Fernando Pinto do Amaral¹⁹⁰ dá conta da ausência de grupos homogêneos e da emergência de obras individuais nas quais se aponta para o regresso a um certo lirismo e a uma expressividade muito próxima das sensações e dos sentimentos experimentados pelo indivíduo, fazendo questão de apresentar alguns apontamentos no sentido de diferenciar o pósmodernismo e a pósmodernidade, conceitos importantes para caracterizar e compreender as criações artísticas dos anos 70 e 80 do século XX.

Segundo aquele autor, tendo os termos pós-moderno e pós-modernista surgido no contexto anglo-americano para distinguir os autores posteriores aos anos cinquenta e impossíveis de integrar nas correntes modernistas geradas entre as duas grandes guerras, no caso da literatura portuguesa poderíamos considerar como pós-modernistas as gerações reveladas a partir dos anos quarenta em oposição aos movimentos estéticos dos vários modernismos; tal critério, porém, seria bastante difícil de aplicar ao contexto das

¹⁸⁹ Arnaldo Saraiva, *ibid.*, p. 349

A pretexto da caracterização do processo criativo e da poesia experimental em particular, Arnaldo Saraiva ainda afirma que: «A poesia experimental, também dita poesia visual e poesia concreta, que se desdobrou em modalidades como poesia fonética, tipoesia, e até poesia marginal, não só deu conta de um tempo eminentemente marcado pelo poder da imagem, da velocidade e das invenções como veio deslocar a atenção do enunciado para a enunciação, do produto ou da mensagem para o acto produtor ou para o processo de produção, valorizando simultaneamente o acto de leitura e o trabalho do leitor, que, obrigado a “soletrar” ou a aceder pontualmente a uma totalidade, divertido com um espectáculo interactivo, ou empenhado num jogo de resultado imprevisível, terá de se dar conta da relatividade e da complexidade de “obras” que figuram a vida e o mundo modernos.»

Arnaldo Saraiva, *op. cit.*, pp. 354-355

¹⁹⁰ Fernando Pinto do Amaral, «Anos 70 e 80 - Poesia», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 417-441

produções poéticas mais recentes. Torna-se, todavia, mais prático o recurso ao termo pós-modernidade enquanto contexto estético, histórico e filosófico e cuja influência sobre as obras escritas nos últimos tempos é notória e explicativa de perspectivas delineadas ou atmosferas descritas.

Fernando Pinto Amaral defende para a situação da poesia portuguesa nas décadas de setenta e oitenta, fruto também da acção de uma atmosfera pós-moderna encarada com bastante cepticismo, um ponto de impasse:

Perante a multiplicidade de vozes (...) divulgadas, afigura-se tarefa inglória qualquer esematização dos processos retóricos, temas, motivos, etc., atribuíveis em conjunto aos novos poetas. A própria lógica da formação de grupos entrou em declínio e a paisagem poética mais recente encontra-se dessiminada por obras individuais cujo desenho global forma um fluido mosaico de universos singulares. Em todo o caso, convém referir que alguns autores regressaram a um certo lirismo e a uma expressividade mais próxima das sensações e dos sentimentos individuais, onde avultam grandes obsessões do amor, da morte, do tempo, etc. Tal retorno aparece recortado num pano de fundo onde se verifica o recrudescimento de um *pathos* irracional, fruto das emoções e por isso associado ao eclodir de uma subjectividade por vezes mesmo confessional ou intimista, que se oferece à partilha afectiva do leitor, e recorre com alguma frequência a imagens ou símbolos de teor neo-romântico.¹⁹¹

Na caracterização da poesia dos anos noventa, Rosa Martelo¹⁹² coloca a tónica na importância da articulação do poema com a experiência emocional de um mundo plural, sem centro ou limites numa relação sentimental e heurística.

Rosa Martelo ilustra o tom da poesia dos anos noventa com diversos exemplos, destacando os casos de Pedro Mexia, João Luís Barreto Guimarães e Luís Quintais:

Em qualquer destes três percursos, de tom frequentemente elegíaco, somos colocados perante uma refracção do sentido, uma pulverização de imagens no seio das quais o sentido se pluraliza e relativiza, conduzindo a poesia a um recolhimento intimista e à expressão do que é permanentemente diferido e sentimentalmente experienciado como perda. Uma espécie de desistência ou mesmo desencanto do novo pode ainda explicar aqui a exploração rigorosa das estruturas formais canonizadas e o frequente e conhecedor diálogo intertextual com a tradição poética.¹⁹³

Manuel Gusmão sintetiza, na óptica de Rosa Martelo,¹⁹⁴ quatro linhas de força que passam pela exuberância discursiva na linha de Herberto Helder e Ruy Belo; pela veemência contida e o refinamento próprios de Carlos de Oliveira, Gastão Cruz e Luiza Neto Jorge; pelo tom coloquial e expressivo e pela combinação deste último aspecto com a derisão, a sátira e o distanciamento irónico.

¹⁹¹ Fernando Pinto Amaral, *ibid.*, p. 420

¹⁹² Rosa Maria Martelo, «Anos 90 - Poesia», in *História da Literatura Portuguesa – as correntes contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 487-508

¹⁹³ Rosa Maria Martelo, *ibid.*, p. 493

¹⁹⁴ *Idem*, p. 501

É, precisamente, no seio da Época Contemporânea Portuguesa, aqui abordada muito resumidamente, que se forma Eugénio de Andrade e a sua poesia; uma biografia na qual se inscrevem aspectos particulares decorrentes do seu percurso individual, mas também do seu relacionamento com os diferentes elementos do mundo sócio-cultural.

3- Eugénio de Andrade

3.1 - Dados Biográficos

A prosa poética de Eugénio de Andrade, para além de comunicar uma tranquilidade cheia de luz, encerra, como temos vindo a referir, dados importantes para a compreensão do ofício do poeta e da sua relação com a palavra e o mundo envolvente. Também insere informação biográfica na primeira pessoa, sujeita a uma selecção pessoal cujos critérios desconhecemos mas que, acreditamos, estão directamente ligados com a reconstrução de um universo pessoal capaz de suportar uma imagem de poeta e clarificar os bastidores da sua poesia.

Apesar de gostar pouco de falar sobre a sua vida pessoal e, quando o faz, o julgar demasiado excessivo, é possível, por meio de diversos “recortes” estruturar um percurso pessoal e poético na primeira pessoa do singular.

O poeta Eugénio de Andrade nasceu José Fontinhas, a 19 de Janeiro do ano de 1923. As suas raízes familiares percorrem o chão da Póvoa de Atalaia, no concelho do Fundão, e, sem qualquer reconhecimento das fronteiras mais banais, alongam-se até terras de Espanha e bebem a luz de todos os lugares que percorrem.

A Infância...

[Onde nasceu] Em Póvoa de Atalaia, para os lados do Fundão.¹⁹⁵

Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Nesse tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga de minha mãe, aprendi que poucas coisas há *absolutamente necessárias*.¹⁹⁶

(...) minha mãe chamava por mor mim: anoitecera, o avô já chegara, os tios também, toda a gente, por carreiros e quelhas de sombra, havia já regressado dos campos, o cheiro a coentros não tardaria a subir da panela. Ouvia a voz de minha mãe ralhar com doçura, enquanto me despia e mergulhava na selha: um porquinho, era o que eu era, um porquinho sem emenda – no dia seguinte regressaria ao montão de folhas, ou aos montes de feno, ou de palha, no canto da eira, tanto faz, porque todos nos serviam para nos escondermos uns dos outros, ou uns com os outros.¹⁹⁷

Com as hortas de meu avô pegavam propriedades mais vastas da família de um amigo entranhado dos bancos de escola, o Luís, o Luís Durão, se a memória me for fiel ainda. Aos sete anos, um amigo assim é também a namorada, por isso éramos saco e barão, no dizer de meu avô. Sobre a estrada, em vez de muros baixos de pedra solta, a fazenda tinha sebes de silvas e roseiras bravas (...), mas o melhor dela era a mata, que se seguia ao pomar, onde uma pessoa se perdia. Aos domingos, eu e o Luís

¹⁹⁵ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 202

¹⁹⁶ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 37

¹⁹⁷ Eugénio de Andrade, «Poesia: Terra de Minha Mãe», in *Rosto Precário*, p. 28

passávamos lá as manhãs, e às vezes, entre correrias e as pedradas aos láparos, apanhava algumas rosas para a minha mãe – ela gostava tanto de flores!¹⁹⁸

Minha avó materna era de Valverde del Fresno. Se não conservo memória das temporadas que ali passei, ou em Cória, onde apanhei um dos maiores sustos da minha vida, ao ver pela primeira vez o Crucificado, como minha mãe me contava, lembro-me muito bem dos contrabandistas que durante o Verão, em Monfortinho, atravessavam o rio de noite e vinham ali fazer negócio. Minha mãe comprava-me invariavelmente um «sombreiro blanco» e umas sandálias (...).¹⁹⁹

À Filiação...

(...) nasci antes do matrimónio. (...) Creio que meus pais toda a vida gostaram um do outro, mas viveram quase sempre separados. Para começar, há dois jovens de menos de vinte anos numa aldeia arcaica, de costumes rígidos, no fundo da Beira interior, no início dos anos 20, de famílias com níveis económicos diferentes, que se enamoram e como garranos à solta se permitiram que os sentidos impusessem a sua lei, sem esperar pelos sacramentos do altar.

(...)

Depois, o rapaz foge para Lisboa, abandonando a rapariga com um filho, que nem sequer perfilha (...). Atenuando o desgosto da “desonra” que lhe caíra em casa, meu avô passou a desempenhar, e bem, o papel de pai; a minha infância será descuidada e de algum modo privilegiada.²⁰⁰

Lembro-me com rigor do nosso primeiro encontro [de José Fontinhas /Eugénio de Andrade com o pai], da primeira vez que nos fitámos nos olhos. Eu devia ter uns cinco anos e andava com a mãe e as tias no lameiro: elas regavam, eu chafurdava nos regos de água entre o milho alto e os feijoeiros pesados. De repente, minha mãe disse-me: - Vem além o teu pai. Era impossível que não tivesse já ouvido aquela palavra, mas a mim sempre me pareceu que a escutara então pela primeira vez. Olhei: no caminho que passava rente às nossas terras, ele ia-se aproximando a cavalo, a mãe dele ao lado, na égua: certamente fora esperá-lo à estação, haviam atravessado a Póvoa, e agora ali estavam, cada vez mais próximos, a caminho do «monte» do Ribeiro, de que ela era soberana e ele vassalo obediente. Eu estava em cima de um cômodo, na minha frente o senhorito parara o cavalo. Olhava-me, sem se apeiar para um beijo ou uma festa. Também não me mexi, nem disse palavra. Por fim, ouvi-lhe a voz: - Andas descalço? – Foi minha mãe, que não estava longe, sem contudo ter interrompido o trabalho, quem lhe respondeu: Diz-lhe que te compre umas botas, que tem obrigação disso. – Então, ele meteu a mão no bolso do colete, tirou umas moedas, talvez fossem escassas, pediu ajuda à mulher do lado, que se desculpou de não ter dinheiro consigo, aproximou-se mais, a mão estendida. Recusei, virei-lhe as costas. Sem uma palavra, corri para a minha mãe: só ela era o meu pai, o homem que vinha de ver pela primeira vez ia recusá-lo a vida inteira. Inteiramente.²⁰¹

Um dia [a mãe] pegou em mim e abalou para Lisboa – ele chamava-a por cartas, e ela deveria querer reparar a “falta”: o casamento teve lugar algum tempo depois. Eu deveria ter sido legitimado na ocasião com um simples averbamento na cédula de nascimento, mas tal cédula não era de uso quando nasci, a legitimação ficaria para depois. Não tardou a saber-se que, durante esses anos em Lisboa, meu pai não vivera num convento: havia outra mulher. A vida conjugal com a minha mãe pouco durou, mas o casamento, esse foi para a vida toda, como ordena a santa madre igreja. A certa altura, andaria eu já nos meus treze, catorze anos, minha mãe resolveu não adiar por mais tempo a perfilhação, mas foi então que deparou com um obstáculo: o da minha recusa.²⁰²

¹⁹⁸ Eugénio de Andrade, «Com as Cegonhas do Sul», in *A Sombra da Memória*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1993, p. 122

¹⁹⁹ Eugénio de Andrade, «Da palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 40

²⁰⁰ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 191

²⁰¹ Eugénio de Andrade, «Poesia: Terra de Minha Mãe», in *Rosto Precário*, pp. 29-30

²⁰² Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 192

A sua profunda ligação à mãe e a recusa do pai sustêm uma quase relação edipiana cuja evidência parece residir na rasura da figura paternal operada na infância de José Fontinhas / Eugénio de Andrade para todo o sempre.

Da mãe herdei a sensibilidade, o sentido de rigor, certa inflexibilidade de carácter; do pai não herdei nada, por nada haver para herdar.²⁰³

A Beira Baixa, a Mãe e a Poesia...

Das coisas melhores que me aconteceram na vida foi ter nascido numa aldeia da Beira Baixa, e aí ter passado toda a minha infância. Como sou filho, neto e bisneto de camponeses, em casa havia apenas um só livro, uma *Vida de Santos* que ninguém lia, pois as poucas letras que alguns homens da família haviam aprendido tinham-nas esquecido quase todas. Meteram-me na escola aos seis anos de idade, aprendia facilmente, mas nunca li o tal alfarrábio, pois o meu mundo também não era o das letras, mas o dos pássaros e o do vento, o das águas e dos amieiros. Essa era a «poesia» que me chegava, mas havia outra, ela vinha na voz de minha mãe, e nos seus intermináveis romances, cuja lembrança me aquece ainda.²⁰⁴

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.²⁰⁵

A esta imagem, transbordante do 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.²⁰⁶

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.²⁰⁷

A minha relação com as terras baixas e interiores da Beira é materna, quero eu dizer: poética.²⁰⁸

[Da Póvoa da Atalaia trouxe] Quase tudo: a minha mãe, a terra, a água, o sol, o vento. E também o espanto. E ainda a melancolia, que é a outra face do fervor (...).²⁰⁹

Só aos seis anos (eu entrei cedo para a escola) me encontrei com a poesia escrita. Era o Hino de amor de João de Deus, e vinha na sua *Cartilha Maternal*.²¹⁰

[As férias do Verão na Beira Baixa, na Póvoa da Atalaia] Deixei [de lá ir]. E foi o mundo da adolescência que se perdeu: os primos, os cavalos em pêlo, os banhos na ribeira, as fugas para a sombra escura dos amieiros, o sexo a berrar a sua exigência, o esplendor do verão, que nesse tempo durava, durava... Nos meus poemas há imagens frementes da maravilha desses dias.²¹¹

²⁰³ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 203

²⁰⁴ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 57-58

²⁰⁵ Eugénio de Andrade, «Nascimento da Música», in *Rosto Precário*, p. 21

²⁰⁶ Id. Ibid.

²⁰⁷ Eugénio de Andrade, «Sem Abrigo Para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, p. 23

²⁰⁸ Eugénio de Andrade, «Poesia: Terra de Minha Mãe», in *Rosto Precário*, p. 27

²⁰⁹ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 169

²¹⁰ Eugénio de Andrade, «Sem abrigo Para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, p. 23

Em termos temporais, estamos a falar do ano de 1929.

²¹¹ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 144

Até aos 15 / 16 anos, José Fontinhas / Eugénio de Andrade passa férias na Póvoa da Atalaia junto dos seus primos.

A Imigração...

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 a minha mãe, ela certamente a pensar no homem que sempre amara, eu com o mar na cabeça, de que tanto lhe ouvira falar.²¹²

(...) porque também as ruas desta cidade [Castelo Branco] são as da minha infância. Vivia então ao cimo da Rua dos Chões, junto ao castelo. Era muito bela, a casa; mas também já não existe. Todas as frésias dos meus poemas vêm dos seus jardins (...).²¹³

A Educação Escolar e os seus Fascínios...

Minha mãe emigrou, primeiro para Castelo Branco,²¹⁴ depois para Lisboa, talvez tendo na mira a futura educação do filho. Realmente, completei a instrução primária já em Lisboa, num bom colégio, onde, além das disciplinas habituais, aprendia francês e música.²¹⁵

Acabei a primária num colégio ali para os lados de Santa Marta e matricularam-me no Liceu do Carmo. Deve ter tido algumas dificuldades com a matemática, e minha mãe aceitou a gentileza da oferta de um vizinho para me dar explicações – ele tinha imensos livros e eu só pensava em ler.²¹⁶

Na adolescência tive duas fascinações: a santidade e a poesia. A santidade, adeus, aos catorze anos isso estava arrumado. Ficou a poesia. boa ou má, aí a tem, justamente desde os quinze anos (...).²¹⁷

A Cultura Espanhola...

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 minha mãe me cantava, quando era pequeno, as perplexidades entre o português e o castelhano eram frequentes, e tais perplexidades agravaram-se no resto da infância e começo da adolescência, já em Lisboa, com a minha primeira grande amizade: um rapazito das bandas de Compostela, que introduziu naquela algarviada algumas palavras galegas.²¹⁸

Foi bom ter nascido por aí, não longe da fronteira de Espanha (...) e foi melhor ainda a amizade, já em Lisboa, com um rapazito da Galiza, com quem aprendi essas coisas que se devem aprender quando se chega à puberdade. Com a língua chegou a prosa e poesia espanholas – o Quixote e São João da Cruz: a terra e o céu de Espanha. (...) O Lorca veio alguns anos depois, e com Lorca veio a gente de 27, com eles Aleixandre, Cernuda. Alguns, como não poderia deixar de ser, deixaram um ou outro eco no meu trabalho, na sua maioria, fui-os propositadamente deixando pelo caminho.²¹⁹

A fascinação [por Garcia Lorca] foi há muitos anos. Agora seria impossível. É raro que os poetas da nossa adolescência sejam os da nossa maturidade.²²⁰

²¹² Eugénio de Andrade, «Sem abrigo Para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, pp. 23-24

²¹³ Eugénio de Andrade, «Como Longa Despedida», in *A Sombra da Memória*, pp. 111-112

²¹⁴ Em 1930.

²¹⁵ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 169

A imigração para Lisboa ocorre no ano de 1932.

²¹⁶ Eugénio de Andrade, «Sem abrigo Para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, p. 24

²¹⁷ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 144

²¹⁸ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 41

²¹⁹ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, pp. 154-155

²²⁰ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 82

As Leituras, a Escrita e António Botto...

(...) já em Lisboa. Devia andar pelos meus doze anos quando me caiu nas mãos, e literalmente devorei, a biblioteca de um vizinho. Não era grande, mas bem escolhida: a par de Júlio Verne, Jack London e Alexandre Dumas havia clássicos e românticos portugueses, os grandes romancistas russos, todo o Eça, todo o Junqueiro, algum Aquilino. E um poeta moderno, nesses anos muito célebre: António Botto. Comecei então a escrever poesia, se não é descarado dar tal nome ao que fazia. Como não tinha letrados na família e queria saber, como acontece a qualquer bicho-careta que faz versos, se eles tinham algum valor, escrevi uma carta a António Botto e juntava-lhe três ou quatro poemas. Botto marcou-me um encontro numa livraria na Rua do Carmo. Eu era então – e ainda sou – muito tímido. Certamente falei pouco. António Botto estava com um amigo, a que me apresentou. Admirou-se muito que fosse tão novo, depois tirou os meus poemas da carteira e leu-os mais para o amigo do que para mim. Quem conheceu António Botto sabe que ele lia admiravelmente. Os meus versos pareceram-me outros e as palavras que o poeta encontrou para me dizer tiraram-me o sono durante alguns dias. É preciso que se diga que eu teria então quinze ou dezasseis anos e nunca havia revelado a ninguém que fazia versos, coisa que escondia como doença vergonhosa, ou qualquer coisa assim, igualmente triste.²²¹

Escrevia às escondidas, ocultando o que fazia, como se aquilo não passasse de masturbação ou coisa pior.²²²

Não sei bem o que deve a minha poesia a Junqueiro e a Botto, (...) mas eles estão certamente na origem da minha profunda antipatia pelo catolicismo e por essa moral farisaica, que é a sua.²²³

Todo o tempo que a escola me deixava livre passava-o nas bibliotecas Municipal e Nacional a copiar para cadernos escolares os seus [Fernando Pessoa] poemas, então dispersos por revistas em que nunca antes pousara 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 (...).²²⁴

Um dia António Botto aconselhou-me a publicar uns versos sobre um tema que lhe era particularmente grato, o da beleza que se contempla e se compraz em si mesma. Foi uma alegria ver o meu nome impresso, mas passado pouco tempo tinha tanta vergonha de haver publicado versos tão ingénuos que passei a assinar com outro nome aquilo que ia escrevendo.²²⁵

(...) um dia, telefonicamente, pediu-me [António Botto] autorização para incluir um poema meu [Canção dos Cravos] do *Adolescente* naquela antologia [Antologia de Poemas Portugueses Modernos iniciada por Fernando Pessoa]. Eu perguntei-lhe se incluía o Casais [Adolfo Casais Monteiro]. Respondeu-me que não. Pedi-lhe então que não incluísse o meu poema, pois poderia parecer que a sua inclusão se ficaria a dever a razões de amizade. Isto foi o começo do fim [da amizade entre Eugénio de Andrade e António Botto].²²⁶

²²¹ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário» in *Rosto Precário*, pp. 58-59

As suas leituras e início do labor poético localizam-se nos anos de 1935 e 1936. A carta que escreve a António Botto é datada de 1938.

²²² Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 204

²²³ Eugénio de Andrade, «Sem abrigo Para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, p. 24-25

²²⁴ Eugénio de Andrade, «Sem abrigo Para Tanto Amor», in *Rosto Precário*, p. 25

Publicação do livro *Adolescente* em 1942.

²²⁵ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 59

Motivado por António Botto, publica, em 1939, o poema *Narciso* em plaqueta. Depois da primeira alegria perante a publicação de um poema saído das suas mãos, vem a vergonha pela ingenuidade dos seus versos e passa a assinar a sua poesia com o pseudónimo Eugénio de Andrade. Talvez na escolha tenha prevalecido a musicalidade do nome e a ingenuidade para além da genialidade (eu génio ou ingénuo).

²²⁶ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 61

Encontros e Desencontros: alguns Amigos...

No Verão de 1941 passei em Castelo Branco e aí comprei, por acaso, uma plaquette com uma conferência do Torga sobre Trás-os-Montes e uma outra de Paulo Quintela sobre a poesia dele. Lembro-me perfeitamente da impressão que me fizeram os poemas que aí vinham e que reapareceram no primeiro volume do Diário. Quando o Adolescente saiu enviei-o ao Torga com palavras calorosas, que ele agradeceu também com um livro. Resolvi visitá-lo e fui a Coimbra. Começou então uma das mais belas amizades da minha vida. Uma amizade de que ele falará alguns anos mais tarde como eu não saberia fazê-lo, numa página do Diário: «Passou hoje por Coimbra para me ver. Temos o mesmo comprimento de onda, e é uma maravilha de sintonização poética. Não chegamos a dizer grandes coisas. São ideias fraccionadas, palavras que afloram à boca e cedem a vez às que lhes respondem antecipadamente. Mas resulta dessa fragmentação um clima subtil de sugestões, como acontece com a cacaria filosófica dos pré-socráticos de onde o espírito pode partir para todas as construções imagináveis. Agora estou sozinho no consultório a tentar reviver as duas horas que estivemos juntos. Inútil. Falta o magnetismo humano dos dois pólos do diálogo».²²⁷

Eu vivia numa quinta, a alguns quilómetros da cidade. A música era então o meu elemento. Quando vinha a Coimbra encontrava-me com o Torga, invariavelmente. Ele era, nesse tempo, um homem com muita sedução, e eu creio que ambos estávamos habitados pela graça da poesia: entendíamo-nos quase sem palavras. Esses estados não duram muitos anos, e deixam uma enorme nostalgia, como toda a plenitude. Qualquer coisa feriu essa amizade, mas isso não impede que não guarde dele uma imagem luminosa, com a macieira de um dos seus poemas ao fundo, carregada de flor.

(...)

Eu estudava pouco. Passava os dias a ler e a ouvir música. Lia esses romances que nunca mais acabam, porque os dias também não tinham fim; esses livros que desejamos sempre reler mas nunca mais temos tempo para isso. Tolstoi, Balzac, Dostoievski, Stendhal, Thomas Mann, Proust, H. Hesse, D. H. Lawrence são leituras de então. A poesia, bem entendido: Rimbaud, Verlaine, Lorca, Rilke, Whitman, Pessanha, Pessoa, principalmente.²²⁸

[A propósito de Marguerite Yourcenar] (...) conheço-a há muitos anos e gosto muito dela. É uma mulher admirável.²²⁹

Não me lembro como lá cheguei [a um dos cafés do Rossio em 1948]; teria sido levado pelo Carlos de Oliveira, de quem era amigo desde Coimbra, e cuja poesia me interessava (...).²³⁰

Ser amigo do Jorge [de Sena], do Carlos [de Oliveira] e do Mário [Cesariny] não me foi difícil, nem me obrigou nunca a qualquer ginástica mental: tratava-se de poetas que eu admirava, e foram crescendo até se tornarem, com um ou dois mais, nos maiores do nosso tempo; e havia outras razões, ou afinidades, diferentes em cada caso, que não são para aqui chamadas.²³¹

Conheci Pascoaes só em 1950, quando me fixei no Porto. É claro que antes já havia lido a poesia dele, mas sem insistência.²³²

Não sei; sei apenas que foi o Casais Monteiro que nos apresentou [Eugénio de Andrade e António Pedro] e bebíamos cerveja ali para Almirante Reis, ou talvez na Eugénio Santos (...). Sabia dele

²²⁷ Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp. 61-62

²²⁸ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 170

A quinta em referência é a da Urgeiriça, para a qual vai viver com a mãe em 1943.

Em 1944 cumpre o serviço militar, a parte da recruta, em Tavira, sendo depois colocado nos serviços de saúde de Lisboa, para depois ser transferido para Coimbra.

²²⁹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 108

²³⁰ Eugénio de Andrade, «À Sombra da Memória», in *A Sombra da Memória*, p. 32

²³¹ *Id. ibid.*

²³² Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 150

umas coisas vagas, lera alguns versos seus que não me entusiasmaram, pelo contrário, mas a conversa, a figura, o trato, sim, tudo isso era cativante, civilizado.²³³

O Pedro [Homem de Mello], apesar dos universos divergentes, e não apenas mentais, a que eu e ele pertencíamos, foi meu amigo.²³⁴

Eu conheço o José Rodrigues há milhares de anos: se não me engano, encontrámo-nos pela primeira vez nas grutas de Altamira. Vi os seus primeiros desenhos numa exposição colectiva da Escola de Belas Artes (...) fixei-lhe o nome, que juntei ao de Ângelo, descoberto na mesma ocasião.²³⁵

Mas eu devia ser mais generoso com o Carlos Carneiro – devo-lhe o conhecimento do Eduardo e do Ernesto Veiga de Oliveira. Ele era muito orgulhosos destes amigos e com muita razão. O Eduardo que dispunha do seu tempo, veio quase de imediato passar uns dias à quinta; quanto ao irmão, só o conheci pouco depois, quando veio a Coimbra fazer uns exames.²³⁶

[Na Barca] Enquanto ele trabalhava [o Eduardo], nós, agarrados às partituras de *Don Giovanni* ou de *Turandot*, não parávamos [Eugénio de Andrade e Ernesto] de cantar, a não ser para rir. Porque eu passava grande parte do tempo a rir com as histórias, as imitações do Ernesto. Só me lembro doutra pessoa com quem me tenha rido assim, a Maria Agustina.²³⁷

(...) quando visitei o Porto pela primeira vez (...) Fiquei então por cá dois ou três dias. O Ernesto mostrou-me o mar da Foz, a Cantareira, o «cabelo de ouro», que Raul Brandão diz ter conservado sempre na retina; com Sophia passei uma tarde nos jardins abandonados da Quinta do Campo Alegre, eu próprio abandonado ao som da sua voz que se misturava com o jorrar das águas e o som resinoso e marítimo dos pinheiros; o Aires levou-me de corrida a ver (...) os negrilhos da Cordoaria, as Tílias do Palácio, as magnólias de s. Lázaro, o jacarandá e o cedro glauco do Largo de Viriato; ao Eduardo fiquei a dever o Pousão do Palácio dos Carrancas e a Torre dos Clérigos com versos de Pascoaes à mistura.²³⁸

Resende e eu somos contemporâneos. Não sei se ele tem orgulho nisso – eu tenho, e gosto desta contemporaneidade, que partilho com mais três ou quatro amigos que dividiram comigo alguns dos seus dias: Carlos de Oliveira, Eduardo Lourenço, a Maria Agustina, o Jorge de Sena, o Mário Cesariny.²³⁹

Continuo a pintar o Alentejo, diz-me ele [Armando Alves]. Mas agora um Alentejo de água, digo-lhe eu.²⁴⁰

A sua Obra Literária: algumas Impressões...

Como é óbvio, a leitura que se faça hoje de *As Mãos e os Frutos* é muito diferente da que se fez em 1948.²⁴¹

Concordo contudo com Jorge de Sena quando afirma que foi um livro [As Mãos e os Frutos] escrito em circunstâncias particularmente felizes. Feito na maior parte em Coimbra (melhor, numa quinta

²³³ Eugénio de Andrade, «António Pedro, entre Duas Cervejas», in *À Sombra da Memória*, p. 83

²³⁴ Eugénio de Andrade, «A Cidade e a Poesia», in *À Sombra da Memória*, p. 52

²³⁵ Eugénio de Andrade, «É Sempre Escura a Sombra», in *À Sombra da Memória*, p. 75

²³⁶ Eugénio de Andrade, «Com Ernesto, nas Dunas de Fão», in *À Sombra da Memória*, pp. 18-19

²³⁷ Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp. 21

²³⁸ Eugénio de Andrade, «A Domingues Peres das Eiras com umas Violetas», in *A Cidade de Garrett*, 3ª ed., Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1997, p. 20-22

²³⁹ Eugénio de Andrade, «Resende, Nosso Contemporâneo», in *À Sombra da Memória*, p. 91

²⁴⁰ Eugénio de Andrade, «Fidelidade em Armando Alves», in *À Sombra da Memória*, p. 101

²⁴¹ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 64

dos arredores da cidade) nos anos de 1945/1946, é portanto um livro de juventude, vinte e dois / vinte e três anos. Os seus limites são os de um corpo que se descobre noutro corpo (...).²⁴²

Véspera da Água [1973] é um livro que vem depois de *Obscuro Domínio* [1971], livro este de crise, em vários sentidos.²⁴³

É inegável o êxito desse livro [*As Mãos e os Frutos*]. Juntamente com *Ostinato Rigore* é também o livro meu que mais tem penetrado nos meios universitários, a avaliar por notícias que me chegam de vários lados, sobretudo do Brasil.

Se quer saber a minha opinião aí vai: nem um nem outro livro são da minha preferência. A qualquer deles prefiro *Véspera da Água* ou o *Limiar dos Pássaros* [1976], ou mesmo *Obscuro Domínio*. Mas tal predileção, por parte dos leitores, entende-se: é nesse livro que a minha voz, no que terá de específico, surge pela primeira vez.²⁴⁴

A minha história [*História da Égua Branca*, 1976] foi escrita para uma editorial alemã, e representava, com outra de António Torrado, o nosso país num panorama europeu – Dichter Europas Erzählen Kinder. O livro, já reeditado, foi um êxito e a crítica alemã sublinhou, como novidade, o facto de a maior parte dos autores não terem tratado as crianças como tal.²⁴⁵

Primeiros Poemas [1977] aparece agora como primeira pedra da minha obra. Tendo-me sempre recusado a reeditar os meus dois livros iniciais, acabei por ceder à pressão de alguns amigos: escolher deles alguns versos. Por um lado destruí assim, de uma vez por todas aqueles livros; por outro, permitia aos que nunca os leram, e se interessam pelo que faço, descobrir algumas raízes da minha poesia.²⁴⁶

É uma estranha inapetência a minha, relativamente à publicação desse livro [*O Peso da Sombra*, 1982], e a tantas outras coisas. Devo talvez senti-lo muito frágil, na contenção da sua matéria verbal, tão próxima da poesia oriental, e da qual também se aproxima pela mitificação do quotidiano, como diz um amigo meu. Ou talvez nem seja nada disto, e eu tenha uma vez mais um grande cansaço da minha linguagem, o que em mim parece ser cíclico.²⁴⁷

Cada livro acabado deixa um vazio tão grande que chego a pensar que nunca mais faço outro. Escrever não é uma rotina. Um verso famoso diz que a poesia, como o amor, faz-se na cama. Mas dá menos prazer. E não apazigua. Por enquanto [num momento de intervalo na sua produção literária] sinto-me bem assim, como um gato ao sol. Mas daqui a uns meses, se não começar a escrever, o sangue torna-se negro, e a vida insuportável.²⁴⁸

É-me difícil falar do livro [*Rente ao Dizer*, 1992]. Os versos estão ainda tão quentes!, quentes dos dedos com que foram amassados, por assim dizer. Mas como pode a morte deixar de se ir insinuando na escrita de um homem que, devagar, se vai abeirando dos setenta anos? A morte, na sua forma mais imediata: corrupção, degradação, avidez, usura, vaidade, hipocrisia, mentira – é tão longo o cortejo!²⁴⁹

[Ainda relativamente ao livro *Rente ao Dizer*] (...) nunca os meus versos foram tão magros, as cores tão poucas, a luz tão anoitecida. Quer pelo pensamento poético, que pela nudez da linguagem, quer ainda por uma tonalidade amarga, que se resolve em ironias e sarcasmos, o livro tem qualquer coisa de testamentário. Todos os poemas foram trabalhados até à náusea, no sentido de tudo parecer feito sem esforço, com total desprezo pelo luxo, a ornamentação, o exibicionismo, o espírito de feira.

²⁴² Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp. 64-65

²⁴³ *Idem*, p. 65

²⁴⁴ *Idem*, p. 66

²⁴⁵ *Idem*, pp. 68-69

²⁴⁶ *Idem*, pp. 84-85

²⁴⁷ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 120

²⁴⁸ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 183

²⁴⁹ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 193

(...) Uma escrita visando cada vez mais alto, de uma ambição desmedida: os olhos postos no desenho linear de Cesário e nos ouvidos da alma a música de Pessanha.²⁵⁰

O Reconhecimento...

(...) o México é uma das minhas fascinações, pelo menos desde as leituras de Lawrence, já lá vão muitos anos.

(...) foi uma honra (não é assim que se diz?) representar com João Cabral de Melo Neto a poesia da língua portuguesa, sobretudo se se tiver em conta o êxito que [o I Festival Internacional de Poesia realizado em Morélia, no México, em 1981] realmente alcançou.²⁵¹

[A sua presença nos Encontros internacionais de poesia] Aceitei esses convites apenas para conhecer ou rever países que me atraíam. Viajar é caro, e já não tenho idade para pedir boleia e dormir em gares de caminho-de-ferro metido num saco. Aceitei, portanto ir ao México, a Marrocos, a Praga, a Florença, etc., apenas por essa razão, e nunca a oculte. Eu creio que tais Encontros são completamente inúteis, por mais bem intencionados: as resoluções tomadas não têm qualquer força junto dos poderes de decisão. (...) Desses Encontros ficam, além da impregnação do lugar, conhecimentos ocasionais, uma ou outra amizade, rara, como é sempre a amizade.²⁵²

(...) irei aos Estados Unidos para, durante cerca de um mês e meio, ler poesia minha em universidades americanas – não sei se nas mesmas condições em que li noutras universidades, porque foi o meu tradutor, o prof. Alexis Levitin, quem tratou de tudo. Levei tempo a decidir-me: não gosto de sair de casa, não gosto de aviões, estranho as camas mesmo quando durmo num Hilton, mas o Alexis publicou traduções da minha poesia em mais de cinquenta revistas, além de três livros, no espaço de quatro anos, e tem preparados para publicar mais dois ou três. Aceitar este convite foi a maneira de retribuir a gentileza.²⁵³

Em viagem recente aos Estados Unidos visitei as casas de Melville e de Walt Whitman. Ambas as visitas deram sentido à viagem, pois qualquer desses homens teve na minha vida uma importância que poucos tiveram. Qualquer das casas preserva, de várias maneiras, a imagem de quem as habitou (...).²⁵⁴

Há dois ou três anos fui informado que a Câmara Municipal me concedera, por mérito, a sua medalha de ouro. Como o ouro está caro, lá fui à festa da Biblioteca Municipal recebê-la, juntamente com um bispo, e já não sei quem mais. Depois de uma conferência chatíssima sobre o Nasoni, houve discursos, e por fim deram-me um canudo com um abraço. Já em casa verifiquei que dentro não havia medalha nem de ouro, nem de prata, nem sequer de cobre. Havia apenas um diploma, ou coisa parecida, amarrado com uma fitinha de seda, e um folheto onde me informavam que se queria a medalha a mandasse fazer e pagasse, porque a Câmara não dispunha de verba. Eu, claro, também não, e é por isso que não ando a prometer libras de ouro aos pobres da minha freguesia.²⁵⁵

²⁵⁰ Idem, pp. 194-195

²⁵¹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 117

²⁵² Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, pp. 185-186

²⁵³ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 180

²⁵⁴ Eugénio de Andrade, «Uma Casa para a Poesia», in *A Sombra da Memória*, p. 27

²⁵⁵ Idem, p. 183

Apesar do tom certo e irónico, outros foram os prémios de reconhecimento atribuídos a Eugénio de Andrade, nomeadamente: 1976 – Exposição - *Eugénio de Andrade, 30 anos de trabalho* pela Editorial Inova e pela fundação Engenheiro António de Almeida; 1980 – homenagem do Teatro Experimental do Porto; 1982 – é-lhe atribuído o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de São Tiago da Espada; 1988 – atribuição da Medalha de Ouro do Concelho de Oeiras; da Grã-Cruz da ordem de Mérito e do Prémio d. Dinis pela Fundação da Casa de Mateus; 1989 – recebe o primeiro Grande Prémio da associação Portuguesa de escritores e o prémio Jean Malrieu (e a dita Medalha de Honra da Cidade do Porto); 1992 – comemoração dos 50 anos de Poesia do poeta, em especial no Fundão.

A Discografia...²⁵⁶

Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade é um disco feito há já bastantes anos, mal me lembro, eu próprio não tenho um único exemplar, nem quero, pois não gosto de ouvir-me.
(...) Recentemente fiz dois discos em melhores condições.²⁵⁷

As Antologias...

As Antologias sobre o Porto e Coimbra são perfeitamente acidentais.²⁵⁸

O Acto de Escrever e a sua Produtividade...

Escrevo normalmente em períodos de crise. Quase podia dizer que escrevo por carência. Por exemplo, *Memória Douro Rio* é um livro que arranca de um período difícil. Há lá uma linha que diz: «Setembro foi mês de venenosas clarezas». Não se escrevem coisas assim amargas sem uma razão...²⁵⁹

A minha média de produção é realmente baixa o que não significa que trabalhe pouco.²⁶⁰

(...) Ler, ouvir música, viajar, amar um corpo jovem é bem melhor que escrever poesia. aliás, escrever, já o tenho dito, nunca me deu prazer.²⁶¹

[Escreve] Para adiar a morte, naturalmente.²⁶²

A poesia é o inferno; às vezes também é o paraíso.²⁶³

A Influência da Cultura Clássica...

É conhecido o meu interesse desde muito jovem pela cultura grega. Hesíodo, Ésquilo, Homero, Sófocles, Safo, os pré-socráticos, são fontes onde muita vez matei a sede. Cheguei a arriscar-me a traduzir a poesia de Safo, coisa com que sonhara durante muitos anos. Um dia meti mãos à obra. Trabalhei febrilmente durante quinze dias como se de criação pessoal se tratasse. A razão era outra: eu estava a apossar-me de qualquer coisa que sempre me pertencera.²⁶⁴

²⁵⁶ Para além da discografia realizada com base nos textos do poeta musicados ou ditos por ele mesmo, ou por outros, existe a obra iconográfica, em especial as imagens desenhadas a partir do seu rosto.

²⁵⁷ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p.70

²⁵⁸ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p.73

Estas não são as únicas existentes. Há um conjunto de antologias organizadas por segmentos temáticos ou por mero objectivo organizativo.

²⁵⁹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 96

²⁶⁰ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 110

²⁶¹ Idem, p.111

²⁶² Id., *ibid.*

²⁶³ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 140

²⁶⁴ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 81

Os Lugares do Poeta ou o Poeta dos Espaços Inteíros...

O mar de Lisboa, melhor as praias da Caparica ou da linha do Estoril, onde no verão aos domingos ia com minha mãe, nada têm de comum com as dunas de Fão. Nenhum Tamariz, nenhuma Granja levava ao deserto, e era exactamente ao deserto que levavam as dunas de Fão. Ali o espaço não fora ainda ferido; era por assim dizer um espaço sagrado, como todo o lugar onde nos sentimos inteíros.²⁶⁵

O Porto é a mais fechada das nossas cidades (daí parecer tão secreta), e eu nunca procurei ganhar a sua confiança – sou um homem do sul, quando a conheci já pertencia a outras luzes, a outras sombras. Vivendo nela como se nela não vivesse, da sua alma sabia apenas o que me chegava na fala dos outros. A rudeza masculina, tão franca que roçava pela brutalidade; a muralha de má catadura (...); a solidez das convicções políticas (...); a pulsação febril e pagã das suas festas (...). Com o rodar dos dias, a gente vai-se arrumando: descobre uma rua tranquila onde as árvores se tingem de cores orientais no outono: arranja um gato com olhos cor de miosótis a quem se dedica; ganha afeição a duas ou três pessoas com quem partilha o chá e as opiniões; não sai à rua nas horas de ponta para não endoidecer; e acaba mesmo por descobrir na cidade coisas que só o tempo devagarinho lhe pode trazer (...)²⁶⁶

(...) eu gosto do Porto, mas também gosto de Paris, de Londres, de Roma, de Zurique, e não é lá que vivo. Portanto, gostar ou não gostar não é a questão. Mas em dias assim, como hoje, em que não sabemos se aquilo que o vento nos atira à cara é chuva ou lama, eu próprio me interrogo porque é que vivo há tantos anos nesta cidade [Porto], tendo tido tanta ocasião de a deixar. (...) Talvez a explicação esteja numas palavras de Melville, que há muito são para mim uma regra de vida: «Agora, que sou imperador da minha alma, o meu primeiro acto é abdicar.»²⁶⁷

Eu nunca falei do Passeio Alegre, mas namoro com o Cabedelo há muitos anos. É uma língua de areia, acariciada pelas ondas. O ar já não será como no tempo de Raul Brandão, mas a luz ainda “estremece com o movimento e os reflexos da água”. O jardim, além das palmeiras de aço fino, que resistem, resistem ao vento do mar, tem uns plátanos airosos, algumas araucárias (...) e duas ou três magnólias que nunca passam despercebidas. E vou esquecer os obeliscos, trazidos da Quinta da Prelada (...); e o Chalet Suisso (...), e os pescadores do paredão (...); vou esquecer-me disso, porque o bonito é o repuxo, sobretudo quando o sol se mistura com as suas águas, e tudo é poeira doirada, como o Cabedelo, que volto a contemplar. Esta é a luz que gostaria de levar nos olhos quando morrer – a luz do mar da Foz, atravessada por duas ou três gaivotas.²⁶⁸

Lisboa não me atrai mesmo nada, e as ocasiões que me apareceram para voltar a viver lá recusei-as. Nem Lisboa nem qualquer outra cidade. Gostaria de viver nos arredores, perto do mar, com árvores muito perto da casa, e gente muito distante, talvez em cascais ou Miramar. Mas eu não sei ganhar dinheiro: essa casita, com um canteiro exíguo de gerâneos e três árvores esgalgadas, só a conheço de empréstimo. O sul da minha nostalgia é sobretudo o Mediterrâneo: costa de Málaga, Baleares, Costa Adriática, Ilhas Jónicas, mas também a Toscana e algum Alentejo. A minha nostalgia é de uma nesga de mar, de árvores com silêncio à roda, em vez desta rua, que foi sossegada há quinze anos, e tinha em frente da varanda do meu quarto um lódão enorme, onde os pássaros me despertavam. E havia nas traseiras da casa um minúsculo quintal com um pessegueiro e uma nespereira de ramos que me batiam nas vidraças. O quintal foi coberto com placas de zinco ondulado para abrigar sucata, o lódão foi sacrificado a maçarico aos deuses da Tecnologia – os donos da oficina de reparação de automóveis necessitavam de espaço para consertar viaturas na rua. Viva o Progresso e morram esses idiotas que pensam que uma árvore é mais importante que um automóvel!²⁶⁹

²⁶⁵ Eugénio de Andrade, «Dunas», in *A Sombra da Memória*, pp. 11-12

²⁶⁶ Eugénio de Andrade, «A Cidade de Garrett», in *A Cidade de Garrett*, p. 75-76

²⁶⁷ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p.75

²⁶⁸ Eugénio de Andrade, «A Cidade de Garrett», in *A Cidade de Garrett*, p. 80-81

²⁶⁹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, pp.113-114

A cidade é triste, escura, barulhenta, com nevoeiros que a tornam húmida, viscosa. Pior ainda: aqui arrancam-se as árvores como se fossem ervas daninhas. (...) a estética camarária tem destas preferências [arrancar árvores para arranjar espaços para se arrumarem carros]. Senhor presidente!: sou um cidadão que paga pontualmente os seus impostos, tenho direito a uma árvore em frente da minha porta em vez de um monte de lixo [automóveis transformados em sucata]. Reclamo da Câmara, para me reconciliar com a cidade, uma árvore. E não quero uma árvore qualquer: exijo um jacarandá! Para que a sua flor me anuncie perpetuamente o verão.²⁷⁰

(...) não espero, se mudar de residência, vir a ter saudades da rua Duque de Palmela, a não ser talvez do pequeno lóvão que, gentilmente, a câmara voltou a plantar-me à porta.²⁷¹

(...) Espanha é uma das minhas debilidades. Fui, portanto [mais do que para participar em actos culturais, para reviver a nostalgia dos espaços, claridades e cheiros].²⁷²

Houve primeiro essa infância na Beira Baixa; depois, cerca de quatro anos nos arredores de Coimbra; e, a partir dos vinte e quatro anos, essa profissão, que é ainda hoje a minha, que me levou a correr o país de lés-a-lés. Feitas bem as contas, não sei se passei mais tempo na cidade ou fora dela. É que mesmo no Porto, vivo tão isolado, que se não fora o lixo amontoado nas ruas e o cheiro dessa fábrica imunda que há ali para os lados da Campanhã, que nos corta a respiração cada manhã, certamente esqueceria que vivo numa cidade.²⁷³

Foi importante ter nascido numa pequena povoação do sul, com grandes espaços abertos à poeira dos rebanhos; foi importante ter sentido o ardor do vento e o cheiro da cal fresca; foi importante ter ouvido na noite a música do harmónio, o som do malho na bigorna no pino do verão, o chiar dos carros carregados de feno ao fim do dia; foi importante colher maçãs das árvores e mordê-las e deitá-las fora, ou mergulhar os pés na água até ficarem de vidro. O espírito de um lugar assim tanto poderia ter-se apossado de mim numa povoação de Castelo Branco como em qualquer lugar da Andaluzia ou da Sicília. Mas nunca numa cidade.²⁷⁴

Raramente lá vou [à Póvoa da Atalaia], mas quando me aproximo dos seus caminhos, quando avisto o verde espesso das figueiras, entre muros baixos a cair de podres, sinto a boca seca, a respiração difícil, o coração sem alma, tudo parecido a uma longa despedida.

Andei por lá (...). Um amigo desafiou-me; sozinho seria incapaz – visitar a infância não é fácil.²⁷⁵

Tão cativos daquela formosura [do chorão da Estalagem da Neve, no Fundão] me ficaram os olhos, que nem dei pelo lóvão bastardo de Alpedrinha, que devia ser, tanto como o Chafariz Real, razão de orgulho da gente da mais bonita vila da Beira Baixa. Exagero? Está bem, exagero; mas faço-o por amor: gosto tanto destas ruas empinadas a meterem-se pela serra, na direcção que lhe apontaram os romanos! Sobretudo de noite, com os pirilampos a mostrarem o cuzinho de lume. Eu tive a sorte de ver estas calçadas iluminadas só pelo luar e pelo rumor das seis bicas do seu chafariz. Até dentro do sono me parecia ouvir as suas águas. E foram elas, certamente, que me trouxeram a outra imagem de Alpedrinha, a primeira, teria eu cinco anos, á luz dos foguetes de lágrimas da festa do Anjo da Guarda, conduzido pela mão vigilante de um primo um pouco mais velho, cujo nome esqueci, apesar de ter conservado na minha o quentinho da sua mão. E custa-me sair daqui sem falar da Clarinha e do Lourenço. A Clarinha foi amiga de infância de minha mãe; ambas faziam umas flores de papel tão delicadas e fragrantas que todos pensavam que vinham da China ou do Japão. Parei aqui só para ver e valeu a pena. Por ela, pelo luar e

²⁷⁰ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 182

²⁷¹ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 199

²⁷² Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p.155

²⁷³ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, pp. 115-116

²⁷⁴ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 175

²⁷⁵ Eugénio de Andrade, «Como Longa Despedida», in *A Sombra da Memória*, pp. 107-108

pelo Lourenço. Ele tem doze anos (...). Acompanhou-nos à Póvoa para nos mostrar a casa onde nasci. – Onde fica, Lourenço? – Na Eira. – Estás enganado, eu nasci no Adro.²⁷⁶

(...) tanto como dos esquilos só gostei de São Francisco e do outono em Nova Inglaterra. Mas houve mais três ou quatro coisas que me impressionaram nos Estados Unidos: o respeito pela natureza, as condições de trabalho nas universidades, a prática da democracia. Também, e agora negativamente, fui impressionado pela dureza do trabalho, pela ignorância, mesmo entre os mais privilegiados, pela violência dos negros e dos jovens (quer-se dizer: de certos negros e de certos jovens). Bárbaro e fascinante (...).²⁷⁷

Há uma insolência nos países ricos de que não gosto nada. Eu creio que gostaria mais de viver em Marraquexe do que em Nova Iorque.²⁷⁸

A Religião e a Paixão pela Poesia...

Parece-me que tudo quanto 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.²⁷⁹

Não tenho nenhuma espécie de preocupação religiosa. A religião não teve na minha infância qualquer importância. A mãe tinha uma religiosidade difusa, acreditava em Deus, como quase todos os portugueses, pensava na salvação da alma mas, quanto a isso não deveria ter grandes preocupações, porque não frequentava igrejas nem tinha qualquer espécie de fetichismo. A minha infância foi solta, mais povoada de pássaros do que de anjos.²⁸⁰

A educação religiosa foi solta, mas por volta dos meus doze / treze anos fui assaltado pela fascinação da santidade – era a fome do absoluto a morder-me as canelas. As primeiras leituras de Eça, do Junqueiro, do Zola, iriam varrer tudo isso – a paixão pela poesia, que então começara a despertar, foi preenchendo o espaço onde anteriormente o Menino Jesus me sorria e S. Francisco me estendia fraternalmente a mão.²⁸¹

A ideia de Deus, num mundo tão monstruosamente injusto, não cabe no meu entendimento.²⁸²

A Revolução Cubana, o 25 de Abril de 74 e Mário Soares...

A revolução cubana foi a revolução da minha vida, aquela que segui passo a passo, a única que me exaltou e fez sofrer, por a julgar exemplar. Fidel e Che Guevara foram os heróis românticos dos meus anos cinquenta. E creio que não tive outros. Nesse céu mítico, Fidel há muito que empalideceu, mas o Guevara a morte nimbou-o de uma luz vidrada, que não se extinguiu ainda.²⁸³

Simpatizara com ele [na altura em que conheceu Mário Soares num dos grupos de discussão que se encontravam num café do Rossio] – não era difícil, pois estava seduzido pela sua coragem, que viria a tornar-se lendária. E a coragem, viria juntar-se a resistência à tortura nos aljubes por onde passou, e lhe

²⁷⁶ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 109

²⁷⁷ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, pp. 187-188

²⁷⁸ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 188

²⁷⁹ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 98

²⁸⁰ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 101

²⁸¹ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 203

²⁸² Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 203

²⁸³ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, pp. 117-118

conferiram autoridade para falar de liberdades e direitos do homem, sem cheirar a demagogia ou retórica.²⁸⁴

Já lá vão mais de quarenta anos. O que se passou continua na memória de todos: o fascismo durou ainda uma eternidade; a Pide continuou a prender e a torturar alguns dos melhores espíritos da época – entre eles Mário Soares que, além de cadeias e deportações, conheceu também o exílio – por fim, o seu regresso triunfal em 1974. De mim, nada que valha a pena referir: durante todos esses anos, com a minha aversão ao poder, às instituições e a outras formas de autoritarismo, vivi numa espécie de exílio na própria pátria, publiquei alguns livros com mais ou menos fortuna, assinei papéis de protesto por isto e por aquilo, recebi cartas de jovens a combater em África, e livros com dedicatórias a dizer-me que a minha poesia os ajudava a suportar a vida (...). Em abril de 74, também o sangue juvenil dos capitães me subiu ao coração (...).

Nunca conhecera uma exaltação semelhante, parecia que o mundo inteiro ia mudar; lia jornais, ouvia discursos; pela primeira vez sabia o nome de gente de altos cargos de governação: alguns eram até amigos meus. Não me inscrevi em nenhum partido porque, como Flaubert, se algum partido tinha era o da indignação, e esse não se constituiria ainda, nem chegaria a constituir-se. Não procurei nenhum amigo, nenhum amigo me procurou. (...) Não tardou que o país voltasse a perder a confiança nos seus próprios dons, incapaz de pegar na vida com mãos férteis, regressasse aos funestos sonhos já sonhados, toda a esperança posta num messias e, como sempre, não faltaram bandarras a anunciar a sua vinda²⁸⁵

Não se fez uma revolução em Portugal [a propósito do 25 de Abril], no sentido pleno da palavra, porque não se fez uma revolução cultural. As pessoas não mudaram dentro de si próprias, e era isso que importava.

(...) As gerações mais novas são mais libertas, mas isso não se deve ao 25 de Abril.

(...) Mas insisto, nada se fez em Portugal pela libertação sexual.²⁸⁶

A Relação com o seu País...

O país? O país cheira mal. Deve ser da corrupção. Que me lembre, nunca houve tanta.²⁸⁷

Neste país só a mediocridade engorda.²⁸⁸

(...) é um país triste, este, um país com a vocação do suicídio, como Unamuno já notara. Se tivesse vinte anos talvez, cinicamente, lhe dissesse que é um país de gente bonita, mas como já os não tenho nem sequer isso me pode servir de consolo.²⁸⁹

Tenho uma relação difícil com o país, é certo. Alguém já dias me chamou a atenção para o facto de a palavra Portugal não ter aparecido nunca num texto meu. Deve ser verdade. O meu desprezo pela mentalidade daqueles «que nunca levaram porrada», e o regime de Salazar, inviabilizaram o uso da palavra. Como os cantores da rádio tornaram ridícula a palavra amor, e os vates da televisão odiosa a palavra poeta. Há vocábulos que, só de ouvi-los em certas bocas, dão vontade de vomitar.

(...) a minha relação com o país não é fácil. É um país talhado para a mediocridade, onde os homens são só até à cintura, parodiando um verso do meu amigo Mário Cesariny.²⁹⁰

²⁸⁴ Eugénio de Andrade, «À Sombra da Memória», in *À Sombra da Memória*, p. 33-36

²⁸⁵ Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp. 34-35

²⁸⁶ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, pp. 102-103

²⁸⁷ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 139

²⁸⁸ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p.145

²⁸⁹ *Idem*, p. 147

²⁹⁰ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, pp. 179-180

A Nossa Civilização...

[Considerações acerca do nosso tempo] É um tempo de uma espantosa crueldade de uma angústia para que não há nome. Como se não bastassem já os anteriores alarmes (poluição das águas, da atmosfera, explosão demográfica, crianças a morrer de fome pelos vários cantos do mundo) temos agora todos esses mísseis apontados ao coração, que não tardarão a multiplicaram-se como os pães do milagre. Uma catástrofe nuclear nunca esteve tão próxima. A corrida aos armamentos não pára – sempre as armas tiveram o homem por alvo – e, se vier a parar, não bastará o lixo atómico para pôr a vida da terra em perigo? É uma civilização de bárbaros a nossa. De Bárbaros.²⁹¹

Recompensas, Preferências e Rotinas...

Daqui a vinte anos [em relação a 1978] espero estar morto e bem morto. Acho a velhice uma coisa horrível.²⁹²

Sei lá o que mereço. De qualquer modo quis sempre muito pouco. Queria uma árvore, uma árvore carregada de pássaros. Havia uma aqui na rua, mesmo em frente da janela do meu quarto, não havia estação que não passasse por ela, não havia ave que ali não pousasse para me despertar. Derrubaram-na para arrumarem mais automóveis. Havia um pessegueiro nas traseiras da casa, quando floria era um poema japonês. Deitaram-no abaixo, fizeram um telhado de zinco. Este país odeia as árvores: quando não as arranca, deita-lhes fogo. É mais uma das suas virtudes.²⁹³

[O que detesta] Detesto o fado. Detesto o sebastianismo e a filosofia portuguesa. Detesto o Papa, os militares, os romances de Camilo. Detesto o Wagner, o Cristo-Rei e Elizabeth Taylor. Detesto os sonetos de Florbela e as praias do Algarve. Detesto o bispo de Braga, as iscas de bacalhau, o *Ulisses* do Joyce, a sra. Thatcher. Detesto o Almada Negreiros, os ranchos folclóricos, os travestis, as majorettes, os pupilos do exército. Detesto o exibicionismo, o sentimentalismo, o surrealismo e o caldo galego. Detesto a poesia barroca, a arquitectura do Taveira, o Pedro Almodóvar, os pastorinhos de Fátima. Detesto a poesia de Ginsberg, o carnaval carioca. Detesto a pintura do Rubens e os acrósticos. Detesto o retrato de Dorian Gray, o Andy Warhol, a loiça das Caldas. Detesto a Madonna. Detesto os castelos da Baviera. Detesto anedotas. Detesto jantar com mais de uma pessoa.²⁹⁴

[Gosta de] De framboesas. Do Mozart. Do *Moby Dick*. Do Walt Whitman. Das infantas de Velázquez. Gosto das *Geórgicas* e da *Iliada*. De cerejas, de gatos e do Miguel. Gosto de Florença e Praga e Oxford. Gosto dos oiros e dos vermelhos de Rembrandt, das naturezas-mortas de Morandi. Gosto de Li Bai e da canção única de Meendinho. Gosto de Andrei Tarkovsky, dos versos de Pessanha, de Cesário. Gosto de espirituais negros. Gosto da sombra dos plátanos e das ilhas gregas. Gosto de muros brancos, de praças quadradas. Gosto dos madrigais de Monteverdi, da *Casa sobre a Cascata* de Frank Lloyd Wright. Das variações de Golderg. Das *Illuminations*. Gosto do deserto, dos coros alentejanos. Gosto de minha mãe e de Virginia Woolf. Da Via Ápia. Gosto dos esquilos do Central Park e das dunas de Long Island no inverno. Gosto de um verso do Cesariny: *Conto os meus dias, tangerinas brancas*. Gosto do aroma do feno e de Schumann. Gosto do cheiro dos corpos quando se amam. Hoje, não gosto de mais nada.²⁹⁵

[O dia-a-dia de um poeta de prestígio] É exactamente igual ao de um poeta sem prestígio. O dia, para mim, começa muita vez à roda das seis da manhã: a essa hora principio a ler um desses três ou quatro livros em que me debruço simultaneamente, ou a reler o que escrevi no dia anterior, pois durmo com o trabalho à cabeceira. Levanto-me depois de ouvir o noticiário das oito e trato da primeira refeição do Micky, além de lhe mudar as areias. Só então faço o chá e as torradas para mim. Arranjo-me

²⁹¹ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 141

²⁹² Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 98

²⁹³ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 141

²⁹⁴ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 205

²⁹⁵ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 206

seguidamente e trabalho até ao meio-dia. Entretanto a empregada chegou às nove e sabe perfeitamente o que tem de fazer – é inteligente, silenciosa, discreta, qualidades que são difíceis de juntar numa mulher. Ao meio-dia chega o Miguel para almoçar, voltando ao colégio à uma e meia. Vou então ao Café Cifrão, onde passo os olhos por «El País» e às vezes releio, de lápis na mão, o trabalho da manhã. Às três já estou em casa, faço algum correio, até que o Miguel chega para o chá. (Curiosamente, chá foi a primeira palavra que ele pronunciou.) é o único luxo desta casa, o chá, trazido de Inglaterra, das melhores escolhas providas da Formosa, da Índia, do Ceilão, do Quênia. Gosto de chás aromáticos, especialmente o Earl Grey. Os bules também vieram de longe: China, Suíça, Inglaterra. (...)

Enquanto o Miguel faz os deveres, ou vê televisão, ou brinca com o gatito, faço-lhe vagamente companhia, respondendo às suas perguntas, participando das suas brincadeiras, até que o pai o vem buscar. (...) janto só e cedo, coisas simples, próprias de quem frequentou Caldelas durante oito anos seguidos: legumes, vitela ou peixe magro. E isto é assim todos os dias, excepto aos sábados, por almoçar em casa do Dario, e aos Domingos, por comer em casa do Gil. Nunca saio à noite, deito-me cedo, leio ou oiço música, vejo o telejornal e às onze procuro dormir.²⁹⁶

O Corpo do Poeta... o Homem...

(...) não sei lidar com dinheiro. Tenho livros e discos a mais e faltou-me sempre o tal palmo de terra onde um limoeiro e um aloendro fossem refúgio do olhar.²⁹⁷

Todas as casa onde há livros e quadros e discos são bonitas. (...) A casa é alugada, e pequena, como vê (...). Nunca tive possibilidade de comprar uma casa, fui sempre pobre, o dinheiro nunca me atraiu (...): pago uma renda antiga, ser-me-ia impossível mudar para uma casa mais ampla, com outra situação (por exemplo: perto do mar, com três árvores à roda e um melro desafiando o primeiro crepúsculo com a sua musiquinha de água). O dinheiro da aposentação, depois de trinta e cinco anos de trabalho nuns serviços do Ministério da saúde, juntamente com os direitos de autor de vinte volumes publicados e várias vezes reeditados, não dão para mais. Ser poeta também é isso, essa inabilidade para o mundo do lucro e da usura.²⁹⁸

Sou um homem que nunca fez da poesia uma carreira. Passei trinta e cinco anos a fazer inquéritos e processos disciplinares, sem o menor gosto mas com um grande sentido de responsabilidade, escrevi a poesia de que fui capaz nas horas que me deixavam livres a profissão de inspector dos serviços do Ministério da Saúde, que ainda aí estão, cada vez piores, ao que consta.²⁹⁹

Não sou um homem de partido, recuso-me a pensar por caderno de encargos, como diria o Pessoa. A esquerda a que pertenço recusará sempre a iniquidade e todas as formas de repressão; terá em conta novas relações não só do homem com o homem mas também do homem com as coisas; redistribuirá com mão justa não só os bens da terra, mas também as verdades e os poderes.³⁰⁰

(...) Não tenho vocação para a morte, o exibicionismo repugna-me, e a política sempre a julguei inseparável da ética.³⁰¹

Sou um homem com vocação para escutar. Vocação e paciência (...).³⁰²

[As coisas absolutamente necessárias na perspectiva de Eugénio de Andrade] São as que toda a gente reconhece imediatamente como necessidade: a luz, a verdade, a juventude, a inocência, a ternura. Tudo coisas que escapam às malhas do dinheiro.³⁰³

²⁹⁶ Idem, pp. 176-178

²⁹⁷ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 144

²⁹⁸ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 176

²⁹⁹ Eugénio de Andrade, «Palavras em Mateus», in *Rosto Precário*, pp. 31-32

³⁰⁰ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, pp. 100-101

³⁰¹ Eugénio de Andrade, «A Única Razão», in *A Sombra da Memória*, p. 126

³⁰² Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 126

³⁰³ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 145

A futilidade nunca foi o meu forte. Cada vez me sinto mais longe dessa vida a que chamam social ou mundana: estreias, inaugurações, jantares, reuniões, festas, etc. além de achar tudo isso uma chatice, parece-me serem também a forma mais acabada de não se estar com ninguém. Prefiro guardar o tempo livre para o que me dê prazer, sem excluir encontros com pessoas de quem goste, naturalmente, pessoas que nada têm a ver com a tal «vida social», ou lá como se chama.³⁰⁴

Há em mim uma enorme inapetência para o mundo. É uma inapetência que me leva a recusar sistematicamente convites para jantar, viagens, colóquios, encontros, tudo.³⁰⁵

[A música que ouve] Quase só de câmara, de Bach a Bartok. É espantoso como estes homens resistem; são de granito. Quantas vezes ouvi eu já o *Opus 111* ou a *Viagem de Inverno*? Centenas, certamente. Ouço Beethoven, Mozart e Schubert desde miúdo, e continuo a saber de nada mais apaziguante; quando chego a casa, farto de encontros nos autocarros e do cheiro podre da cidade, não sei de nada que mais me reconcilie com o mundo do que voltar a essa música.³⁰⁶

Santo Isidro dizia que sem música não há nada perfeito. E já que me meti por estes atalhos, vou citar, por me parecer útil, palavras de outro santo, desta vez S. Jerónimo: «é inútil tocar lira diante de um jumento», porque (e agora o santo citado é Marx) «a mais bela das músicas carece de sentido e de objecto para um ouvido não musical».³⁰⁷

Creio que não há ninguém mais frágil que um poeta. Às vezes sinto-me de vidro.³⁰⁸

O Miguel e as Crianças...

A única coisa de que gosto de falar é do Miguel.³⁰⁹

Gosto muito do Miguel, é tudo. Agora, já não precisa que o vista, que lhe dê de comer, que o ponha no pote. Ensino-o a ler, a escrever, e conto-lhe histórias, em que o herói é um pobre soldado licenciado, sem eira nem beira, sempre perplexo no caminho a seguir. A gente vai ensinando às crianças essas coisas que aprendeu, na esperança de que venham a ter algum préstimo, num mundo cada vez mais inseguro e ameaçado.³¹⁰

[O papel do Miguel no livro *Aquela Nuvem e Outras*] O Miguel colaborou nele activamente ao interessar-se pelos poemas.³¹¹

[Ao Miguel] Devo-lhe este sol último e sumarento trazido da minha infância pelas suas mãozitas. Com o tempo foi-se tornando a figura de maior relevo na minha poesia, depois de minha mãe.³¹²

Vejo o Miguel crescer com alguma inquietação. Viver é muito perigoso, diz Guimarães Rosa. Eu gostaria que o Miguel viesse a ter consciência de que tem um caminho que ninguém pode percorrer por ele, e que há uma grande alegria em descobri-lo, mesmo de dificuldade em dificuldade. Porque não há caminhos fáceis para quem é responsável; fácil só a merda, como dizia Vladimir Holan, e merda é justamente o que não quero para o Miguel.³¹³

³⁰⁴ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 116

³⁰⁵ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 139

³⁰⁶ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 109

³⁰⁷ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 163

³⁰⁸ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 106

³⁰⁹ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 139

³¹⁰ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 167

³¹¹ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 167

³¹² *Idem*, p. 168

³¹³ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 186

Almocei no Cerco do porto e como o dia estava bonito peguei no Miguel e fomos até à Foz. O miúdo nunca andara de eléctrico, além disso eu queria mostrar-lhe a casa onde nascera Raul Brandão e a praia dos Ingleses, antes que as ondas a levassem. O Gil deixou-nos no Infante e viria esperar-nos lá para o fim da tarde. Como se no outono o mar já não merecesse o olhar de ninguém, o eléctrico ia quase vazio. Apontei ao Miguel o casario cigano de Miragaia, os estaleiros sonolentos de Massarelos, a Cantareira reduzida a um estendal de roupa ao sol, as gaivotas do Cabedelo, tão próximas e confiantes que terminaram por entrar num poema meu.

Descemos no Passeio Alegre; ali estava ainda a loja do Augusto onde se vendia, de fabrico caseiro, a mais perfumada compota de framboesas (...).³¹⁴

(...) dizia a um amigo que a inocência foi sempre um dos meus maiores mitos.³¹⁵

Se há na terra um reino que nos seja familiar e ao mesmo tempo estranho, fechado nos seus limites e simultaneamente sem fronteiras, esse reino é o da infância. A esse país inocente, de onde 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.³¹⁶

As crianças estão ainda muito próximas dos animais, a sua inteligência não é utilizada para explorar o próximo. O dinheiro não exerce nelas nenhum fascínio, a vaidade não as corrompeu ainda.³¹⁷

Tenho com as crianças uma cumplicidade poética: as crianças, e também os animais, são sem mácula, e isso é muito perturbante.³¹⁸

A Fundação Eugénio de Andrade...

[Como nasceu a ideia da Fundação Eugénio de Andrade (1991)] Foi sobre a preservação do património e a exiguidade do espaço que os amigos do cafezinho dos domingos insistiram, numa manhã em que me convocaram para expor “o que vinham tramando nas minhas costas, desde há uns meses largos”: a criação de uma Fundação que, simplesmente, acolhesse o que corria riscos de se dispersar e me proporcionasse espaço para trabalhar (...). Eu olhava os meus amigos comovido com a sua dedicação, e não o oculte, mas também não deixei de lhes dizer que tudo aquilo estava tão distante do meu espírito que apenas me ocorria recusar. Teria de pensar no assunto. Mas às vezes, como diz Joaquim Manuel Magalhães, “o que não é possível põe-se a acontecer”. Motivo mais forte, que certamente por delicadeza os amigos não invocaram, era o da saúde. Diz o provérbio chinês que um homem solteiro vive como homem e morre como um cão (e, pelo contrário, o homem casado vive como um cão e morre como homem). Viver sozinho, quando se adoecer, e na minha idade, é muito duro; por essa razão, havia já encarado a possibilidade de passar a viver, mais dia menos dia, com os pais do meu afilhado. Mal haviam passado uns dias tive motivos fortes. E dei-lhes a resposta. Aceitava ser hóspede da Fundação desde que lá vivessem também o meu afilhado e os pais, e eu não participasse da sua direcção.³¹⁹

³¹⁴ Eugénio de Andrade, «Homenagem a Raul Brandão», in *A Cidade de Garrett*, p. 51

³¹⁵ Eugénio de Andrade, «Este país é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 138

³¹⁶ Eugénio de Andrade, «Em Louvor das Crianças», in *Rosto Precário*, p. 131

³¹⁷ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, pp. 166-167

³¹⁸ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 186

³¹⁹ Eugénio de Andrade, *ibid.*, pp. 201-202

A mudança da casa situada na Rua Duque de Palmela, 111 (onde morava desde 1950) para a Fundação Eugénio de Andrade, no Passeio Alegre, aconteceu em Fevereiro de 1994.

A Doença e a Esperança...

Venho de sair de uma clínica onde desci ao inferno do corpo, e o regresso foi lento, e mais lento teria sido sem a ajuda dos amigos. Mas à medida que os olhos se deixavam atravessar pela luz, cada fibra do mais humilde tecido da vida aspirava a perpetuar-se.³²⁰

De tudo o que foi dito, permanecem os espaços sagrados, os lugares mais recônditos do ser onde se perpetuam as terras planas da beira, no principiar do Alentejo, e a luz da infância. Depois vêm todos os outros territórios, em especial a dimensão geográfica mediterrânica povoada de pessoas de passagem ou para sempre recolhidas no olhar de um qualquer verso de Eugénio de Andrade.

Também há lugar para as dores frente a um trabalho rotineiro ou à corrosão do corpo, assim como pela perda da mãe a 14 de Março de 1956; a alegria de um qualquer momento acariciado por um raio de sol, um sopro de vento, uma onda de mar ou uma certa pétala de flor; o aconchego de uma boa conversa sobre tudo ou coisa nenhuma; o desassossego da poesia ou o grito hipnótico do silêncio prenhe de poesia...

No fim fica o corpo do homem capaz de ser poeta no ofício de tecer imagens com fios de luz e de vida; no fim permanece a poesia.

³²⁰ Eugénio de Andrade, «Resende, Nosso Contemporâneo», in *A Sombra da Memória*, p. 87

2 – A Poesia Revisitada de Eugénio de Andrade

2.1 – A Perspectiva do Jornal do Fundão

É sobejamente sabido que acerca de Eugénio de Andrade e da sua poesia já tudo parece ter sido dito, pois é um poeta sobre o qual sempre recaíram as atenções dos especialistas, críticos e apreciadores literários ao longo dos tempos, ou seja, a sua evolução poética foi sendo acompanhada e devidamente comentada.

Contudo, neste subcapítulo não nos interessa tanto dar conta das suas características poéticas ou valor literário, tão somente verificar, de uma forma não muito exaustiva, os ecos do poeta e da sua poesia no conselho seu berço natal e no qual se encerram muitos dos lugares albergadores dos momentos mágicos da sua infância, em especial na Póvoa da Atalaia. Com esse intuito, seleccionámos o Jornal do Fundão, pelo seu reconhecido mérito e papel social ligado a uma época, e olhámo-lo de uma forma diacrónica em busca de provas da ligação da terra, ou pelo menos de algumas pessoas da terra, ao seu poeta.

Assim, e muito sucintamente, apresentamos a seguir uma cronologia de alguns títulos merecedores da nossa atenção e demonstradores do reconhecimento público do valor do poeta, remetendo para anexo algumas ilustrações (anexo um).

NA FESTA DE ANIVERSÁRIO DO JF VÃO FALAR DE EUGÉNIO DE ANDRADE, JOSÉ CARDOSO PIRES, MANUEL GARGALEIRO

ÓSCAR LOPES, JOSÉ PALLA E CARMO, MARIA DE LURDES BÁRTOLO

Jornal do Fundão, ano XXVIII, nº 1410, 20-01-1974 (1ª p.)

ESCRITORES DA BEIRA: EUGÉNIO DE ANDRADE

(coordenação de Arnaldo Saraiva)

Jornal do Fundão, ano XXIX, nº 1411, 27-01-1974 (suplemento)

28º ANIVERSÁRIO DO JORNAL DO FUNDÃO

CARDOSO PIRES, EUGÉNIO DE ANDRADE E GARGALEIRO

Afirmção das enormes potencialidades humanas da Beira Baixa

Jornal do Fundão, ano XXIX, nº 1412, 03-02-1974 (1ª p.)

“Limiar dos Pássaros” de Eugénio de Andrade

Luís Miranda Rocha, *Limiar dos Pássaros de Eugénio de Andrade*, Jornal do Fundão, ano XXXI, nº 1548, 10-09-1976, p. 3

Sobre um Poema de Eugénio de Andrade “Entre a folha branca e o gume do olhar”

Luís Miranda Rocha, *Sobre um poema de Eugénio de Andrade “Entre a folha branca e o gume do olhar”*, *Jornal do Fundão*, ano XXXI, nº 1553, 15-10-1976, p. 3

TRINTA ANOS DO TRABALHO DE EUGÉNIO DE ANDRADE

[Programa do conjunto de iniciativas que decorreriam no Porto entre 22 de Outubro de 76 e 5 de Novembro do mesmo ano, com a intervenção de Eduardo Prado Coelho, Joel Serrão e Óscar Lopes.]
Jornal do Fundão, ano XXXI, nº 1555, 25-10-1976 (p. 3)

EUGÉNO DE ANDRADE – 30 ANOS DE TRABALHO

Roteiro, em jeito de diário, das manifestações culturais promovidas no Porto pela Editorial Inova e pela Fundação António de Almeida

[No mesmo artigo apresentavam-se breves críticas de António José Saraiva, António Ramos Rosa, Eduardo Lourenço, Fernando Guimarães, Óscar Lopes e Virgílio Ferreira.]
Jornal do Fundão, ano XXXI, nº 1563, 24-12-1976 (p. 12)

Loreto 13

[Publicitação da revista *Loreto 13* na secção *Livros Novos*, na qual se destaca a colaboração de Eugénio de Andrade, entre outros.]
Jornal do Fundão, ano 34º, nº 1723, 18-01-1980, p. 3

Eugénio de Andrade, Manuel Gargaleiro e Alberto Romãozinho agraciados pelo Presidente da República, os dois primeiros receberam a Ordem Militar de São Tiago de Espada e o último a Ordem do infante D. Henrique por ocasião das comemorações do dia 10 de Junho.
Jornal do Fundão, ano 37º, nº 1850, 25-06-1982, p. 3

[Ao longo dos vários suplementos comemorativos do aniversário do *Jornal do Fundão* nota-se a contribuição do poeta Eugénio de Andrade com variados poemas]

Revista *Persona*, nº 10

*O que *Persona* propõe é uma viagem ao universo poético de Camilo Pessanha guiada por Arnaldo Saraiva, Barbara Spaggiario, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny de Vasconcelos, José Bento (...).*
[Publicitação da revista *Persona*]
Jornal do Fundão, ano 39, nº 1968, 28-10-1984, p. 13

[No suplemento do *Jornal do Fundão* de 17 de Outubro de 1986 (*Jornal do Fundão*, ano 41º, nº 2095, 17-10-1986) é registado o inédito de Eugénio de Andrade, “As Mães”, lido pelo próprio nas II Jornadas da Beira Interior realizadas em Monfortinho e nas quais se homenagearam Virgílio Ferreira, Eduardo Lourenço e Abel Mata.]

O Regresso da Poesia – por Arnaldo Saraiva

Poetas como Eugénio de Andrade – para já não falar em Pessoa – conhecem um invulgar sucesso editorial, dentro e fora do país.

[Crónica de Arnaldo Saraiva na qual reflecte acerca dos sinais que apontavam para o regresso da poesia às escolhas dos leitores.]

Arnaldo Saraiva, *O Regresso da Poesia*, Jornal do Fundão, ano 42º, nº 2133, 10-07-1987, p. 3

[No Suplemento de Homenagem a Carlos Drummond de Andrade (Jornal do Fundão, ano 43º, nº 2162, 29-01-1988) surge um testemunho de Eugénio de Andrade intitulado *Ainda à Roda de Drummond*.]

EUGÉNIO DE ANDRADE: O PRÉMIO DA POESIA

Jornal do Fundão, ano 44º, nº 2230, 19-03-1989, 1ª p.

EUGÉNIO DE ANDRADE: REGRESSO ÀS ORIGENS

Jornal do Fundão, ano 45º, nº 2289, 6-07-1990, 1ª p.

4 DIAS NA BEIRA

EUGÉNIO DE ANDRADE: “AS COISAS COMEÇAM A TER UM AR DE DESPEDIDA...”

Jornal do Fundão, ano 45º, nº 2290, 13-07-1990, 1ª p.

[Nas páginas 16 e 17 surge a reportagem alargada “Na Póvoa de Atalaia à procura da memória da infância”, da qual destacamos:

‘Estou emocionado’, confessou o poeta Eugénio de Andrade depois de ter visitado os lugares da infância em Póvoa de Atalaia. ‘Emocionou-me a ideia de regressar a estas casa, voltar a ver aquelas árvores, aquelas ruas’ porque ‘as coisas começam a ter um ar de despedida’ (...)]

INÉDITO DE EUGÉNIO DE ANDRADE

[*Mulheres de Preto*]

Jornal do Fundão, ano 45º, nº 2292, 27-07-1990, pp. 16 e 17

«FEMMES EN NOIR»

É um belo livro, editado em França, com o texto de Eugénio de Andrade, «As Mães», lido pelo autor em Monfortinho, nas Segundas Jornadas da Beira Interior.

Jornal do Fundão, ano 45º, nº 2294, 10-08-1990, 1ª p.

[Nos suplementos culturais *Ideias* do Jornal do Fundão surgem referências a Eugénio de Andrade, destacando o poeta e a obra. Nos números publicados no início da década de noventa sublinhamos o artigo *Com um ramo de frésias para Eugénio de Andrade e Dário Gonçalves*, de António Salvado (anexo ao Jornal do Fundão nº 2329 de 12-04-91).]

EUGÉNIO DE ANDRADE

HISTÓRIA DE UM POEMA [*Mulheres de Preto*]

Jornal do Fundão, ano 45, nº 2318, 25-01-1990, p. 3

**MEDALHAS DE OURO DO FUNDÃO PARA
EUGÉNIO DE ANDRADE, MISERICÓRDIA, BOMBEIROS
E JORNAL DO FUNDÃO**

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2334, 17-05-1991, 1ª p.

EUGÉNIO DE ANDRADE: A EMOÇÃO DA BEIRA

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2337, 07-06-1991, 1ª p.

[No mesmo número são de referir as páginas 21 (*Eugénio de Andrade: o mais lido e conhecido depois de pessoa*, por Arnaldo Saraiva; *Este País* (poema de Eugénio de Andrade) e retratos do poeta por José Rodrigues, Armando Alves e Emerenciano) e 27 (recordação da viagem realizada pelo poeta à Beira em 1990).]

**EUGÉNIO DE ANDRADE, MISERICÓRDIA, BOMBEIROS E JF
HOMENAGEADOS NO FUNDÃO**

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2338, 14-06-1991, pp. 1, 15, 16 e 17

EUGÉNIO DE ANDRADE: A BEIRA DE NOVO

'Estou de novo a escrever sobre a Beira', disse o poeta Eugénio de Andrade ao JF. 'Um fazer rente ao dizer'.

Jornal do Fundão, ano 46º, número 2353, 27-09-1990, 1ª p.

O Milagre de Fazer Poesia de Quase Nada...; «Poesia Terra de Minha Mãe» e Arnaldo Saraiva na direcção da Fundação Eugénio de Andrade

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2354, 04-10-91, p. 11

FUNDAÇÃO EUGÉNIO DE ANDRADE NASCEU POR AMOR A UMA POESIA

diz ao JF, o seu presidente

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2358, 01-11-1991, pp. 1 e 17

[Na página 17 surgem excertos de uma entrevista feita ao Dr. Artur Correia, na altura o presidente da então novíssima Fundação Eugénio de Andrade, pelo Jornal do Fundão.]

FUNDÃO PREPARA FESTA A EUGÉNIO DE ANDRADE

Jornal do Fundão, ano 47º, nº 2413, 20-11-1992, pp. 1, 4 e 5

[Na página 4 os títulos *Eugénio de Andrade: a terra no coração e 50 anos de poesia*; na página 5 o artigo *Eugénio nome de rua* dava conta das homenagens planeadas, em especial a atribuição do nome do poeta à antiga avenida da Boavista do Fundão.]

EUGÉNIO DE ANDRADE: A FESTA DA POESIA

Jornal do Fundão, ano 47º, número 2414, 27-11-1992, pp. 1 e 2

[Na página 2 surge o artigo *Eugénio de Andrade 50 anos de Poesia* escrito por Fernanda Sampaio. É de registo a edição de um suplemento especial dedicado ao poeta e anexado ao número 2414 do Jornal do Fundão: *Fundão festeja os 50 anos da poesia de Eugénio de Andrade* (programação); *Uma canção para enganar a morte*, de Arnaldo Saraiva; *Retrato do amor em todas as idades*, por Baptista Bastos; *Uma casa para a poesia*, por Duarte Manuel Correia; *Plantas da Beira, homenagem a Eugénio de Andrade*, por António Salvado, *Um Reino Solar, mas deste mundo*, por José Carlos Vasconcelos e *Os tesouros de Eugénio*, por Fernando Paulouro Neves.]

UMA FESTA DENTRO DA POESIA

Jornal do Fundão, ano 47º, nº 2415, 04-12-1992, pp. 1, 16 e 17

[Referência às comemorações dos 50 anos de poesia de Eugénio de Andrade e publicação dos textos lidos pelo poeta nas diferentes homenagens, bem como o destaque do lançamento do livro *Poesia: Terra de Minha Mãe* e da oferta de uma máscara de bronze do poeta para a Biblioteca Municipal do Fundão.]

ROTA DOS ESCRITORES

VAI COMEÇAR COM EUGÉNIO DE ANDRADE

Jornal do Fundão, ano 58º, número 2944, 17-01-03, 1ª p.

[Nas páginas 28 e 29 podemos encontrar a reportagem sobre o poeta: *Parabéns poeta!*; *Um canto universal e Aniversário do poeta em dia de Festa das Papas*.]

HOMENAGEM:

A MATERNA CASA DA POESIA DE EUGÉNIO DE ANDRADE

Jornal do Fundão, ano 59º, nº 3005, 19-03-2004, pp. 1, 28 e 29

[*Eugénio de Andrade: Quando a palavra inventa a luz contra a obscuridade* e *A materna casa da poesia* apresentado na Póvoa de Atalaia [ensaio de Fernando Paulouro].]

TURISMO CULTURAL NA PÓVOA

O olival situado junto à casa onde Eugénio de Andrade viveu alguns anos está a ser requalificado no âmbito da Rota dos Escritores.

Jornal do Fundão, ano 59º, número 3012, 07-05-2004, p. 31

FEIRA DO LIVRO NO PORTO

MUITAS PALVRAS AMIGAS PARA EUGÉNIO DE ANDRADE

Jornal do Fundão, ano 59º, nº 3017, 11-06-2004, p. 22

EUGÉNIO DE ANDRADE

A decisão de atribuir à nova biblioteca do Fundão o nome do poeta Eugénio de Andrade não pode deixar de motivar um forte aplauso de rigozijo colectivo.

António Paulouro Neves, *Eugénio de Andrade*, Jornal do Fundão, ano 59º, número 3034, 08-10-2004, p. 3

**OBJECTOS DE EUGÉNIO DE ANDRADE
CEDIDOS À FUTURA BIBLIOTECA**

Jornal do Fundão, ano 59º, número 3036, 22-10-2004, p. 1 e 27

INAUGURADA A BIBLIOTECA EUGÉNIO DE ANDRADE

Jornal do Fundão, ano 59º, número 3041, 17-12-2004, pp. 1, 3 e 13

«TEXTOS E PRETEXTOS» SOBRE EUGÉNIO DE ANDRADE

Jornal do Fundão, ano 59º, nº 3049, 21-01-2005, p. 26

**«TEXTOS E PRETEXTOS» APRESENTADA NO FUNDÃO
A POESIA SOLAR DE EUGÉNIO DE ANDRADE**

Jornal do Fundão, ano 60º, nº 3050, 28-01-2005, p. 10

[No suplemento dedicado ao 60º aniversário do Jornal do Fundão foi publicado o texto lido por Urbano Tavares Rodrigues por ocasião do lançamento da revista Textos e Pretextos: *Eugénio de Andrade: a natureza e o corpo na sua poesia breve.*]

3.2.2 – A Perspectiva de alguns Autores

A literatura, segundo alguns, faz-se com o intuito da fruição, do prazer, da partilha ou da expressão; o seu objectivo primeiro, no momento da criação, nunca será o de ser posteriormente estudada; isto é, podemos arriscar que, num primeiro momento essencial, a literatura constrói-se para ser fruída e não para ser estudada.

O momento essencial do qual falamos é aquele que, de alguma forma, poderá corresponder ao primeiro olhar avassalador, com tudo o que tiver de positivo e de negativo, determinante do começo de uma paixão. Depois, no decorrer do envolvimento, surgirão outros momentos correspondentes a fases diferenciadas de exigência de uma maior introspecção e acção dialogante entre o que somos, o que vemos no outro e a forma como nos relacionamos.

Posteriormente surgirão as teorias subjacentes a raciocínios, as razões que, na área do estudo da literatura, como em qualquer outro caso, requerem seriedade, responsabilidade e cientificidade para além do plano das impressões pessoais, sejam elas de carácter mais superficial ou mais profundo.

O leitor, de acordo com o tipo de leitura realizado (por prazer, de estudo ou em busca de um determinado pormenor, por exemplo) apresentará produtos da sua acção sobre o texto lido, os quais provocam ampliações com diversos comprimentos de onda. Ou seja, o leitor apropria-se das palavras trabalhadas por um determinado autor e concebe a sua leitura do escrito, a qual poderá ser mais restrita ou mais ampla de acordo com as suas sensibilidades, as suas vivências e os seus conhecimentos, podendo, ou não, aceder a diferentes níveis de sentido proporcionados pelo texto lido.

No caso específico do leitor especializado, para além de lidar com as suas características pessoais, terá de dominar um conjunto de técnicas, métodos e conhecimentos interdisciplinares, bem como estar a par das preocupações que se fazem sentir nos diferentes ramos da investigação literária.

Foi considerando, precisamente, o estatuto de leitor especializado que seleccionámos (reconhecendo desde já o carácter subjectivo das escolhas realizadas) alguns autores para apresentarem o seu ponto de vista acerca do poeta Eugénio de Andrade e da sua poesia.³²¹

³²¹ Arnaldo Saraiva sublinha o facto de o poeta Eugénio de Andrade ser um alvo interessante para a crítica literária e para o jornalismo especializado, provando-o as muitas produções realizadas tendo-o como pretexto. Deixamos aqui no registo de alguns nomes: Óscar Lopes, Nuno Teixeira Neves, Luís de Miranda Rocha, António Ramos Rosa, João Gaspar Simões, Eduardo Prado Coelho, Fernando

Óscar Lopes,³²² na análise da poesia de Eugénio de Andrade, sublinha o seu relevo no panorama da literatura portuguesa ao destacar, e demonstrar, a relação do texto poético daquele poeta com a música:

Uma espécie de música, a poesia de Eugénio de Andrade, pois as imagens, metáforas e conotações verbais surgem com valores de composição, notas integradas numa espécie de estruturas tonais, modais, seriais.³²³

Óscar Lopes afirma que nesta poesia, cujos principais referentes são a voz e os leitores, não se questiona se é ou não é, ela simplesmente está. As perguntas quando surgem acontecem com o intuito de abrir espaços, esfarrapar fronteiras, oferecer ao leitor a possibilidade de escolha e de uma maior participação no poema.

Apesar do reconhecido trabalho de alta selectividade, o mesmo especialista literário não evita a utilização do adjectivo barroco para o caracterizar:

(...) é (...), de certa forma, o poeta barroco (...) de todos os milagres reais, de todas as cores, de todos os tempos em acumulação textual, de todos os modos cruzados que há no ser e no sentir (ver foi sempre tocar), de todos os mundos possíveis, e de esperanças mais tresmalhadas.³²⁴

João Gaspar Simões,³²⁵ na análise de algumas obras de Eugénio de Andrade (*Os Amantes Sem Dinheiro; As Palavras Interditas; Até Amanhã e Coração do Dia*), considera que o mesmo tenta romper com a parede de silêncio estendida entre a poesia e o mundo, percorrendo múltiplos caminhos na procura constante dos elementos primordiais capazes de desvendar o mistério essencial. Comungando do ideal de belo / beleza expresso nas formas líricas da tradição poética portuguesa;³²⁶ reconhecendo a importância da esfera do misterioso e apontando para a solidariedade dos homens com o mundo, do qual não se querem ausentes, vai mais além pelo visualismo sugerido pelas suas composições, as quais podem induzir as nossas lembranças ao encontro de obras de pintores como Chagall, Klee, Picasso ou Miró; pelo rompimento do plano da metáfora no plano da realidade tornando-o, em muitos casos, outro; pela experiência sensível e emocional da realidade; pelo aproveitamento deliberado / trabalhado da sua inspiração

Guimarães, João Maia, Vasco Graça Moura, Fernando Assis Pacheco, Ángel Crespo, Carlo Vittorio Cattaneo, Luís Miguel Nava, Paula Morão, Arnaldo Saraiva e Carlos Mendes de Sousa.

Cf. Arnaldo Saraiva, «O Poeta e a sua Poesia: Linhas de Força, Mestria», in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, 1-29 (p. 17)

³²²Cf. Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música (a Poesia de Eugénio de Andrade) – seis ensaios*, Campo de Letras, Porto, 2001

³²³ Óscar Lopes, «Uma Espécie de Música», in *Uma espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) – seis ensaios*, Campo de Letras, Porto, 2001, 63-159 (p. 63)

³²⁴ Óscar Lopes, «O Texto Inconsútil entre a Voz e as Coisas», in *Uma Espécie de Música (a Poesia de Eugénio de Andrade) – seis ensaios*, Campo de Letras, Porto, 2001, 53-62 (p. 62)

³²⁵ João Gaspar Simões, «Eugénio de Andrade», in *Crítica II – Poetas Contemporâneos 1938-1961* – tomo I, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1999, 282-299

³²⁶ Até, provavelmente, arriscamos nós, ibérica.

automática (com base na memória inconsciente ou sensível, a qual permite ao indivíduo lembrar-se mais pelos sentidos do que pela inteligência); pela libertação da figuração; enfim, pela criação de uma nova representação poética.

António José Saraiva diz mesmo que a voz do poeta de *As Mãos e os Frutos* «É uma voz maravilhosamente pura, que se define numa linha de musicalidade perfeita como o voo de uma ave, sem uma sombra que não venha da sua própria luz.»³²⁷

Maria Helena da Rocha Pereira³²⁸ enfatiza a herança clássica nos textos eugenianos, nos quais muito facilmente podemos identificar figuras, mitos e paisagens gregas e romanas:

Na poesia de Eugénio de Andrade, na cintilação da sua palavra, na altura do seu verso, encontram-se a cada passo, muitos dos mais belos exemplos [do reviver dos lugares de beleza e dos altos valores humanos de matriz helénica].³²⁹

Para depois, num outro momento, a mesma especialista fazer referência à importância de Eugénio de Andrade se considerar um companheiro de alma de Homero, o que em parte explicaria as traduções inspirada de Safo e de Ritsos,³³⁰ bem como ao seu rigor na procura e na escolha da palavra certa, que também se encontra intrincado na herança clássica que o poeta resgatou pela sua preferência pessoal, até porque «(...) his

³²⁷ António José Saraiva, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Publicações Europa-América, Mem-Martins, 1985, p. 166

Já David Mourão-Ferreira, sem no entanto deixarmos de apontar a restrição temporal, críticas literárias registadas em 1950 e 1956, sublinha, a propósito da publicação do livro *Os Amantes Sem Dinheiro* de Eugénio de Andrade, o carácter precipitado do mesmo na medida em que não o deixou amadurecer, e o mesmo possuir um evidente descuido formal e recorrer a cacofonias que prejudicam o prazer da leitura. O mesmo autor aponta, também, o perigo de a imagística do poeta apresentar indícios do perigo da banalização (isto em 1950).

A propósito da publicação do livro *Até Amanhã*, aquele leitor crítico aponta o facto de a poesia integrada no mesmo possuir um elevado nível artístico e necessitar de várias leituras, no entanto não deixa de afirmar que o objectivo de destruição de certas palavras (com base na leitura do poema *É Urgente*) seria um conteúdo bastante satisfatório para um programa humanitário mas inconcebível em termos poéticos, na medida em que representaria uma perda para a poesia. Também alerta para os perigos de os bons sentimentos poderem desembocar numa certa literatura de pendor “cor-de-rosa”, de que o poema *Inverno*, de 1954, na sua opinião, é já um prenúncio.

Sem deixar de reconhecer no poeta momentos de verdadeira criação poética, destacando, para o efeito, o poema *Litania*, David Mourão-Ferreira não deixa de referir os perigos de o mesmo sucumbir à tentação da facilidade, ao “angelismo”.

Cf. David Mourão-Ferreira, «Eugénio de Andrade», in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Edições Ática, Lisboa, 1980, 179-186

³²⁸ Maria Helena da Rocha Pereira, *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003

³²⁹ Maria Helena da Rocha Pereira, «O Mundo Clássico em Eugénio de Andrade», in *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003, 186-194 (p.194)

³³⁰ Maria Helena da Rocha Pereira, «Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade», in *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003, 195-201 (p. 201)

love for beauty, for simplicity, for the splendour of nature, could not but attract him to what he himself termed “the fecund harmony of Greek Culture”.».³³¹

Na perspectiva de Fernando Paulouro Neves,³³² na viagem que faz pela poesia de Eugénio de Andrade, que considera um itinerário pela Materna Casa da Poesia, o poeta contemporâneo de Mário Cesariny, Natália Correia, Eduardo Lourenço e Urbano Tavares Rodrigues, entre outros, abraça os quatro elementos e vai, constantemente, beber nas fontes da luz do céu sobre uma terra de camponeses, sem nunca deixar de estar atento, sem nunca deixar de procurar a palavra certa para consubstanciar a forma perfeita da poesia, aquele tom harmónico primeiro ouvido dos lábios de sua mãe.

O jornalista em questão, decerto amante da poesia de Eugénio de Andrade, é peremptório ao afirmar:

O amor, a terra, o homem. É a Materna Casa da Poesia de Eugénio de Andrade. Uma casa comum, que os seus leitores habitam porque conhecem a arquitectura dos seus versos. Uma casa feita sílaba a sílaba, onde a Escrita da Terra é sempre uma escrita do coração, um alfabeto de esperança que ilumina os dias e nos faz reconciliar com o tempo. Uma casa onde aprendemos a amar o efémero pois todos, afinal, estamos de passagem, como dizem os seus versos.³³³

Arnaldo Saraiva³³⁴ vê em Eugénio de Andrade um poeta inconformado com a sua própria produção poética; um artifice em busca de perfeição e, por isso, amador do processo de depuração.

O mesmo autor chama a atenção para o facto de o leitor poder facilmente ser induzido em erro se considerar a poesia de Eugénio de Andrade superficial, demasiado acessível ou comezinha, pois ela possui uma musicalidade interior exigente de descoberta e uma enorme densidade metafórica. Mais, a aparente espontaneidade guarda em si um árduo trabalho intelectual e técnico.

No entendimento de Arnaldo Saraiva, o poeta, em cuja obra não é difícil surpreendermos algumas produções de carácter epifânico, de revelação,³³⁵ evidencia um gosto metapoético³³⁶ comprovado pela sua produção literária e entrevistas concedidas,

³³¹ Maria Helena da Rocha Pereira, «The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: a Few Examples», in *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003, 162-170 (p. 167)

³³² Fernando Paulouro Neves, *A Materna Casa da Poesia. Sobre Eugénio de Andrade*, Rota dos Escritores do Século XX, Câmara Municipal do Fundão e Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro, 2003

³³³ Fernando Paulouro Neves, *ibid.*, p. 133

³³⁴ Arnaldo Saraiva, «O Poeta e a sua Poesia: Linhas de Força, Mestria», in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, 7-29

³³⁵ Arnaldo Saraiva, «Epifanas», in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, 53-62

³³⁶ Arnaldo Saraiva, «Rente ao Dizer, Rente ao Ser», in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, 73-81

do mesmo modo que reúne uma unidade temática em constante metamorfose por via da metaforização, e por isso, aventurámos nós, uma unidade na diversidade.

3.3 – Eugénio de Andrade e a Nova Poética

O reconhecimento da importância do produto do trabalho, seja em que área for, acarreta sempre uma categorização: uma simples avaliação qualitativa ou quantitativa ou descrição pormenorizada das virtudes numa base comparativa com outros semelhantes ou diferentes.

Apesar de Eugénio de Andrade, o poeta, ser, reconhecidamente, um nome consagrado, atingindo, no meio artístico e literário, o plano da canonização, não basta aplicar um excelente devidamente comentado ao conjunto da sua obra, é preciso ir mais além. Mas como aprisionar uma personalidade marcada por um percurso individual, auto-didacta, se quisermos, e, de certo modo, avesso ao seguimento de preceitos ou movimentos, muito ciente da sua liberdade e, mais do que tudo, perscrutador do silêncio?

Importa, num primeiro momento, especificar o olhar do poeta sobre a literatura, e em especial a poesia, do seu tempo.

Eugénio de Andrade considera que a poesia portuguesa do século XX será, mais tarde, olhada como a poesia de uma idade de ouro na qual, apesar de faltar um Camões, encontra um Fernando Pessoa ombreado, a título de exemplo, por Camilo Pessanha, Teixeira Pascoaes, Sá-Carneiro, Nemésio e Jorge de Sena.³³⁷ Afirma ainda que a poesia portuguesa não gravita em redor de Pessoa:

Fernando Pessoa é um grande poeta (...). Um grande poeta num país de grandes poetas, teremos que repeti-lo. Gosto de o situar depois de Antero, Gomes Leal, Nobre, Cesário e Pessanha, ao lado de Pascoaes e Sá-Carneiro, e antes de Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Carlos de Oliveira e Ruy Belo.³³⁸

Porque outros escreveram antes de si, o poeta aceita que se integre numa linhagem literária, destacando os nomes de Pêro Meogo, Gil Vicente, Camões, Cesário, Pessanha, Pessoa e Nemésio;³³⁹ reconhece a acção de um processo de influências, ou talvez de convergências, operado ao longo da vida, segundo diferentes intensidades e períodos de duração, por vezes, sujeitas ao esvaecimento.

Das leituras de juventude destaca, como vimos, a descoberta de Pessanha, Pessoa, Rimbaud, Lorca, Rilke e Éluard.³⁴⁰

Na configuração da sua poesia, na qual, em termos gerais, assoma a problemática mediterrânica dos espaços e da luz, assume a influência da cultura ática (e

³³⁷ Cf. Eugénio de Andrade, «Pessoa, a Lua e os Brinquedos», in *Rosto Precário*, pp. 125-126

³³⁸ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 157

³³⁹ Cf. Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 198

³⁴⁰ Cf. Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p.42

da clássica em geral, acrescentamos nós); denotando o conhecimento erudito daquela civilização. Isto não bastaria se não ocorresse a exigente acção da invenção no processo de criação, bem como o cruzamento de dados, nomeadamente com os textos do romantismo alemão e nórdico, e o conhecimento de Hölderlin.³⁴¹

Também não nega a ligação a Kavafis na partilha do amor pela juventude e a nostalgia de um “sol a prumo sobre corpos sem sombras”.³⁴² Da mesma forma fala da necessidade da revisitação de alguns autores pelo fascínio da sua fulguração (Heraclito, Empédocles, Safo, Lao Tsé, Novalis, Hölderlin, Kafka, H. Broch, H. Hesse, Proust, Guimarães Rosa, Platão, Apuleio, Nietzsche e Dostoievski);³⁴³ lembra a importância dos interesses envolvidos na corrente da poesia, como a música, e na oscilação dos não circunscritos à poesia - os escritos de Okakura Kakuzô sobre os mestres do chá; de Bachelard sobre o androginismo do instante; de Elie Faure sobre os pequenos ídolos jónicos ou de Julien Huxley sobre os jogos amorosos das aranhas.³⁴⁴

Questionado acerca da sua relação com os membros da geração espanhola de 1927, o poeta sublinha os contactos literários e a amizade com Vicente Aleixandre, Cernuda e Rafael Alberti,³⁴⁵ acrescentando a importância da sua fascinação cultural por terras de Espanha localizada numa fase da sua vida, até porque agora, afirma Eugénio de Andrade na década de oitenta, naquele país «Já não há (...) Quijotes e Celestinas para descobrir, pintores como Velásquez ou Goya para me surpreenderem.».³⁴⁶

Mas, retomando o seu olhar sobre a poesia portuguesa, na qual, no seu entender, reside a nossa identidade, o poeta afirma que ela está povoada de grandes nomes, os quais, no caso da poesia moderna,³⁴⁷ respeitante, na sua perspectiva ao século XX, nem sempre são coincidentes com aqueles que o público lembra. Do período da *Presença* recorda não se ter interessado muito pela revista de Coimbra,³⁴⁸ que descobriu ao

³⁴¹ Cf. Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 87

³⁴² Ibid., p. 86

³⁴³ Eugénio de Andrade, «Da palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 43

³⁴⁴ Id., ibid.

³⁴⁵ Cf. Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 158-159

³⁴⁶ Ibid., p. 161

³⁴⁷ Interrogado acerca da sua herança no contexto da tradição de modernidade imposta por Baudelaire e outros, o poeta afirma que tanto Baudelaire, como Rimbaud, mas também Pessanha, são pólos a considerar na análise de qualquer tradição modernista, e que seria muito interessante fazer a síntese das duas vertentes poéticas configuradas por Cesário e Pessanha, o que, a seu ver, só seria possível a um outro Baudelaire.

Cf. Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 156-157

³⁴⁸ É interessante verificar que, em determinado momento, o poeta destaca, como única e grande personalidade da poesia de segundo modernismo, a geração da *Presença*, o nome de Vitorino Nemésio. Cf. Eugénio de Andrade, «A Cidade e a Poesia», in *A Cidade de Garrett*, p. 61

mesmo tempo que o *Orpheu*, ficando afeiçoado a Miguel Torga e à sua poesia, pela relação directa e instintiva de alguém com a terra.³⁴⁹

Localizando-se no panorama poético da década de quarenta, o poeta refere, na Coimbra de então, a partilha exclusiva com Eduardo Lourenço de uma concepção de poesia diversa da dos neo-realistas. Ainda que mais tarde o cenário poético tivesse sofrido alterações como, de resto, testemunha a poesia de Jorge de Sena, de Sophia de Mello Breyner, Mário Cesariny, Ramos Rosa, Ruy Belo e Herberto Helder.³⁵⁰

Como vimos, o poeta, embora alheio a uma concepção puramente estética da poesia, não se integra no neo-realismo. Na verdade, não reconhece, na década seguinte ao 25 de Abril de 1974, quaisquer mudanças importantes no seio da literatura portuguesa, e afirma nunca ter pertencido a nenhum grupo literário, nem tão pouco frequentar tertúlias, não ser experimentalista, não pertencer à Academia, não frequentar os homens de letras, não concorrer a prémios literários ou escrever com a intenção de atingir um determinado público.³⁵¹

A propósito da relação da sua poesia com o surrealismo ainda esclarece que

Do surrealismo ficaram na minha poesia algumas tonalidades leves, mas a *pureza* com que alguns surrealistas viveram a poesia ainda hoje me fascina, pois, surrealista ou não, sempre uma aguda consciência de *viver em perigo* me deslumbrou. Rimbaud é aqui o símbolo por excelência.³⁵²

João Gaspar Simões, a propósito do livro *Os Amantes Sem Dinheiro*, defende a impossibilidade de caracterizarmos aqueles versos eugenianos como surrealistas; o poeta só os coloca sob o amparo de Éluard. Para aquele crítico da literatura, Eugénio de Andrade é demasiado ático para se deixar embrenhar totalmente nos processos de criação com base nos jogos apurados entre o sonho e a vigília (para deixar anular a razão face à manipulação dos mecanismos da inspiração), ainda que nos seus textos se

³⁴⁹ Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, p. 158

³⁵⁰ Ibid., p. 152

³⁵¹ Cf. Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 107

Eugénio de Andrade reitera, numa outra conversa em jeito de entrevista revistada, a sua não participação em movimentos literários ou grupos, afirmando mesmo «Nisso, sou sozinho. Verdadeiramente.»

Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 207

³⁵² Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 42

Curiosamente o poeta afirma também detestar o surrealismo (Cf. Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 205), contudo, será conveniente contextualizar esta afirmação no corpo de uma entrevista, onde provavelmente, a enumeração das preferências poderão estar relacionadas com o seu estado de espírito.

observe uma maior indeterminação entre o que é a imagem e o discurso, a fronteira entre o consciente e o inconsciente.³⁵³

Já Carlos Mendes de Sousa, tendo como referência Luís Miguel Nava, declara, delimitando o livro *As Palavras Interditas*, uma aproximação aos autores neo-realistas ou aos autores surrealistas.³⁵⁴

O estudioso referido no início do parágrafo anterior, no campo do posicionamento do poeta no contexto da poesia portuguesa, prefere falar das influências e, em especial, da intertextualidade e do intertexto:

(...) 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 positivista como o da inventariação das fontes).³⁵⁵

Arnaldo Saraiva, a partir da análise das intertextualidades em Eugénio de Andrade, aponta para a singularidade da poesia eugeniana, em parte porque «(...) soube resistir, sem os desprezar, aos modelos que lhe iam propondo o modernismo, o presencismo, o neo-realismo, o surrealismo.».³⁵⁶

O mesmo autor refere a recusa do intelectualismo e o conceptualismo modernista e pessoano por parte de Eugénio de Andrade, sem deixar, no entanto, de lado a preferência pelas suas vivências e experiências sensoriais. Parafraseando o estudioso, lembramos que também sublinha a sua não consideração dos dramas religiosos, do confessionalismo exibicionista ou a pompa retórica da poesia da Presença; assim como a sua impassibilidade perante as litánias, enumerações, jogos e humor negro do surrealismo, ainda que tenha dedicado a sua atenção às descontinuidades da sintaxe, à dinâmica das imagens e à violência das metáforas da poesia daquela escola literária.³⁵⁷

Eugénio de Andrade, afirma Arnaldo Saraiva, é um poeta descomprometido em relação às escolas literárias do seu tempo. O seu trabalho, entre outros domínios, actuou na área da revitalização do lirismo tradicional por meio da impressão de um cunho

³⁵³ Cf. João Gaspar Simões, «Eugénio de Andrade», in *Crítica II – Poetas Contemporâneos 1938-1961 – Tomo I*, p.285

³⁵⁴ Cf. Carlos Mendes de Sousa, *O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Livraria Almedina, Coimbra, 1992, p. 176

³⁵⁵ Carlos Mendes de Sousa, *ibid.*, p. 177

³⁵⁶ Arnaldo Saraiva, «O poeta e a sua Poesia: Linhas de Força, Mestria», in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, p. 20

³⁵⁷ Arnaldo Saraiva, *ibid.*, pp. 21-22

peçoal com tons rural-bucólicos diferentes dos experimentados por alguns intervenientes na *Távola Redonda*.³⁵⁸

Na linha de raciocínio de Arnaldo Saraiva, tendo como objecto de reflexão o livro *O Outro Nome da Terra*, Eugénio de Andrade possui uma voz e um estilo pessoais, criados a partir da sua sensibilidade, personalidade e das escolhas que foi capaz de fazer, na medida de um olhar, recriar e não se deixar aprisionar nas linhas características deste o daquele mestre ou de um qualquer movimento ou grupo literário:

Nele reencontramos a voz, o estilo – pessoalíssimos – de Eugénio de Andrade, que bebeu na poesia medieval e oral, na poesia espanhola, na poesia surrealista, na poesia pessoana e rilkeana mas nunca se deixou dominar por «mestres» e por tiques escolásticos, salvo em juvenis momentos marcados pela presença de António Botto e de alguma poesia brasileira.³⁵⁹

Por tudo o que foi dito, é ponto assente e claro a originalidade / individualidade da poesia de Eugénio de Andrade, mas não poderá a sua obra reunir um conjunto de características capazes de lançar relações com determinados movimentos ou períodos, apesar do seu reconhecido descomprometimento³⁶⁰ com grupos ou escolas literárias?

É conhecida a sua participação nos *Cadernos de Poesia*, ao lado de nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti e Jorge de Sena, que, segundo Luís Adriano Carlos³⁶¹ se reúnem sob a égide do modernismo do *Orpheu*, sem mediação do presencismo, lançando os alicerces para o desenvolvimento de um terceiro modernismo e a geração de uma nova poesia, onde a abundante heterogeneidade da expressão poética é atravessada por uma certa

³⁵⁸ Idem, p. 22

Arnaldo Saraiva, enumerando as influências sofridas pelo poeta aqui em apreciação, destaca os gregos, os orientais, António Botto, a geração de 27 espanhola, colocando especial ênfase em Lorca, apesar de concordar com José Luna Borge quando este afirma que mais do que a poesia espanhola, trata-se da influência da lírica medieval galaico-portuguesa e do romanceiro ibérico. O actual presidente da Fundação Eugénio de Andrade, ainda no plano das influências, chama a atenção para a importância da poesia brasileira muito lida em Portugal na década de 40, enfatizando a questão dos modernistas brasileiros e do penumbrismo como aspecto a considerar na fase juvenil do poeta. (Cf. op. cit., pp. 22-25)

A propósito da influência da literatura brasileira, talvez seja interessante transcrever o excerto de uma entrevista registada em Rosto Precário:

«- Do Brasil só gosta do João Cabral?

- Eu não posso falar do Brasil, porque do Brasil ignoro quase tudo: a exuberância dos brasileiros assusta-me. Mas há nesse país dois homens que, mais do que brasileiros, são a imensidão da alma do Brasil: Guimarães Rosa e Óscar Niemeyer.»

Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 208

³⁵⁹ Arnaldo Saraiva, «O Mesmo e o Outro», in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995, 63-72 (p. 65)

³⁶⁰ Também João Gaspar Simões, apontando Eugénio de Andrade e Armindo Rodrigues como «confrades do *Cancioneiro Geral*», que, como os da *Távola Redonda*, buscam um ideal de beleza nas formas líricas da tradição poética nacional, caracteriza-o, em 1956, como um caso particular, um dos casos mais pessoais da poesia portuguesa.

Cf. João Gaspar Simões, op. cit., p. 291

³⁶¹ Luís Adriano Carlos, «A Geração dos *Cadernos de Poesia*», in *História da Literatura Portuguesa – as Correntes Contemporâneas*, vol. VII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002

homogeneidade sensível: «(...) uma mesma altitude vital e (...) um mesmo fundo de consciência crítica da poesia como expressão da dignidade humana.»³⁶²

Não há dúvidas quanto à modernidade; de resto, e voltando a João Gaspar Simões, a poesia de Eugénio de Andrade é considerada “moderníssima”, como faz questão de afirmar, pela capacidade de apresentar uma nova realidade na qual é muito difícil descortinar a costura entre a realidade palpável e a metafórica, até porque a interferência desta última na primeira nos coloca perante os sentidos e a razão, uma outra realidade congemina a partir daquelas. Ele é

(...) um dos raros que entrou no domínio do moderno estribado no antigo, e mais, um dos poucos em que a poesia tão perigosamente arcádica das últimas gerações - e arcádica porque em grande parte se inspira na obra dos mestres e recria os seus valores, numa quase eufórica exaltação imitativa - se faz, realmente, a partir de uma experiência sensível e emocional da realidade, uma experiência dimensionalmente humana.³⁶³

Contas feitas, localizar a poesia eugeniana numa época não é assim tão difícil, até porque, automaticamente, nos reportamos ao período da sua maturação cultural e produção literária, ou seja ao século XX em geral. O complicado é integrá-lo num grupo ou movimento, se tivermos em conta a) a aversão aos mesmos; b) a sua dinâmica no contexto português, em especial nas décadas de 40, 50, 60: na verdade, há uma enorme efervescência grupal em redor de diferentes revistas, cujos efeitos nunca será demais analisar e sistematizar.

Cremos, assim, que o contributo de Eugénio de Andrade no delinear de novos contornos no panorama poético português é um dos pontos angulares.³⁶⁴ De qualquer

³⁶² Luís Adriano Carlos, *ibid.*, p. 241

³⁶³ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 295

³⁶⁴ Curiosamente, Fernando Martinho, na análise que em determinado momento faz de *Horizonte dos Dias* de Vítor de Matos e Sá, menciona a importância da leitura de *As Mãos e os Frutos*, entre outras leituras:

«Mas outras leituras se destacam (...), designadamente a do Eugénio de Andrade de *As mãos e os frutos*, de 1948 – um momento determinante na poesia contemporânea portuguesa que dá especial realce à imagem e à metáfora (...).»

Martinho, Fernando J. B., *op. cit.*, p. 238

Este mesmo especialista literário demarcou, por ocasião do lançamento do número cinco da revista *Textos / Pretextos*, dedicado ao poeta d’*O Sal da Língua*, na Biblioteca Municipal Eugénio de Andrade no Fundão, no dia 22 de Janeiro de 2005, no conjunto da obra eugeniana a importância da influência simbolista, a par da neo-realista e surrealista.

Ainda no contexto deste acontecimento, Jorge Listopad questionou alguns tabus na abordagem da obra do poeta em questão, nomeadamente: a) porque é que Eugénio de Andrade é popular, porque é que emociona tanta gente que não lê poesia? b) a linguagem natural do poeta; c) a universalidade e localidade do poeta; d) a musicalidade além do verso e e) a espacialidade, o culto do espaço que por vezes faz conteúdo; aspectos estes merecedores, na sua perspectiva, de uma exploração mais aprofundada.

Na mesma ocasião, Urbano Tavares Rodrigues sintetizou, de alguma forma, a nova poética cultivada por Eugénio de Andrade desta maneira: «Poeta apolíneo da luz e dos elementos que geram vida, sereno, suave cantor do corpo e da sua beleza e do tempo que a desfaz, tudo isto integrado no incessante renascer

modo, deixamos a hipótese: só o tempo poderá confirmar ou infirmar, ter este poeta, sempre atento aos movimentos em seu redor, às suas experiências pessoais e aos espaços e oscilações de luz e de cheiros, perfil mais de mestre que de discípulo. Num futuro próximo, a caracterização do poeta, julgamos nós, não se fará apenas na óptica das influências sofridas (sendo inegável a acção da tradição grega, da lírica ibérica, do simbolismo, do neo-realismo e do surrealismo), mas também daquelas que é capaz de projectar noutras gerações. A caracterização dependerá muito do seu campo de influência, do que as gerações vindouras fizerem a partir da obra do poeta.

Em jeito de conclusão resta-nos partilhar as palavras de Arnaldo Saraiva, quando afirma:

Mestria poética é exactamente o que não falta na obra de Eugénio de Andrade, este moderno Orfeu, não rebelde, mas austero e digno, que sabe encantar-nos com o seu canto e que em cada poema parece dizer-nos, como Hölderlin, que só poeticamente é que o homem pode habitar esta terra.³⁶⁵

do mundo, Eugénio de Andrade conseguiu, pelo milagre estético da redução da palavra à sua essência (a que uns chamam simplicidade e outros rigor) edificar uma obra que nos apraz chamarmos eterna.»

«Eugénio de Andrade: a Natureza e o Corpo na sua Poesia Breve», in *Jornal do Fundão*, suplemento de aniversário, p. XIII, 28 de Janeiro de 2005

³⁶⁵ Saraiva, Arnaldo, op. cit., p. 29

Não ser senão esta luz molhada a caminho de Sesimbra

Eugénio de Andrade, in *Rente à Fala*

II - O CORPO NA POESIA DE EUGÉNIO DE ANADRADE

(...)

E os meus pensamentos são todos sensações.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido

Por isso quando um dia de calor

Me sinto triste de gozá-lo tanto,

E me deito ao comprido na erva,

E fecho os olhos quentes,

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,

Sei a verdade e sou feliz.

Alberto Caeiro, in *O Guardador de Rebanhos* (IX)

O corpo de cada um de nós não se faz lembrar constantemente e, geralmente, torna-se presente só em casos extremos, se considerarmos as patologias, por exemplo. A importância dos batimentos cardíacos resume-se a uma questão de vida ou de morte, mas, quantas vezes, não se tornam incomodativos quando se fazem sentir no silêncio de uma noite em que o sono tarda em chegar: o corpo faz-se presente em toda a sua fragilidade e robustez; com o seu lado de maravilhoso e tenebroso. Em todos os casos é impossível não deixarmos de nos olharmos com um certo sorriso de satisfação ao quisermos reconhecer o toque divino presente em cada corpo, característico, na sua generalidade, de todos os seres humanos, capazes das maiores genialidades ou imbecilidades.

O carácter dicotómico caracterizador da visão do homem sobre o que o rodeia leva-o a estabelecer juízos diversos em redor do corpo e a emparelhar conceitos do tipo: corpo / alma; ser / não ser; homem / mulher; masculino / feminino; fertilidade / infertilidade; paternidade / maternidade; patriarcado / matriarcado; eu / tu; vida / morte; homem / máquina; natural / artificial; ódio / amor, bem / mal, entre muitos outros.

De facto, não fora a audácia de Eva³⁶⁶ e hoje não teríamos a capacidade de nos olharmos, uma capacidade metacognitiva essencial para a destrição do bem e do mal, em primeira análise, o princípio para o desenvolvimento de uma vida regida pelo livre arbítrio. A história bíblica diz-nos que o homem teve vergonha da sua nudez e cobriu o seu corpo com as roupas feitas pelo seu Deus,³⁶⁷ para a partir daí, arriscamos nós, viver a aventura da sua própria criação, utilizando o corpo como ponto de partida e de chegada.

A capacidade de nos pensarmos a nós mesmos permite-nos percursos diversos mediados por um corpo visto por uns numa perspectiva mítico-religiosa, e, por outros, numa linha evolucionista que permite afirmação da pertença do homem actual ao reino animal, filo dos cordados, classe dos mamíferos, ordem dos primatas, superfamília hominóidea, género *homo*, espécie *homo sapiens*, subespécie *homo sapiens sapiens*.³⁶⁸

³⁶⁶ Cf. Gn 3, 9-13

³⁶⁷ Cf. Gn 3, 21

³⁶⁸ J. Caria Mendes, *Origens do Homem: Bases Anatómica da Hominização*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985, p. 23

À semelhança de J. Caria Mendes,³⁶⁹ julgamos que o homem ocupa na terra uma posição privilegiada e esta situação de primazia, conquistada pelo uso da inteligência e do trabalho, decorrentes da conjugação do desenvolvimento da mão, da aquisição da posição bípede e do desenvolvimento do sistema nervoso central, distingue-o dos restantes animais.³⁷⁰

Anselmo Borges,³⁷¹ com o propósito de distinguir o ser humano do animal, enumera aspectos diversos, entre eles a liberdade, a simbolização, a vida no real (pela opção de viver a vida para além da imediatismo dos estímulos e interagindo com o mundo enquanto realidade), o ensimesmamento, a pergunta, a criação, o sorriso, a sepultura e a inconclusão.

A capacidade criativa, reflexiva e comunicativa do *animale rationale, loquens, erectum et bimaum* assumem papéis de destaque na geração de uma vida comunitária rica em informações e significados ligados às inúmeras formas de organização, relações de poder e estratificação, bem como mitos, rituais e rotinas quotidianas padronizadas por um ser imaginativo e empreendedor.

É lugar comum a ideia de o ser humano se relacionar com os outros, com as coisas, enfim, com o mundo, por via do seu corpo. A desconstrução, criação e reconfiguração do seu meio envolvente e interior passam pelo uso do seu corpo como mediador, possuindo este o estatuto de sujeito com papel reversível, pois tanto pode assumir a posição de sujeito como de objecto. A porção distinta de matéria de que falamos encontra-se limitada por uma pele, que não pode ser vista sob o prisma redutor de um invólucro, um papel de embrulho mais ou menos bonito, mas como elemento

³⁶⁹ J. Caria Mendes, *ibid.*, pp. 11 e 12

³⁷⁰ Por outro lado, o homem aproxima-se dos restantes animais pelo facto de partilhar características diversas levantadas pela zoologia, pela anatomia e pela biologia. O homem actual, apesar de todos os desenvolvimentos tecnológicos e da visão do cyborg, ainda não deixou de ser um animal vertebrado e um mamífero. Ele é um animal vertebrado, uma vez que o seu esquema geral é semelhante ao dos restantes vertebrados no que diz respeito à organização geral do seu esqueleto ósseo, à configuração do crânio e da face, bem como à forma de implantação e segmentação dos seus dois pares de membros e anatomia do seu sistema nervoso, nos seus aspectos mais gerais. Porque nos seus primeiros tempos se alimenta de leite materno, sugando-o das glândulas mamárias (hoje, tal já não é um imperativo, atendendo à fabricação de leite em pó segundo conhecimentos da área da química e amamentação dos bebés por intermédio de, por exemplo, um biberão); respira por pulmões; é capaz de regular a sua temperatura corporal; tem pêlos no corpo; possui maxilas e dentes de tipos diferentes; é um ser placentário (a sobrevivência no útero da sua mãe depende de uma placenta); é dotado de três ossículos em cada ouvido e o seu coração possui quatro compartimentos individuais e independentes (duas aurículas e dois ventrículos); o homem é considerado um mamífero.

Cf. J. Caria Mendes, *op. cit.*, pp. 25-26

³⁷¹ Anselmo Borges, «O Corpo no Cristianismo», in *Manifesto – sexualidades, éticas, estéticas: corpo, intimidade e poder*, nº 5, Abril de 2004, 56-65 (pp. 57-58)

através do qual o corpo se torna visível e capaz de sensibilidade. Assim, a pele pode ser perspectivada como estabelecadora do limite entre o interior e o exterior, da fronteira entre o sagrado e o profano, mas também como o espaço de interface, zona onde diferentes elementos se encontram agindo mutuamente entre si.³⁷²

Falar de pele e do corpo em lugar do homem, e considerando as construções culturais imanentes a qualquer sujeito, numa primeira abordagem, parece bastante redutor pela sugestão da existência do espírito separado do orgânico; do invisível escondido na parte visível, na substância. Talvez por isso a opção pelos signos humano, ser, indivíduo, pessoa ou personalidade, entre outros, pareçam mais apropriados para referirmos a criatura que somos em termos mais completos e a realidade dúplice corpo / alma; ainda que o primeiro signifique, na tradição judeo-cristã, empecilho à elevação da alma.

Helena Neves, relativamente à temática do corpo na perspectiva da sua ausência ou presença na cultura Ocidental, bem como o processo de (des) apropriação,³⁷³ defende a tese da presença obsessiva do corpo na história do mundo ocidental em termos ideológicos, nas relações de poder e de produção, itens intimamente relacionados com as distinções de classe e de sexo.

A autora aponta a especulação filosófica grega como ponto de partida para a exploração do sentido do corpo; discrimina Sócrates e a alteridade do corpo face ao espírito (racionalidade, mente, alma), assim como o papel que a filosofia teria no controlo da rebeldia e tendência para a evasão do primeiro elemento mencionado na discriminação.

A mesma demonstra como Platão apresenta a metaforização da antinomia corpo – alma, em *Fedro*, através da apresentação da imagem do cocheiro que necessita de controlar, disciplinar e controlar a intemperividade dos cavalos. O corpo é olhado como o lugar de marcação do cidadão, da classe e do sexo masculino, o qual deveria cumprir a sua função reprodutora pelo bem da cidade, apesar do acto sexual em si não dever interessar aos indivíduos (isto em correspondência directa com o nível de elevação da sua alma: quanto menos se interessasse pelo acto sexual, mais elevada seria a sua alma).³⁷⁴

³⁷² Cf. Maria Augusta Babo, «Para uma Semiótica do Corpo», in *Revista de Comunicação e Linguagens*. N° 29, Maio de 2001, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 255-269 (pp. 258-260)

³⁷³ Helena Neves, «Ausência presença do Corpo na Cultura Ocidental: o corpo desapropriado», in *Manifesto – sexualidades, éticas, estéticas: corpo, intimidade e poder*, n° 5, Abril de 2004, 66-79

³⁷⁴ Cf. Sylviane Agacinski, *Política dos Sexos*, Celta Editora, Oeiras, 1999, p. 80

Segundo Helena Neves, tanto Platão como Aristóteles legitimam a discriminação social com fundamentos de ordem biológica e natural: há o escravo, incapaz de auto-controlo, que assimila o papel de ferramenta, e a mulher que, como homem imperfeito, apesar de possuir um corpo reprodutor, são coisas inanimadas incapazes do uso da razão.

Durante o período da Idade Média prevalece a intensificação da negatividade do corpo por parte de teólogos e filósofos: o corpo dificulta o processo de racionalização e funciona, também, como um entrave à salvação; precisa, pois, de ser redimido do pecado original, segundo as convenções do cristianismo.

O corpo, estigmatizado pelo pecado original, pela perda da inocência, é fruto de dor e vive aprisionado:

(...) subsiste, no feudalismo, sob a forma de servidão da gleba, uma descentralização do corpo, vedada a sua autonomia, corpo aprisionado pelo trabalho da terra, da qual é indissolúvel, (solo e ser humano tidos no mesmo conceito de propriedade, de força de produção), ou das armas ao senhor, mas cujas cadeias ultrapassam a ligação de dependência produtiva, abrangendo uma dimensão de invasão na intimidade, legitimada, do poder sobre o corpo íntimo, de que é testemunho a prática do direito da primeira noite: cabe ao senhor desfrutar da primeira noite das mulheres dos seus servos, como se lhe fosse devido um tributo da virgindade.³⁷⁵

Helena Neves destaca, no período consignado ao Movimento da Reforma, o início do desenho de um novo estatuto para o corpo e para o trabalho. Com a desacreditação do sistema cosmológico geocêntrico, através da assunção do sistema heliocêntrico preconizado por Copérnico, Giordano Bruno e Galileu, relativiza-se a posição do homem no universo e dignifica-se a posição de um ser humano capaz de aceder ao conhecimento, o qual, colocado de permeio, permite a descoberta do mundo no qual vive e, por meio da ciência, advogam Bacon e Descartes, pode dominá-lo.

O corpo cartesiano é concebido como uma máquina, com um funcionamento fundamentado nas leis da mecânica que regem o mundo; o pensamento prova a existência do ser sem necessidade de recurso ao corpo (*cogito ergo sum*). Apesar de Decartes destacar as singularidades do corpo, referindo que «(...) a união entre o corpo e a alma, (...) duas substâncias heterogêneas, de desigual dignidade, (...) o máximo a que o corpo pode aceder é a ser espelho, reflexo da alma.»³⁷⁶ emergiria a noção de corpo máquina, sujeito de instrumentalização fundamental à engendração da produtividade que viria a ser preconizada pelo espírito capitalista do século XIX.

³⁷⁵ Helena Neves, op. cit., pp. 68-69

³⁷⁶ Helena Neves, ibid., p. 70

Helena Neves, seguindo uma leitura de laivos marxistas, destaca, também, o papel do discurso médico contemporâneo de Descartes, que enfatizava o lugar de um corpo dotado de humores e reforça o modo como esta asserção fragilizava a confiança no poder da alma, com Pascal a chamar a atenção para as razões do coração que a razão desconhece.

No século XVIII, em especial no campo literário,³⁷⁷ surge um campo epistemológico contrário às representações clássicas, medievais e, até, do pensamento moderno, tradutor de um novo saber sobre o corpo e a sexualidade: «Eis como, uma anomalia revolucionária face ao paradigma racionalista, cartesiano e iluminista, se afirma um novo cogito, e portanto, a existência a partir do corpo, da sua emoção, do despertar do desejo.»³⁷⁸

De alguma forma, é ao século XVIII que o romantismo vai recuperar a linguagem da emoção e a ideia do amor como expressão do eu total. Nos românticos o desejo alimenta-se da sua própria insatisfação e na penumbra assoma sempre o receio da posse por temer o esvaziamento.

Nos escritos do século XIX é visível o erotismo como realidade motivada e expressada no corpo: «(...) o desejo, a sexualidade, pulsa na obra dos românticos um erotismo sentido organicamente, na agitação do coração, o rosto que empalidece ou cora, as mãos trémulas, o corpo torturado.»³⁷⁹

Com os românticos inicia-se a revalorização do corpo na sua nudez e surge a elevação do feio a categoria estética, até porque o que se pretendia era «(...) a recuperação do corpo como unidade ontológica (...)»³⁸⁰.

A acção de Darwin e Marx, Freud e Nietzsche inscreve o corpo na totalidade do humano. O primeiro coloca a evolução das espécies na história; o segundo apresenta o corpo como elemento natural, cultural e histórico, um agente social, produto e produtor da história; o terceiro permite a aproximação do sujeito de si mesmo e o último, continuando a seguir a linha de pensamento de Helena Neves: «(...) procura o lugar do

³⁷⁷ Helena Neves refere os exemplos de Sade, Diderot (*A Religiosa*), Marivaux (*Arlequin poli par l'amour*), Cloderclos de Lacos (*Les Maisons Dangereuses*), Rosseau (*Nova Heloísa*) e Deslandes (*Pigmalion ou la Statue Animée*), os quais apresentam, respectivamente, uma descrição quase clínica do corpo; o corpo social rebelde à norma; os olhos do corpo e o corpo *coquette*; o corpo libertino e o corpo inocente; a ambivalência do desejo e, finalmente, o corpo que existe por acção do desejo e da sensação.

³⁷⁸ Helena Neves, op. cit., p. 72

³⁷⁹ Id., ibid.

³⁸⁰ Id., ibid.

corpo nele mesmo, na vida que pulsa, na paixão, nos sentidos, na sensualidade, numa razão que descobre a par da vida e não como seu controle, na exaltação do desejo.»³⁸¹

É Nietzsche o agente da demolidor do *status quo* da cultura ocidental por meio da crítica impressa no modo de pensar o corpo; assente na análise da moral, aponta a moral cristã como responsável pela divisão do ser humano, colocando o homem contra o seu próprio corpo, redundando a relação do homem consigo mesmo e com o corpo em ressentimento e má consciência.³⁸²

O século XX apresenta-nos um tempo repleto da consciência do nosso corpo e do dos outros. Com a organização de estados totalitários e com eclosão das duas grandes guerras mundiais, e do holocausto ligado à segunda, há a hiper-consciência do corpo, delineando-se o culto do corpo (disciplinado, militar, atleta e materno, por exemplo); mas também a reflexão sobre a essência da existência humana e os efeitos do corpo no seu estado mutilado. Helena Neves refere outros tipos de corpo, que vão desde o corpo resistente e rebelde, passando pelos corpos superfícies aprisionadas no consumismo (saúde, beleza, felicidade, moda, prazer), nas práticas desportivas, nos ideais estéticos e nas medicinas ao seu serviço; e termina a enumeração no corpo microcosmos, no macrocosmos, no eu e na sua identidade.

A mesma autora fala também, na sequência das imagens de corpo efervescentes no século XX, paralelas à contínua remodelação do corpo, por imperativos de beleza ou de saúde, através das implantações de silicone e das próteses no advento do cyborg - «(...) o corpo cada vez mais perfeito, a máquina eficaz que já não depende da mecânica (...), mas da genética, o corpo virtual no encontro com outro corpo virtual.»³⁸³

No esboço do corpo pós-moderno surge a realidade de um corpo integral no qual a razão e a emoção são aspectos que se intercontaminam, deixando de ocupar lugares separados e hierarquizados. Neste ponto é importante o contributo de António Damásio,

³⁸¹ Idem, p. 73

³⁸² No processo de resgate do lugar do corpo na cultura ocidental é importante referir nomes como Husserl, Heidegger e Marcel-Ponty na importância dada à experiência corpórea (história e linguagem) para além do “pensamento que pensa”, bem como, pelas ciências sociais, Marcel Mauss, Gregory Bateson e Herbert Spencer; este último, pela importância de inserir o darwismo social nas reflexões sobre o corpo. No quadro da incorporação tecnológica da experiência e do controle e exercício do poder sobre os corpos, destaca-se Michel Foucault e o dispositivo panóptico, que se disseminou e acabou por caracterizar a generalidade das sociedades modernas como tecidos normalizadores e disciplinares. Na sequência de Foucault podem ser apontados Gilles Deleuze e Giorgio Agamben.

Cf. António Fernando Cascais, «Corpo, Poder e Desigualdade», in *Manifesto – sexualidades, éticas, estéticas: corpo, intimidade e poder*, nº 5, Abril de 2004, 36-55 (pp. 44-46)

³⁸³ António Fernando Cascais, *ibid.*, p. 77

com os seus estudos na área da neurologia, e de Oliver Sacks e a sua teoria da existência de uma neurologia da identidade³⁸⁴

O corpo, organismo no qual se conjugam elementos diversos, pode ser afirmado como elemento social, cultural, biológico e tecnológico nas suas inter-relações e, através dele, com ele e para com ele, é possível desconstruir aspectos diversos e olhar as possíveis direcções da sua evolução tendo-o como principal agente, detonador primeiro da maior parte das alterações.

a) O ser

Através do acto de pensar o ser toma forma; o acesso ao mundo interior do ser e a procura da verdade passa, necessariamente pela filosofia, que, usando a palavra como recurso, desmonta / demonstra arquitecturas do ser em si e na sua relação com o mundo.

Na opinião de Mafalda Bianc,³⁸⁵ a palavra filosófica, como tradução da palavra do ser, assume-se como criação a partir do nada, qual *poíesis* original. Mais, encontrando suporte na tradição grega clássica, a mesma autora sublinha o facto de o acto autenticamente filosófico corresponder à poesia e de o acto intimamente poético ser filosofia:

Pensar o ser é indicar as suas possibilidades dizíveis, isto é, determinar formas plausíveis da sua manifestação ou os modos ideais do seu tornar-se mundo.

(...) a palavra é a forma através da qual o ser se dá ao homem e o interpela, mas também, que por ela o homem apreende a manifestação e cuida da sua guarda.³⁸⁶

O ser apresenta fortes traços de permanência, identidade e subsistência, características apreendidas pelo filósofo no seu trabalho reflexivo; pois, apesar do homem, desde muito cedo, inferir a ideia de ser a partir dos seus primeiros pensamentos, é o filósofo que se interroga sistematicamente na tentativa de se aproximar da génese do pensamento e, conseqüentemente, pesquisa uma maior compreensão do ser.³⁸⁷

³⁸⁴ O livro *O Homem que Confundiu a Mulher com o Chapéu* reúne um conjunto de histórias relacionadas com a neurologia da identidade e demonstrativas de como as ideias que temos de nós mesmos, e as nossas relações com os outros nas vivências do quotidiano, podem ser alteradas por via de afasias diversas, por exemplo.

³⁸⁵ Mafalda de Faria Bianc, *Estudos sobre o Ser*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998

³⁸⁶ Mafalda de Faria Bianc, *ibid.*, pp. 33 e 35

³⁸⁷ Cf. *idem*, p. 47

Mafalda Bianc argumenta que a ideia de ser não é definível devido ao seu carácter universal, assumindo, por isso, um papel transcendente a todos os géneros, sem negar o ser imanente.

No seio do ser encontramos a unidade e a multiplicidade, os modos de ser inteiramente definidos pelo pensamento do ser humano, cuja existência e essência (potência e acto) correspondem ao exercício de um poder ser.

O homem, um ente entre muitos outros, possui a faculdade de se posicionar sobre si mesmo e auscultar e avaliar reflexivamente o seu ser. Ele denomina-se animal entre os animais, mas guarda para si o tom diferenciador da racionalidade, na qual alberga a construção da sua humanidade – capacidade de se vincular; de se elevar em termos culturais e sociais, bem como conceber concepções infinitas, no centro das quais podemos destacar a sua relação com o mundo / mundos e com deus / deuses.

Na sua relação com uma entidade superior, o ser humano pode assumir uma perspectiva teísta, ou seja, coloca Deus no centro de toda a existência, sublinhando o facto de ele existir por si e em si e nele residir a razão para a presença do mundo. Mas também pode construir uma posição panteísta onde tudo é deus: observa-se a assimilação do mundo a deus e envereda-se pela identificação do homem com deus.³⁸⁸

O ser humano acaba por se redefinir na procura da revelação de si e do mundo que o rodeia. A abordagem das realidades, quer as entenda como entes que existem por si ou como entes que existem por outro, têm por base o querer tornar o mundo inteligível.

Ao homem, «(...) “lugar” dinâmico e crítico de toda a realidade (...)», ³⁸⁹ o corpo situa-o no encontro com a existência e, por meio da acção dos afectos, encontra-se com os outros seres:

(...) embora o sentir humano possa ser, por via do corpo, desencadeado e sustentado por mecanismo psico-fisiológico análogo ao do animal, a sua motivação e alcance são totalmente distintos. Na verdade, aí, onde o animal, movido pelo apetite, vê a presa e só ela, o homem imbuído pela consciência do (seu próprio) ser, encontra e discerne outro ser.³⁹⁰

Em jeito de conclusão, e na perspectiva de a criação se apresentar ao ser humano como o desafio de uma mensagem a revelar, concordamos com Mafalda Bianc quando declara:

É pois no homem e para com ele, que a criação se propõe como mensagem, canto silencioso, anúncio, poema inacabado. Ela vai ao seu encontro subrepticiamente pela linguagem imediata do

³⁸⁸ Cf. idem, pp. 63-65

³⁸⁹ Cf. idem, p. 112

³⁹⁰ Idem, p. 113

sentimento, sitiando o seu coração, mobilizando a sua alma para a acção poética e redentora do pensar. Este, pelo seu poder antecipador e profético, vislumbra, no que já é um sinal do que há-de ser, precipitando e fazendo afluir à palavra o fim de tudo o que há-de consumir e restituir à unidade originária.

No reenvio constante entre o Poema começado e as estrofes por escrever exerce-se o agir lúdico poético do Ser, que é História enquanto durar o tempo da convergência e do reconhecimento.³⁹¹

b) A semiótica do corpo

Na perspectiva de Eric Landowski,³⁹² a semiótica aborda territórios misteriosos, e por vezes inesperados, mas, no nosso entendimento, sempre surpreendentes, na exploração da manifestação dos múltiplos significados. O corpo é um desses espaços de exploração que se apresenta, em simultâneo, de uma forma ambígua, estranha e familiar, na medida em que nem sempre é fácil distinguirmos o nosso corpo da nossa entidade enquanto pessoas; a permanente convivência com o nosso corpo faz-nos pensar que o conhecemos quando, na maior parte das vezes, deveríamos assumir a nossa grande ignorância face aos mecanismos de significação, entre outros aspectos, para, dessa forma, e se o quisermos fazer, partirmos para a descoberta.

Na linha da tradição das abordagens dos sentidos do corpo podemos distinguir duas vias: a correspondente ao corpo dessemantizado, da responsabilidade das ciências naturais e dos fisiologistas e a do corpo descarnado projectado pelas ciências sociais. No primeiro caso o corpo é abordado como um mero objecto do saber científico, que, por permitir vários ângulos de análise, é retalhado e esmiuçado de acordo com as diferentes áreas do conhecimento respeitante às ciências naturais – o corpo é olhado como um conjunto de órgãos a necessitar de uma alma para assumir a sua totalidade e sentido. Assim, surgem

«(...) corpos despersonalizados, desnudados e que não se tocará, em sentido próprio, senão com luvas, corpos objectivados para exame e mesmo de seguida coisificados, para intervenção, lugar propriamente dito da doença e a este título objectos exclusivos da cura (...).³⁹³

A atitude positivista acaba por desvalorizar o sentido vivido pelo próprio indivíduo na sua relação com o seu corpo, pois para o médico este aspecto parece não ter sentido algum. Desta forma o corpo acaba por ser perspectivado como uma máquina sem qualquer espaço para atitudes reflexivas sobre a dimensão do sentido. No campo

³⁹¹ Idem, p. 114

³⁹² Eric Landowski, «Fronteiras do Corpo – fazer signo, fazer sentido», in *Revista de Comunicação e Linguagens – o campo da semiótica*, nº 29, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, 271-286

³⁹³ Eric Landowski, *ibid.*, p. 273

das ciências humanas há espaço para o corpo que sente e que se sente através de capacidades cognitivas e da evocação de um aparelho neuronal.

Com as ciências da natureza a advogarem corpos concebidos desligados do sentido e as ciências humanas a objectivarem sentidos, de alguma maneira, desligados do corpo, surge a necessidade de um equilíbrio entre ambas as partes que se intuem dinâmicas entre si.

Para além da semeiologia, a qual faz a leitura dos sintomas das doenças (explora os signos das doenças), há a semiologia que pega nos dados levantados pela primeira e os conduz além do domínio dos sintomas patológicos:

«(...) a relação biunívoca que, para o médico, liga a doença, corpo *manifesto*, aos signos ou aos índices que a *manifestam* encontra-se, aos olhos do semiólogo, transposta, mas formalmente idêntica, entre o plano dos *significados*, grandezas mais ou menos «abstractas» ou «conceptuais», e o dos *significantes* materiais «concretos», por exemplo gestuais, escolhidos por convenção, neste ou naquele contexto, a fim de «significar» os precedentes.³⁹⁴

Eric Landowski não tem quaisquer dúvidas acerca da realidade de um corpo humano capaz de emitir mensagens intencionais através da combinação de sinais codificados; assegura que o corpo «(...) está permanentemente, em si próprio e por si próprio, a fazer *sentido*.».³⁹⁵ O corpo não é apenas signo, uma superfície de inscrição a explorar nos termos da emissão de informações acerca de si mesmo ou da decifração das mesmas nas expressões corporais do outro, autorizando, desta forma, a validação de um pano da expressão (signo) e ou outro do conteúdo (sentido). O corpo é sujeito, pelo seu papel, no despontar do sentido «(...) como *configuração inteligível* e como *presença sensível*.»³⁹⁶ e é na sua presença no mundo e relação / interacção com o outro que significa.

Os outros, independentemente da natureza do seu ser, só adquirem sentido na sua relação com o corpo humano,³⁹⁷ pois a pele e o movimento do corpo humano inscrevem-se sobre os objectos que os rodeiam.

Na era da tecnologia o homem transforma, por vezes radicalmente, a realidade envolvente, transfigurando-a. Cria, por exemplo, máquinas pensando-as à sua imagem, ao mesmo tempo que as capacita como um prolongamento semiótico do seu próprio corpo: numa primeira fase o homem pensa as máquinas a partir de si para transformar a

³⁹⁴ Idem, p. 279

³⁹⁵ Idem, p. 280

³⁹⁶ Idem, p. 285

³⁹⁷ Cf. Jacques Fontanille, «Máquinas, Próteses e Impressões – o corpo pós-moderno (a propósito de Marcel Duchamps)», in *Revista de Comunicação e Linguagens – o campo da semiótica*, nº 29, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, 235-253

coisa em objecto; numa segunda etapa, o objecto em acção ou uso adquire sentidos vários a partir do corpo sensível que os originou, bem como «(...) uma certa autonomia técnica, modal e morfológica.».³⁹⁸

Há também objectos tecnológicos de tal maneira fortes que a sua acção se reflecte no ser que os criou: a televisão deixou de ter um papel mediador para se assumir como moldura – o lugar, por excelência, de edificação de imagens do corpo.

O corpo esbate a sua condição orgânica a favor de projecções múltiplas ensaiadas no mundo televisivo, cujo poder é superior ao do Estado, se pensarmos no processo de moldagem dos corpos com base numa indústria cultural, nos reflexos condicionados da moda e na proliferação da necessidade do pronto a servir ou do usa e deita fora.

Estas são apenas algumas das representações do corpo investido da posição de signo que, segundo Emídio Rosa de Oliveira,³⁹⁹ encerra um procedimento sacrificial, na medida em que o signo lá está pela coisa, representa-a, mas não a é, deixando algum espaço entre o que é e a sua representação para a emergência do símbolo:

É no espaço de não coincidência entre a representação e as coisas, entre o desejo de saber e o poder de ocultar, que o símbolo emerge como resto, radicalmente afectado ao corpo, vindo deste modo a desempenhar eticamente a função de simulacro e a regular discretamente o funcionamento da sociedade e da língua.⁴⁰⁰

A capacidade de representação permite ao indivíduo guardar imagens diversas referentes ao corpo através de experiências variadas como a leitura de obras de ficção, onde essas mesmas representações são configuradas. De certo modo, deixamos de procurar o corpo onde está, mas onde o colocámos,⁴⁰¹ pois olhamo-lo distanciadamente com inúmeros preconceitos de intermédio ou limitamo-nos a seguir os indícios / vestígios deixados pela passagem de determinada concepção de corpo.

Maria Augusta Babo⁴⁰² afirma a existência de um corpo plural, difícil de captar ou reduzir a uma língua linguística, capaz de captar signos (corpo inscrição marcado pelo tempo, pelo espaço e pelos códigos sociais); assim como de traduzir (os sintomas,

³⁹⁸ Jacques Fontanille, *ibid.*, p. 238

Jacques Fontanille destaca a capacidade dos objectos criados pelo homem também servirem como superfícies de inscrição e refere a acção da ergonomia sobre os utensílios e o facto de os objectos guardarem em si a memória do homem cujo corpo podem substituir (hoje, parcelarmente) ou completar.

³⁹⁹ Emídio Rosa de Oliveira, «Capturas e Saberes Experimentais do Corpo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – o corpo, o nome, a escrita*, n.º 10/11, Centro de Estudos, Comunicação e Linguagens, Lisboa, 1990, 41-51

⁴⁰⁰ Emídio Rosa de Oliveira, *ibid.*, p. 44

⁴⁰¹ *Id.*, *ibid.*

⁴⁰² Cf. Maria Augusta Babo, *op. cit.*

por exemplo) e de produzir significância. No corpo há espaço para a constituição, de acordo com a leitura de Maria Augusta Babo e José Gil,⁴⁰³ de uma infralíngua, que não tem de, necessariamente, ser linguística ou verbal; o corpo pode ser subjugado à linguagem, no entanto a sua corporeidade pode resistir ao sentido: há o sema e o soma e este último não deve ser entendido como o cadáver, mas «(...) um corpo vivo (...), uma singularidade no mundo, face ao outro, constantemente interpelado, atravessado por fluxos afeccionais.»⁴⁰⁴

O corpo assume o estatuto de significante flutuante⁴⁰⁵ pela sua capacidade de acolhimento dos significantes, relacionando-se com a significação e facultando o exercício do pensamento simbólico.

c) A Personalidade

Os significados encontrados em cada pessoa, e por cada pessoa, podem ter utilidades diversas. Uma delas corresponde à configuração da personalidade delimitada de acordo com as suas características humanas e o contexto sócio-cultural. A personalidade delinea-se na identificação de um conjunto de características físicas e morais próprias de um determinado ser humano que se dá a conhecer por via dos actos, pensamentos, palavras e emoções.

A leitura da personalidade faz-se a partir da interacção do corpo e a leitura, num primeiro plano. Apesar das aparências poderem iludir, nunca deixam de ser indícios da personalidade de cada indivíduo, que mais não seja pelo facto de querer viver a realidade ambicionada e não a realidade circunstancial.

Em cada gesto particular, em cada movimento, o ser humano, colocando em campo a sua vontade / necessidade de compreender / conhecer os outros, faz leituras do corpo, na maior parte das vezes na inconsciência da rotina diária, e apropria-se momentaneamente de um pseudo-outro.

A maneira de fazer - o andar, o dar, o receber, o sentar, o levantar, o fumar, o apertar a mão, o conversar – transporta pistas para esclarecer a maneira de ser e a

⁴⁰³ José Gil, *Métamorphoses du Corps*, Éditions de la Différence, Paris, 1985

⁴⁰⁴ Maria Augusta Babo, op. cit., p. 256

⁴⁰⁵ Cf. José Gil, op. cit., pp. 86-88 e 89

particularidade de determinados gestos; podendo estar muitas vezes afectada a problemas de lateralidade, ou doenças, comunicam por si mesmos.⁴⁰⁶

Para além de olhar os gestos mostrados pelo corpo, há quem defenda que a partir da auscultação das formas do corpo se pode aceder a informações relativas ao temperamento, carácter de uma pessoa. Reconhecendo o determinismo imanente a uma tal afirmação e os preconceitos que lhe subjazem, cujos efeitos na vida activa do sujeito poderiam ser nefastos, no caso de uma caracterização negativa, não deixa de ser curioso como o exterior do corpo continua a ser olhado como reflexo da alma.

No fundo, a mensagem passa pela ideia da necessidade de compreender o corpo. Mas para o compreendermos temos de o deslocar da sua inconsciência quotidiana, torná-lo objecto, com infinitas possibilidades de exploração, na medida em que cada porta aberta nos conduz a outros compartimentos do conhecimento.

d) O género

A década de sessenta do século XX individualizou-se pela confrontação dos poderes que, ao longo dos tempos, haviam subjugado o corpo. A emancipação do corpo torna-se o caminho a seguir, colocando a subjectividade inerente às diferentes teorias e abordagens como porta estandarte da possibilidade de o politicamente correcto não ser mais do que uma convenção e os papéis atribuídos a cada indivíduo um rótulo passível de mudanças mais ou menos profundas.

O ser homem ou mulher não tem uma correspondência directa com o feminino e o masculino. O género, apesar de possuir marcas biológicas, não é determinado pelos sinais sexuais, mas por aspectos de ordem sócio-cultural.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Cf. Bergés, *Os Gestos e a Personalidade*, Publicações Europa-América, s.l., 1974

⁴⁰⁷ Marie Richmond-Abbott coloca ênfase não só no processo de construção social do género masculino e feminino, mas também na forma como a sociedade opera, através da socialização, na iniciação e perpetuação de características entendidas como próprias para o menino / rapaz / homem e para a menina / rapariga / mulher. Há a perpetuação de estereótipos andróginos no seio das expectativas acerca das personalidades; dos papéis sociais e das posições e ocupações sociais desejados pelos pais para os filhos. Mais, as instituições da sociedade são permeáveis aos estereótipos veiculados pelo grupo dominante, exercendo-se uma enorme pressão sobre os indivíduos ao nível da família, como já apontou, da religião e dos sistemas educativo, económico e político.

Cf. Marie Richmond-Abbott, *Masculine and Feminine – gender roles over life cycle*, McGraw-Hill Inc., New York, 1982

Salvatore Cucchiari⁴⁰⁸ aponta a organização das relações de parentesco, o casamento, a família, o incesto como tabu e a heterossexualidade exclusiva, como princípios constitutivos da origem do conceito de género. Na verdade existem as categorias universais de homem e mulher, mas o seu conteúdo varia de cultura para cultura e possui uma história evolutiva na qual os aspectos natureza das actividades desempenhadas, as atitudes, os valores, os objectos, os símbolos e as expectativas exercem funções significativas.

A relação entre as categorias homem / mulher ou masculino / feminino relativas ao género e as categorias biológicas macho / fêmea tem em si muito da influência da noção de género cultural e social sobre o género biológico, até porque, apesar de se constituir o mundo com base em dois sexos diferenciados, há excepções, se é que deveríamos catalogá-las deste modo; vejamos o caso dos hemafroditas, por exemplo.

Salvatore Cucchiari defende o surgimento do género masculino e feminino, numa perspectiva do desenvolvimento das relações humanas e dos mecanismos de reprodução, na passagem de uma sociedade “pré-género” para uma sociedade de “género estratificado”, e não na transição de uma sociedade hominídea para uma humana, até porque uma sexualidade humana plástica e autónoma implica um cérebro totalmente desenvolvido, assim como uma capacidade simbólica e cultural plena.

Essa sociedade “pré-género” compreenderia dois grupos principais, aqueles que buscavam alimentos e os outros que criavam as crianças. A natureza dos dois grupos não se encontrava prescrita, o que a tornava instável e flutuante, pois os grupos sofriam alterações consideráveis com a passagem do tempo: apesar da especificidade da mulher no poder de amamentar a cria, e da importância daquelas mulheres capazes de dar à luz muitas crias, para dar peso demográfico a uma “horda” muito dependente da força dos seus elementos e da caça, cada membro dos diferentes grupos poderia esperar o desempenho de ambos os papéis ao longo da sua vida.⁴⁰⁹

Este tipo de sociedade seria manifestamente bissexual, não havendo uma associação rigorosa entre a reprodução e a heterossexualidade. A sexualidade, de cariz não repressivo, difusa, polimorfa e flexível, por via do não domínio dos órgãos genitais e do coito na relação, não constituía um elemento estruturante da sociedade, nem um

⁴⁰⁸ Cf. Cucchiari, Salvatore, «The Gender Revolution and the Transition from Bisexual Horde to Patrilocal Band: the origins of gender hierarchy», in *Sexual Meanings, the cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 31-79

⁴⁰⁹ Salvatore Cucchiari cita Lévi-Strauss para referir a artificialidade da divisão do trabalho, uma dicotomia cultural para implementar a dependência entre os sexos.

Cf. Salvatore Cucchiari, op. cit., p. 42

papel significativo na auto-definição do indivíduo como parte do grupo. As questões de filiação não se colocavam, apesar das relações de parentesco e do casamento não existirem, pois as crianças pertenciam à “horda” e eram utilizadas como o elemento mais valioso a utilizar como bem de troca no estreitamento das relações entre as diferentes “hordas”.

A consciência da habilidade das mulheres para gerarem e amamentarem crias foi o princípio da revolução do género: a proto-mulher é sagrada (vejam-se as representações de mulheres com seios e órgãos genitais, os quais são associados à criação e não ao sexo em si) e origina a uma categoria social baseada em características aparentemente sexuais que, em oposição, geram uma outra categoria, a do proto-homem. Por contágio do sagrado, a criação das crianças passa a ser dominada pelas mulheres e a da caça pelos homens.

Com base nesta revolução do significado entre as relações macho / fêmea, surgem papéis diferenciados que, naturalmente, são terreno fértil para a heterossexualização com apoio no género. O estabelecimento de categorias de géneros exclusivos quebra a unicidade e impõe-se, de alguma forma, como o responsável por toda uma série de dualidades que passam a dividir o mundo.

O género, a sexualidade e a reprodução podem ser tratados como símbolos, na medida em que nos podemos questionar acerca dos significados destes termos em diferentes contextos culturais, numa perspectiva cultural / antropológica ou sociológica.

As diferenças entre homens e mulheres, numa abordagem cultural transversal, apontam, segundo Sherry B. Ortner e Harriet Whitehead,⁴¹⁰ para uma série de oposições binárias do tipo: cultural / natural; auto-interesse / bem social; domínio público / domínio doméstico. As mesmas autoras ainda sublinham a acção do prestígio nas relações entre indivíduos do sexo masculino e do sexo feminino: de uma forma geral, o homem alcança posições superiores às mulheres e desenvolve uma acção de domínio público; o homem é definido a partir de papéis sociais, enquanto a mulher o é em termos de relações parentais / familiares (domínio privado) – a mulher, comumente, é caracterizada em relação ao homem e ao papel na construção do prestígio desse mesmo homem.⁴¹¹

⁴¹⁰ Cf. Sherry B. Ortner e Harriet Whitehead, «Introduction: accounting for sexual meanings», in *Sexual Meanings, the cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 1-37

⁴¹¹ Sherry B. Ortner e Harriet Whitehead também destacam a influência da sexualidade e erotismo na conquista do status, não tão claramente no primeiro plano dos interesses económicos, políticos,

Françoise Héritier⁴¹² refere que na caracterização dos sexos, assente em dicotomias do tipo quente / frio; seco / húmido; sol / lua, se encontra a legitimação de um sexo sobre o outro; da supremacia do masculino expressa tanto nas relações entre os sexos como no funcionamento das instituições.

A fecundidade, apesar das diferenças históricas entre os nossos dias e o passado de há cerca de cinquenta anos, é um elemento importante a considerar nas relações de supremacia entre o homem e a mulher. O homem, que poderia ser visivelmente impotente, mas nunca infértil, delegando na mulher esta responsabilidade, apodera-se da fecundidade desta através do seu controlo ou apropriação, quando não dos produtos da sua fecundidade.

Sylviane Agacinski aponta, mesmo, a fecundidade /reprodução como ponte para a mixidade no plano do respeito pelas diferenças e por uma política de igualdade de oportunidades / responsabilidades.⁴¹³ Reconhecendo a importância do papel desempenhado por Simone de Beauvoir na luta pela libertação da mulher, foca a sua posição androcêntrica no domínio da adopção de modelos masculinos e valorização exclusiva dos seus valores, referindo a necessidade da não ocultação do dois em benefício de um: assim tanto critica o androcentrismo como o ginocentrismo:

Pode-se dizer que cada um dos sexos é “particular”, no sentido em que, conjuntamente, dão todo o seu conteúdo à humanidade universal. Filosoficamente, a questão não é portanto a de ser “por ou contra” o universal, mas a de lhe dar o seu sentido concreto, uma vez que a universalidade abstracta não retém da humanidade senão aquilo que ela tem de mais geral e de mais formal.⁴¹⁴

De certa forma, encontramos nas palavras citadas no parágrafo anterior a vontade de não sucumbir à tentação da neutralização da diferença dos sexos no conceito de indivíduo, mas de politizar essa diferença na reinvenção permanente do seu sentido num mundo em permanente mutação.

financeiros e sociais, mas ao nível dos bastidores. A sexualidade é moldada pelo social, encontrando-se o erótico e o social mutuamente implicados, pelo que não devem ser subvalorizados como duas dimensões distintas.

Cf. Shery B. Ortner e Harriet Whitehead, op. cit., pp. 24-25

⁴¹² Françoise Héritier, *Masculino Feminino – o pensamento da diferença*, Instituto Piaget, Lisboa, 1998

⁴¹³ Sylviane Agacinski, op. cit., p. 25

É lógico que a autora em questão reconhece a importância da vida sexual independentemente da procriação: 1) o amor não se define apenas pela sua fecundidade (há lugar para a Vénus fecunda e a Vénus voluptuosa) e 2) a fecundidade está ausente nas relações eróticas entre duas pessoas do mesmo sexo. Hoje não se trata tanto do ser masculino ou feminino, mas do ser-se homossexual ou heterossexual, compreendendo estas classificações dos indivíduos não tanto o critério do sexo, mas o dos gostos / preferências pessoais.

⁴¹⁴ Sylviane Agacinski, op. cit., p. 43

e) A tecnologia e o corpo

O corpo costuma ser perspectivado em termos abstractos, se atendermos ao plano da teorização, mas também pelo facto de poder tomar muitas formas, em cujos principais braços repousam o corpo e a alma. O interessante é verificar, como declara Maria Teresa Cruz,⁴¹⁵ o facto de nos nossos dias a noção de corpo ser tão pouco evidente como a de alma. A autora em questão advoga para tal falta de evidência a crise da divisão entre o corporal e o incorporeal,⁴¹⁶ visto que estes não coincidem, respectivamente, com a carne e com a alma:

O incorporeal pode ganhar corpos sem carne – eléctricos e fantasmáticos, mas animados – tal como a carne pode ser investida por novas figuras do corpo, que já não a do organismo, como, por exemplo, a da máquina, ou a da informação. Em vez de alma, «animações», em vez de corpo, «corporizações».⁴¹⁷

Hoje a tecnologia está direccionada para o incorporeal quando equaciona aspectos da vida humana como a consciência ou os afectos.⁴¹⁸ E Maria Teresa Cruz acrescenta que o objectivo primordial é a reinvenção do corpo perfeito, o corpo sem carne, sublinhando, nos nossos tempos, a utilização de próteses variadas para rectificar ou ampliar o corpo, como um passo no que realmente se pretende: uma prótese mais radical, aquela que rectifique a corporeidade em incorporeidade imperecível, onnisciente e perfeita.

Os investimentos da tecnologia no corpo, continua a mesma autora, são orientados para além do organismo ou da carne, quando procuram assistir e controlar

⁴¹⁵ Maria Teresa Cruz, «A Histeria do Corpo», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 28, Centro de Estudos, Comunicação e Linguagens, Lisboa, 2000, 363-375

⁴¹⁶ Gonçalo M. Tavares afirma, tendo Novalis como referência, que o corporal diz respeito à carne e o incorpo às ligações (afectos negativos ou positivos, pessoas, objectos, lugares, acções-hábitos). Mais, o tamanho do corpo depende da quantidade das suas ligações, e que, talvez por isso mesmo, «Quanto mais o corpo se reduz à carne – menor número de ligações com o mundo – menos o corpo tem a perder, mais o corpo é sacrificável. O herói por quem somos capazes de chorar é aquele que tem ligações, e nós conhecemo-las (até um tique é incorpo, relação com o Mundo).»

Cf. Gonçalo M. Tavares «De Qualquer luta ou Descanso me Levantarei Forte e Bela como um Cavalo Novo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – a cultura das redes (actas do congresso ICNC 2001)*, nº extra, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2002, 446-458 (p. 446)

⁴¹⁷ Maria Teresa Cruz, op. cit., pp. 365-366

⁴¹⁸ Mais, na sequência dos desenvolvimentos tecnológicos, o corpo vive múltiplas relações com um mundo virtualizado pelo poder da internet e das webcams junto de corpos cujas identidades são auto-recriadas / simuladas, enquanto os mundos virtuais (aquilo que se encontra em potência e pode ser trazido à realidade dos modos humanos de apreensão e de percepção das coisas ou um outro mundo aparentemente separado do real) se apoderam do simbólico, operando a sua reversão, num processo natural de evolução no campo das representações e de mudança das condições de análise do mundo.

Cf. Jean-Pierre Jeudy, «Corpo Simbólico, corpo Virtual», in *Revista de Comunicação e Linguagens – a cultura de redes*, (Actas do Congresso ICNC 2001), nº extra, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2002, 45-54

«(...) os movimentos da consciência, da sensibilidade e dos afectos através da construção de uma inteligência e sensibilidades artificiais (...)»⁴¹⁹

Os desenvolvimentos na realidade artificial anunciam um querer alterar a natureza das interfaces, dispensando o papel dos órgãos dos sentidos nos processos psíquicos.

Neste contexto, o corpo artificial parece uma realidade anunciada, mas Maria Teresa Cruz chama a atenção para as flutuações desta realidade: trata-se, afinal, do fim da corporeidade dada (naturalizada) para se entrar na era da «(...) reinvenção ou experimentação da corporeidade e das suas animações.»⁴²⁰.

Já Maria Teresa Geada, colocando Deleuze como ponto de referência, orienta o olhar para a função do desejo na procura e recriação do corpo⁴²¹: «(...) a actual condição de fabricação do corpo é ainda um desejo de corpo, com tudo o que isso implica de produtividade, de engendramento de figuras e de procura intensiva de novas ligações (ao metal, ao eléctrico, ao químico, ao informacional, etc.).»⁴²²

Sobre o corpo pós-moderno surgem muitas concepções, destacando-se, entre elas, o corpo cyborg, cuja realidade é múltipla, se considerarmos a variedade de figuras inerentes ao mesmo. Dona Haraway⁴²³ vê o corpo cyborg, na óptica do valor teórico e político, como uma possibilidade de criar novas narrativas, as quais por enquanto passam pela literatura ensaística e literária.

⁴¹⁹ Maria Teresa Cruz, op. cit., p. 366

⁴²⁰ Maria Teresa Cruz, ibid., p. 367

⁴²¹ Maria Teresa Geada reporta que o desejo, o eros que na perspectiva dos gregos assumia o querer da beleza transcendental, sonha com a ligação àquilo que não se possui, como a imortalidade física e perpetuação do conhecimentos cuja troca implica, invariavelmente, um querer mais. Este desejo obriga a redes de ligações que, com o advento das tecnologias digitais, suscita nas pessoas «(...) uma verdadeira compulsão à conexão(...)», sendo atravessadas pelos fluxos de informação que circulam continuamente na infosfera.

A ligação do corpo aos circuitos informáticos acaba por promover teses diversas sobre a relação corpo / mente: uns a favor da teoria da desincorporação, como Hans Moravec (num futuro próximo o ser humano poderá desligar-se do seu corpo e existir em sistemas electrónicos) e Donna Haraway («(...) o corpo está obsoleto e (...) a mente pode libertar-se das constricções da carne.») por exemplo; outros contra-argumentando-a, como Claudia Springer e Roseanne Stone (criticam, entre outros aspectos, a promoção do dualismo cartesiano (mente / corpo), e a primeira destaca na fusão dos corpos com as máquinas a contradição de uma satisfação erótica e a obsolescência do corpo); outros, ainda, apontando para o facto de as novas teorias sobre o desaparecimento do corpo implicarem a subjectividade do corpo como estrutura imaterial e informacional por acção do cruzamento da materialidade da informática com a imaterialidade da informação (Catherine Walby, por exemplo).

Cf. Maria Teresa Geada, «Corpos Ligados: Mobilização e Neutralização do Desejo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – a cultura das redes (Actas do Congresso ICNC 2001)*, nº extra, Relógio d'Água, Lisboa, 2002, 460-469 (pp. 460 e 462) (A primeira citação está registada na página 460 e a segunda na página 462)

⁴²² Cf. Maria Teresa Geada, op. cit., p. 367

⁴²³ Apud., Maria Teresa Cruz, op. cit., pp. 367-370

O cyborg (cybernetic organism) é a âncora de uma nova ontologia, na medida em que possibilita a reflexão do ser da vida repassada pela técnica. Na sua ideologia inscreve-se a hibridação da máquina com o organismo e a possibilidade da transformação da condição dos géneros e da sexualidade, com a suspensão desta e de outras determinações de cariz biológico da espécie humana. Abre-se, assim, caminho para a hipótese de existência sem reprodução sexuada e, por isso, sem género e sem génese, tendo apenas o infinito como limite.

O corpo cyborg direcciona o nosso pensamento para a dicotomia natural / artificial na reflexão sobre o corpo e, mesmo que queiramos conceber tal par conceptual como elementos opostos, também não podemos deixar de encarar o artificial como um outro modo de a natureza se apresentar. É, curiosamente, na observação das semelhanças entre as diferentes máquinas, mais do que das diferenças, que identificamos parecenças na organização e funcionamento do corpo natural com elas;⁴²⁴ gera-se uma relação quase familiar com as mesmas, numa afirmação do corpo pós-moderno como corpo pós-natural ou artificial.⁴²⁵

f) O corpo: encontros e desencontros

O corpo proporciona encontros e desencontros com os outros, e connosco, e a construção de uma infinidade de imagens capazes, elas também, de influenciarem profundamente os modos de estar e de ser numa vida em sociedade.

Mas como nos colocamos perante a ideia de corpo enquanto espaço de interligação e interacção?

⁴²⁴ Sobre a comparação entre máquinas e corpos, António Damásio, no livro *Ao Encontro de Espinosa* expõe o exemplo de uma cabina de pilotagem de um avião para demonstrar como uma máquina, por mais sofisticada que seja, é diferente de um corpo orgânico. A propósito da comparação entre os sistemas de monitorização de um avião e os dispositivos de monitorização de um organismo vivo, o autor salienta o facto de o funcionamento dos aviões depender de um controlador da missão; que cada parte elementar do organismo vivo é constituída por células vivas correspondentes, elas mesmas, a organismos individuais com um ciclo de vida e que, enquanto os computadores de bordo se preocupam com a execução de cada voo, o nosso cérebro e mente preocupam-se com a integridade total do corpo vivo em cujos locais específicos existem subcomponentes que, por sua vez, se encarregam da manutenção da sua própria vida.

A animação de um avião depende directamente das funções planeadas para esse meio de transporte executar, enquanto no caso do ser humano aquela é uma complexidade que se joga na teia da manutenção da vida no corpo, quer no plano das suas diferentes partes, quer no plano da sua totalidade. Assim, uma máquina não deve sentir nada que se pareça com um sentimento humano, até porque não partilha quaisquer afinidades com a administração e representação da vida interior do ser humano.

Cf. António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 2003

⁴²⁵ Cf. Maria Teresa Cruz, op. cit., p. 372

Heidi J. Nast e Steve Pile⁴²⁶ orientam o raciocínio na exploração do princípio: se todos temos corpo, todos somos, de alguma forma, lugares.

Os corpos enquanto lugares especificamente localizados em termos culturais, históricos e geográficos são portadores de informações diversas capazes de permitir a busca de sentidos através do pensamento sobre a forma como os corpos e os lugares são entendidos, construídos e se interrelacionam entre si.

A identificação dos pontos de interligação entre o corpo da pessoa e o lugar permite a sinalização de variáveis interessantes para análise; no entanto, não devemos perder a noção de que o indivíduo não é estanque, que ocupa diversas posições no seu espaço de acção.

A análise de aspectos como a classe, o género, a raça, a sexualidade e as políticas, motivadas a partir da acção do corpo, podem ser analisados a partir das tipologias geográficas mais próximas do indivíduo; das políticas de conexão e desconexão, e da percepção do corpo como um lugar de luta pelos direitos sobre o corpo. Um corpo negro pode permitir ao indivíduo aceder a uns lugares e impedi-lo de usufruir totalmente doutros.

Mas o corpo, apesar de poder ser olhado como um centro alimentador de categorias culturais pré-determinadas, não pode ser encarado como uma *tabula rasa* na qual se fazem projecções variadas; o corpo existe para além das relações sociais e das imposições determinadas pelas suas diferentes categorias. Assim, é possível aventurar a hipótese de os corpos serem instáveis e indeterminados, não podendo ser apresentados como obra acabada em qualquer um dos momentos da vida dos seres humanos.

Passo a passo, interrelacionando-se com os lugares, os corpos vão sendo construídos à medida que se vão tornado relacionais e territorializados de diversas formas: «Bodies and places are woven together through intricate webs of social and spatial relations that are made by, and make, embodied subjects.»⁴²⁷.

A análise da forma como as relações espaciais agem sobre os corpos para construir corpos e lugares, através dos corpos e dos lugares, conduz ao encontro de inúmeras realidades: a) a filtragem operada, através de práticas discursivas, de modelos de materialidade e de espaço, junto dos seres humanos; b) a filtragem e fluidez da heterossexualidade nas normas do capitalismo; c) a influência do encontro do corpo

⁴²⁶ Heidi J. Nast, Steve Pile, «MakingPlacesBodies», in *Places Through the Body*, Routledge, London and New York, 1998, 1-19

⁴²⁷ Heidi J. Nast, Steve Pile, *ibid.*, p. 4

com os esquemas urbanos (nos quais as tecnologias relacionadas com a difusão de informação desempenham um papel cada vez mais importante) na figuração de representações do próprio corpo; d) a relação do corpo com o ciberespaço (o lugar da desincorporação por via do *software*, apesar do *hardware*); e) as memórias dos lugares e o mapeamento de afectividades e relacionamentos; f) o confinamento dos corpos aos lugares por acção de outros corpos; g) o papel de diferentes lugares (o harém, o santuário e o país, só a título de exemplo) na cultura e psique dos corpos; h) a criação de novos lugares para construção de corpos desejáveis; i) o modo e o lugar onde os corpos projectam as suas histórias, bem como os seus diferentes níveis de significação, são apenas aspectos ilustrativos.

Ken Hillis,⁴²⁸ a propósito da reflexão acerca da relação do corpo com as realidades virtuais e a imersão do corpo em ambientes da mesma natureza, advoga a hipótese de um corpo sem fronteiras / limitações por acção de um processo de anestesiamiento da percepção corporal (a existência de um corpo desincorporado com livre acesso ao jogo da ficção, imaginação e informação), que passa pela exploração da linguagem como tecnologia social ao serviço da telemática, e que poderá produzir os seus efeitos no domínio da identidade - uma individualidade com menos raiz nos espaços reais e mais fundamentada num espaço virtual onde ocorre a circulação contínua de discursos híbridos.

A selecção dos textos *Alice no País das Maravilhas* e do *Feiticeiro de Oz*, por parte de Heidi J. Nast e Steve Pile,⁴²⁹ são preponderantes na ilustração das transformações sofridas pelo corpo na sua fluidez e interrelação com o espaço: o corpo de Alice nunca se manteve estável ao ponto de o podermos caracterizar unicamente como o de uma menina; o seu corpo não parecia servir nos diferentes lugares e, ainda que ela procurasse entender os seus corpos e os diferentes lugares, estes nunca se mantinham estáveis o tempo suficiente para permitir uma significação satisfatória; Dorothy, transportada para um mundo se sonho, não consegue seguir a lógica dos seres que o habitam, até porque nestes parece faltar algo vital, segundo as concepções de um mundo real. É na transposição de lugar para lugar que a heroína vai procedendo à clarificação da charada / enigma dos corpos, a qual, à semelhança de Alice, bem como

⁴²⁸ Ken Hillis, «Human.Language.Machine», in *Places Through the Body*, Routledge, London and New York, 1998, 52-71

⁴²⁹ Cf. Heidi, J. Nast e Steve Pile, op. cit.

de cada indivíduo, se depara com as frágeis ilusões sobre as quais assentam as noções de corpos e de espaços.

A abordagem do corpo pode ser feita, também, na linha de raciocínio de palimpsesto em virtude da existência de uma rede de ligações, concebida pela intervenção das diferentes áreas do conhecimento, no esclarecimento de aspectos inerentes ao corpo. O corpo, na teorização acerca de si mesmo, é, em simultâneo, hipotexto e hipertexto, se é que podemos utilizar estes termos, na medida em que a análise das partes tem subjacente o todo e vice-versa.

O corpo pode ser o vazio ou o meio de transporte; por norma implica o mundo na sua vivência, mas só nos permite guiar entre as coisas se nos servirmos dele e cessarmos de o analisar e de lhe pedir contas.⁴³⁰

A percepção da realidade total do corpo é um desafio para a vida de cada pessoa, sabendo-se de antemão que este será um projecto em aberto. Cada indivíduo poderá oferecer o seu contributo no desnudamento de um corpo comum a todos, o qual, sendo vivido segundo intensidades e limites diferentes, apresenta um leque infinito de combinações dos dados a si referentes, os quais nos fazem sentir mais ricos na experiência da diversidade de um corpo comum ao ser humano.

Se quisermos associar o corpo à arte e à linguagem temos de partir do pressuposto, tal como José Gil, do corpo e da linguagem como dois campos semióticos altamente densos e cuja relação faz surgir, ou articula, metáforas e analogias diversas. O corpo não deve ser encarado como mero objecto de descrição médico-científica ou um organismo sem expressão, pois a linguagem, quer seja pré-verbal (não verbal) ou verbal mantém laços com aquele: «(...) toda e qualquer linguagem corporal resulta (...) de uma sedimentação da linguagem no corpo.»⁴³¹

⁴³⁰ Cf. Emídio Rosa de Oliveira, op. cit.

Emídio Rosa de Oliveira refere ainda que: «O corpo é uma idealidade sensível – idealidade, que não assenta num edifício geométrico isento de corruptibilidade, mas na pulsão, ou seja, no instinto, nestas energias vitais infiltradas no corpo que impregnam as crenças e até mesmo os conhecimentos. (...) O que nos cega tanto a nível do pensar, como do corpo, é a tendência racional constante em querer destrinçar à viva força o que por natureza é misturado e híbrido.»

Cf. Emídio Rosa de Oliveira, op. cit., p. 48

⁴³¹ José Gil, «O Corpo, a Arte e a Linguagem: o Exemplo de Alberto Caeiro», in *Revista de Comunicação e Linguagens – O Corpo, o Nome e a escrita*, nº 10 / 11, Centro de Estudos, Comunicação e Linguagens, Março de 1990, 59-70 (p. 60)

Neste contexto, a arte surgiria como o elo de ligação entre o corpo e a linguagem, pois, sem pertencer a algum dos dois, participa em ambos por meio do estabelecimento de correspondências entre as sensações provenientes dos diferentes órgãos sensoriais.⁴³²

O mesmo autor, no seguimento da sua linha de raciocínio, afirma:

Este poder de estabelecer correspondências parece idêntico ao que tem o corpo de realizar «transferências modais» (por exemplo quando transfere uma sensação visual para uma tátil); dir-se-ia semelhante ao poder metalinguístico da linguagem verbal, a única capaz de falar de si mesma e de todas as artes e, assim de poder «traduzir, a um nível altamente abstracto (conceptual), um som musical numa forma plástica. Simplesmente a arte não transfere sensações, *tradu-las*: não é a sensação visual que se transforma em sensação tátil, mas a consciência da primeira que se torna consciência da segunda sem deixar de ser a mesma.⁴³³

A arte é colocada em campo como ponto intermédio entre o corpo e a linguagem. Capaz de traduzir sensações a um nível conceptual, a forma artística tende a conduzir a percepção para além do horizonte do sentido, ao encontro de novas conexões entre as informações obtidas pelos diferentes órgãos sensoriais. Consequentemente, torna-se evidente a existência de um poder virtual de metamorfose capaz de traduzir sensações, conferindo à arte um poder não só expressivo, mas também comunicacional.

Depois de comparar os pesos da expressão e da comunicação na linguagem, na arte e no corpo (mais comunicação e menos expressão no primeiro, igual comunicação e expressão no segundo e menos comunicação e mais expressão no último), José Gil concluiu que o termo mediador entre o corpo e a linguagem é a forma da sensação, existindo espaço para uma função metalinguística:

A arte traduz em si própria, na sua forma, elementos do corpo em elementos da linguagem.
(...)

A arte realiza a passagem de um [do corpo] para o outro [linguagem], formando unidades sensitivas-abstractas, singulares-universais, expressivas-comunicacionais.

(...) a «arte traduz em si própria»: com efeito, a arte é essa tradução-mediação, não apenas essa intermediária que permite a passagem entre corpo e linguagem. Ao permitir tal passagem, ela exprime-a e, neste sentido, tem uma função «metalinguística»: ao falar de si mesma (da sua função mediadora), constitui-se superfície de inscrição desse processo de mediação. (...) Assim, a «matéria» da arte (a forma das sensações) é o solo natal da actividade metafísica; e a forma artística não é mais do que a metáfora de uma troca de elementos expressivos e significantes do corpo e da linguagem.⁴³⁴

A arte, a poesia, pode agir como tradutora do corpo na linguagem e da linguagem no corpo, fazendo coincidir a linguagem e a expressão, a singularidade e a abstracção. Segundo José Gil, para atingir uma forma absoluta, perfeita, seria forçoso

⁴³² José Gil apresenta o exemplo da pintura moderna para ilustrar a relação entre sensações provenientes de órgãos sensoriais diversos: a combinação de múltiplas matérias e elementos semióticos traduzidos em expressões como: um azul aveludado ou um encarnado vibrante (correspondência entre a visão, o tacto e a audição).

⁴³³ José Gil, op. cit., p. 60

⁴³⁴ Idem, p. 62

desenvolver um trabalho de convergência entre o grau máximo de expressividade (sensibilidade) e o grau máximo de comunicabilidade (abstracção).

Não poderíamos deixar de ver neste esforço de convergência o ofício do poeta, em especial de Eugénio de Andrade, que, com o corpo e no corpo, parte em busca da forma perfeita pela via do rigor ou da simplicidade.⁴³⁵

⁴³⁵ Na sequência da leitura do artigo «O Corpo, a Arte e a Linguagem: o Exemplo de Alberto Caeiro», da responsabilidade de José Gil, não pudemos deixar de equacionar a possibilidade da existência de alguma relação entre a poesia de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa, e o texto poético de Eugénio de Andrade, não pela via do aprender a ver a partir do desaprender a pensar, mas antes pela construção da emoção poética a partir dos sentidos; da exploração da sensação como valor estético e, de alguma forma, da recuperação da consciência de uma criança. Mais, partirá o poeta do concreto para o abstracto ou do abstracto para o concreto? A leitura dos poemas sugere uma realidade concreta perante o olhar, muitas vezes quase palpável, audível, odorosa, em determinados pontos, quase acessível ao paladar. Mas estas construções operam ao serviço da procura do sentido primordial total ou na construção de realidades concretas universais, por fazerem parte do plano de inscrições da humanidade, onde coexistem formas múltiplas?

1.1 – O Papel do Corpo na Poesia de Eugénio de Andrade, Segundo o Próprio

O corpo, na poesia de Eugénio de Andrade, assume um papel destaque. O poeta, instado por uma jornalista a falar sobre o corpo, referiu, especificamente, ter falado sobre o corpo nos seus poemas; não haveria mais a dizer, a acrescentar, porque, confessa, “detesta paráfrases”. Havia reconhecido, antes, a relevância da pele / corpo na sua poesia: «A pele, isto é, o corpo é extremamente importante na minha poesia.»⁴³⁶

É no corpo que se encontra o ponto de ebulição para a transformação, metamorfose: o ponto de partida para o (re)descobrir a verdade e o ponto de chegada para proceder às leituras das informações recolhidas, muitas vezes armazenadas e, ao longo dos tempos, revisitadas. Muitas vezes, a leitura de muitos dos seus poemas sugere mais uma busca interior no corpo das sensações e situações vividas pelo corpo num tempo / espaço (para nos valermos da ideia, de alguma forma perseguida por Sophia de Mello Breyner Andresen), sem costura experimentado por um corpo primordial. Talvez, também por isso, a importância que a infância e a juventude assumem na obra eugeniana.⁴³⁷

As obsessões de criador andam aliadas à infância e às imagens que o corpo lhe permitiu sentir / experimentar e guardar: a poesia dos pássaros e do vento; das águas e dos amieiros; a da voz da mãe; das medas e searas de pão; do rumor dos rebanhos; do olhar solitário dos pastores; do cheiro dos poejos e do barro fresco...⁴³⁸

O desejo de se apossar do mundo, que lhe proporcionava uma relação de prazer com as coisas que o fascinavam e desejava devorar com todos os sentidos, é algo próprio da infância, a que permanece ligado. Assim surge a nostalgia dos corpos abraçados, enfim, dos lugares onde se sentiu em harmonia com os outros.⁴³⁹

A «nostalgia (...) [do] sol a prumo sobre corpos sem sombras» é partilhada com Kavafis no amor pela juventude.⁴⁴⁰ De qualquer forma, o espírito de juventude perpetua-se, pelo menos, até à altura em que foi agraciado com a grã-cruz da Ordem do

⁴³⁶ Eugénio de Andrade, «Este País é a Minha Ferida», in *Rosto Precário*, p. 137

⁴³⁷ A propósito da obra *Ostinato Rigore*, Eugénio de Andrade afirma: «Palavras rumorosas de sangue, colhidas no espaço luminoso da infância quando o tempo era cheio, redondo, cintilante» (sublinhado da nossa responsabilidade)

Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 45

⁴³⁸ Cf. Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, pp. 35 e 58

⁴³⁹ Cf. Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 175

⁴⁴⁰ Cf. Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 86

Mérito na Covilhã: «(...) acordo invariavelmente à mesma hora, e sempre com quinze ou dezasseis anos.»⁴⁴¹.

Um homem não tem a duração de um dragoeiro e a vida vai envelhecendo, perdendo calor e substância, mas a juventude de espírito experimentada por Eugénio de Andrade permite-lhe viver esperando, sempre, que a poesia o apanhe nas suas malhas.⁴⁴²

A velhice, na perspectiva de Eugénio de Andrade, é marcadora da ruína do corpo; transforma o ser humano num peso para os outros e num lugar de desamparo. O poeta desejou mesmo, em determinada altura, não ter de viver a velhice, não criticando quem interrompe voluntariamente a vida, pois «Cada um dispõe do seu próprio corpo para o usar como quiser, até para o aniquilar.»⁴⁴³.

A pele é o revestimento de um corpo vivo, que não é fácil de mudar; o trampolim para o jogo dos sentidos despertados no contacto com a mãe e com o lugar da sua infância: há os cheiros dos lagares, das queijarias, do forno, das forjas; as cores doiradas do restolho, da terra obscura; os sons dos olivais e das pedras nos falares das gentes; a palpação dos fenos, das folhagens e do calor dos corpos; o sabor de uma boca próxima de outra; a constatação do anoitecer; o desejo / amor e a morte.⁴⁴⁴

O poeta que advoga que «É a partir do homem “de carne e de sentidos” que ascendemos (...)»⁴⁴⁵ a algo mais, afirma:

Se também eu sou poeta pela graça de todos os sentidos, é o tacto que desempenha o papel principal. Tocar a pele rugosa ou doce das coisas, acariciá-las, senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante (...).⁴⁴⁶

A voz provocadora do fervilhar dos sentidos, incide sobre o coração, mais sensível aos movimentos da alma, e altera o estado do corpo: a voz de uma qualquer mulher que canta; a voz da mãe que canta, que ralha, que fala; as cantigas e a poesia. Há também a voz / música do harmónio, cuja melodia acompanha o luar e é capaz de acariciar um «(...) corpo pequeno, intranquilo e solitário (...)»⁴⁴⁷.

⁴⁴¹ Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 178

⁴⁴² Cf. Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 202

⁴⁴³ Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, pp.98-99

⁴⁴⁴ Cf. Eugénio de Andrade, «Poesia: Terra de Minha Mãe», in *Rosto Precário*

Ainda em redor do papel dos sentidos, e da sua relação com as palavras, Eugénio de Andrade testemunha: «(...) gosto de palavras que sabem a terra, a água, aos frutos de fogo do Verão, aos barcos no vento; gosto de palavras lisas como seixos, rugosas como pão de centeio. Palavras que cheiram a feno e a poeira, a barro e a limão, a resina e a sol.»

Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 45

⁴⁴⁵ Eugénio de Andrade, *ibid.*, p. 39

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 47

⁴⁴⁷ Eugénio de Andrade, «Nascimento da Música», in *Rosto Precário*, p.21

Face às palavras, à vida, também a apetência pelo silêncio, «(...) o espesso, turvo silêncio das criaturas.»,⁴⁴⁸ como possibilidade de encontro com a palavra justa e sua associação ao ritmo certo, próximo do «(...) rumor espesso e surdo do próprio sangue.»⁴⁴⁹.

Eugénio de Andrade assume o corpo como uma das verdades e o desejo como poder, e que, se se anulasse o direito do homem ao prazer, a sua existência seria incompleta.⁴⁵⁰

Na sua óptica, o que importa, na abordagem da sexualidade / sensualidade (que alguns defendem ser um aspecto omnipresente na sua obra, mas apresentado de uma forma purificada) «(...) é o encontro do homem com o seu próprio rosto e a coragem de cada um ousar ser o que é.»⁴⁵¹

Mais do que tudo, o poeta, enquanto homem, deve empenhar-se na perseguição da totalidade, na revelação do ser humano, sem pre(-)conceitos, porque o futuro do homem reside no próprio:

Mas o homem do nosso futuro não nos interessa desfigurado. Este animal triste que nos habita há milhares de anos, cujas possibilidades estamos tão longe de conhecer, é o fruto de uma desfiguração – acção de uma cultura mais interessada em ocultar ao homem o seu rosto do que em trazê-lo, belo e tenebroso, à luz limpa do dia.⁴⁵²

A necessidade do encontro do poeta com o rosto surge a partir do momento em que teve consciência de que possuía um corpo, que desejava dignificar:

A importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado, humilhado, desprezado ou corrompido, pelo menos de Platão para cá. Digo *corpo* onde outros dizem *espírito*, porque todo o pensamento desencarnado me faz horror. Ser expulso de um calor que é o do sangue, eis a miséria. Só através do corpo nos poderemos erguer à divindade de que fomos capazes, até deixarmos de ser, na frágil e precária luz da terra, o mais estrangeiro dos seus habitantes.⁴⁵³

Estamos perante a anulação do dualismo corpo / espírito (que outros afirmam alma ou distinguem em relação à alma) pela defesa da encarnação do pensamento como coisa fundamental na revelação da totalidade do homem pleno, do homem não mutilado, do ser capaz de responsabilmente assumir a sua diferença e realizar toda a sua potencialidade.

⁴⁴⁸ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 45

⁴⁴⁹ Eugénio de Andrade, «Palavras em Mateus», in *Rosto Precário*, p. 32

⁴⁵⁰ Cf. Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 101

⁴⁵¹ Id., *ibid.*

⁴⁵² Eugénio de Andrade, «Poética», in *Rosto Precário*, p. 16

⁴⁵³ Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 48

O corpo como fonte de pecado, como obstáculo à elevação do espírito, não tem lugar na poesia de Eugénio de Andrade; existe como todo e é puro, na medida em que a perversão, ao contrário da tese defendida por largos séculos, é desencadeada pelo espírito.⁴⁵⁴

Eugénio de Andrade afirma a ligação do seu percurso poético, entre outros aspectos, à dignificação do homem através da descoberta do rosto entre os rostos impostos ou sugeridos aos diferentes indivíduos; assim como do corpo que o mundo parece empenhado em negar e do olhar sobre a ascensão e declínio de Eros, numa perspectiva mais abrangente do que a da mera sexualidade.⁴⁵⁵

Na poesia eugeniana existe uma profunda relação entre o corpo e a natureza; o primeiro, muitas vezes, «(...) insurge-se, diz coisas despropositadas, põe-se a blasfemar, chegando a pretender-se metáfora do universo.»⁴⁵⁶ Pontos direccionados para a subversão que, na poesia de Eugénio de Andrade, passa, indubitavelmente, pelo corpo. Não busca a certeza nos códigos comumente aceites, antes a sua perturbação, na pesquisa do um verdadeiro rosto guardado, talvez, nas sociedades “pré-género” descritas por Salvatore Cuchiari.

Assim como ninguém, no entender do poeta, é inteiramente masculino ou feminino, a poesia não tem sexo, não devendo ser institucionalizada a partir de critérios arbitrados por meios sociais e culturais.⁴⁵⁷

A poesia que sai da mão do poeta transporta as suas impressões digitais; no caso de Eugénio de Andrade com uma característica que elege: «(...) esta é a poesia que sempre foi a minha: uma voz que no corpo se faz alma para que noutras almas regresse ao corpo.»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ Cf. Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p.109

⁴⁵⁵ Cf. Eugénio de Andrade, «Da Palavra ao Silêncio», in *Rosto Precário*, p. 36

⁴⁵⁶ Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 67

⁴⁵⁷ Cf. Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p.116

⁴⁵⁸ Eugénio de Andrade, «Poesia: Terra de Minha Mãe», p. 28

2 – O Corpo – Mediador entre a Mente e o Mundo

Na reflexão em torno do dualismo corpo / alma, António Damásio,⁴⁵⁹ situa no corpo e nas partes constituintes a origem dos sentimentos, cujos conteúdos essenciais dizem respeito a configurações do estado do corpo representadas pelos mapas somatossensitivos (as células vivas e as projecções nervosas, as quais fornecem sinais do corpo às células).⁴⁶⁰

Os sentimentos, que se desenrolam na parte privada do corpo, na mente, têm como aspecto público as emoções, as quais se manifestam no plano do corpo, e ambos se podem consubstanciar sob a forma dos afectos.⁴⁶¹

Ao contrário do que geralmente se possa pensar, mente e consciência não são realidades sinónimas, na medida em que a segunda funciona como um processo de enriquecimento da mente por via do saber de si e dos outros. A consciência, se quisermos, poderá aproximar-se da mente consciente, a qual tem por base um sistema neural.

A abordagem da mente conduz à problemática do dualismo da substância, na medida em que o corpo e as suas partes são constituídos por matéria física, enquanto a mente o não parece ser, e, invariavelmente, a Descartes: este filósofo descortinou, à semelhança de Hipócrates, a interacção entre a mente e o corpo, apesar de nunca ter explicado o processo de tal interinfluência – localizou-a na glândula pineal, mas depois anulou-a com a determinação da mente como uma substância não física.

Com o desenvolvimento da neurologia moderna a teoria do dualismo da substância vai sofrendo um processo de desgaste em virtude do levantamento de dados novos acerca da revelação da ligação dos fenómenos mentais ao funcionamento de diferentes circuitos cerebrais:

(...) a mente emerge num cérebro situado dentro de um corpo-propriamente-dito; (...) a mente emerge em tecido biológico – em células nervosas – que partilham das mesmas características que definem outros tecidos vivos no corpo-propriamente-dito.⁴⁶²

A construção da realidade do nosso corpo, bem como daquela que nos envolve, tem por base actividades mentais, que assentam em processos de mapeamento registado

⁴⁵⁹ Cf. António Damásio, op. cit.

⁴⁶⁰ António Damásio, ibid., p. 156

⁴⁶¹ Id., ibid.

⁴⁶² Idem, p. 215

nas regiões sensoriais do cérebro humano com origem em diferentes estruturas do corpo sob acção de um determinado estado e circunstância.

As imagens mentais que residem na nossa mente resultam das interacções de cada indivíduo com os objectos circundantes, estabelecidas de acordo com as capacidades dos organismos, das quais são realizados mapeamentos em padrões neurais. Tanto os objectos como as imagens são reais, no entanto, não podemos esquecer que estas últimas derivam de construções a partir de «(...) um objecto e não imagens em espelho desse objecto.»⁴⁶³.

O facto de um objecto provocar padrões neurais semelhantes e, consequentemente, imagens mentais parecidas deve-se ao facto de os seres humanos, na sua essência biológica, serem idênticos. Veja-se, por exemplo, o funcionamento da visão:

A óptica pára na retina. Da retina para diante ocorrem transformações físicas em diversas estruturas nervosas a caminho dos córtices visuais, mas não se trata já de informações ópticas. (...) O que há, no fundo, é uma série de correspondências que tem vindo a ser produzida através de uma longa história da evolução, uma série de correspondências entre as características físicas dos objectos que são independentes de nós e o menu de possíveis respostas que o organismo pode dar a essas características.⁴⁶⁴

O cérebro de cada ser humano não é uma tábua rasa, ele possui, logo de início, informações vitais acerca da gestão do organismo e muitas das ideias que formamos acerca do nosso corpo, com base nos seus estados, são controladas pelo desenho do cérebro e as necessidades gerais do organismo.

As imagens do corpo, de ordem carnal («(...) constituída por imagens do interior do corpo (...)»)⁴⁶⁵ e de ordem sensorial especial (as sondas sensoriais especiais - «(...) imagens que têm base no estado de actividade (...) [dos] órgãos sensoriais periféricos.»),⁴⁶⁶ podem ser manipuladas na mente humana e dar origem a novas imagens para simbolizar realidades diversas – objectos, acontecimentos, abstrações e novas imagens,⁴⁶⁷ por exemplo.

⁴⁶³ Idem, p. 225

⁴⁶⁴ Id., ibid.

⁴⁶⁵ Idem, p. 220

⁴⁶⁶ Id., ibid.

⁴⁶⁷ António Damásio aponta o corpo como interface ao sublinhar a importância do contacto do objecto com o corpo na formação da sua imagem:

«As imagens ocorrem quando essas partes especializadas do corpo [órgãos sensoriais] são modificadas por objectos exteriores ao corpo. Resultam do contacto físico desses objectos com o corpo. No caso da retina e da cóclea, respectivamente, os objectos perturbam padrões de luz e de som e a perturbação é captada pelas sondas sensoriais. No caso do tacto, há um contacto mecânico directo de um objecto com a pele, que modifica a actividade das terminações nervosas situadas no seu interior.»

António Damásio, op. cit., p. 220

António Damásio, que concebe a mente como fruto da cooperação entre as diferentes partes do cérebro, reforça assim o papel do nosso corpo total na auto-preservação e criatividade; na resolução dos problemas mais banais do dia-a-dia ou das necessidades expressivas.

O corpo, como veículo na nossa relação com o mundo, permite, enquanto emissor / receptor, configurar mensagens capazes de provocar emoções e sentimentos, partilhar a mesma organização biológica, quer pela percepção de realidades comuns ou pelo despertar dos sentidos como se perante si tivesse a seara de pão ou o sorriso da criança, mas também pela capacidade de tornar sua a realidade codificada por outro.

Eugénio de Andrade coloca a tónica no corpo por inteiro, sem a subvalorização de umas estruturas relativamente a outras: em alguns aspectos, o corpo é organismo e pensamento, que nunca poderá ser desencarnado. A associação à fábula do corpo humano no dia em que as mãos e os pés decidiram fazer greve, fartas de alimentar um estômago que não fazia nada. O resultado foi o enfraquecimento / morte daqueles membros, ao descurarem a importância de um órgão interno aparentemente inactivo e não produtivo. A mesma história poderia ser transposta para o plano do corpo e da alma - a alma não tem existência sem o corpo, pois corpo e alma são um todo interdependente que se relaciona com as realidades do mundo e permite que estas se relacionem consigo ao desencadear processos de interiorização e recriação ou ao expressar emoções e afectos.

3 - Em Busca do Corpo na Poesia Eugeniana...

O corpo, enquanto elemento total, de carne e de alma, não realidades duais, mas alma encarnada ou carne anímica capaz de se olhar fora de si, de se projectar para o exterior e a partir daí analisar-se na perspectiva do eu / eu e do eu / tu / vós, apresenta-se como ponto de partida e ponto de chegada no que cada ser humano faça ou projecte. Permite o sonho e a construção da obra dentro de si e fora de si, dá-se aos outros; contudo, não deixa de estar perdido em si e reencontrado no seu mundo interior, comum a tantos outros, e diferente de todos eles na sua especificidade genética ou tonalidade divina.

O posicionamento do eu perante o eu e perante os outros pode ser feito de diversas formas; a obra poética pode funcionar como produto de uma procura na qual se tece qualquer tesouro encontrado com o desejo de ser partilhado e ampliado além dos horizontes desbravados pelos olhos e pelas mãos do mestre de palavras. A este propósito, Eduardo Lourenço identificou na poesia de Eugénio de Andrade um esforço de religamento do corpo ao mundo, e deste ao primeiro, procurando fazer-se nascer, construir-se ou revelar-se, por essa via, o universo primordial no qual nós já somos antes de sermos.⁴⁶⁸

Como facilmente podemos depreender da perspectiva do autor do *Labirinto da Saudade*, que apresentamos a título ilustrativo, a procura da presença do corpo no corpo da obra eugeniana poderia fazer-se a partir de inúmeras hipóteses, como por exemplo: a função do corpo como ponto de partida e de chegada no processo de construção e desconstrução de sentidos com vista à descoberta de metamorfoses, ou seja, o corpo como rampa de lançamento para aceder a outros sentidos apresentados como novos lugares a serem descobertos. Contudo, neste momento, só nos interessa fazer o levantamento de dados para afirmar, ou infirmar, a presença de um lugar do corpo, em termos de importância temática, na poesia de Eugénio de Andrade e do mesmo se configurar, ou não, como um espaço.

Com o intuito de delinear a presença do corpo na poesia eugeniana, definindo o seu lugar em termos de importância temática e validação enquanto lugar, espaço físico e psicológico, plataforma de construção de sentidos, passaremos em revisão os títulos das obras, dos poemas e, por último, avançaremos para o interior de alguns poemas. Este

⁴⁶⁸ Cf. Eugénio de Andrade, «Do Silêncio à Palavra», in *Rosto Precário*, p. 111

percurso será feito sobre a antologia poética *Poesia*,⁴⁶⁹ de Eugénio de Andrade, e os livros *Os Sulcos da Sede*⁴⁷⁰ e *Aquela nuvem e Outras*⁴⁷¹ considerando apenas a poesia em verso.⁴⁷²

3.1 – (N)os Títulos das Obras

O acto de nomear, implica, muitas vezes, uma tentativa de aceder à alma, à essência do ser: um loteamento, uma rua, uma terra, uma serra ou montanha ou um cidadão, uma família, uma geração ou até uma obra artística, literária ou civil.

Nomear significa muitas vezes não querer deixar morrer a lembrança de alguém, querer perpetuar ou homenagear por via da gravação de um conjunto de letras particulares no seio de uma placa de metal ou pedra. Nomear pode significar dar vida e a experiência de atribuir um nome a um ser, em especial a um ser humano recém-nascido, obriga a escolhas sustentadas em significados escondidos na sonoridade ou na história das palavras, bem como em desejos para a vida a ser vivida.

Cremos, pois, que o acto de nomear não será tão ingénuo quanto se possa pensar à partida e atribuir um nome, simples ou composto, a uma obra, traduz desejos e sentidos para além da temática agregadora de um conjunto de situações / contextos traduzidos das mais diferentes formas. No caso específico da obra eugeniana, os títulos das obras apresentam poemas que esperam o olhar dos diferentes leitores para renascerem para a vida; como é óbvio, trata-se também, de uma escolha deliberada, muito cuidada, se atendermos à característica depuradora do poeta, aquele que busca no silêncio as palavras certas, prenhes de sentido.⁴⁷³

⁴⁶⁹ Eugénio de Andrade, *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 2000

⁴⁷⁰ Eugénio de Andrade, *Os Sulcos da Sede*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 2001

⁴⁷¹ Eugénio de Andrade, *Aquela Nuvem e Outras*, Campo de Letras, Porto, 1999

⁴⁷² Assim, não consideramos, por motivos organizativos, a prosa poética, colocando à margem *Memória doutro Rio* (1978); a segunda parte de *Limiar dos Pássaros* – “Verão sobre o corpo” e a obra *Vertentes do Olhar* (1987). É lógico que todos estes títulos mereceriam atenção, até porque o segundo, só por si, sugere, desde logo, o levantamento dos sentidos do Verão e a sua acção sobre o corpo, morada do poeta / da poesia. Acerca do último, não podemos deixar de afirmar que a denominação *Vertentes do Olhar* poderá ser quase sinónimo de diferentes perspectivas, mas ao apresentar-nos um olhar com vertentes o poeta organiza o cenário circundante em planos e categorias diversas filtrados pelo querer olhar puro, mas subjectivo e, que, talvez por isso, é necessário “des subjectivar” para aceder à realidade; por outro lado, a apresentação das diferentes vertentes do olhar sugerem uma realidade conjunta cara ao poeta. Em qualquer um dos casos, é notável a primazia do olhar, do ver acompanhado de afectividade.

⁴⁷³ A escolha deliberada dos títulos das obras está patente no cuidado imposto ao acto de selecção das palavras, as quais são conjugadas de forma a evocarem outros sentidos ou a cortar, de alguma maneira, o uso corrente dos vocábulos. Em anexo (dois), a título de curiosidade, agrupamos os títulos de acordo com a sua composição e tecemos alguns comentários.

Neste momento, interessa-nos verificar como o vocabulário relacionado com o corpo se apresenta, à partida, nos títulos das obras de Eugénio de Andrade, desvelando, de algum modo, a importância da exploração desta área lexical e semântica no corpo de uma poesia centrada no Homem e na celebração dos elementos naturais no qual se insere.

Reparemos, então, nos títulos:

- (1942 – *Adolescente*; 1945 – *Pureza*)⁴⁷⁴
- 1948 – *As Mãos e os Frutos*
- 1950 – *Os Amantes sem Dinheiro*
- 1951 – *As Palavras Interditas*
- 1956 – *Até Amanhã*
- 1958 – *O Coração do Dia*
- 1961 – *Mar de Setembro*
- 1964 – *Ostinato Rigore*
- 1971 – *Obscuro Domínio*
- 1973 – *Véspera da Água*
- 1974 – *Escrita da Terra*
- 1974 – *Homenagens e outros Epitáfios*⁴⁷⁵
- 1976 – *Limiar dos Pássaros*
- (1977 – *Primeiros Poemas*)⁴⁷⁶
- 1980 – *Matéria Solar*
- 1982 – *O Peso da Sombra*
- 1984 – *Branco no Branco*
- 1986 – *Aquela Nuvem e Outras*
- 1987 – *Contra a Obscuridade*⁴⁷⁷
- 1987 – *Vertentes do Olhar*
- 1988 – *O Outro Nome da Terra*
- 1992 – *Rente ao Dizer*
- 1994 – *Ofício da Paciência*
- 1995 – *O Sal da Língua*
- 1997 – *Pequeno Formato*
- 1998 – *Os Lugares do Lume*
- 2001 – *Os Sulcos da Sede*

Como podemos verificar, directamente relacionadas com o corpo só encontramos três palavras: mãos, coração e língua, e, ainda assim, o vocábulo mãos, no

⁴⁷⁴ Estes dois títulos foram anulados, por vontade de Eugénio de Andrade, do conjunto da sua obra poética por corresponderem às primeiras obras, que considerava pouco maduras e perfeitas, por serem demasiado juvenis.

⁴⁷⁵ Este título parece ter sido desdobrado e reorganizado se atendermos ao facto de *A Escrita da Terra* anteriormente se nomear *Escrita da Terra e outros Epitáfios*.

⁴⁷⁶ Amigos e críticos literários demonstraram a Eugénio de Andrade a importância das suas primeiras obras e o poeta concordou com a organização de *Primeiros Poemas*, que funciona como antologia do que considera o melhor dos poemas juvenis (salvou seis poemas das obras *Adolescente* e *Pureza*, integrando quatro novos poemas).

⁴⁷⁷ Arnaldo Saraiva, na sua obra *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, aponta o ano de 1987 para a primeira edição, enquanto que na antologia *Poesia* (editada em 2000 pela Fundação Eugénio de Andrade) surge 1988.

seu contexto, remete primeiro para a ideia de ofício, de trabalho, e só depois para o instrumento, a parte do corpo necessária para a construção, para o fazer nascer os frutos.

D'As Mãos e os Frutos emerge, por assim dizer, uma tentativa de religamento entre o corpo e o mundo envolvente: as mãos como instrumento de ligação entre o mundo interior de um ser humano e a objectivação daquele mundo por meio dos frutos cultivados. As mãos como espaço social e psíquico na óptica do lugar de fronteira, de passagem de uma realidade para outras de produtos interiores à espera de concretização por via da escrita da palavra, da moldagem do barro, do levantamento de estruturas para construção de edifícios ou do cavar da terra, entre muitos outros exemplos.

Depois o coração, o motor da vida, tradicionalmente entendido como responsável pelos sentimentos, emoções e afectividades. *O Coração do Dia* traduz, de alguma forma, o pulsar do dia como o pulsar do corpo, mas também a procura do centro do dia, da vida, da luz, sugerindo explosão ou plenitude.

A língua aparece ligada ao sal em *O Sal da Língua* e tanto pode ser a língua enquanto código ou idioma, como a língua enquanto mero órgão da cavidade bucal. Em qualquer das hipóteses, o sal age sobre elas no sentido da necessidade de ingrediente certo e em quantidades correctas para harmonizar, para agradar ao paladar e / ao gosto literário. Sugere mais: que a língua precisa de sal, não de um sal qualquer, mas de ingrediente adequado para conferir paladar à língua, para esta ser sentida, comida, conservada. Há sal que conserva a língua e torna o seu sabor num sabor outro.

Facilmente poderíamos forçar, na leitura dos títulos das restantes obras, uma aproximação figurada ao corpo, até porque a concepção do mundo parte, na maior parte dos casos, dos sentidos para nos apropriarmos das informações da mais diversa natureza, para definição de outros seres ou realidades:

Em *Adolescente e Pureza* encontramos referências ao corpo pleno em transformação e, mais próximo, da sua verdadeira natureza animal, mas também das coisas simples e harmoniosas como as quadras populares ou as emoções de um menino de sua mãe em união com a terra e as amizades / frutos que dela colhia.

Os Amantes sem Dinheiro remetem para a ligação amorosa entre dois seres, quer sejam eles homem / mulher; mulher / mulher; homem / homem ou ser humano / coisa do mundo sem a conspurcação do vil metal, das artificialidades proporcionadas pelo dinheiro: nas relações onde primam os sentimentos que não podem ser vendidos ou comprados.

As Palavras Interditas cruzam-nos com a capacidade de dizer, a impossibilidade de dizer, assim, como a procura das palavras interditas. No fundo, empurram-nos para a capacidade de liberdade na medida em que o título nos sugere revelação: o que está interdito vai ser “entredito”, talvez até porque não há palavras proibidas; todas elas são cheias de sentidos e, no interior de cada um, qualquer melodia pode ter diversos arranjos.

Até Amanhã prende-se com a vida, uma despedida à espera de um retorno. O relembrar, o dar a conhecer certezas e o ficar à espera de um novo dia povoado de pessoas e seres amados. Até amanhã, como até logo, mas nunca adeus, porque transparece a ideia de retorno, de volta idealizada ou material, mas o regresso aos espaços povoados de acontecimentos e seres importantes na perspectiva de alguém.

Mar de Setembro descobre um tempo actuante sobre um espaço visionado por um corpo e cujas impressões são conjugadas na visão de um Setembro possuidor de um mar particular que se dá inteiramente em vagas de juventude ardente com ondas de melancolia espumando luz.

Ostinato Rigore seduz pela sonoridade e o sentido conduz-nos ao encontro da repetição insistente de um elemento de forma rigorosa, ou seja, a sua repetição tem de ser feita na medida certa, para produzir o efeito desejado. De algum modo, passa, também, a imagem do colocar em suspensão para activar as vertentes do olhar com tacto, cheiro, paladar e audição, sobre as coisas do ser humano e do mundo. Há o colocar em suspensão para nos acercarmos de outros conteúdos inseridos numa mesma forma., assim como a ideia de obstinação rigorosa, dedicação total, na procura da medida certa, do som mais harmonioso, da palavra essência.

Obscuro Domínio deixa transparecer a imagem do controlo sobre um corpo ou do corpo sobre as coisas, mas um controlo pouco claro, porque difícil de perceber, oculto ou enigmático a ver pela anteposição subjectiva do adjectivo obscuro relativamente ao substantivo domínio. Este substantivo também poderá deixar passar a ideia de território, lugar a dominar ou já dominado e cuja natureza não pode ser delineada pelos padrões tradicionais; trata-se de um terreno à espera de ser desbravado ou no qual se exercem forças difíceis de compreender.

Véspera da Água aponta para um tempo e um elemento com uma carga simbólica muitíssimo cara ao ser humano: o dia antes da água ou o momento antes da água, da vida; mas também, pelo facto do substantivo véspera se encontrar muito próximo de vésperas, a sugestão das horas de oração em determinado momento da

tarde, a oração da água é, quase, elemento de vida (e de morte). O momento anterior à celebração da vida, o antes de tudo se transmutar, liquescer, ou somente a celebração da vida num acto de religação entre os ser humano e o mundo envolvente.

Escrita da Terra entrega-nos a imagem de uma tradução ou revelação da escrita da terra. A escrita, enquanto elemento característico dos seres humanos, surge (re)ligada à terra como mensagem inscrita nos mais diferentes elementos terrestres e cujo véu é necessário desviar para aceder a uma mensagem primordial comum a todos os seres humanos.

Poderá haver lugar para a terra enquanto território, lugar vivido por um conjunto de pessoas que se inscrevem nesse mesmo espaço, deixando que o próprio espaço se inscreve nelas; a terra como um dos quatro elementos primordiais sobre os quais assentava a vida ou, de uma perspectiva mais alargada, o mundo; assim como poderá haver espaço para a escrita como registo, contabilidade, relato, mensagem, ou até mesmo testamento.

Homenagens e outros Epitáfios segue a linha da escrita sobre algo referente a algo ou alguém; a prova de admiração a alguém vivo, ou morto, pelos mais diversos motivos. Nos epitáfios, face a face, a vida e a morte: aquele que está vivo presta homenagem àquele que já partiu.

Limiar dos Pássaros, título que nos pode conduzir à confusão do horizonte, talvez por influência da imagem do voo dos pássaros, remete para o começo do ser pássaro, ave com capacidade de voar, com toda a carga simbólica que este verbo encerra. Mas porque se trata de limiar, é o início, o começo, provável, de uma aprendizagem de feiticeiro, o estar à entrada, na fronteira entre uma realidade que é e outra que pode vir a ser, mas que ainda não o é, dependendo de cada um o ficar à soleira de um novo mundo ou penetrar nele.

Matéria Solar diz respeito a mais um elemento primordial do qual as palavras do poeta são feitas, mas também muitas das experiências vividas ou recriadas. *O Peso da Sombra* surge como contraponto, um título a sugerir o uso da balança para pesar a vivência do ser humano: num prato o lado solar e, no outro, a sombra.

O legar peso à sombra assume, de alguma maneira, uma tentativa de procurar conteúdo na forma fugidia. O possibilitar um acto de pesagem dos contornos disformes de um corpo projectados sobre a terra pode suscitar, por um lado, a ideia de colocar num dos prados da balança o lado negro do ser humano, mas, por outro, a busca daquilo que ele mesmo desconhece em si ou nos elementos que o circundam. por exemplo.

O Peso da Sombra manifesta a consciência dessa mesma sombra por parte do indivíduo e o facto de se preocupar com ela ou com o que nela projecta. Contudo, não deixa de ser interessante sublinhar, apesar de facto ser levantado pelo senso comum, de qualquer corpo possuir a capacidade de obstruir a passagem da luz, condenando uma das suas partes à penumbra esticada no chão: o corpo reflector obriga à projecção de um ser em negativo, um duplo, cuja mancha negra instável, de acordo com as horas do dia, pode pesar sobre o corpo que o projecta ao invés daquele pesar sobre ele.

Branco no Branco o acerto de contas, ou de tonalidades. Branco no branco pode sugerir a cegueira por excesso de luz, o deixar de ver claro para passar para a dimensão dos raios de luz.

Aquela Nuvem e Outras exprime o fascínio do olhar humano sobre as formas caprichosas das nuvens e a capacidade de, a partir das formas abstractas, construir castelos e dragões ou, simplesmente, esperar pela queda de chuva ou neve. Também pode, tão somente, observar como elas são empurradas pela brisa enquanto debaixo delas outras formas de vida vão desabrochando ou cirandando.

Contra a Obscuridade tem o vigor de palavra de ordem, de um preceito a ser completado pelos anseios de cada um. Contra a obscuridade levita em nosso redor à espera de acção, de um verbo como lutar, correr, pintar, escrever, falar (podendo os dois últimos verbos encerrar formas de luta), mas também de outro substantivo como, por exemplo, luz. No fim de contas, são os poemas ligados na temática “contra a obscuridade” o corpo sobre o qual se deslindará o mistério.

O Outro Nome da Terra verte a ideia da apresentação do produto da procura de um outro nome da terra, de tudo o que nela existe ou faz e deixa transparecer apontamentos para o nome primordial, enquanto coisa elemental a partir da qual todos os sentidos floresceram, escondendo, no seu entrelaçamento, os sons primeiros de toda a força em potência.

Rente ao Dizer insinua a expressão “rente ao chão”, ou seja, muito próximo, sem no entanto o tocar, mas também nos sugere a anteposição do verbo cortar ao advérbio rente: neste caso teríamos um cortar rente, como forma de deitar fora todo o excesso, ficando a penas o muito indispensável.

Ao agirmos “rente ao dizer” fazemos permanecer o acto de nomear para dar vida às mais diferentes realidades, sem no entanto chegarmos, provavelmente, a dizer.

Ofício de Paciência induz para a caracterização do ofício como característica do ser humano, assim como a paciência; deixa em aberto as leituras para o dizer o nome do

ofício que requer paciência, espera, tolerância, sem colocar de lado a paciência como ofício, arte.

Pequeno Formato indicia um tamanho pequeno, uma forma pequena para a mensagem, para o poema, para a extensão da obra ou, simplesmente, para o conteúdo do ser a ser.

Os Lugares do Lume, depois do espaço da matéria solar, as áreas do lume: a conquista do fogo e a construção do lar em redor do lume. O lume como coração, como centro: um ponto de fuga ou ponto de chegada, mas sempre um ponto de referência. No plural, lugares indicia a multiplicidade dos campos a partir dos quais irradia o calor, a força das palavras, que no caso do poeta são os instrumentos do ofício.

Os Sulcos da Sede promove a imagem de um caminho percorrido em busca de algo e no qual ficaram diversas marcas da procura ardente: a sede como necessidade básica do homem pode ser colocada lado a lado do desejo, do sonho, da poesia enquanto algo inevitável, inteiramente natural ao ser humano e cuja vivência deixa as inevitáveis marcas, especialmente quando se procura uma vida inteira.

Dos comentários anteriormente apresentados podemos aduzir que, sem estarem directamente relacionados com o campo lexical corpo (ou com o seu campo semântico), existem títulos que o evocam, ainda que subrepticamente. Os melhores exemplos serão, apesar de todos eles permitirem a alusão aos tradicionais cinco sentidos do ser humano na sua evocação: *Adolescente*; *Os Amantes sem Dinheiro*; *Obscuro Domínio*; *Escrita da Terra*; *O Peso da Sombra*; *Rente ao Dizer*; *Ofício de Paciência*; *Os Lugares do Lume* e *Os Sulcos da Sede*. Os títulos remetem para o corpo no sentido de lugar em processo de maturação, passível de paixões e sentimentos para além dos limites da usura ou comercialização; um espaço de aprendizagem ou de iniciação às artes do mundo e capaz de introspecção e deambulação em seu redor e para além dos horizontes impostos; um sítio de necessidades (sono, sede, fome e sexo, serão as mais elementares) e no qual se cultivam capacidades e afectividades.

Todos os poemas, em último recurso, confluem para o lugar da palavra, dom particular do ser humano, o ir ao encontro, ou até de encontro, às palavras numa luta de corpo a corpo pela conquista novos horizontes: espaços de memória; de instantes presentes ou re(a)presentados; de infinito ou de qualquer força primordial em potência ou latência.

3.2 – (N)os Títulos dos Poemas

Antes da apreciação dos dados procedemos ao seu levantamento e organização. Assim, no que diz respeito aos títulos dos poemas integrantes de cada obra mencionada no ponto anterior (o 2.1), com excepção de *Adolescente e Pureza* (debruçamo-nos sobre *Primeiros Poemas*), consideramos as listagens seguintes⁴⁷⁸:

Primeiros Poemas	
Canção	Província
Acorde	Nocturno
A uma fonte	<i>Adagio</i>
Canção infantil	Quase nada
Paisagem	<i>In memoriam</i>

As Mãos e os Frutos	
<i>Só as tuas mãos⁴⁷⁹ trazem os frutos⁴⁸⁰</i> <i>Cantas. E fica a vida suspensa*</i> <i>Quando em silêncio⁴⁸¹ passas entre as folhas*</i> <i>Somos como árvores*</i> <i>Nos teus dedos nasceram horizontes*</i> <i>Não canto porque sonho*</i> <i>Noite transfigurada</i> <i>Foi para ti que criei as rosas*</i> <i>Madrigal</i> <i>Green God</i> <i>Olhos postos na terra, tu virás*</i> <i>Se vens à minha procura*</i> <i>Fecundou-te a vida nos pinhais*</i> <i>Tenho o nome de uma flor*</i> <i>Caem os sonhos um a um</i> <i>Da cor do feno,⁴⁸² as tuas mãos completas*</i> <i>Poema para o meu amor doente*</i> <i>Impetuoso, o teu corpo⁴⁸³ é como um rio*</i>	<i>Terra: se um dia lhe tocares*</i> <i>Pequena elegia chamada domingo</i> <i>Se pudesse, coroava-te de rosas*</i> <i>Nenhum búzio cantou a tua imagem*</i> <i>A uma cerejeira em flor* (!)⁴⁸⁴</i> <i>Somos folhas breves onde dormem*</i> <i>Shelley sem anjos e sem pureza</i> <i>Nocturno</i> <i>O anjo de pedra</i> <i>Hoje deitei-me ao lado da minha solidão*</i> <i>Tu és a esperança, a madrugada*</i> <i>Onde me levas, rio que cantei*</i> <i>Espera* (!)</i> <i>Os teus olhos férteis de promessas*</i> <i>A tua vida é uma história triste*</i> <i>Passamos pelas coisas sem as ver*</i> <i>Em cada fruto a morte amadurece</i>

⁴⁷⁸ A maior parte das denominações em itálico indicam o facto de, na ausência de título, se ter considerado o primeiro verso do poema como tal, à semelhança do que acontece no índice de *Antologia Poesia*, anteriormente referida.

⁴⁷⁹ O laranja destaca os vocábulos directamente associados ao corpo

⁴⁸⁰ O asterisco assinala títulos nos quais é evidente a existência de um interlocutor do eu poético.

⁴⁸¹ Os vocábulos destacados a cor de rós, e sublinhados, remetem para os sentidos, ainda que indirectamente.

⁴⁸² As palavras assinaladas a cor-de-rosa indiciam, directamente, um dos sentidos

⁴⁸³ O morfema lexical corpo surge destacado com a vermelho.

⁴⁸⁴ O (!) demarca chamadas de atenção para alguns casos especiais, nomeadamente o indício da presença de alguém por via da dedicatória.

Os Amantes sem Dinheiro	
(É todo um mundo confuso) ⁴⁸⁵ Conselho Os amantes sem dinheiro Abril Canção para minha mãe * (!) Improviso para uma fonte * (!) Improviso na madrugada Retrato Canção breve Imagem Elegia Com as gaivotas	Poema à mãe* (!) Soneto <u>Rumor</u> <u>o hoys</u> ⁴⁸⁶ * (!) Outro poema para o meu amor doente Apenas um <u>rumor</u> <u>Surdo</u> , subterrâneo rio As <u>mãos</u> Nocturno de Lisboa Adeus

As Palavras Interditas	
(Primeiramente) As palavras interditas Adeus Litania Canção Retrato com sombra Viagem Não é verdade	Vegetal e só Elegia e destruição Procuro-te* Os <u>olhos rasos de água</u> <u>Rosto</u> afogado Mar, mar e mar <i>Post scriptum</i>

Até Amanhã	
Coração habitado Juventude Até amanhã Contigo* Apenas um <u>corpo</u> Metamorfoses da palavra Serenata Quase madrigal Ah, falemos da brisa* Urgentemente	Rapariga <u>descalça</u> Frente a frente Matinal Na orla do mar Retrato Epitáfio para um marinheiro morto quando jovem* Canção desesperada Litania Ecos de verão Canção

Coração do Dia	
Introdução ao canto As palavras Sem ti* <u>Coração</u> do dia <u>Lágrima</u> Um rio te espera* Tarde ferida Pequena elegia de setembro	Da memória Lisboa «In sul passo d'Arno» Os amigos Entre março e abril Canto <u>rouco</u> * (!) Despertar

⁴⁸⁵ Texto poético em prosa (prosa poética) não considerado neste trabalho.

⁴⁸⁶ Os vocábulos sublinhados e registados a laranja designam, indirectamente, uma parte do corpo.

Mar de Setembro	
Mar de setembro Rumor Quase nada Glosa Ocultas águas Não perguntes* Que voz lunar Madrigal À tua sombra* Outro madrigal Alba De perfil Matinalmente Serão palavras	Coração recente Variações em tom menor Canção com gaivotas de Bermeo Ostinato Espelho Canção Litania com o teu rosto* Canção escrita nas areias de Laga Um nome Arima Lettera amorosa Eros Musica mirabilis Que diremos ainda?*

Ostinato Rigore	
Soneto menor à chegada do verão Cristalizações Escrita da terra Pastoral Anunciação da alegria Estribilhos de um dia de verão Nocturno a duas vozes* (!) Mitologia Eros de passagem Os frutos Natureza-morta com frutos Quase haiku Metamorfoses da casa Nocturno de Fão	Nocturno da água As nascentes da ternura Escuto o silêncio* Eros Thanatos Cante jondo Acorde perfeito Epitáfio Antes da neve Fim de setembro Espadas da melancolia Despedida Exílio Exorcismo

Obscuro Domínio	
O ofício Nas palavras A música Escrito no muro Os animais Cantar As janelas Ariadne De passagem Plenamente No cimo da pedra A palmeira jovem Vaguíssimo retrato Corpo habitado Os joelhos Nas ervas Em louvor do fogo Arte de navegar Véspera da água Retrato ardente Púrpura secreta Desde o chão Obscuro domínio O amor	Os lábios O verão Animal ferido A mão A título precário Canto firme* (!) Tempo em que se morre Dissonâncias Das águas Estribilhos O silêncio Nocturno sem figuras Com os álamos Entre duas folhas Desde a aurora Adagio quasi andante Sobre outros lábios Ruptura As frágeis hastes Resíduos do corpo Rente ao solo A ausência Envio

Véspera da Água	
Sílaba a sílaba Sobre o caminho É um dizer Em cada folha Sobre um corpo Sobre a palavra Sobre a razão Com os lódãos As fontes Frases Sobre as ervas Onde a noite Com as aves Sobre a casa No lume no gume Hiato É um sopro Deste modo ou de qualquer outro Rente ao chão Labirinto ou alguns lugares de amor Sobre as gaiotas Entre as pedras Sinais de outro verão <i>Ad usum delphini</i> Na outra margem	Sobre os rios Súnion No extremo do possível Da água Três ou quatro sílabas Sobre a cintura Assim às vezes Do esquecimento Com indiferença Direi o nome* <i>Senza colore</i> Fragmentos para uma arte poética Os resíduos Escrito na terra Homenagem a Webern Outro fragmento Constelações do verão Detritos Sobre o Tejo Sobre setembro Prosa de centenário Cavatina Sobre flancos e barcos Esse verde *(!) Coda

Escrita da Terra	
I Rua Duque de Palmela, 111 Kerkira Monfortinho Roma Peniche Delfos Salzburgo Tavira 1944 Jardim de Marbella Berlim Jardim de S. Lázaro Castelo Branco Charing Cross Cabedelo Veneza Guernica Dunas de Fão Brindisi Valverde del Fresno Foz do Douro II Sul Póvoa de Atalaia Campos de Atalaia Lisboa Sesimbra Mediterrâneo Madrigal melancólico A caminho das dunas Barca do Lago Nevoeiro	Arredores de Beja Alentejo Boa Nova Moledo do Minho Pássaros de Ibarranguelua Amanhecer em Estremoz Nordeste Ilha Cemitério Inglês Vale do Ceira Casa na chuva III Paestum com lua nova Planície Praça de Quintana Arredores de Atenas Tarifa Fão Crianças de S. Vítor Tebas Tübingen Turismo em Corfu Liláceas de Corfu Praça de Mala Strana Bosque de Chapultepec Outro nocturno mexicano No cemitério da Lapa Na estrada de S. Lorenzo del Escorial Os girassóis do Alvor Cacela No aeroporto de Nova Iorque Calcedónia

Homenagens e Outros Epitáfios

Ode a Guillaume Apollinaire A Vicente Alexandre, entre sombra e mágoa Imagem e louvor de Augusto Gomes Kavafis, nos anos distantes de 1903 Elegia das águas negras para Che Guevara Discurso tardio à memória de José Dias Coelho A Casais Monteiro, podendo servir de epitáfio Requiem para Pier Paolo Pasolini O comum da terra Guia breve para uma exposição de Jorge Martins Ao Armando Alves, escrito na cal: F. P. A Jorge de Sena, no chão da Califórnia À memória de Ruy Belo Lamento de Luís de Camões na morte de António, seu escravo Recado para Carlos de Oliveira A Vitorino Nemésio, alguns anos depois Ao Eduardo Lourenço, na flor da sua idade	A Mário Botas, com uns cravos brancos Sobre um verso de Marina Tsvetáieva Alguns versos para Rosália Ao Miguel, no seu 4º aniversário, e contra o nuclear Retrato de atriz Mulher ao espelho Em Lisboa com Cesário Verde Assis Em memória de Chico Mendes Relação de casas boas e más Casa de Álvaro Siza na Boa Nova Arquitectura açoriana Capricho Ao Luís Miguel Nava, noutra estrela Retrato de rapariga Encontro no Inverno com António Lobo Antunes Quase epitáfio
--	---

Limiar dos Pássaros

Limiar dos pássaros
(Verão sobre o corpo)*
Rente à fala

* Prosa poética não considerada para levantamento de dados

Matéria Solar

<i>Podias ensinar à mão*</i> O muro é branco Havia Este sol, não sei se já o disse* Claro que os desejas, esses corpos* A tarde sacudi as suas crinas Conhecias o verão pelo cheiro* O sorriso Outra vez o pátio vidrado da manhã A manhã parada É quando a chuva cai, é quando Tocar-te a pele* Aqui me tens, convivente com o sol* O sol O que respira em ti são os olhos* Tu estás onde o olhar começa* São fáceis de encontrar, os meus amigos* Eu amei esses lugares* A mão, a terra prometida Tocar um corpo Agora são elas que têm o teu rosto* Agrada-me estar aqui, falar* Este país é um corpo exasperado* (!) É o que desejás, que pela porta* Cala-te, a luz arde entre os lábios*	<i>Mas como fazer durar Vacilantes perdem-se agora os dedos Dormíamos nus* De onde vêm? Levei as mãos aos olhos para ver* Eu vi essas muralhas ruírem* Elas doíam-me, as estrelas* Moro agora nos olhos das crianças* Aqui ouço o trabalho do Outono* Não me espanta se vir aproximar-se* Pela manhã de junho é que eu iria* Que resta dos amorosos instrumentos Era como se o tivessem exposto nu⁴⁸⁷* Nesses lugares* (!) Fazer do olhar o gume certo Sei de uma pedra onde me sentar* Vê como se morre devagar* O corpo aprende devagar Setembro: que lugar Chove, é o deserto, o lume apagado Olha, já nem sei dos meus dedos* Afinal eram mais de quatro Agora sai de cena à tua maneira* Sei onde o trigo ilumina a boca* Que fizeste das palavras? *</i>
--	---

⁴⁸⁷ Os sublinhados a negro destacam vocábulos associados ao corpo pelo nu.

O Peso da Sombra

Trabalho com a frágil e **amarga***
 Como se fossem folhas ainda
 Que jovem é a **mão** sobre o papel
 Fazer de uma palavra um barco
 Agora as aves voltam, são nos ramos
 Como esse **olhar** que prolonga a **mão***(!)
 Com as **sete cores** desenhadas uma criança*
 Os **dedos** brincam com a luz de março
 No chão agora claro dança o ar
 Essa mulher, a doce melancolia*(!)
 Trago os tordos na **cabeça** desde os campos*
 Mesmo a mais **friável**
 Estou sentado nos primeiros anos da minha vida*
 Com o sol a preparar pelas árvores
 As crianças ardem
 Acordo às vezes com doze ou treze anos*
 O livro aberto esquecido na relva
Ouço-as como se **ouvisse** chegar o verão*
 A noite trouxera-o por aí*
 Seguir ainda esses sinais
 É por dentro que a **boca** é **luminosa**
 Podes confiar-me sem receio*
 Inventarei o dia onde contigo*
 Podes chamar-me cisne, ou sombra*
 O dia limpo como um adro deserto
 Atravessara o verão para te **ver***
 Eu ia com a noite pelas ruas*
 Deve haver um lugar onde um **braço**
 Quase se **vê** daqui, o verão*(!)
 Falas de sol e lá fora chove*

A lâmpada acesa
 O **corpo** **nu**, quase estranho
 Já não sei se te **escuto** ou apenas*
 Como saber de que matéria
 Caminha devagar*
 Era setembro
 De que país regressas? *
 O **corpo** vai-se esquecendo de ter razão
 Chego à janela para **olhar** os cedros*
 Reter ainda essa **voz**
 Desprender-me do sono, ser no ar*
 O **corpo** sabe: do chão
 Sei de uma pedra onde me sentar*
 Nem sempre o **corpo** se parece com
 Sou fiel ao ardor*
 O **amargo** sabor de uma laranja
 É um dos teus mais bonitos **sorrisos***
 As minhas árvores estão em todos os **olhos***
 Deixo ao Miguel as coisas da manhã*
 O que digo é quase só o medo*
 Eu **vi**-as em ruína, a essas casas*
 Agora os nomes que martelam o sono
 Não **ouças** essas **vozes** que não param*
 Espanta-me que estes **olhos** durem ainda*
 Com o tempo aproximar-se-ão os rios
 Passaste os dias a pôr sílabas*
 A poeira; vai-nos queimando*
 Onde cresces para a noite vai-se ter ao rio*
Ouço correr a noite pelos sulcos*
 Que manhã queria ainda*

Branco no Branco

Faz uma chave, mesmo pequena*
 É um lugar ao sul, um lugar onde
 A chuva cai na poeira como no poema
Encostas a face à melancolia e nem sequer*
 Um amigo é às vezes o deserto
 As cegonhas
 Agora moro mais perto do sol, os amigos*
 O terraço da casa era o prodígio
 Descer pela manhã até à folha
 Só o cavalo, só aqueles **olhos** grandes*(!)
 Ao acordar já por aí andavam*(!)
 E vai chegando, vai chegando ao fim
 Já não se **vê** o trigo
 Os primeiros dias da amizade
 Agora vou dizer como setembro*
 Árvore, árvore. Um dia serei árvore*
 Ignoro o que seja a flor da água*
 As razões do mundo
 Pudesse o **corpo** e o seu desassossego
 Não, não é ainda a inquieta
 Concentro os **olhos** no mais precário*
 O que sobrou do verão, alguns
Tocaram a terra, o céu de nuvens claras
 O mar. O mar novamente à minha porta*
 Raiçosos, atiram-se contra a sombra

Sobre a mesa a fruta arde: pêras
 Regressar ao **corpo**, entrar nele
 Não há outra maneira de te aproximar*
 Julguei que não voltaria a falar*
 Queima-te a memória da noite anterior*
 Já não me lembro, havia os gatos*
 À sombra, dar à sombra
 A **cor** daqueles dias – ajudai-me*
 Não, não encontro o retrato*
 Às vezes entra-se em casa com o outono
 Março voltou, esta
 Não só as casas. Também as palavras
 Para a brancura das aves é já tarde
 Eles voltaram, com o **rumor** da chuva*
 A toscana **claridade**
 Sobram-me os **olhos**, a palavra
 Aproxima-te, põe o **ouvido** na minha **boca***
 Não sabemos até onde o vício, o fútil*
 Detrás dessa parede **ouve-se** o mar*(!)
 Não há ninguém à entrada de novembro
 É inverno, as **mãos** mal podem
 Agora a **mão**; que não sabe voar
 Esta noite a loucura do meu ofício*
 As casas entram pela água
 Estou contente, não devo nada à vida*

Aquele Nuvem e Outras	
Adivinha O gato 1,2,3 Verão O burro de Loulé O pastor O lagarto Canção de Leonoreta Gatos Canção da Joaquina O Inverno	A formiga Andorinha Faz de conta A rosa e o mar Andanças do poeta Aquele nuvem Frutos Rosa Romance de D. João Não quero, não Cavalos

Contra a Obscuridade	
A claridade coroa-se de cinza , eu sei* A terra de palha rasa Entre as folhas negras da figueira Deixa que seja uma criança* Ensina-me como se faz* Também, também o pulso	O olhar desprende-se, cai de maduro Estão sentados quase lado a lado* Respira devagar, respira O azul , o azul rouco , o azul Pela luz oblíqua devia ser Inverno Coda

O Outro Nome da Terra		
<u>O Outro Nome da Terra</u>	<u>Cumplicidades do Verão</u>	<u>Rosa do Mundo</u>
Com essa nuvem * (!) Numa fotografia O nome da terra Com as maçãs Cidade Com os juncos Matinalmente	Do lado do verão A casa Perto do mar Cumplicidade do verão A luz do chão Morada O Sorriso Os pêssegos Corpo A luz do pátio Ao lume Outra vez Sobre a terra Sulcos do verão Os girassóis Contigo As amoras A pupila nua Cardos Pequena razão A figueira Exemplos Ressaca O falcão Lugares do outono Mesmo em ruína Casa velha Outono Despedida Sem ti * O desejo O que não pode morrer Quando junho voltar Ainda espero * Casualmente	A paixão Sul Toda a música Epitáfio A visita Sem memória Rosa do mundo

Rente ao Dizer	
Língua dos versos Rumor do mundo A arte dos versos A outra morada Chuva de março Sobre as areias As crianças de Blake As primeiras chuvas Homenagem a Hans Christian Andersen O deserto O cheiro do verão A mão no ombro O silêncio Em abril cantam Dunas A um lóvão da minha rua Sobre as sílabas As cabras As gaivotas Da ignorância O olhar Frésias O sorriso, outra vez O rigor Carne de amor	Variação sobre um tema antigo Rosa de areia As janelas Passeio Alegre Rente ao chão Washington Square A orelha de Vicent As nuvens A torre Notas de viagem Pelo sono Hidra Outubro: o vinho Breakfast em Maspalomas Mulheres de preto Rio Cerceo Maspalomas, sem nostalgia Prosa de aniversário O amigo Prato de figos Fim de tarde em S. Lázaro Versos de inverno Á boca do poço Último poema Cântico

Ofício de Paciência	
Balança Elogio da neve Canção Assim seja Sílabas antigas Primavera em Oxford De ramo em ramo Coisas mudáveis A ilha Casa do mundo Num exemplar das <i>Geórgicas</i> Narração inexacta da casa Acordes Lugar do sol Antes de saber Teoria do verso Vozes As sílabas da casa À chegada do verão As maçãs O lugar mais perto As palmeiras Adagio sostenuto O inominável Os trabalhos da mão	Com um verso da <i>Ceifeira</i> Despedida Sobre o coração Narrativa da neve Fim de outono em Manhattan Com o mar Os perigos do verão Algumas imagens do inverno A sílaba Harmónio Lugar do lume No céu do sul Às portas do sol A pergunta de Stevens Coroa do lume Ouço sobre as palavras* Os difíceis amigos De madrugada Ao crepúsculo Coisas do verão Matéria nobre Em louvor das gaivotas A porta A melancolia Teatro dos dias

O Sal da Língua	
Aproxima a boca* O lugar da casa Estou aqui* Cada coisa Ouçõ falar* Sempre a água Como se a pedra Vêm da infância São coisas assim A pulsção das sílabas Talvez Caem como pedras Recomeçamos então* O espírito do outono Se deste outono Ocorre-me tropeçar* Barcos ou aves Vêm de um céu No fim do verão Verdade poética No ritmo surdo Demoraste muito* Não o procures* A poesia não vai Agora as palavras	Acarício uma vez mais* Em New Bedford Dos lados do mar Nada É assim Como este barro* (!) No meu desejo* Como pólen Acerca de gatos Arco-da-aliança Com Ulisses À sombra de Homero Para dar Há já dois dias Não se aprende A custo Não sabemos* Ainda o poço Não chove Em estilo amável O rapaz de Pasolini Não sei* À minha porta* O sal da língua <i>Coda</i>

Pequeno Formato	
Rumores do verão Que trabalho A pequena vaga Cançãozinha para Maria Helena, em Oxford * (!) Madrigal Do sul Verão Desenho antigo Dança A prumo Frutos Ao fim da tarde Canção Jardim de Pascoaes Outra canção	Como no início As sete bicas Janela Aproximação de Coloane Templo da Barra Jardim de Lou Lim Leoc A pedra Paisagem Improviso * (!) Sobre o mar Cantam na madrugada A Jorge Peixinho * (!) Última variação O azul À sombra de Victor Hugo

Os Lugares do Lume	
Dai-me um nome* Aprendizagem da poesia Anunciação da primavera A figueira De ramo em ramo À entrada da noite <i>Cantus firmus</i> A pequena pátria É assim a música Anunciação da primavera – 2 Os sulcos da memória Atrás da porta Ardendo na sombra Há dias Às vezes Sempre assim foi O sacrifício Coral	Canção da mãe de um soldado A casa Alguém com nome O unicórnio A primeira neve Os pequenos prazeres Onde os lábios Sul Fim de verão Quase elegia Assim despido* (!) Ao fim da manhã Luz recente Canção de Laga Despedida do outono Canção do Passeio Alegre Ao ouvido A teia

Os Sulcos da Sede	
Ver claro À boca do cântaro Aos jacarandás de Lisboa A cabra Schumann por Horowitz Memória dos dias Havia vento Outra vez o Tejo Poema de inverno A difícil pergunta O pequeno sismo Da maneira mais simples Outros ritmos, outros modos Os nomes Em Florença, com a Fiama Todas as águas Herança Noite de verão Da poesia oriental Árvores	Algumas reflexões sobre a mulher Variações sobre um velho tema Chuva Vindas do mar Um simples pensamento Escrevo* Rilkeana O sal da terra As poucas palavras Manhã de junho Arrepio na tarde Contraponto Última canção Alguns dias de agosto Sulcos À beira de água Homenagem a Mark Rothko Lume de inverno Sobre os cisnes selvagens de Yeats Relato breve Na luz a prumo

A leitura dos diferentes títulos dos poemas da obra eugeniana permite-nos destacar, antes de mais nada, a importância da pessoa humana a partir das referências a morfemas lexicais como: criança, rapaz, rapariga, jovem, mulher, amor doente, mãe, assim como as mais variadas individualidades consideradas nos epitáfios e homenagens. Mas, acima de tudo, o predomínio da pessoa através da construção de um acto comunicativo no qual o indivíduo eu se dirige a um tu; ou se envolve nele fazendo surgir o nós; ou se distancia para olhar e figurar um ele ou eles ou perspectivar um nós sobre eles ou elas, podendo, também dirigir-se a um vós. A identificação dos interlocutores do eu poético, que por vezes se dirige a si mesmo ou se transforma em coisas que falando através de si fazem surgir sentidos diferentes do sentido rotineiro, corrosivo, é possível e a sua marcação mais evidente faz-se através da selecção dos pronomes pessoais, das pronominalizações ou desinências verbais.

A anotação do interlocutor do eu poético também é realizável por meio do levantamento de determinantes demonstrativos como esse (“Com essa nuvem”, por exemplo), que remetem para alguém em presença, próximo ou afastado, do objecto ou situação em referência; do uso de deícticos (“Falas do sol e lá fora chove”; “Quase se vê daqui”); ou de outras desinências para além das verbais ou do participio passado (“Estão sentados quase lado a lado”; “Assim despido”). O uso de palavras que tanto podem assumir o valor de substantivo como de adjectivo, obrigam o leitor/ouvinte a fazer opções de leitura a partir do estudo do poema (“Canto firme” ou “Improviso para uma

fonte”), bem como os referentes sugeridos pela leitura do leitor; “Nocturno a duas vozes”, por exemplo, remete, obrigatoriamente, para uma certa dualidade quer se trate de uma oração, ou de um canto melancólico (ou de um canto melancólico em forma de oração ou oração em forma de canto melancólico). Estes aspectos foram considerados na listagem de títulos com um asterisco seguido de um ponto de exclamação, código que também assinala o caso dos poemas possuidores de um destinatário ou emissor explícito, como é o caso de “Cançãozinha para Helena, em Oxford” e “Canção da mãe de um soldado”.

No aqui e agora do texto considerado nos títulos enumerados, o corpo, assinalado a vermelho, não sendo um morfema lexical bastante recorrente de forma directa (dezasseis ocorrências), não deixa de estar omnipresente pelo estabelecimento de um acto comunicativo no qual o eu poético ganha corpo e se relaciona com os interlocutores, deixando, mesmo, espaço para trocar de lugar com alguns leitores sensíveis aos seus enunciados ou nos quais encontram uma enorme identificação afectiva.⁴⁸⁸

Em redor do corpo agregam-se os elementos, partes ou membros estabelecadores das relações da pessoa com o outro, que funcionam como sensores receptores do mundo envolvente e exteriorizadores da intimidade interior inerente ao indivíduo: coloca-se o corpo na realidade e faz-se sentir para, a partir daí, se desenharem conteúdos e imagens do eu perante si, perante os outros e perante as coisas.

Nos títulos que servem de mote, ou síntese, às produções poéticas de Eugénio de Andrade surgem morfemas lexicais como mãos / mão (doze ocorrências), dedos (quatro ocorrências), olhos (onze ocorrências), pupila (uma ocorrência), rosto (três ocorrências, às quais se acrescenta uma outra se considerarmos o morfema ‘face’),⁴⁸⁹ coração (três ocorrências), joelhos (uma ocorrência), cintura (uma ocorrência), pele (uma ocorrência), boca (seis ocorrências, ainda que duas delas estejam relacionadas com a boca do poço e

⁴⁸⁸ A respeito do paradigma enunciativo destacamos da leitura de *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)* de Óscar Lopes e a defesa da existência de sucessivos leitores e leituras, bem como um eixo oblíquo eu-tu, a coincidência da primeira pessoa com o sujeito leitor, ou o eu leitura em acto proporcionada, de alguma forma, pela elisão da maior parte dos elementos explícitos referentes ao eixo loquente-alocutário: “(...) Redução do dispositivo de enunciação (todo o dispositivo quer ancora a fala aos índices extralinguísticos, eu, tu, aqui, agora, etc.) ao modo de enunciação (asserção simples, asserção de possibilidade, virtualidade, ordem, pedido, etc.).”

Óscar Lopes, op. cit., p. 91

⁴⁸⁹ Poderíamos associar à ocorrência do morfema rosto ou face a apresentação ou procura do retrato ou da imagem (e aqui vamos ao encontro da totalidade do corpo), também registados em alguns títulos de poemas. De igual modo o “Espelho” (sem esquecer toda a sua carga simbólica) e “De perfil” podem ser assumidos como títulos evocativos do corpo.

a boca do cântaro), lábios (quatro ocorrências), cabeça (uma ocorrência), braço (uma ocorrência), ouvido (duas ocorrências), orelha (uma ocorrência)⁴⁹⁰, pulso (uma ocorrência), língua (duas ocorrências, apesar de direccionadas para a questão da linguagem) e ombro (uma ocorrência), os quais se encontram devidamente destacados a laranja.

Para além destes elementos directamente associados ao corpo, aparecem também outros (destacados a laranja e sublinhados) como o sorriso, a carne, a pulsação, a respiração (respirar), o choro, a lágrima, a voz, o pé tocando a terra por sugestão da utilização do adjectivo descalça e o corpo nu ou despido (esta última referência surge destacada com um sublinhado negro nas listagens).⁴⁹¹

Se o pé descalço melhor toca e sente a terra, sendo mais ou menos sensível conforme o hábito, a totalidade de um corpo despido proporciona o aumento da área de contacto com o meio envolvente sem entraves; apesar da estranheza em relação ao próprio corpo ou ao dos outros, com a sensibilidade à flor da pele, pode sentir-se sem as limitações de adereços ditados pelas convenções sociais ou necessidades frente ao frio ou ao calor. O corpo é colocado a nu, sob a égide do Verão, dos relacionamentos amorosos / carnavais ou da transformação disto em coisa outra.

O corpo, por via da totalidade dos seus elementos / membros, tem acesso ao mundo envolvente através dos sentidos: faz levantamento de dados, inscreve-os em si e recria o seu mundo interior recombinaando as informações seleccionadas e reagrupadas no sentido da procura da palavra exacta. Depois, pode surgir o momento de se dar aos outros numa partilha autêntica, pois, ainda que construída, foi concebida com base

⁴⁹⁰ Não poderíamos deixar de notar a particularidade de o poeta ter seleccionado de Vicent, Van Gogh, subentenda-se, o caso particular da orelha, quando sabemos das cores e da luz de muitos dos quadros do pintor reconhecidos por aquele, mas colocados em segundo plano perante o corte do órgão de um dos sentidos que, por certo, também motivaria o fascínio do pintor pela construção de imagens de lugares cheios de luz e calor que facilmente conduzem o espectador ao encontro dos sons de Verão.

⁴⁹¹ Mas também a importância de um corpo sentado (“Sei de uma pedra onde me sentar” e “Estou sentado nos primeiros anos da minha vida”) em jeito de descanso, reflexão, observação ou aproximação. Para além deste aspecto seria impossível deixarmos de referir a importância de algumas palavras registadas nos títulos dos poemas, ainda que mais relacionadas com características do ser humano em geral do que com o espaço restrito do corpo (alargado por via da polissemia e dos sentidos, enfim, da poesia) como: trabalhar, aprender, ensinar, criar, perguntar, falar, dizer, calar, chamar, escrever, conhecer, saber, inventar, esquecer, julgar, recomeçar, morar, ignorar ou amar.

Aliás, as palavras amor / paixão e morte (reconhecendo o carácter cíclico da vida no espírito da obra eugeniana) marcam presença nos títulos dos poemas, considerando, por exemplo: “Poema para o meu amor doente”; “Os amantes sem dinheiro”; “Eros”; “O amor”; “Labirintos ou alguns lugares de amor”; “Eu amei esses lugares”, “A paixão”; “Carne de amor”; “Eros Thanatos”; “Em cada fruto a morte amadurece”; “Epitáfio para um marinheiro morto quando jovem”; “Cemitério inglês” ou “Vê como se morre devagar”.

numa dupla face de verdade - a realidade humana e a integridade do corpo como mais um elemento a par do sol, da água, do ar e do fogo.

Junto de órgãos como o olho, a boca, o ouvido, a pele podemos juntar, a partir dos títulos dos poemas de Eugénio de Andrade, morfemas indiciadores dos respectivos sentidos.

Assim, no campo da visão e dos olhos inscrevem-se as cores, a claridade, a luz, o olhar e as formas verbais relacionadas com o verbo ver. No plano do paladar, associado à boca, sugerem-se as ideias por palavras como sabor, amargo e sal.

Por sua vez, os vocábulos silêncio, rumor, surdo, vozes, canto, rouco e formas verbais do verbo ouvir e escutar indiciam a audição; o tacto está presente através da conjugação dos verbos tocar e doer, bem como da pele e do arrepio.

A ocorrência do verbo doer funciona como ponto evocativo dos sentidos, do sentir com o corpo de uma forma extrema, anormal, capaz de nos fazer ser outra coisa ou de nos obrigar à consciência de um corpo.

Apesar de não haver referências directas ao nariz, encontramos no morfema cheiro a sua presença.

De todas as partes do corpo, e respectivos sentidos, parece-nos que as mais vincadas, pela sua recorrência, são os olhos, a visão e a audição paralelamente às mãos / dedos sôfregos de tacto. O olhar que tudo recolhe e acaricia e as mãos que tudo transformam e desnudam, dando a conhecer o eu através dos actos ou permitindo ao leitor a possibilidade de assumir a voz do eu poético pela partilha, pelo acompanhamento das experiências delineadas pela mão, pelos dedos.

A acção dos sentidos não acontece de forma individualizada, muitas vezes agem em conjunto e evocam as mais diversas sensações: quando se fala no encostar a boca ao ouvido, trata-se do dizer segredado, da audição completada pelo realidade do contacto da pele na pele, do sentir a pulsação, ouvir de perto o rumor sentindo as suas texturas e cheiros. Uma boca junto a um ouvido também poderá alimentar a hipótese de um nariz demasiado próximo da face.

Levar as mãos aos olhos implica o desejo de apurar o sentido da vida, procurando apaziguar a força de uma claridade capaz de cegar, mas também aproximar o tacto dos olhos, o ver tocando ou aproximando, direccionando a nossa atenção com ajuda de uma pala.

Quando os olhos são capazes de respirar, detêm a pulsação da vida, transmitem as mais puras verdades ou retêm as essências diferenciadoras das tonalidades mais banais.

A partir da análise dos títulos integrantes de cada obra na óptica das referências directas ou indirectas ao corpo podemos destacar *Matéria Solar*, *O Peso da Sombra* e *Branco no Branco* como as mais significativas: no primeiro o corpo parece ser evocado como foco de luz, como constituído, ele mesmo, por matéria solar; no segundo continua presente a luz contra o corpo, fazendo sobressair a sombra num qualquer dia estival; no último, a continuidade da luz, a claridade e o rigor da verdade, mesmo quando a mão não sabe voar.

O conjunto dos títulos dos poemas de Eugénio de Andrade, reconhecendo a possibilidade de agregarmos morfemas em redor de temas como a música, a poesia, a natureza, a vida ou a morte ou, até mesmo, a passagem de um estado para outro (o anoitecer, o amanhecer, por exemplo), entre outros, permite-nos aventurar a arquitectura de um corpo espaço de sentidos e afectos, um lugar em torno e no interior do qual se viaja; um ponto de encontro para uma conversa, para um silêncio, uma canção ou o ponto de partida em busca das palavras certas.

Assim, é no plano do corpo, quer na sua componente mais pública como na mais privada, que se desenham as emoções e sentimentos, nos quais os tradicionais cinco sentidos podem deter um papel estruturante, pelo levantamento de dados e contribuição para a construção de uma imagem própria, constantemente actualizada.

Por tudo o que afirmamos anteriormente, não poderíamos deixar de concordar com Óscar Lopes quando afirma:

O que o sujeito poético ama é, em Eugénio de Andrade, sempre determinadamente, outro corpo. A palavra corpo encontra-se muito disseminada, e entre os mais belos poemas onde figura em foco contam-se «Apenas um Corpo» (...); e «Corpo Habitado» (...). Nunca um corpo comparece eroticamente neutro: é sempre objecto de desejo ou da sua transmutação, a ternura. Daqui resulta que o próprio sujeito se corporifica, mesmo quando essa corporificação se reduz às suas extremidades preñseis e tacteantes: as mãos ou os dedos (talvez devamos acrescentar aqui os olhos, pois o olhar é remotivado como um tacto à distância e mais diferenciado, de acordo aliás com a realidade embriogénica). De qualquer modo, amante ou amado, ou amante-amado, a percepção do corpo está ligada à reivindicação da sua materialidade (insistimos: maternidade) terrena.⁴⁹²

⁴⁹² Óscar Lopes, op. cit., p. 107

3.3 – (N)alguns Poemas

Depois de termos desnudado o corpo nas denominações das obras, e nos títulos de diferentes poemas de Eugénio de Andrade, não poderíamos deixar de lançar um breve olhar sobre textos em cujo nome surge o morfema corpo:

- a) “Impetuoso, o teu corpo é como um rio” (in *As Mãos e os Frutos*)
- b) “Apenas um corpo” (in *Até Amanhã*)
- c) “Corpo habitado” (in *Obscuro Domínio*)
- d) “Resíduos do corpo” (idem)
- e) “Sobre um corpo” (in *Véspera da Água*)
- f) “Claro que os desejas, esses corpos” (in *Matéria Solar*)
- g) “Tocar um corpo” (idem)
- h) “Este país é um corpo exasperado” (idem)
- i) “O corpo aprende devagar” (idem)
- j) “O corpo nu, quase estranho” (in *O Peso da Sombra*)
- k) “O corpo vai-se esquecendo de ter razão” (idem)
- l) “O corpo sabe: do chão” (idem)
- m) “Nem sempre o corpo se parece com” (idem)
- n) “Pudesse o corpo e o seu desassossego” (in *Branco no Branco*)
- o) “Regressar ao corpo, entrar nele” (idem)
- p) “Corpo” (in *O Outro Nome da Terra – Cumplicidades de Verão*)⁴⁹³

a) No texto “Impetuoso, o teu corpo é como um rio”⁴⁹⁴ sobressai, numa primeira leitura, a comparação do corpo impetuoso do tu poético a um rio com o qual o eu poético se confunde, para deixar de ser eu e viver em função do tu / nós corpo rio construído à imagem e semelhança das suas próprias concepções, desejos ou resultado das suas incessantes procuras. O corpo emergente irrompe naturalmente, com a força da passagem das águas cavando o seu próprio leito a gosto, existindo em si a perfeição, a plenitude de um céu tocando um rio ou de um rio elevando-se ao céu.

⁴⁹³ Atendendo ao critério de selecção deste corpus restrito ficaram de fora poemas de reconhecida importância, tal como *Green God*, *Eros de Passagem* ou *Litania*, entre muitos outros. Isto porque, o objectivo primeiro da perspectiva inerente a este capítulo é demonstrar como facilmente se vislumbra o corpo como espaço / lugar de construção e veículo de sentidos e a sua importância em termos temáticos, a partir da mera visão de aspectos simples e exteriores à dinâmica interna da poesia eugeniana. Sabemos que a poesia, em toda a sua densidade, fica a aguardar uma abordagem mais aprofundada.

⁴⁹⁴ Cf. Eugénio de Andrade, *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 2000, p. 26

Mas depois figura-se perante o leitor a associação do corpo rio, capaz de viver o prazer em plenitude, à poesia, que é vida, e por isso água, em função da qual o sujeito poético existe, perdendo noção de si mesmo: «Impetuoso, o teu corpo é como um rio / onde o meu se perde. / Se escuto, só oiço o teu rumor. / De mim, nem o sinal mais breve.».

Na primeira fase ocorre a total entrega à poesia, como num acto amoroso em função das necessidades do outro ou onde a corporalidade é de tal modo inebriante que faz perder a noção de si mesmo; depois surge o resultado da entrega: «Imagem dos gestos que tracei, / irrompe puro e completo.»

Nesta relação a dois, corpo rio, corpo que só ouve o rumor do corpo rio nomeado por si mesmo, transparece também um não sei quê de fluidez, de fora de controlo: apesar de o corpo que nomeia ser o responsável pelos gestos / movimentos traçados, o outro ao irromper puro e completo, ao aproximar dele o céu, fica fora do seu domínio e, como rio que é, tem de percorrer o seu caminho para se perder (ou não) no mar, apesar de sempre receptivo a que outros o olhem ou nele se banhem / entreguem, pressupomos nós.

c) O poema “Apenas um corpo”⁴⁹⁵, ao longo de cinco estrofes apresenta-nos o olhar sobre um corpo, o contacto com esse corpo e a sua transformação / transfiguração. O corpo que respira infatigavelmente, em princípio na posição horizontal (contrária à característica dos seres humanos, ainda que ocupando uma maior área de contacto com a terra, mas sem deixar de estar harmonizada com a linha do mar), é tangível, divino, encontra-se nu e ondula.

O corpo que respira,⁴⁹⁶ fá-lo infatigavelmente, talvez pelo gozo de viver ou pela naturalidade de estar vivo. Mais, apesar de divino é tangível – sensível / palpável: “Um corpo nu, divino”; “Amorosamente toco o que resta dos deuses.” - (na segunda estrofe).

Se, na primeira estrofe, deparamos com a caracterização do corpo, no segundo conjunto de versos deparamos com o toque amoroso entre o eu poético e o ele / tu corpo divino, o que resta dos deuses. E no toque, no seguimento das linhas do corpo horizontal pelas mãos, como se o contornassem ou desenhassem, as mãos tremem de excitação, de desejo contra a pulsação do peito.

⁴⁹⁵ Ibid., pp. 75 e 76

⁴⁹⁶ Chamamos a atenção para o ênfase colocado na respiração pela repetição da forma verbal “respira” (três vezes numa estrofe de quatro versos) assim como a sugestão do movimento da caixa torácica por via da forma verbal “ondula”.

No decurso da terceira estrofe ausculta-se, percepçiona-se a explosão interior: no íntimo daquele corpo encontra-se um rio, uma fonte primordial à espera de irromper perante o toque de um outro corpo, um elemento natural que, pelo papel desempenhado, é metaforizado num relâmpago ou num raio de sol.

E a força do rio interior à espera de ser libertado possui uma música que se propaga do sangue à pele do corpo nu, e deste ao ouvido de quem escuta o prolongamento de um som primitivo, puro.

Na quinta estrofe ocorre a revelação, o nascimento de um outro corpo a partir da união: “Um novo corpo nasce, / nasce dessa música que não cessa, / desse bosque rumoroso de luz, / debaixo do meu corpo desvelado.”

Mais uma vez, no lugar do corpo, vemos surgir a construção da obra poética: como numa relação a dois, onde o um se junta ao outro e deixam de ser dois para voltar a ser um como num qualquer tempo primordial: o poeta olha o corpo, um lugar prenhe de poesia, e, amorosamente e cheio de desejo, vai tocando o que resta dos deuses, vai sentindo o rio, a força de um caudal ardente, vai aproximando-se por meio do fazer nascer a harmonia, uma nova música, neste caso, a obra poética.

Debaixo do corpo desvelado do poeta permanece outro corpo, o que resta dos deuses, que pode ser a poesia que vai apurando na folha de papel. De notar que o corpo do poeta vai ao encontro do outro corpo, ou da poesia, sem véu, sem dormir, permanecendo em vigília – desvelado –, e, talvez por isso, autêntico e, ao mesmo tempo, desprotegido.

c) Em “Corpo habitado”⁴⁹⁷, o eu poético conduz o tu, o leitor, numa viagem através do lugar que é o seu corpo. Na casa que habita, na qual vive, encontramos, na primeira estrofe de oito versos a dicotomia corpo aberto e corpo defendido, bem como a referência a todo o erotismo do contacto entre dois corpos: o corpo é apresentado numa fronteira líquida, mas receptivo ao contacto dos dedos e da língua. Um corpo defendido pela pele ultra sensível e estimulante, por ter o fulgor das maçãs (pele lisa, cheirosa e dura): «corpo defendido / pelo fulgor das maçãs / rendido de colina em colina, / corpo amorosamente humedecido / pelo sol dócil da língua.»

Na segunda estrofe sobressai a acção dos sentidos, pelo corpo que sabe a erva rasa de um secreto jardim; pelo corpo, no qual se ouve o rumor das espigas e se ouve o

⁴⁹⁷ Idem, pp. 146 e 147

respirar das silvas doces e escuríssimas. No corpo, morada dos sentidos, entra-se para se deitar, relaxar e perder a noção de tudo em redor, sugando o silêncio, para aceder a uma realidade paralela e «ouvir / o rumor das espigas, / respirar / a doçura escuríssima das silvas.»

Na terceira estrofe reitera-se a imagem do corpo como provocador e receptor de sensações; o corpo de mil bocas capazes de despertar prazeres, plenitude: «Corpo de mil bocas, / e todas fulvas de alegria, todas para sorver, / todas para morder até que um grito / irrompa das entranhas, / suba às torres, e suplique um punhal.»

Morada de muitas divisões, muitas funções, o corpo serve para nos entregarmos ao prazer; mas, também, para entregar às lágrimas e à morte. Na última estrofe o poeta personaliza-o por via do uso do determinante possessivo ‘minha’ e ‘meu’: «meu oceano breve / branco, / minha secreta embarcação, / meu vento favorável, / minha vária, sempre incerta / navegação.»⁴⁹⁸

O corpo habitado pelo poeta é um dos quatro elementos componentes da vida na terra: é água, é vida: o poema, que inicia a sua primeira estrofe com o verso «Corpo num horizonte de água», termina com uma estrofe na qual o corpo surge metaforizado num breve e branco oceano, numa secreta embarcação, no vento e na vária e incerta navegação. Um corpo para beber até ao fim: o poeta que habita o corpo bebe-o, como elixir de vida, vive-o até à última gota.

d) Perante a morte de um corpo, ou a sua ausência, ficam os “Resíduos do corpo”⁴⁹⁹: as aves, as águas, o outono e as nuvens.

Aqui evocamos o primeiro verso da última estrofe do poema “Corpo habitado”; bebido até ao fim, ficam as sensações e necessidades vividas através do corpo e no corpo: o voo das aves ardendo vida; o contacto dos lábios com a tona das águas; o Outono solto nos beijos trocados na palha; as nuvens e a sede dum ramo de coral.

Para além das sensações e das necessidades enumeradas no parágrafo anterior prevalece, de igual modo, a ideia de transformação do corpo nas coisas mais amadas, através dele.

⁴⁹⁸ Recordamos, por associação de ideias, que a palavra ‘flancos’, recorrente na poesia de Eugénio de Andrade (e de resto presente num dos títulos da obra *Véspera da Água* – “Sobre flancos e barcos”), surge muitas vezes unida aos cavalos, mas também aos barcos, sugerindo a sua conexão ao corpo e, por conseguinte, o religamento à água.

⁴⁹⁹ Idem, pp. 170 e 171

e) “Sobre um corpo”⁵⁰⁰ enuncia um eu poético locutor dirigindo-se a um alocutor, outro corpo, comunicando-lhe uma evidência incontornável, em parte dependente da teoria da gravidade de Newton: «Sobre o teu corpo caio». O eu poético cai sobre um corpo de uma forma inevitável e, de algum modo frequente, se atentarmos no uso do tempo presente do modo indicativo do verbo cair. A acompanhar a inevitabilidade conjuga-se a naturalidade, porque o eu cai sobre o corpo do tu «daquele modo que o verão tem de espalhar os / cabelos / na água esparsa dos dias/ e faz das peónias uma chuva de oiro / ou a mais incestuosa das carícias».

O corpo cai sobre outro com a naturalidade do toque dos elementos inerentes ao verão; um sol tocando a vida dos dias com os seus raios ou transfigurando as peónias em chuva de oiro, cujo contacto pode deixar antever um certo carácter incestuoso, se forcarmos a visão do pai (verão / sol) que espalha seus cabelos (raios) sobre as filhas (as peónias), fruto da sua acção criadora, sem deixar de as acariciar.

Mais uma vez, não é difícil deixarmo-nos tentar pela imagem da poesia associada ao corpo sobre o qual o eu cai de um modo semelhante ao do sol, e por isso natural, capaz de metamorfose e incestuoso: o contacto do corpo do eu com a sua criação ou o poético corpo materno onde radica a sua poesia.

f) No poema “Claro que os desejas, esses corpos”⁵⁰¹ o eu poético, confessando-se perante si, ou falando-nos no desejo óbvio de alguém perante os corpos jovens, dá-nos conta da intensidade com que o tu se posiciona perante «(...) esses corpos / onde o tempo não enterrou ainda / os cornos fundo (...)»: mesmo depois de cada um deles ter amado, vê em cada um deles a última hipótese de amar, até porque o desejo é muito próximo do sol («(...) não é o desejo / o amigo mais íntimo do sol?») – é o querer tudo tocar como se fosse a primeira vez que o fizesse, pois não muda a intensidade ou a intenção ligada ao acto.

g) “Tocar um corpo”⁵⁰² remete-nos para o sentido do tacto para aceder à visão interior e exterior. No conjunto de três estrofes, organizadas num conjunto de curtos versos agrupados em torno de dois tercetos intercalados por uma quadra, ocorre a enumeração do que se toca – um corpo, o ar, a língua da neve, a erva e o mar. Depois de

⁵⁰⁰ Idem, p. 179

⁵⁰¹ Idem, p. 311

⁵⁰² Idem, p. 317

ter especificado o toque da erva mortal e verde de cinco noites surge o terceto final: «Um corpo nu. / E as praias fustigadas / pelo sol e o olhar.», como se no fim residisse o princípio – a realidade de um corpo sensível a tudo, fustigando as praias com a intensidade do sol e, por isso, capaz de tocar o ar e a língua de neve, qual espuma, ou distinguir a erva mortal e verde de cinco noites.

h) O poeta, que pouco fala directamente do seu país nos seus poemas, apresenta-no-lo num texto composto por três tercetos: “Este país é um corpo exasperado”.⁵⁰³ Lançado o mote no primeiro verso do primeiro terceto, constata a realidade de um país, onde tudo se torna agudo ou intenso, pois junto ao peito permanece a luz da névoa (ou o mistério e misticismo) e a febre alta em torno da cintura (o desejo ou o sonho a tocar o delírio).

O país assumido pelo eu poético junto do tu receptor, é apresentado num tom confessional e olhado como o único lugar que pode partilhar: «não tenho outro onde acender o lume / ou colher contigo o roxo das manhãs.».

Na última estrofe ocorre a repetição de parte do segundo verso da segunda estrofe, reforçando o facto de não ter / possuir outro país, que reparte com os corvos, aves de bela plumagem e bico pretos.

O eu poético assume a amizade com os corvos,⁵⁰⁴ recíproca, se atentarmos no uso do verbo ser conjugado na terceira pessoa do presente do modo indicativo; com eles partilha o país à vontade. O país acerca do qual falamos, o país que o eu poético partilha com os corvos, é a essência, é o espaço dos elementos naturais: a terra entre fronteiras suficiente para ele viver e dividir com os corvos.

⁵⁰³ Idem, p. 318

⁵⁰⁴ Os corvos, comumente associados à repressão e exploração, evocando, se quisermos, o ambiente experimentado ao longo do Estado Novo, assumem um pendor de cariz romântico que pouco terá a ver com o aspecto positivo do simbolismo detido por esta ave nos costumes e crenças de muitos povos. Na China e no Japão o corvo encontra-se ligado ao amor e gratidão filial pelo facto dos filhos alimentarem os pais. Mais, os corvos são considerados aves solares; na Escandinávia encontram-se perto dos deuses e representam o princípio da criação; na Grécia eram consagrados a Apolo e detinham o papel de mensageiros dos deuses, possuíam funções proféticas e eram capazes de conjurar a má sorte.

Apesar de recentemente o corvo ter adquirido um simbolismo negativo nas culturas ocidentais, não podemos esquecer a história da sua perspicácia (o corvo foi a ave escolhida por Noé para verificar a altura das águas após o dilúvio), a associação ao sol, mas, também, a ligação à solidão voluntária para aceder a um plano superior.

Neste contexto, e lembrando que o poema em epígrafe foi integrado na obra *Matéria Solar*, publicada em 1980, julgamos que os corvos, as aves com as quais o poeta partilha o seu país, remetem para o valor solar e isolamento voluntário.

Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Editorial Teorema, Lisboa, 1982, pp. 234-235

i) No poema “O corpo aprende devagar”⁵⁰⁵ é colocado sobre a mesa o procedimento do acto de conhecer a terra, um conhecimento lento para o corpo. Mas vagaroso devido às dificuldades do corpo ao longo do procedimento, ou vagaroso porque o acto assim o exige para retirar prazer e sentido acurado?

«O corpo aprende devagar / a conhecer a terra. / Com as ervas.» orienta a leitura ao encontro do ritmo do próprio processo de conhecer e obriga-nos a debruçar, a deitar sobre a terra de modo a estarmos com as ervas, a sentir a primeira pele da terra.

Para conhecer necessitamos de silêncio e abstracção, de nos permitirmos entrar no objecto alvo da nossa aprendizagem. Neste caso, o corpo, para conhecer a terra, fá-lo lentamente, abandona o território das rotinas, dos saberes anteriores para se deixar de ser, abandonando-se na busca do conhecer a terra. É neste sentido, julgamos nós, que pode surgir o segundo terceto: «A noite perdeu os seus navios, / o homem o seu rosto, / o sol a razão.».

No último terceto, surgem palavras pontuadas com pausas longas (os pontos finais e a mudança de linha), a deixar transparecer uma respiração calma e vagarosa, a pulsação do acto do aprender devagar: «Com as ervas. / A conhecer a terra./ Rente ao chão.»

Nos silêncios permanece a evocação da religação do corpo às ervas, do estar com as ervas, para aceder à terra, e, como as ervas, ir permanecendo próximo do chão e enraizando para melhor fruir.

A partir deste poema podemos estabelecer paralelismo com o acto criativo, a fase do desbravamento, da demanda da palavra autêntica semelhante ao acto de conhecer a terra pacientemente, sem pressas, mas exigente da transfiguração da noite, do homem e do sol; cada procura tem de ser feita como se fosse a primeira e sem pesos e preconceitos que podem funcionar como elementos castradores ou inibidores.

j) Ao longo do septeto “O corpo nu, quase estranho”⁵⁰⁶ somos levados ao encontro das confidências do eu poético relativamente à observação de um corpo adormecido. Um corpo que poderá ser o do eu poético e do qual sai para se olhar de fora; saindo da sua morada olha o corpo desabitado. Também poderá ser o corpo de um tu partilhado e agora adormecido.

⁵⁰⁵ Idem, pp. 325 e 326

⁵⁰⁶ Idem, p. 340

No enquadramento do corpo adormecido, sobre a púrpura da pedra, qual trono real, encontramos a referência ao muro contra o qual floresce um limoeiro e atrás do qual se encontra o mar liso, limpo, quase no fim, ou seja: apenas se vê a linha do muro e a linha do horizonte marítimo, contra as quais se recorta o limoeiro em flor, e sobre a pedra vermelha, provavelmente junto ao muro, o corpo adormecido.

Desta descrição destaca-se «O corpo nu, quase estranho / agora adormecido.» e «na púrpura da pedra, o fogo / dorme. Sem mim.»; depois de adormecido o corpo perde contacto com o eu poético, tornando-se estranho, habitação na qual não pode entrar, guardando nela o fogo da vida. O corpo fogo adormecido torna-se estranho, é individualidade autónoma na qual permanece uma vida íntima e privada sem partilha ou controle.

k) O corpo adormecido, quase estranho ao ser olhado de fora para dentro, mas também o corpo que se vai diluindo na «(...) fatigada luz da sombra». No poema “O corpo vai-se esquecendo de ter razão”⁵⁰⁷ lemos a exemplificação do processo pelo qual o corpo se afasta da razão para ser capaz de sentir o peso da sombra, que se entorna sobre os ombros e vai escorrendo até ao chão. O corpo parece estar despido e apenas segurar «na mão o ínfimo azul de um lenço / de água. Ou menos ainda.»

O corpo contra a vidraça mistura-se com a luz fatigada da sombra, esquece-se de ter razão para ser cada vez mais sombra sem guardar posses, somente um ínfimo lenço de água, somente um pedaço de vida na mão, quando não, menos ainda.

l) O corpo sabe do seu destino; arder do chão ao azul do céu, em percurso de ascensão por via da transformação em coisa ou coisas outras. Esta elevação não se faz naturalmente, mas pelo trabalho: «O corpo sabe: do chão / ao azul o seu trabalho é arder.»

No poema “O corpo sabe: do chão”⁵⁰⁸ deparamo-nos com o processo de ascensão ardente do corpo, ao longo da qual deve ter sede. Na sextilha figura não somente a sede de água, mas a sede de encontrar a palavra: «Corpo com sede ainda: branco / pano de sangue. No topo do silêncio.»; depois de ter atingido o topo do silêncio, esse lugar onde se escondem as essências, pele ensanguentada, há um desejo mais; há um querer ir mais além, o arder até ao fim.

⁵⁰⁷ Idem, p. 342

⁵⁰⁸ Idem, p. 343

Se o seu destino é arder, habitado pelo poeta procurará a poesia e esta busca, apesar de necessitar dos sentidos e do contacto com os outros corpos, é uma peregrinação solitária, um partir sem conhecimento do porto de chegada. Talvez por isso, a sua ascensão do chão ao azul, ao topo do silêncio se faça «como se nem lábios houvera / nem ouvidos para escutá-lo.»

m) No poema “Nem sempre o corpo se parece com”⁵⁰⁹ o poeta lembra, ao longo de oito versos reunidos numa única estrofe, a existência de outros modos de olhar. Apesar da comparação do corpo com um bosque, da sensação do sol a atravessar o vidro ou de um melro a cantar na neve, existem outras claridades capturadas, por exemplo, do modo de olhar vindo do deserto, que não será mais do que um «mirrado sopro de folhas» (que depois o poeta corrige, sem eliminar, para lábios, metaforizando as folhas em lábios), mas cuja diferença, acrescentamos nós, deixa antever construções diversas. O «mirrado sopro das folhas, / de lábios (...)» não é menos que um sopro abundante, talvez até seja mais pela escassez, pela essencialidade que obriga ao seu aproveitamento máximo: as palavras são comedidas e o seu valor preciso.

n) O poeta, no poema “Pudesse o corpo e o seu desassossego”,⁵¹⁰ inicia o verso com o verbo poder no pretérito imperfeito do conjuntivo. Desloca, assim, de imediato, o leitor para o plano das conjecturas, das hipóteses: se o corpo e o seu desassossego pudessem acabar a casa antes do verão e torná-la habitável é provável que a solidão tardasse; porque não parece ser possível, o eu, o dono do corpo e do seu desassossego, aceita ser naturalmente o que a vida lhe guarda, aceita permanecer no rumor junto à relva, e ter por companhia (num futuro próximo) a chuva de Inverno - «Aceito estar aqui – só um rumor / rente à relva, / a chuva, os seus pés friorentos, / a chuva me fará companhia.»

O eu poético encontra-se com o rosto encostado ao chão (à espera do regresso de um olhar magoado, de um amigo ou de uma voz que se erga acesa), aceita a sua condição de rumor junto à relva (do pretérito imperfeito do modo conjuntivo do verbo poder inscrito na primeira estrofe, surge o presente do indicativo na forma verbal ‘encosto’ registada na segunda estrofe e ‘aceito’ no terceiro conjunto de versos); terá, assim, indubitavelmente, de encarar as consequências: o presente do indicativo, a

⁵⁰⁹ Idem, pp. 343 e 344

⁵¹⁰ Idem, p. 362

apontar para a frequência de uma atitude, é, no final, encerrado na consequência das atitudes, destacando-se futuro da forma verbal ‘fará’.

Encontramo-nos neste poema, organizado em torno de um conjunto de três quadras, com uma aproximação à fábula da cigarra e da formiga, onde os vultos de ambas se confundem. A cigarra deste poema, a haver cigarra ou formiga, não se distingue da formiga no que diz respeito à inconsciência, antes se aproximam por acção do poder hipnotizante do apelo da terra – se à cigarra pede para cantar e à formiga para trabalhar, ao poeta pede ambas as coisas; ao encostar o rosto ao chão, espera que uma voz se levante acesa, aceita a força do apelo do ventre materno de Geia.

o) Em qualquer momento, há que “Regressar ao corpo, entrar nele”⁵¹¹, em especial depois do Inverno, quando o sol se avizinha próximo dos dias primaveris e estivais. O corpo que esteve em repouso no Inverno e no Outono regressa à vida pela activação natural da seiva seguidora do ritmo da natureza.

Se antes, o eu poético se havia distanciado e olhado de fora a sua morada, agora reitera a necessidade de regressar ao corpo, penetrar nele sem o receio da rebeldia da carne, porque nenhuma boca é fria, mesmo depois do Inverno; toda a boca é imortal no contacto com outra boca – na troca de um beijo acende-se o desejo que invade todo o corpo despertando-o para a vida: «quando a luz irrompe, invade / ombros, peitos, coxas, nádegas, falos. / Despertos, puros no seu pulsar, / aí os tens: esplendorosos, / duros.»

De alguma forma o corpo, como elemento natural, acompanha o despertar da natureza e, do mesmo modo que as ervas se erguem do chão, também os falos se tornam vigorosos em comunhão com a vida.

p) O texto “Corpo”⁵¹² remete-nos para a imagem do corpo mar ou, até mesmo, do mar corpo: «(...) sempre que toco / um corpo é o mar que sinto / onda a onda / contra a palma da mão.»

A associação do corpo ao mar é a ligação do primeiro à água e a toda a carga simbólica encerrada naquele morfema lexical, destacando-se a vida e a destruição.

Depois, o corpo que lembra, a quem o toca, as sensações experimentadas perante o mar, dá lugar ao mar verdadeiro, um corpo que aprisiona em si a força ou a aparente calma, permissivo da carícia da mão de outro corpo e o seu total envolvimento, uma

⁵¹¹ Idem, p. 357

⁵¹² Idem, p. 442

ligação só quebrada pela grande proximidade de Vésper a impossibilitar o olhar / toque (porque olhar é tocar e tocar é olhar) de acompanhar a infatigável ondulação do corpo do mar.

Temos o mar e o corpo face a face no poema: num primeiro momento são apresentados distintamente (o título e o primeiro morfema lexical do verso da primeira estrofe - Corpo / O mar), para depois serem envolvidos, pela via das sensações, nas quais o sujeito poético se perde, e de novo separados por acção do anoitecer que vai quebrando o alcance do olhar e a união do corpo observador ao movimento das ondas.

No conjunto dos dezasseis poemas destacados, e brevemente comentados, o corpo afigura-se como lugar de encontro, de contacto entre dois seres ou de um ser com a sua poesia. Esta, a magia de um mundo assente sobre quatro elementos - fogo, água, ar e terra – revela-se ao homem pela sua sensibilidade, e consciencialização, pela acção de um quinto elemento – o corpo cheio de palavra.

O corpo assume, por excelência, o traço de lugar, enquanto espaço morada habitado pelo ser e pela poesia, como tivemos oportunidade de referir, mas também pela particularidade do espaço-país ou de recanto secreto que, quando adormecido, se ausenta do outro para fazer prevalecer a sua intimidade, o seu mundo inconsciente onde se jogam as forças do id, do eu e do super-eu.

Há também lugar para o corpo espaço de desassossego e de solidão, mas também de desejo, de envolvimento e de transformação.

O corpo lugar de transformação encontra-se nos momentos em que se mistura no desejo de um outro corpo, na sede da poesia ou quando, simplesmente, se deixa diluir na sombra, deixando de ser para ser outra coisa.

Como espaço de transformação a sua condição é diversa e o seu reconhecimento confunde-se nas características próprias dos elementos naturais específicos de cada estação, de cada ciclo de vida. O seu objectivo é crescer do chão em direcção ao topo do silêncio, assumindo, muitas vezes simultaneamente, a categoria de veículo de ascensão cheio de ardor e de sede onde se sente um respiração / rumor / pulsação infatigável.

Mas nem sempre o corpo se parece com aquilo que se diz ser e o espaço de construção oferecido obriga à acção de diferentes vertentes do olhar, quase nunca despidas das sugestões culturais mais variadas, mas sempre enriquecidas pela acção das características, a obrigarem a necessidades e valores distintos, dos lugares de enquadramento.

O corpo na poesia em verso de Eugénio de Andrade, pelo que podemos ver a partir da análise dos títulos das obras, dos títulos dos poemas e do conteúdo de alguns textos em verso, figura-se como elemento de extrema importância na arquitectura da obra eugeniana. Muitas vezes chega até ao leitor metaforizado noutros elementos da natureza, muitas vezes associado ao mar, ao rio, enfim, à água, ou sugerido pelo arranjo daqueles. As suas fronteiras são líquidas, a sua pele, porque toca tudo, envolve-se na realidade e no silêncio para recapturar a poesia e assume a importância de secreta embarcação ou de incerta navegação.

Se quiséssemos falar do corpo como lugar na poesia de Eugénio de Andrade, poderíamos afirmá-lo como um espaço de aprendizagem, de envolvimento, de construção e de transformação; um espaço físico a partir do qual se desenha um outro psicológico / poético. Se quiséssemos referir o lugar do corpo na poesia em questão, não poderíamos deixar de reconhecê-lo como um tema, não mais importante do que outros recorrentes na sua obra, mas basilar, uma pedra angular à qual se retorna com o objectivo de redescobrir o corpo na sua totalidade e usá-lo como meio de acesso a outras representações: uma respiração com o tom infatigável da ondulação.

III – DIDÁCTICA: EXPLORAÇÃO DE TEXTOS DE EUGÉNIO DE ANDRADE NA SALA DE AULA

*As razões do mundo
Não são exactamente as tuas razões.
Viver de mãos acesas não é fácil,
Viver é iluminar
(...)*

Eugénio de Andrade, in *Branco no Branco*

1 – Exploração do Texto Poético de Eugénio de Andrade na Sala de Aula

De uma forma geral, a leitura de um poema exige um esforço suplementar de atenção / concentração por parte do leitor, na medida em que implica a desconstrução de estruturas arquitectadas para revelar a palavra na sua multiplicidade semântica. O leitor, mesmo que o faça inconscientemente, o que é perfeitamente possível se atentarmos, por exemplo, aos processos de antecipação postos em prática na leitura,⁵¹³ tem de colocar em jogo as suas referências culturais, os seus sentimentos, as suas memórias, a sua capacidade de discernimento, o seu conhecimento da língua, para se apropriar do texto poético e, por meio da sua acção, figurá-lo outro para além da superfície luminosa das palavras a significar.

A ideia prévia subjacente ao texto poético, exige um nível elevado de capacidade literária, facto que leva alguns a depreciá-lo em situações de ensino-aprendizagem; favorece-se o texto narrativo, atitude que se acentua no que respeita à escrita. Por norma, verifica-se o predomínio do texto narrativo nos primeiro, segundo e terceiro ciclos; os poemas surgem em unidades espartilhadas pelas noções de versificação e dos recursos estilísticos; são pouco explorados em termos de exercício de escrita.

A poesia ainda é olhada como dependente da inspiração e do instinto; há os que têm um jeito especial, quase natural, para as palavras e outros nem por isso, o que poderá dificultar uma avaliação equitativa.

Mas, independentemente de todas as questões relacionadas com a dificuldade da exploração do texto poético e do acesso aos significados mais profundos da palavra poética por parte das crianças,⁵¹⁴ a sensibilização para a poesia tem de ser feita através da poesia, assuma ela a forma de poesia narrativa ou de prosa poética; seja através da visão de um pôr-do-sol ou da plantação de uma árvore, o contacto com a palavra à solta torna--nos seres mais completos, dota-nos de uma outra visão da realidade.

⁵¹³ Por vezes a leitura do texto poético exige uma leitura mais vagarosa e, em alguns casos, até em voz alta, devido aos processos estilísticos utilizados para configurar a mensagem, os quais, frequentemente suscitam erros por antecipação. A análise desses erros cometidos por antecipação também pode ser importante para a leitura do poema, já que mais não seja na linha do porquê do nosso engano e a forma como o texto suscita esse mesmo lapso.

⁵¹⁴ Curiosamente, o Grupo Francês de Educação Nova refere: «Não parece que a adesão a um poema “difícil” seja determinada pela idade, maturidade ou meio sócio-cultural da criança.», afirmando que a evolução psicológica da criança não é a única determinante se considerarmos a importância do esforço de sensibilização.

Grupo Francês de Educação Nova, *O Poder da Poesia*, Livraria Almedina, Coimbra, 1980, p. 100

A poesia encerra uma procura, uma outra maneira de dizer ou compreender e o processo de sensibilização para a sua existência não poderá descurar as características pessoais (idade, desenvolvimento cognitivo, inteligência emocional, preferências, pontos fortes e pontos fracos, a título de exemplo) das crianças, ainda que comunguemos uma opinião pessoal que sabemos polémica: a criança pode aceder ao texto poético, sem entender o seu sentido mais profundo, através da percepção da sonoridade e da afectividade com as palavras.⁵¹⁵

Memorizar poesia, ainda que pareça descabido em função das teorias relacionadas com a importância da compreensão para a interiorização, nem sempre é negativo. Se exceptuarmos os casos em que a memorização do texto se transforma num acto doloroso por parte da criança, não podemos deixar de reconhecer que só exercitando se poderá ter uma boa memória (não consideramos aqui as patologias); uma melhor compreensão pode surgir com memorização (ainda que a primeira facilite a segunda), até porque a consciência da frase tal como o poeta no-la ofereceu facilita o acesso aos seus sentidos mais recônditos - a deslocação das palavras nas frases guardadas segundo o critério do sentido geral perdem um pouco do seu sentido, ou pelo menos do sentido que levou alguém a preferir uma determinada ordem em detrimento de outra.

A afectividade joga aqui um papel valioso, pois é a partir do gostar que o indivíduo se orienta na exploração mais atenta de algo. Quando a criança gosta de um poema, por vezes nem é necessário pedir-lhe a sua memorização, pois ela fá-lo por necessidade.

Não podemos afirmar que as crianças e adolescentes não gostam de poesia, pois se assim fosse não reproduziriam a letra e a música de inúmeras canções. É lógico que poderíamos discutir o valor poético de tais produções, mas o que interessa aqui é o factor palavra / música / movimento captado pelos indivíduos, na maior parte dos casos, sem quase darem por isso. Quase poderíamos aventurar que a palavra ritmada é uma

⁵¹⁵ Georges Jean advoga que podendo ser prematuro explicar o sentido de um poema a uma criança, nunca o será ensinar-lhes a lê-lo em voz alta, recomendando, inclusivamente, a sua memorização voluntária por parte da criança: «É sem dúvida prematuro (e muitas vezes inútil) explicar um poema a crianças. Pelo contrário, é preciso ensinar-lhes a lê-lo bem em voz alta e recomenda-se que se lhes pareça, sem as forçar inutilmente, que o aprendam de cor.»

O mesmo autor refere ainda que «Aprender um poema de cor não é apenas um exercício de memória, é uma maneira de implicar o próprio corpo. A poesia é vizinha do canto, mas ainda mais da dança. (...) através da poesia, como através da música, e por caminhos diferentes ou que se cruzam, o imaginário infantil (depois o do homem) ganha corpo.»

Cf. Georges Jean, «Poesia e Imaginário para Crianças de Hoje», in *Pedagogias do Imaginário – olhares sobre a literatura infantil*, Edições Asa, Porto, 2002, 26-30 (p. 29)

forma de poesia natural à pessoa, um bem de primeira, segunda ou terceira necessidade conforme as características do ser. De certo modo, a nossa sensibilização para a poesia pode começar por aqui: partindo da música que as crianças apreciam, conduzi-las na descoberta da palavra e das essências mais profundas dos seres humanos.

A sensibilização para a poesia, que poderá passar pelo ensino, faz parte da educação para a cidadania se quisermos reconhecer e respeitar o outro, descobrir formas de liberdade, relacionarmo-nos harmoniosa e equilibradamente com a natureza do nosso corpo ou viajar na infinidade de percepções do mundo envolvente.

Aliás, a leitura de *O Poder da Poesia*⁵¹⁶ dá-nos conta das considerações do Grupo Francês de Educação Nova relativamente à importância da poesia na defesa de uma escola mais democrática: é através de palavras que nos posicionamos no mundo, nos compreendemos e entendemos uns aos outros; por palavras estabelecemos os contornos do possível e do imaginário e, sendo a poesia a fonte insufladora de vida na língua, a sua prática assume contornos de grande relevo na configuração do indivíduo e do seu papel na sociedade.

O grupo em questão, questionando preconceitos e leituras guiadas por modelos castrantes, bem como as metodologias de abordagem do texto poético no contexto do ensino francês, sugere novas formas de abordagem e de exploração do mesmo ao longo do percurso escolar dos alunos (pré-primária incluída), apontando três vias: o trabalho da poesia a partir da percepção, dos sentidos; o agir sobre a poesia a partir da língua, do material verbal, e o lidar com a poesia a partir da expressão corporal.⁵¹⁷

A poesia proporciona a libertação da língua e a abertura à imaginação,⁵¹⁸ à criatividade e à imagem global do homem ao oferecer uma infinidade de materiais sempre novos e renováveis.⁵¹⁹

⁵¹⁶ Grupo Francês de Educação Nova, op. cit.

⁵¹⁷ Cf. idem, p. 18

⁵¹⁸ Gostaríamos de registar, a propósito da valia da imaginação e da sua estreita relação com a poesia, as palavras de Jacob Bronowski:

«A imaginação é a manipulação no espírito de coisas ausentes, utilizando em seu lugar imagens, palavras ou outros símbolos.

A imaginação é sempre um processo experimental, quer façamos as experiências com conceitos lógicos quer com a matéria fantasiosa da arte.

(...)

A criança que brinca a fingir que faz isto ou aquilo está a experimentar e aumentar os seus músculos intelectuais.»

Bronowski, Jacob, op. cit., pp. 34-35

⁵¹⁹ Cf. idem, p. 54

Para que haja poesia, dizem os elementos do Grupo Francês de Educação Nova, é necessário que haja labor, estando este dependente do domínio da sua ferramenta de trabalho, a linguagem.⁵²⁰

Neste sentido é importante motivar os alunos para a leitura e para a escrita, sabendo nós que a quanto mais experiências de leitura e de escrita o indivíduo for sujeito, e nelas participar activamente, maiores serão as possibilidades do seu desenvolvimento linguístico, criativo e estético. No caso específico do texto poético, é preciso criar condições para a sua leitura: a) selecção dos textos; b) o lugar, c) o momento, d) as formas e e) os objectivos de leitura de acordo com as faixas etárias dos alunos.⁵²¹

O texto poético de Eugénio de Andrade é um bom exemplo de uma fonte poética cuja água pode ser utilizada junto das crianças e dos jovens para redireccionar a sua atenção para a descoberta do valor da palavra, para a poesia.⁵²²

Numa primeira abordagem a poesia de Eugénio de Andrade apresenta uma textura simples e ritmada ancorada num conjunto de palavras chave, que, nos mais atentos, conseguem segredar sentidos relacionados com a essência da existência na procura da verdade primeira, da palavra original, capaz de motivar e suportar olhar de indivíduos de diferentes faixas etárias.

É lógico que há textos mais complexos que outros, mas, às vezes, o melhor é deixar decidir aqueles junto dos quais queremos desenvolver a sensibilização para a poesia, até porque, partilhando a opinião de Eugénio de Andrade,⁵²³ os livros dos quais as crianças gostam, nem sempre foram escritos a pensar nelas; isso não inviabiliza um processo de apropriação por parte daquelas cuja curiosidade e desejo de algo mais, assim o exige.

Mais, o poeta, falando acerca da experiência de escrita do livro *História da Água Branca*, refere não ter tido um especial cuidado, apenas se limitar a contar uma história

⁵²⁰ Cf. idem, p. 44

⁵²¹ Cf. idem, p. 135-137

No contexto do ensino da poesia aos alunos do segundo ciclo é sugerido um plano com quatro propostas. 1 – a educação «poética» do corpo; 2 – o ter em consideração a experiência dos alunos; 3 – a prática progressiva da leitura e da escrita poéticas e 4 – o estudo crítico do funcionamento da lógica poética.

Cf. Grupo de Educação Nova, op. cit., pp. 151-154

⁵²² Isto apesar de o poeta afirmar que a sua poesia não possui um pendor didáctico como a de Miguel Torga ou a de Sophia de Mello Breyner Andresen, pelo contrário, se ela ensina alguma coisa é a desaprender.

Cf. Eugénio de Andrade, «Areias de Portugal», in *Rosto Precário*, p. 181

⁵²³ Cf. Eugénio de Andrade, «Rosto Precário», in *Rosto Precário*, p. 68

como as que ouviu quando era miúdo, com um ritmo tradicional, com marcas da linguagem oral e com situações características da novela pícara. O poeta aproveita para sublinhar o facto de não devermos encarar as crianças como idiotas, coisa que elas não são, pois possuem muitos conhecimentos e todas as oportunidades são boas para aprenderem algo mais, bastando para tanto perguntarem aquilo que não sabem.⁵²⁴

No que diz respeito aos poemas de Eugénio de Andrade destinados a crianças,⁵²⁵ o autor destaca o querer dar prazer como o principal objectivo da obra *Aquela Nuvem e Outras*; é certo que outros descobriram nela preocupações ecológicas, o amor pelos animais e a indiferença pelo poder, entre outros aspectos. Mas o poeta ainda confidenciou a forma como uma criança próxima de si, o Miguel, a quem de resto o livro é dedicado, não gostava que alterasse ou reescrevesse os poemas, sentindo todas as mudanças impostas ao texto.

Na elaboração do livro, uma obra do coração, o autor do poema «Canção de Leonoreta» afirma a referência de romances velhos, dos cancioneiros, de Gil Vicente, de Manuel Bandeira («Trem de Ferro»), das “comptines” e da leitura de Max Jacob e Robert Desnos.

Passando da mão do autor para os olhos do leitor, sublinhamos, precisamente, a importância do prazer da leitura de um poema para que este toque as crianças. No princípio começam por ficar presas ao ritmo, e as palavras, que vão surgindo sílaba a sílaba, são apreendidas, muitas vezes, pelo burlesco, pela magia da repetição de sons ou muitos outros motivos mágicos próprios do encanto de se ser criança.

Talvez por isso, os manuais, na abordagem da poesia, seleccionem, numa primeira fase, lengalengas, trava-línguas, provérbios, quadras populares e outros elementos do património tradicional oral, coisas mais para serem ouvidas, memorizadas e parodiadas, do que lidas e reflectidas, assim como impõem o domínio do texto narrativo como ponto de partida para a análise textual.

Ainda no campo dos manuais escolares, é interessante verificar como os poemas «Urgentemente» e «As palavras» eram até há uns tempos os seleccionados, para, desde a publicação de *Aquela Nuvem e Outras*, surgirem outros, novos poemas dali retirados.

Nenhum manual é obrigado a integrar poemas de Eugénio de Andrade, ou de qualquer outro poeta; tal institucionalização não seria, acreditamos nós, do agrado do poeta; no entanto, não deixa de ser restritivo o facto de muitos poemas, dos mais

⁵²⁴ Cf. *ibid.*, p. 69

⁵²⁵ Cf. Eugénio de Andrade, «Por Terras de Espanha», in *Rosto Precário*, pp. 167-169

variados autores, serem integrados por irem ao encontro de uma imagem de criança desenhada pelos autores do manual escolar ou porque o seu conteúdo se adequa a um determinado tema. Reconhecendo o desenvolvimento operado na indústria livreira e a sua repercussão na optimização da qualidade dos livros escolares, acontece que, por vezes, a oferta é muito redutora e, podendo ir ao encontro das necessidades de uma possível maioria, não permite o desenvolvimento / enriquecimento de uma outra parte da população estudantil.

N’*O Poeta Faz-se aos Dez Anos*,⁵²⁶ Maria Alberta Menéres fala das suas experiência poéticas com os alunos e da sua importância na formação dos seres humanos, cujas janelas de oportunidade, em termos de desenvolvimento e aquisição de determinados conhecimentos (como por exemplo a aprendizagem de uma língua), se vão estreitando à medida que se vão tornando adultos.

A leitura do livro supra mencionado lembra que a poesia nasce da capacidade de olhar / escutar e reflectir, e, no caso específico do contexto do ensino / aprendizagem, da forma como o educador / professor orienta os diálogos, os debates. Não devemos ter como ponto de partida a ignorância dos alunos, mas os seus saberes e, com base nos mesmos, orientar o seu raciocínio ao encontro de novos saberes ou da explicitação de “velhos saberes” comuns às suas vivências.

De uma forma simples, Maria Alberta Menéres apresenta-nos uma didáctica do texto escrito assente em dois pontos o prazer e o rigor: primeiro - motivar os alunos para a escrita mediante as estratégias mais variadas; segundo - motivar o esforço de rigor estético / poético através do diálogo / da análise dos textos apresentados pelos alunos.

Porque acreditamos que

(...) a aprendizagem e o ensino da poesia conferem a cada indivíduo uma maior possibilidade de «sair de si» ou, por outras palavras, de amar melhor, precisamente no momento em que progride no conhecimento de si próprio e dos outros, graças a uma compreensão das leis lógicas específicas do simbolismo poético.,⁵²⁷

julgamos os textos de Eugénio de Andrade, em especial aqueles cujo conteúdo é formulado a partir da exploração semântica do corpo, um meio possível para o tratamento de aspectos relacionados com a valorização e compreensão do corpo naquelas idades onde tudo parece desproporcionado e intensificado. A abordagem da educação sexual, por exemplo, não deve obedecer a explicações baseadas unicamente

⁵²⁶ Menéres, Maria Alberta, *passim O Poeta Faz-se aos Dez Anos*, Edições Asa, Porto, 2003

⁵²⁷ Grupo Francês de Educação Nova, op. cit., pp. 151-152

num pensamento científico-biológico desligado dos afectos e das relações sociais; a poesia, e em particular os textos eugenianos onde o corpo é destacado pela sensualidade, mas, também, pela tentativa de o reposicionar no plano da totalidade e da harmonia com o meio envolvente, são elementos capazes de suscitar a discussão, o esclarecimento e tornar o ser humano mais completo pelo exercício da reflexão e partilha de opiniões e sentimentos.

A crença nas vantagens da exploração do texto poético junto dos alunos de diferentes faixas etárias leva-nos a delinear algumas sugestões de acção em redor da matéria tão propícia ao enriquecimento humano. A seguir, com base na experiência desenvolvida com um grupo de alunos da Escola E.B. 2/3 de Silves, na oficina de poesia, cujo projecto juntamos em anexo (3), bem como o respectivo relatório de actividades (anexo 4), e com a turma de Língua Portuguesa, o 6º B (ano lectivo de 2003/2004), assim como com o 5ºE, na Escola E.B. 2/3 de Quarteira, nº1 (ano lectivo de 2001/2002), apontamos algumas actividades de sensibilização para o mundo da poesia. O percurso passa pelo sentir/compreender como ponto de partida, passando pelo dizer e almejando o escrever como objectivo final.

1.1 – O Sentir / Compreender como Ponto de Partida

A – Exploração do poema «As palavras»

I – Diálogo com os alunos, tendo como ponto de partida a importância das palavras, o acerto de uma possível definição de palavra e a enumeração de palavras especiais, palavras bonitas ou feias, apresentando a devida justificação.

II- Audição da leitura do poema «As Palavras» feita pela professora.

As Palavras

São como um cristal,
as palavras.
Algumas, um punhal,
um incêndio.
Outras,
orvalho apenas.

Secretas vêm, cheias de memória.
Inseguras navegam:
barcos ou beijos,
as águas estremecem.

Desamparadas, inocentes,
leves.
tecidas são de luz
e são a noite.
E mesmo pálidas
verdes paraísos lembram ainda.

Quem as escuta? Quem
as recolhe, assim,
cruéis, desfeitas,
nas suas conchas puras?

Eugénio de Andrade, in *Coração do dia*

III – Exploração (superficial) do texto: os alunos colocam questões sobre o poema e apresentam opiniões sobre o mesmo.

III a) – Apresentação de uma possível resposta para a questão “Quem as escuta? Quem / as recolhe (...)?”

IV – Os alunos seleccionam as frases preferidas do poema, que depois memorizam em silêncio. A seguir, ainda em silêncio, os alunos sentam-se, dizem as frases sem qualquer ordem específica, somente respeitando a vez de cada um.

V – Os alunos são desafiados a dizer o poema por gestos, ou seja, são convidados a realizar uma espécie de coreografia para o poema; a colocar o corpo no poema e vice-versa.

V a) – A professora diz o poema enquanto os alunos o ilustram com a coreografia planeada.

VI – O poema é dividido em quatro partes por quatro grupos de alunos que, numa folha de cartolina, o vão registar e ilustrar, fazendo uso da sua criatividade e da informação recolhida pelos cinco sentidos.

VI a) – União das quatro cartolinas, resultando um cartaz alusivo ao poema trabalhado, que é exposto numa das paredes da escola.⁵²⁸

VII – Os alunos apresentam uma leitura do poema.

⁵²⁸ A reprodução deste trabalho encontra-se no anexo 5.

1.2 – O Dizer como Passagem do Testemunho

A

I – Dizer o poema *As Palavras* como se fosse uma canção rap.

B

A turma do quinto E, que desenvolveu, no ano lectivo 2001/2002, na escola E. B. 2/3 de Quarteira, nº1, um trabalho na Área de Projecto integrado no projecto regional de poupança da água, resolveu, no momento de apresentação da exposição final dos trabalhos realizados, organizar um pequeno sarau poético para os seus encarregados de educação,⁵²⁹ o qual se processou segundo esta planificação:

I – Selecção do tema do sarau: apresentação de propostas, discussão das mesmas e votação, sendo eleito o tema – Oceanos de Amizade

II a)– Selecção de poemas por parte dos alunos, organizados em grupos de trabalho, utilizando a biblioteca como principal recurso.

II b)- Apreciação dos poemas repetidos, ou seja, dos mesmos poemas seleccionados pelos diferentes grupos, e posterior aprovação.

II c) – Leitura, apreciação e selecção de outros poemas do conjunto dos recolhidos.

III – Apreciação da leitura dos poemas e selecção de leitores.

IV – Organização da sequência dos poemas a dizer no sarau (aqui, a leitura era uma possibilidade de segurança e a recitação um desafio, importando, apenas, a expressividade.)

V – Elaboração dos convites e do guião de apresentação

VI – Preparação das leituras expressivas

VII – Ensaio Geral

VIII – Sarau

C

I – Partilha de um conjunto de textos de Eugénio de Andrade, que têm em comum o substantivo corpo no título, com os alunos:

⁵²⁹ Anexo 6

a) os alunos, ao entrarem na sala de aula, deparam com textos registados em folhas separadas espalhados (há exemplares repetidos do mesmo texto);

b) o professor propõe aos alunos a procura de um texto / poema e a sua leitura silenciosa;

c) cada aluno apresenta uma primeira leitura do poema seleccionado e um breve comentário;

d) troca de impressões acerca dos diferentes poemas;

e) definição do tema comum aos diferentes poemas.

II – Os alunos são desafiados a procurarem poemas de outros autores que também abordem a temática do corpo.

III – Apresentação dos resultados da recolha

IV – Organização de um sarau poético subordinado ao tema “O Corpo”:

a) preparação da leitura dos poemas com recurso à música, expressão corporal e imagens pictóricas;

b) plano do guião do sarau poético;

c) preparação dos cenários;

d) ensaios.

V – Apresentação do sarau poético.

VI – Avaliação das actividades.

D

I – O professor distribui o poema “O corpo nu, quase estranho” de Eugénio de Andrade aos alunos e pede-lhes para, circulando pela sala, o leiam em voz alta sem ligarem qualquer importância ao dizer em coro ou outros aspectos semelhantes.

II – o professor, de seguida, pede aos alunos para dizerem o poema como se estivessem:

a) a contar um segredo;

b) cheios de dores;

c) zangados;

d) enternecidos;

e) a cantar uma serenata.

III – Os alunos organizam-se em três grupos de trabalho; efectuem a leitura de cada parte do poema que a professora tripartiu e distribuiu (O corpo nu, quase estranho agora, adormecido. / Contra o muro floresce o limoeiro; do outro lado, liso, limpo, o

mar: quase no fim. / Na púrpura da pedra, o fogo dorme. Sem mim.). Cada grupo, entre outros aspectos, deve jogar com a sonoridade da palavra, ritmos de leitura; repetições.

IV – Apresentação das leituras preparadas de acordo com a ordem do poema.

V – Avaliação

1.3 – O Escrever como Ponto de Chegada

A

I – Debate: todas as palavras têm poesia? Como é que o poeta faz poemas? O que é ser poeta? O que é a poesia?

I a) – Elaboração, em casa, podendo recorrer a todas as fontes possíveis (familiares, vizinhos, textos que já leu e com os quais se identificam, são alguns exemplos), de textos individuais acerca do assunto debatido.⁵³⁰

B

I – Leitura e exploração do poema Lisboa

Lisboa

Alguém diz com lentidão:

“Lisboa, sabes...”

Eu sei. É uma rapariga
descalça e leve,
um vento súbito e claro
nos cabelos,
algumas rugas finas
a espreitar-lhe os olhos,
a solidão aberta
nos lábios e nos dedos,
descendo degraus
e degraus
e degraus até ao rio.

Eu sei. E tu sabias?

Eugénio de Andrade, in *Coração do Dia*

II – Elaboração, em grupo, de um poema a propósito de Silves, tendo o texto de Eugénio de Andrade como modelo.

III – Leitura e enriquecimento do poema.

IV – Leitura final

⁵³⁰ anexo 7

Silvares

Alguém diz com alegria

“Silvares, sabes...”

Eu sei. É um rapaz

contente e modesto,

uns braços longos

fortes e esticados

aconchegados pela natureza

invadidos pelo vento

marcados pela chuva

abraçando mais uma árvore

com os olhos cheios de sol

olhando

voando

voando

voando

Eu sei. E tu imaginavas?

C

I – Leitura dos primeiros quatro versos do poema foi para ti que criei as rosas.

Foi para ti que criei as rosas.

Foi para ti que lhes dei perfume.

Para ti rasguei ribeiros

dei às romãs a cor do lume.

Eugénio de Andrade, in *As Mãos e os Frutos*

II – Diálogo acerca dos versos (quem cria, o que cria, para quem cria, porque é que cria).

III – Elaboração de textos acerca do amor

IV – Leitura, apreciação e melhoria dos textos.

V – Leitura final dos textos.⁵³¹

⁵³¹ anexo 8

2 – As Novas Tecnologias de Informação e Comunicação e a Transversalidade / Interdisciplinaridade

A propósito da leitura e da pedagogia do deslumbramento, Luísa Dacosta fala no poder de deslumbramento encerrado nas palavras e, discorrendo em torno das diferenças entre a palavra na literatura e a palavra associada à imagem, refere:

O que tem realmente de único para oferecer a literatura, de insubstituível, na era da imagem?

Não é ser fonte de cultura e conhecimento, o que também a televisão e o vídeo podem oferecer. (...) É o permitir uma intersubjectividade, processual e durativa, que a imagem não consegue. A imagem transmite a mensagem instantaneamente e pode até ser lida por analfabetos. Essa é a sua força e a sua fraqueza. (...) a literatura transmite a mensagem por etapas, lentamente (...). Enquanto a imagem retira o tempo à sensação, que é imediata, a literatura não.

(...)

A imagem, pela sua instantaneidade, torna o receptor passivo, mas a literatura, lenta e processual, torna-o activo porque o obriga a recriar os sentimentos que nascem, se desenvolvem ou se desvanecem à medida que se lê. É esse o poder do literário.⁵³²

A consciência do poder dos meios de comunicação associados à imagem, ao movimento e ao som junto dos cidadãos da nossa sociedade, bem como a certeza, partilhada com Luísa Dacosta, de a leitura motivar o amadurecimento das pessoas pela experiência de nos reposicionarmos do mundo junto do outro e com o outro,⁵³³ somos levados a argumentar a favor da articulação entre os recursos das novas tecnologias de informação⁵³⁴ e a leitura, podendo os primeiros ser um meio para atingir a última, na medida em que a apetência para a televisão, para o vídeo ou DVD ou para a internet, entre outros, parece já ser um dado adquirido com o qual é necessário jogar no processo de motivação extrínseca dos nossos alunos para as coisas da leitura. Neste processo, a ser olhado na perspectiva dos fanáticos da internet, por exemplo, ou dos amantes da leitura, há aqueles que naturalmente se encontram com a leitura para nunca mais a

⁵³² Luísa Dacosta, «Leitura e Pedagogia do Deslumbramento» in *Pedagogias do Imaginário – olhares sobre a literatura infantil*, Edições Asa, Porto, 2002, 199-206 (pp. 201-202)

⁵³³ «Os que não têm experiência literária são muitas vezes imaturos, torna-se-lhes difícil a compreensão do outro e é por isso que o mundo se desumaniza (...). Porque a humanidade é feita da humanidade de todos os homens, sem excepção, é preciso ler e continuar a ler.»

Luísa Dacosta, op. cit., p. 203

⁵³⁴ Não poderíamos evitar a condução do nosso pensamento ao encontro da relação das novas tecnologias de informação com as coisas da arte, recordando, a propósito, um texto de Rui Pereira Jorge no qual, reflectindo acerca da importância da exploração do som e da arte conceptual (sendo o pensamento o meio primordial da imaginação ou da criação, ele deve ser o único responsável pela concepção da obra de arte), nos conduz até à realidade da desmaterialização da obra de arte: «(...) passagem de uma dimensão sinalética tradicional (a capacidade de produção de signo) para uma espécie de investigação semiótica (despir o signo, atendê-lo o mais possível) descobrindo-lhe e extraindo-lhe os seus sentidos mais escondidos.»

Rui Pereira Jorge, «A Desmaterialização da Obra de Arte» in *Revista de Comunicação e Linguagens, A Cultura das Redes*, Relógio d'Água, Lisboa, 2002, 213-221 (p. 215)

abandonarem e há os outros que necessitam de ser conduzidos até ela, podendo ou não desenvolver relações de afectividade com a mesma. Neste caso, quando a via do prazer parece impossível, é necessário orientar o pensamento dos educandos no sentido da percepção da importância da leitura para o seu desenvolvimento integral.

Neste jogo de conjugação de meios próprios das novas tecnologias de informação e a motivação para a leitura é importante coordenar esforços conjugados em projectos interdisciplinares com vista a um produto transdisciplinar sobre o qual todos detenham um sentimento de posse por via da partilha de contributos que, de uma maneira ou de outra, promoveram o enriquecimento de cada indivíduo.

Em anexo (nove) propomos um projecto interdisciplinar com base na exploração do texto *História da Égua Branca* de Eugénio de Andrade, lembrando que a leitura pode ser utilizada como ponto de partida, mas também como ponto de chegada, dependendo, é claro, dos objectivos delineados de acordo com as características de cada turma; das competências a trabalhar, desenvolvendo, enriquecendo ou promovendo.

Também apresentamos a proposta, esta de cariz mais circunscrito, da realização de um DVD ou vídeo no qual se faça corresponder o texto a ilustrações diversas: neste caso sugere-se a selecção de textos por parte dos diferentes alunos, organizados em grupo ou não, para depois associarem aos mesmos ilustrações das mais diversas fontes. O trabalho que apresentamos em anexo (dez) cinge-se a poemas ilustrativos da importância do corpo na poesia de Eugénio de Andrade, ou nos quais o corpo fosse semanticamente enriquecido pelas mais diversas abordagens, aos quais se fizeram corresponder imagens de telas de pintores consagrados.⁵³⁵

Não poderíamos terminar sem deixarmos o alerta para a riqueza de conteúdo de poemas como “Deserto”, “Carne de Amor”, “Rosa de Areia”, “Há Dias”, “O Sacrificio”, “Contigo”, “As Amoras”, “Sem Memória” e “Litania”, entre muitos outros, e a sua adequação para exploração, de acordo com as características dos alunos e a sua maturidade, na área curricular não disciplinar de Formação Cívica ou, nas escolas onde a Educação Sexual ou o Desenvolvimento Pessoal e Social sejam uma realidade autónoma. A sugestão da exploração da poesia de Eugénio de Andrade nestas áreas

⁵³⁵ No trabalho de leitura, sugestão de imagem pelo poema e associação a pinturas aconteceu a possibilidade de aplicação do recurso da hipotipose, o descrever com palavras tão claramente ao ponto de sugerir a imagem, a alguma poesia Eugénio de Andrade. Este aspecto foi, de algum modo, confirmado por Frederico Bertolazzi.

Frederico Bertolazzi, «Poética da *Brevitas* na Poesia de Eugénio de Andrade de *Primeiros Poemas a Ostinato Rigore*» in *Textos Pretextos – Eugénio de Andrade*, nº 5, Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, 2004, 20-31 (p. 26)

prende-se com o facto de a mesma abordar, entre outros, o tema do amor e do corpo, deixando transparecer uma inteira fidelidade ao humano.

CONCLUSÃO

No torno do oleiro, depois de seleccionada a matéria-prima (e muitas vezes não sabemos se escolhemos ou se somos escolhidos), a obra vai sendo moldada, aparada / apurada e, por entre muitos recuos e avanços, o imaginado toma forma, satisfazendo, ou não, o artesão, sempre pronto a recomeçar.

A concretização do projecto subjacente à reflexão sobre o lugar do corpo na poesia de Eugénio de Andrade, e as possibilidades de exploração de diferentes poemas do poeta no contexto da sala de aula, conduziram-nos ao encontro de diferentes vias, obrigando, por vezes, a desvios relativamente ao planeado, sem, no entanto, perdermos de vista os nossos principais objectivos: a) conhecer o poeta Eugénio de Andrade e a sua poesia; b) delinear a presença do corpo na poesia eugeniana e c) verificar como os textos do poeta podem ser abordados na sala de aula.

O levantamento dos dados acerca da arte, no contexto de um mundo globalizante, a par do estudo diacrónico do conceito de texto poético, permitiram-nos concluir que a poesia eugeniana, apesar da clareza e musicalidades reminiscentes da lírica tradicional, assim como dos motivos consagrados ao ser humano em íntima relação com a natureza envolvente, não é linear. Pelo contrário: a aparente simplicidade de alguns textos evocativos da acção das musas obriga à reflexão e esforço suplementar de desconstrução de significados.

Na obra eugeniana está bem patente a presença da metalinguagem / metapoema e a capacidade de gerar sequências de múltiplos sentidos. Os textos reflectem sobre o acto criativo, do mesmo modo que permitem a análise da construção de significados; dos processos de substituição dos objectos de referência num esforço de valorização da mensagem pela mensagem e de formulação estética.

Em Eugénio de Andrade a demanda da palavra transparente, primeiro sopro, é um acto individual, solitário e, em alguns momentos, doloroso. Contudo, no acto enunciativo, na predisposição para “eu” / “tu” (nós) ou ele(s) / ela(s) (vós), ocorre o entabulamento de actos comunicativos a dois (eu comigo mesmo, com a poesia ou contigo) nos quais o leitor pode ser emissor ou receptor pela possibilidade da troca de lugar com o eu poético.

O acto comunicativo em poesia assume a transmissão de formas superiores que, no caso de Eugénio de Andrade, são possíveis através da alquimia da palavra: orquestração rigorosa da procura, do apuramento e da destilação para tornar presente a essência. A comunicação das formas superiores faz-se pela partilha, no enquadramento do poeta que se dá a ler ao leitor (re)construtor de sentidos, a partir de versos nos quais se sabe e se frui a busca dos sentidos (des)ocultados.

A comunicação de conteúdos anímicos de carácter universal faz-se através de uma poesia moderna, não porque se opõe ao antigo ou não encontrou aceitação, mas no sentido além do canónico ou cíclico:⁵³⁶ a sua necessidade de ser som, luz, sombra, odor, sabor, textura, corpo.

O corpo, lugar de (re)criação, configura-se segundo perspectivas de cariz biológico, filosófico, semiótico, sociológico, antropológico, tecnológico. Em Eugénio de Andrade, porque o poeta o transforma em fonte e receptáculo de sensações e imagens, a sua presença é fluida, mesmo quando concretizada na realidade de um organismo físico. O corpo funciona como porto de partida das viagens ao encontro da totalidade, do verdadeiro rosto do ser humano, da essência poética.

Assim, é possível comprovar a importância do corpo na poesia eugeniana, através do levantamento dos vocábulos que lhe estão directa, ou indirectamente ligados. A sua presença é visível nos títulos das obras, dos poemas, apesar do predomínio se situar em *Matéria Solar*, *O Peso da Sombra* e *Branco no Branco*.

Os poemas seleccionados para comentário, porque registam o morfema lexical, corpo, no título, revelam-no-lo como espaço de transformação e envolvimento numa poesia celeidoscópica: o corpo é procurado, os seus rumores sedimentados em palavras que, por sua vez, se vão constelando de maneiras diferentes e apresentando produtos finais com padrões inovadores e evocadores de texturas primordiais residuais em cada indivíduo.

O corpo é uma das arquipalavras eugenianas que, desdobrada e explorada na sua riqueza sonora e semântica, imprime um cunho pessoal e a sinuosa / enganadora sensação de lugar comum.

Da exploração do corpo nos textos poéticos permanece a sensualidade, o erotismo; o corpo que aceita na totalidade sem a rasura do preconceito. Há o corpo

⁵³⁶ Cf. Alberto Pimenta, «Poesia Moderna Versus Poesia Não-Moderna», in *O Silêncio dos Poetas*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1978, 53-75

como lugar de contemplação na poesia do olhar, do sentir; há a vontade de envolver o corpo numa visão humanamente positiva e sedutora, recolocando-o no sítio das coisas belas e a valorizar.

A forma como a poesia do autor aborda o corpo torna-a incômoda e aliciante no momento da decisão do seu transporte para o contexto da sala de aula: se, por um lado, encerra dados relevantes para o debate de aspectos relacionados com a vivência do corpo durante a adolescência e a juventude, por outro, não é fácil a exploração em contexto lectivo, considerando características de professores, de alunos e de encarregados de educação.

De qualquer modo, julgamos que a celebração do corpo, através da palavra, e vice-versa, pode ter lugar na sala de aula a partir de textos de Eugénio de Andrade. A reflexão será aprofundada se considerarmos as intensidades da poesia, se despertarmos os sentidos para um olhar mais humano sobre o real, se analisarmos os discentes e peregrinarmos com e pela palavra.

Contudo, os textos de Eugénio de Andrade não se esgotam na temática do corpo e a reflexão em torno da poesia ou recurso para “escrita de imitação” são bons exemplos das potencialidades deste *corpus*.

Muitas vezes, a sensibilidade poética dos alunos é enriquecida com encontros fortuitos, inesperados, e a vontade de ir além dos textos ditados pelos manuais escolares deve imperar na procura da diversidade e adequação à pluralidade das realidades.

Ao longo da reflexão que tecemos em redor da poesia de Eugénio de Andrade, comungamos da perspectiva de Virgílio Ferreira, quando destaca o poeta da intensidade:

Eugénio de Andrade, no instantâneo dos seus versos, no instantâneo da fluidez, é flagrantemente o poeta da intensidade. Toda a vida humana converge para o vértice fugitivo do máximo que ascende e donde há-de depois descer. Na instabilidade vertiginosa desse máximo está a razão de ser poética do poeta. Por isso, a sua poesia é tão rápida e tão luminosa, tão igual e tão diferente. Por isso ela é tão humana.⁵³⁷

Tivemos, muitas vezes, de resistir à tentação de não dispersarmos a nossa atenção sobre assuntos que, entretanto, se iam abeirando: a) a exploração de alguns vocábulos em particular, como as formas e significados do verbo *arder*; b) a presença ou indefinição do masculino e do feminino; c) o visual estático e o visual dinâmico; d) a possibilidade de estabelecer ligações entre a poesia de Alberto Caeiro e a poesia de Eugénio de Andrade; e) o posicionamento do leitor de sensibilidade urbana; f) os

⁵³⁷ Jornal do Fundão, ano XXXI, nº 1555, 25-10-1976, p. 12

processos de enriquecimento ou apuramento dos sentidos das palavras através do jogo de movimentação dos lexemas gramaticais e dos lexemas lexicais, são alguns exemplos.

As actividades pedagógicas que apresentamos reflectem potencialidades da poesia, e dos jogos poéticos, na sala de aula. Incluímos alguns dos trabalhos que concretizámos e traçamos sugestões como ponto de partida para outros projectos com base na dinâmica da chuva de ideias.

O trabalho que realizámos abriu novas perspectivas, outros caminhos, que experimentaremos com os nossos alunos.

Na verdade, a roda do oleiro vai rodando e à medida que as mãos dão forma e aprumo à obra em demanda, silenciam rumores, cogitações que em qualquer momento podem assomar de novo e exigir concretização.

ANEXOS



Jornal do Fundão, ano 59º, nº 3005, 19-03-2004, 1ª p.



Jornal do Fundão, ano 59º, nº 3012, 07-05-2004



Jornal do Fundão, ano 59º, nº 3034, 08-10-2004

OPINIÃO 3

DESTAQUE



Eugénio «honoris causa» pela Univ. do Porto

EUGÉNIO de Andrade e Agustina Bessa-Luís vão ser doutorados “honoris causa” pela Universidade do Porto. A proposta, apresentada pelo Prof. Arnaldo Saraiva, em nome do departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Letras daquela universidade, foi já aprovado, por unanimidade, pelo Senado da Universidade do Porto. A cerimónia de doutoramento da autora de “A Sibila” está já marcada para 22 de Março, e Agustina escolheu para padrinho Arnaldo Saraiva.

Quanto a Eugénio de Andrade, a precariedade do seu estado de saúde faz com que a cerimónia de doutoramento não tenha sido agendada. Eugénio de Andrade, encontra-se doente há muitos meses, e, nos últimos tempos, a situação complicou-se. Considerado um dos poetas maiores da literatura portuguesa, distinguido com distinções como o Prémio Camões ou o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores, além de importantes galardões internacionais, Eugénio de Andrade...

Apreciação Breve dos Títulos da Obra Eugéniana

<i>A</i> <i>Adolescente</i> <i>Pureza</i>		
<i>B</i> <i>O Coração/ do Dia</i> <i>O Peso/ da Sombra</i> <i>O Sal/ da Língua</i> <i>Os Lugares/ do Lume</i> <i>Os Sulcos/ da Sede</i> <i>O Outro Nome/ da Terra</i> <i>Os Amantes/ sem Dinheiro</i>	<i>C</i> <i>Mar/ de Setembro</i> <i>Véspera/ da Água</i> <i>Escrita/ da Terra</i> <i>Ofício/ de Paciência</i> <i>Limiar/ dos Pássaros</i> <i>Branco/ no Branco</i>	<i>D</i> <i>Ostinato Rigore</i> <i>Obscuro Domínio</i> <i>Pequeno Formato</i> <i>Matéria Solar</i> <i>As Palavras Interditas</i>
	<i>E</i> <i>Até/ Amanhã</i> <i>Contra/ a Obscuridade</i> <i>Rente/ ao Dizer</i>	
<i>F</i> <i>Homenagens/ e outros Epitáfios</i> <i>Aquela Nuvem/ e Outras</i> <i>As Mãos/ e os Frutos</i>		

Do conjunto dos vinte e seis títulos reunidos destacam-se quarenta e dois substantivos e quatro adjectivos, o que pressupõe, à partida, uma enorme objectividade ou concretismo. No entanto, os títulos deixam em aberto toda a densidade semântica e o recurso à contracção da preposição “de” com os artigos definidos “o”, “a” ou “os”, conforme ilustrado no quadro B e C, estabelece a ligação entre os substantivos subordinando os primeiros aos segundos e imprimindo-lhes um tom adjectival. Aliás, mesmo quando se utiliza o determinante artigo definido “o” somos obrigados a procurar os sentidos das palavras e a proceder a um esforço de selecção, porque sabemos que não se trata de um “coração do dia” qualquer, é “o coração do dia” a descobrir e a concretizar na leitura do versos tecidos pelo poeta.

E depois há a arte de definir, na multiplicidade, com recurso à forma plural do determinante artigo definido “o” ou o permanecer do mistério com a colocação do determinante indefinido “outro” ao determinante artigo definido “o”, que não deixa de ter o peso de um demonstrativo que parece estar perante nós, mas que ainda não olhámos: “o outro nome da terra”.

De uma forma geral, os títulos organizam-se em redor de um ritmo duplo sobre uma pulsação constante, conforme ilustrado nos diferentes quadros, com excepção do

D, com uma barra violeta, em cujo interior as preposições ou contracção destas fazem jus à função de ligar palavras na frase e que, neste caso, é um religamento para (re)conquista de um espaço novo.

No quadro E destaca-se o uso do advérbio “rente” (*Rente ao Dizer*) e as possibilidades sugeridas pelo mesmo se configurado adjectivo (ao dizer rente) ou substantivo (dizer ao rente).

Em F sublinhamos o uso da palavra “outros” como determinante demonstrativo e “outras” como pronome demonstrativo, mas ambas com um carácter muito indefinido, apesar da proximidade dos substantivos.

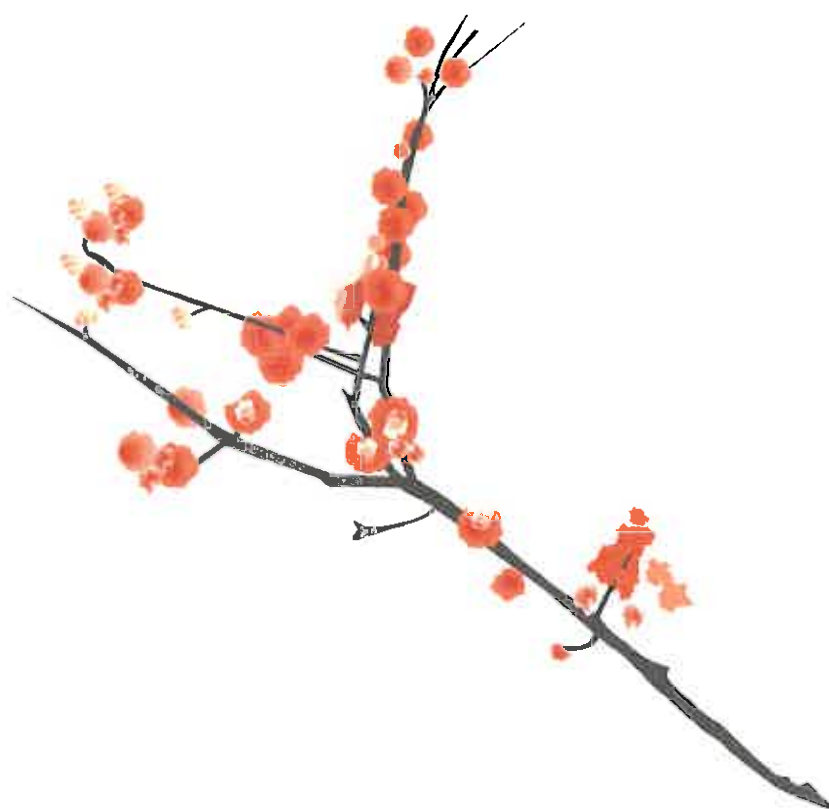
Um conjunto de títulos marcados por duas palavras, em D, nos quatro primeiros casos; no quinto existe o determinante artigo definido “as” para, mais uma vez, especificar sem enumerar, quando poderia ter sido seguido o critério de organização dos títulos anteriores – Palavras Interditas.

Nos títulos *Ostinato Rigore*, *Obscuro Domínio*, *Pequeno Formato* e *Matéria Solar*, encontramos o uso do adjectivo para caracterizar, determinar o substantivo na razão de duas palavras para nomear uma certa realidade. Das quatro denominações *Ostinato Rigore* é que, em princípio, pode suscitar mais problemas ao leitor pela presença de palavras noutra idioma, assim como pelo facto de se conjugarem dois substantivos, apesar de um poder ter a função de adjectivo. Poderíamos falar no rigor do *ostinato*, mas a inscrição diz muito mais do que isso e não podemos reduzir a importância do som a um mero pormenor: neste caso particular, antes do sentido semântico debatemo-nos com o sentido sonoro de palavras duras, se considerarmos os /t/, o /r/ e o /g/, mas também a continuidade do /s/.

ESCOLA E. B. 2/ 3 DE SILVARES

Projecto

OFICINA DE POESIA



Docente responsável: Helena Cristina Nobre Canarias

Data de apresentação: 13 de Outubro de 2003

1 – Introdução

Pescador da barca bela
Onde vais pescar com ela,
Que é tão bela,
Oh pescador?

Almeida Garrett *Barca Bela*

Na nota introdutória à colectânea de poesias intitulada *Tesouros da Poesia Portuguesa*, editada pela Verbo, António Manuel Couto Viana refere que

Se o Verbo é o começo do Universo, como revela São João Evangelista, o verso é o início de todas as literaturas. Foram os poetas os primeiros a usar a nossa linguagem como arte, a extrair dela, como instrumento sonoro e dúctil, melodia, beleza e sortilégio.

Nas origens a palavra valia por ela mesma e não era necessário assinar um documento, pois a palavra era de honra e passível de empenho. A palavra passava de boca a orelha, tocava as memórias da tradição e permanecia, adequando-se aos diferentes espaços e tempos através de versões variadas deduzidas de uma obra mestra, coluna vertebral de alargamentos ou estreitamentos conforme a vontade do guardador das recordações.

A memória era então o grande armazém de tesouros múltiplos referentes à vida das diferentes comunidades, e só combinando a musicalidade, a métrica, os refrões e a força das palavras se conseguia aglomerar um todo de sentido passível de fácil memorização por parte do guardião e de deleite dos ouvintes. No início a palavra era honra e magia; com os trovadores passou além da pura funcionalidade de sobrevivência para aguçar o sentido do prazer pelo prazer na continuidade da partilha.

Com o decorrer dos tempos as composições poéticas foram recebendo o sal das modificações ocorridas nas várias formas de viver em sociedade e exigências de gosto, muito a prazer dos desenvolvimentos e alterações que tiveram lugar nos campos básicos de organização resumidos à ordem política, social e religiosa dos povos do mundo.

A importância do texto poético foi decaindo ao longo dos tempos e, como o conto, a poesia pode ser entendida, na área da literatura, como um género menor, alguém chegou mesmo a dizer que só escreve poesia quem não tem nada para dizer... Contudo, cada vez mais se verifica como os recursos da poesia são usados no mundo da publicidade ou da internet, numa sociedade ocidental onde o ritmo de vida é cada vez mais acelerado. Hoje, as frases, para causarem algum impacto, têm de ser curtas, sonoras e poderosas.

Mais importante do que escrever poesia, julgamos que é o sentir a poesia, buscar o sentido das palavras no silêncio cada vez mais assustador por via da realidade de um quotidiano cheio de ruídos exteriores e interiores.

Uma oficina de poesia pode ser um meio para estimular a atenção, sensibilizar para a valorização das produções inerentes ao património oral de cada comunidade e provocar a abertura à memorização de textos para ecoarem nas linhas de sentimento de cada ser humano que se quer, cada vez mais, cheio de humanidade.

A poesia pode ser a barca bela de cada um dos nossos alunos, os quais, prontos a partir em viagem, têm em seu poder o livre arbítrio, a liberdade de escolha da sua rota na vida. Estamos seguros de a poesia, apesar dos sofrimentos infligidos aos poetas, ser um elemento a considerar, pois proporciona abertura para o mundo e recolha do indivíduo sobre si mesmo.

2 – Objectivos

Ó estrelinha do Norte,
Espera por mim que eu vou;
Alumia-me o caminho,
Já que o luar me enganou.
Popular

- Comunicar oralmente, tendo em conta a oportunidade e a situação.
- Comunicar a experiência e o conhecimento do mundo, bem como as vivências pessoais.
- Desenvolver a capacidade de retenção da informação.
- Exercitar a compreensão de enunciados orais e escritos.
- Criar o gosto pela recolha de produções do património literário oral.
- Reproduzir textos do património literário oral.
- Divulgar as produções recolhidas do património literário oral.
- Recitar poemas.
- Seleccionar textos correspondentes a uma dada temática.
- Interpretar textos poéticos.
- Confrontar interpretações.
- Recriar textos poéticos.
- Avaliar o trabalho desenvolvido

3 – Actividades

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assim em cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive.

Fernando Pessoa (Ricardo Reis) *Ode*

1º Período	2º Período	3º Período
1 -Recolha de produções do património literário oral.	1 – Recolha de poemas segundo um tema.	1 – Portfolio de estudos poéticos
2 – Exploração das produções recolhidas.	2 – Exploração dos poemas.	1.1. - Escrita de poemas segundo modelos.
3 – Tratamento informático dos textos.	3 – Jogos de Memorização	1.2 – Tratamento informático
4 – Elaboração de um CD rom	4 – Trabalho de preparação de recitação do poema.	1.3 - Avaliação
	5 – Gravação dos trabalhos finais.	

4 – Estratégias

Um pouco mais de sol – eu era brasa,
 Um pouco mais de azul – eu era além.

Mário de Sá-Carneiro *Quasi*

- Trabalho individual e de grupo.
- Trabalho de recolha.
- Brainstorming

5 – Recursos Humanos

Musa ensina-me o canto
 Em que eu mesma regresso
 Sem demora e sem pressa
 Tornada planta ou pedra

Sophia de Mello Breyner Andresen *Musa*

- Alunos do 2º e 3º ciclos
- Professor de Língua Portuguesa

6 – Recursos Materiais

“Dez moedas? (Diz o Avaro)
Meu sangue não desperdiço.
Dez moedas por um olho!
O outro dou eu por isso.”

Bocage Epigrama

- Biblioteca;
- Sala de informática;
- Material de apoio para o desenvolvimento de actividades de expressão plástica;
- Câmara de vídeo;
- Máquina fotográfica.

Nota: as actividades serão flexibilizadas de acordo com as atitudes dos alunos e o ritmo de trabalho dos mesmos.

A professora responsável

(Helena Cristina Nobre Canarias)

Escola E.B. 2/3 de Silves

Relatório do Ateliê de Poesia

Oficina de trabalho orientada pela professora Helena Canarias

2003/2004

O verde dos bambus mais altos é azul
Ou então é o céu que pousa nos seus ramos.

Eugénio de Andrade

A oficina de poesia nasceu da curiosidade de observar o modo como os alunos da Escola E.B. 2/3 de Silvares lidavam com o poema, a palavra recriada, e do desejo de querer despertar a atenção para a harmonia. Logo no início verificou-se uma enorme desilusão, pois, de toda a população estudantil, apenas um aluno havia escolhido o ateliê de poesia entre muitos outros. Tudo parecia contrário à vontade de trabalhar e envolver a palavra, contudo, a partir da ideia de geminar o ateliê de teatro com o ateliê de poesia, surgiram dois grupos de trabalho independentes, por via da organização horária, sabendo-se que um estava mais vocacionado para a exploração poemática.

Os onze alunos que aceitaram o desafio da poesia foram delineando pequenos projectos relacionados com poemas diversos, acontecimentos ou a simples vontade de fazer e sentir.

Assim foram desenvolvidos os seguintes pequenos projectos:

1 – Exploração do poema *As Palavras* de Eugénio de Andrade

- a) leitura e interpretação do poema;
- b) memorização do poema;
- c) dizer o poema;
- d) elaboração de um cartaz subordinado ao poema (registo e ilustração do poema).

2 – Recolha de elementos, do património oral, relacionados com o Os Santos; o São Martinho e o Natal

3 – Teatro *Uma Prenda Especial para a Mãe Natal*

- a) selecção das ideias;
- b) elaboração do texto, utilizando no mesmo alguns dos dados recolhidos do património oral;
- c) leitura do texto;

- d) aperfeiçoamento do texto;
- e) dramatização do texto – ensaio;
- f) gravação, em vídeo, do texto dramatizado;
- g) visionamento do texto dramatizado;
- h) avaliação do trabalho realizado.

4 – Marcadores poéticos

- a) selecção de textos poéticos a partir de livros diversos;
- b) elaboração do marcador poético com recurso aos meios informáticos;
- c) impressão e recorte dos marcadores;
- d) venda dos marcadores (fundos que reverteram para a visita de estudo ao Minho).

5 – Elaboração do livro *As Nossas Palavras*

- a) observação dos dois volumes do Cancioneiro Geral de Garcia Resende e discussão das diferenças entre o português utilizado na altura e o dos nossos dias;
- b) elaboração de poemas;
- c) enriquecimento dos textos elaborados;
- d) leitura dos poemas;
- e) registo dos poemas.

6 – Actividades de encerramento

- a) elaboração do poema convite;
- b) elaboração do convite;
- c) selecção dos poemas a baralhar,
- d) organização poemas quebrados e baralhados.

Os seis projectos apresentados nos parágrafos anteriores não cumpriram, na sua totalidade, os objectivos a que o projecto da oficina de poesia se propôs no início das actividades, mas tal deveu-se, principalmente, à necessidade de ir ao encontro das expectativas dos alunos e, a partir dos seus projectos orientá-los para a sensibilização poética, em especial para a beleza contida em cada ser.

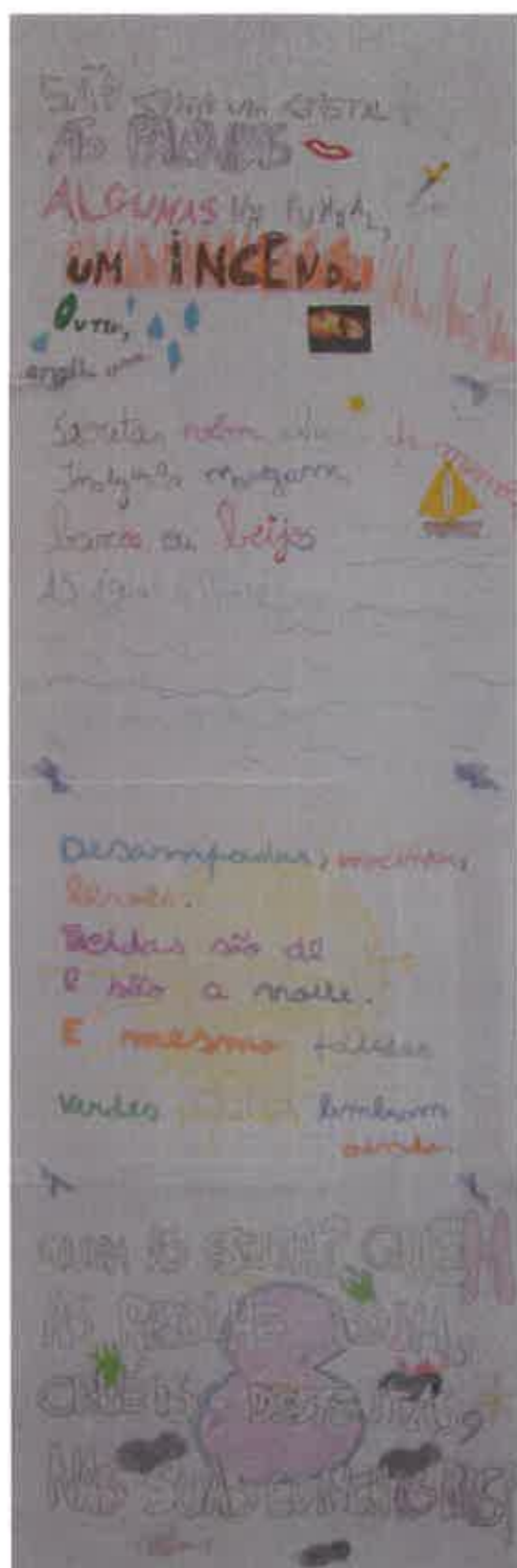
Uma das exigências constantes do grupo de trabalho foi a audição de músicas diversas enquanto trabalhavam, o que, por princípio, era contrário a estratégia da orientadora: ela desejava motivar os alunos para a importância do silêncio, o que julgava bastante difícil com o tipo de músicas propostas (pop, rap e tchno). De qualquer maneira, a situação foi negociada e acordou-se a troca de músicas – ora se ouviam as preferidas dos alunos, ora as da professora.

Os resultados nem sempre foram os esperados de acordo com a planificação subjacente a cada discussão de projecto, mas foram conseguidos alguns momentos de fruição poética através do ser capaz de apresentar ideias, que, organizadas, ou, por vezes colocadas em oposição à lógica, apresentavam alguma beleza, comunicando sentimentos diversos. Algumas vezes as reacções andaram muito próximas do riso, em especial no caso de uma aluna que soltava gargalhadas espectaculares perante determinadas palavras ou ideias directa ou indirectamente relacionadas com o amor e a relação entre duas pessoas. É interessante verificar como, por vezes, as suas gargalhadas acabavam por ser um aviso do anedótico de algumas composições menos conseguidas, mas, na maior parte dos casos, eram o sinal de uma leitura mais literal ou mais figurada e intimamente ligada com as suas vivências, denotando, por vezes, algum nervosismo para além da censura.

A apresentação do último projecto, as actividades de encerramento, foi desenvolvido de uma forma autónoma pelos alunos, visto que a professora responsável pela orientação dos trabalhos estava integrada numa actividade do departamento do qual faz parte (Feira do Livro - Departamento de Línguas), não lhe sendo possível assistir ao jogo preparado para a última sessão – organizar poemas juntando as diferentes partes separadas.

Na oficina de poesia não havia certezas e os doze tons daquela paleta procuraram os seus horizontes, muitas vezes procurando sem saber o que achar, mas sempre animados pela ténue linha imaginária onde o azul do céu vira castanho terroso ou verde serrano branco estrelar.

Silvares, 6 de Julho de 2004



Oceanos de Amizade

Convite

Escola E.B. 2/3 de Quateira, nº 1
Momentos de Poesia



Convidamo-lo/a a assistir a uma sessão de poesia, no próximo dia 25 de Junho, na sala 18, pelas 17 horas. Compareça e mergulhe em Oceanos de Amizade!

Oceanos de Amizade

Guião de Apresentação

David – Boa tarde! Estamos aqui reunidos para partilhar momentos de poesia e um oceano de amizade.

Neuza – Sim, pois como o oceano a amizade pode ser profunda e imensa ou perigosa e terrível...

David – Claro que nós só queremos olhar o melhor e mais belo dos oceanos!

David e Neuza – Iniciemos, então, a nossa viagem!

(A turma diz o poema “Trem de Ferro”)

David – Após termos ouvido o poema “Trem de Ferro” de Manuel Bandeira preparem-se para desbravar os segredos do mar com “O Segredo do Mar” de Afonso Lopes Vieira, dito pelo... Davide, a minha própria pessoa!

(“O Segredo do Mar”)

Neuza – E para darmos continuidade a estes momentos de poesia convém trazermos os nossos amigos para a partilha poder ser maior. “Traz outro Amigo Também” de José Afonso, dito pelo Joel.

(Traz outro Amigo Também)

David – E que tal agora acompanharmos o pescador da Barca Bela? “Barca Bela” de Almeida Garrett, dito pela Juliana e pelo Fábio Guerreiro.

(“Barca Bela”)

Neuza – Muitos são os perigos quando andamos no mar, mas todos eles serão ultrapassados se os encararmos na companhia dos nossos amigos. “Amigo” de Alexandre O’Neill, dito pelo Paulo.

(“Amigo”)

David – Quando partilhamos oceanos de amizade podemos sentir-nos nas nuvens... “Aquela Nuvem” de Eugénio de Andrade, dito por Débora e Fábio Ferreira.

(“Aquela Nuvem”)

Neuza – Nas amizades não se deve olhar a cor, à religião ou estatuto social. Ouçamos o poema “Lágrima de Preta” de António Gedeão, dito pela Rita... e pensemos um pouco.

(“Lágrima de Preta”)

David – Grandes são os mistérios do mundo, simples o nascer de muitas amizades, porque o espírito humano é um pouco como o fundo do mar... “Mistério” de Sophia de Mello Breyner Andresen, dito pela Juliana.

(“Mistério”)

Neuza – Estamos aqui todos reunidos ouvindo poesias imaginadas por grandes poetas da Língua Portuguesa e pela nossa imaginação descobrimos outros mares... outros sentidos... “Poema do Pássaro na Cabeça” de Manuel António Pina, dito pelo Wilson.

(“Poema do Pássaro na Cabeça”)

David – E agora um pequeno momento musical!

(Pombinhas da Catrina)

(Frère Jacques)

(Ter amigos é tão bom!)

(“Tic-Tac”)

Neuza – O tempo ora passa depressa, ora passa devagar, mas quando estamos entre amigos quase nunca damos pela sua passagem!

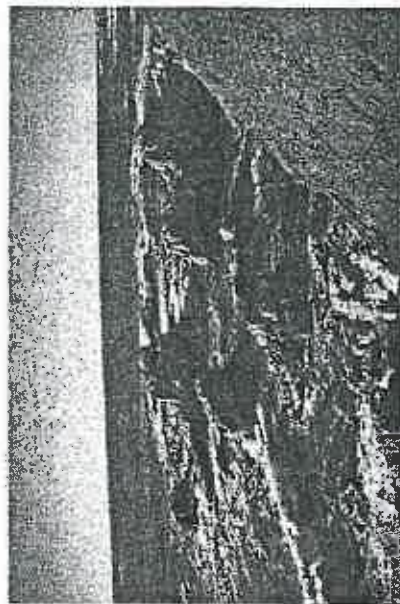
David – Passa tempo, tic-tac e com ele estes momentos de poesia. Obrigado pela vossa presença.

Mensagens amigas com cheiro de mar:



Escola E. B. 2/3 de Quarteira, nº 1

Oceânos de Amizade



"Amigo" é uma grande tarefa,
Um trabalho sem fim,
Um espaço útil, um tempo fértil,
"Amigo" vai ser, é já uma grande festa!

Alexandre O'Neill

5º E

2001/2002



Trem de ferro

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virgem Maria que foi isto maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu forguista
Bota fogo
Na fomalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força

Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!

Oô
Quando me preade
No canaviã
Cada pé de cana
Era um oficial

Oô...
Menina bon ita
De vestido verde

Oô...
Vou m'imbora vou m'imbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô...

Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente.

Manuel Bandeira



Tic-Tac

Passa tempo,
Tic-tac, passa,
Chega logo, tic-
Tic-tac, e vai-te
Passa, tempo
Bem depressa
Não atrasa
Não demora
Que já estou
Muito cansado
Já perdi
Toda a alegria
De fazer
Meu tic-tac
Dia e noite
Noite e dia
Tic-tac
Tic-tac
Tic-tac...

Vinicius de Moraes

Poema do Pássaro da Cabeça

Sou o pássaro que canta
Dentro da tua cabeça.
Canta na tua garganta
Canta onde lhe apeteça.

Sou o pássaro que voa
Dentro do teu coração
E do de qualquer pessoa
Mesmo que julgues que não.

Sou o pássaro da imaginação
Que voa até na prisão
E canta por tudo e por nada
Mesmo com a boca fechada.

(.....)

Manuel António Pina

O Segredo do Mar

A "Flor do Mar" avançando
Navegava, navegava,
Lá para onde se via
O vulto que ela buscava.

Era tão grande, tão grande
Que a vista toda tapava!

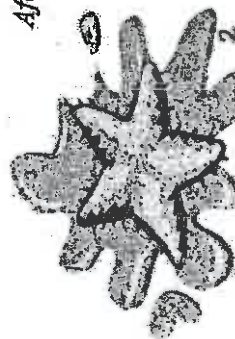
E Bartolomeu erguido
Aos marinheiros bradava
Que ninguém tivesse medo
Do gigante que ali estava.

E mais perto agora estão
Do que procurando vão!

Bartolomeu que viu?
Que descobriu o valente?
- Que gigante era um penedo
que tinha forma de gente!

Que era dantes o mar? Um quarto escuro
Onde os meninos tinham medo de ir.
Agora o mar é livre e é seguro
E foi um português que o foi abrir!

Afonso Lopes Vieira



Traz outro Amigo Também

Amigo

Maior que o pensamento
Por essa estrada amigo vem
Não percas tempo porque o vento
É meu amigo também

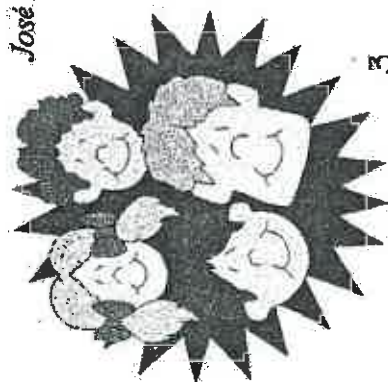
Em terras

Em todas as fronteiras
Seja bem-vindo quem vier por bem
Se alguém houver que não queira
Trá-lo contigo também

Aqueles

Aqueles que ficaram
(Em toda a parte
todo o mundo tem)
em sonhos me visitaram
traz outro amigo também

José Afonso



3

Mistério

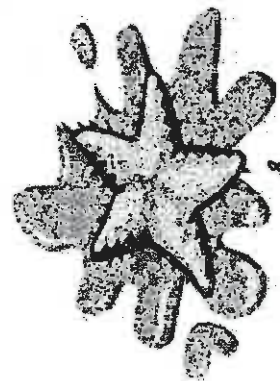
No fundo do mar há brancos pavores,
Onde as plantas são animais
E os animais são flores.

Mundo silencioso que não atinge
A agitação das ondas.
Abrem-se rindo conchas redondas,
Baloíça o cavalo-marinho.
Um polvo avança
no desalinho
dos seus mil braços,
uma flor dança,
sem ruído vibram os espaços.

Sobre a areia o tempo poisa
Leve como um lenço.

Mas por mais bela que seja cada coisa
Tem um monstro em si suspenso.

Sophia de Mello Breyner Andresen



Lágrima de Preta

Encontrei uma preta
Que estava a chorar
Pedi-lhe uma lágrima
Para a analisar.

Recolhi a lágrima
Com todo o cuidado
Num tubo de ensaio
Bem esterilizado.

Olhei-a de um lado
Do outro e de frente.
Tinha um ar de gota
Muito transparente.

Mandei vir os ácidos
As bases e os sais,
As drogas usadas
Em casos que tais.

Ensaiei a frio
Experimentei ao lume,
De todas as vezes
Deu-me o que é costume

Nem sinais de negro.
Nem vestígios de ódio.
Água (quase tudo)
E cloreto de sódio.

António Gedeão

Barca Bela

Pescador da barca bela
Onde vais pescar com ela,
Que é tão bela,
Oh pescador?

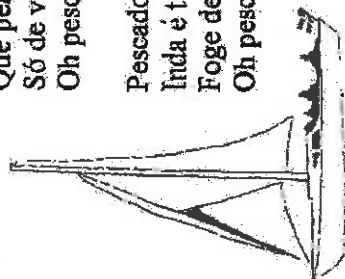
Não vês que a última estrela
No céu nublado se vela?
Colhe a vela,
Oh pescador!

Deita o lanço com cautela,
Que a sereia canta bela...
Mas cautela,
Oh pescador!

Não se enrede a rede nela,
Que perdido é remo e vela
Só de vê-la
Oh pescador.

Pescador da barca bela,
Inda é tempo, foge dela,
Foge dela
Oh pescador!

Almeida Garrett



Amigo

Mal nos conhecemos
Inaugurámos a palavra "amigo".

"Amigo" é um sorriso
de boca em boca,
um olhar bem limpo,
uma casa, mesmo modesta, que se oferece,
um coração pronto a pulsar
na nossa mão!

"Amigo" é erro corrigido,
não é erro perseguido, explorado,
é verdade partilhada, praticada.

"Amigo" é solidão derrotada!

"Amigo" é uma grande tarefa,
um trabalho sem fim,

um espaço útil, um tempo fértil,
"Amigo" vai ser, é já uma grande festa!

Alexandre O'Neill

5

Aquela Nuvem

- É tão bom ser nuvem,
ter um corpo leve,
e passar, passar

-Leva-me contigo,
Quero ver Granada.
Quero ver o mar.

-Granada é longe,
o mar é distante,
não podes voar.

-Para que te serve
ser nuvem, se não
me podes levar?

- Serve para te ver.
E passar, passar.

Eugénio de Andrade

6

Composição

Por mim poesia é brincar com as letras, palavras ou fra-
 As palavras organizam tantas ideias que nos inspiram pa-
 escrever livros e centenas de livros, como, por exemp-
 um poeta muito conhecido chamado "Luís de Camões".
 Ele, sim, dedicou-se à poesia, viveu no século XVI. Eu não
 conheço bem ao certo a sua terra natal, nem a data de
 seu nascimento, mas acho que Lisboa e Coimbra
 disputam a sua naturalidade. O seu maior livro é
 "Os Lusíadas". Eu ainda não li esse livro, mas sei
 que ele também brincou com as letras, palavras,
 frases... Dia 10 de junho é feriado em homenagem
 ao maior poeta a quem chamaram "Príncipe de
 poetas".

Acho que a identidade da poesia por mim tem a
 lembra-me tudo o que aqui registei.
 É assim... com poucas frases, palavras ou letras
 organizamos a poesia.

Sandra Santos 6ºB nº15

6/6/04

Olá, "taro"!

Como tem passado? Eu cá para muito bem. Como sabe, as férias estão a chegar e, antes de acabar a escola, queria contar-lhe o que descobri.

Para ser poeta é preciso ter amor à língua, ser amigo das palavras e ter espírito de quem quer sempre ser o melhor. Também descobri que se se chama de poeta, devemos voltar sempre as palavras das coisas, se as for, e nós quisemos fazer, sentir, pensar de uma maneira e não do resultado e raciocínio, esquecer, esquecer, reflectir...

Para ser poeta é preciso ter-se uma grande força de vontade e expressão. Nunca se deve desistir. Se alguma vez não poeta deite, nunca poderá cumprir o seu destino.

Descobri que um poema traduzimos o que sentimos, o que desejamos, o que queremos. Um poema não as palavras todas do mundo juntas num só texto com rimas improprias e chateadas que nos dão uma grande alegria e sentido de humor.

Agora me chegou de si a coisa-lhe boa está na sua vida!

Do seu aluno:

A. Duarte
12/06/04

Quando te vi
muita alegria vivi...
Sempre te amei
e muito por ti chorei!

Quando chorei
uma lágrima te dei...
Quando te amei
um sorriso te mostrei!

Quando te toquei,
e um olhar te ofereci
com os olhos te beijei
e no coração te senti

Esta minha vida, meu mundo
existe para te amar
O amor que por ti sinto
Vai além da força do mar!

Sonia Margarida Martins Pinheiro
6^ªA N.º 16

Mãe

Ah, minha mãe, minha mãe
 Minha mãe pequenina
 Tu és todo o meu viver
 A flor perfumada da minha vida!
 Tu és a minha rosa dos ventos
 Et sua na noite escura
 Nunca me deixes sozinha
 Minha mãe, minha pequenina!

Inês Eliza Gomes Reis 6B Nº11
 Diana Sofia Barata Gama 6B Nº6
 Telma Beatriz Duarte Botiata 6B Nº16

Projecto Interdisciplinar – 5º ano <i>exploração do texto História da Égua Branca de Eugénio de Andrade</i>	
Língua Portuguesa	- Leitura e interpretação do texto. - Leitura expressiva do texto.
História e Geografia de Portugal	- Exploração da importância do cavalo ao longo dos tempos. - Comparação dos papéis do cavalo e do burro. - Localização espacial de reservas onde vivem cavalos em estado selvagem.
Ciências da Natureza	- Estudo das características dos cavalos. - Estudo das características dos burros. - Enumeração das diferenças entre cavalos e burros.
Matemática	- Estudo de sólidos geométricos com vista à sua aplicação na construção das personagens do texto <i>História da Égua Branca</i> – planificação.
Inglês /Francês	- Estudo do vocabulário relacionado com a <i>História da Égua Branca</i>. - Investigação de dados acerca dos cavalos puro sangue inglês / francês.
Educação Visual e Tecnológica	- Planificação e execução de cenários alusivos ao texto <i>História da Égua Branca</i>. - Execução dos cenários. - Concretização da planificação elaborada na área curricular disciplinar de Matemática.
Educação Física	- Visita de estudo a um centro equestre.
Educação Musical	- Comparação da valsa e do fado. - Selecção de músicas para os diferentes momentos do texto <i>História da Égua Branca</i> – sonorização.
Ed. e Religião Moral Católica	- Discussão do que será o Reino dos Céus – a perspectiva da Religião Católica e a de outras religiões.
Formação Cívica	- Apreciação das atitudes das personagens do texto <i>História da Égua Branca</i>. - Julgamento do João. - Avaliação das histórias dos rapazes com a égua na óptica do pai deles.
Estudo Acompanhado	- Visionamento do filme <i>O encantador de Cavalos</i>. - Apreciação do filme visionado.
Animação do texto <i>História da Égua Branca</i> e filmagem em vídeo / DVD  Área de Projecto	

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Activa

ANDRADE, Eugénio de, *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 2000

ANDRADE, Eugénio de, *Os Sulcos da Sede*, 2ª ed., Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 2001

ANDRADE, Eugénio de, *Aquela Nuvem e Outras*, 10ª ed., Campo das Letras, Porto, 2002

ANDRADE, Eugénio de, *História da Égua Branca*, 8ª ed., Campo das Letras, Porto, 2002

ANDRADE, Eugénio de, *Rosto Precário*, 6ª ed., Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995

ANDRADE, Eugénio de, *A Cidade de Garrett*, 3ª ed., Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1997

ANDRADE, Eugénio de, *Antologia Breve*, 7ª ed., Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1999

Bibliografia Crítica

LOPES, Óscar, *Uma Espécie de Música (a poesia de Eugénio de Andrade) – seis ensaios*, col. Obras de Óscar Lopes - 2, Campo das Letras, Porto, 2001

LOURENÇO, Eduardo, «Angelismo e Poesia», in *Tempo e Poesia*, Gradiva, Lisboa, 2003, 105-117

LOURENÇO, Eduardo, «Eugénio de Andrade ou o Paraíso sem Mediação», in *Tempo e Poesia*, Gradiva, Lisboa, 2003, 119-130

MOURÃO-FERREIRA, «Eugénio de Andrade», in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Edições Ática, Lisboa, 1980, 179-186

NAVA, Luís Miguel, «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*, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 375-381

NEVES, Fernando Paulouro, *A Materna Casa da Poesia. Sobre Eugénio de Andrade*, Rota dos Escritores do Século XX, Câmara Municipal do Fundão e Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro, 2003

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «O Mundo Clássico em Eugénio de Andrade», in *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003, 186-194

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Um Encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade», in *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003, 195-201

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «The Classical Heritage in Contemporary Portuguese Poetry: a Few Examples», in *Portugal e a Herança Clássica e outros Textos*, Edições Asa, Porto, 2003, 186-194

PEREIRA, Maria Helena da, «Poesia de Safo em Eugénio de Andrade», in *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Literatura Portuguesa*, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1988, 323-332

REIS, Margarida Gil (dir.), *Textos Pretextos – Eugénio de Andrade*, nº 5, Centro de Estudos Comparatistas - Faculdade de Letras, Lisboa, 2004

SARAIVA, Arnaldo, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto, 1995

SIMÕES, João Gaspar, «Eugénio de Andrade», in *Crítica II – Poetas Contemporâneos 1938-1961*, vol. I, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1999, 282-299

SOUSA, Carlos Mendes de, *O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Livraria Almedina, Coimbra, 1992

SOUSA, Carlos Mendes de (dir.), *Relâmpago – Eugénio de Andrade*, nº 15, Assírio & Alvim, Lisboa, 10-2004

Jornal do Fundão (suplemento), ano XXIX, nº 1411, 03-02-1974

Jornal do Fundão, ano XXXI, nº 1555, 25-10-76

Jornal do fundão, ano XXXI, nº 1563, 24-12-76

Jornal do Fundão, ano 45º, nº 2290, 13-07-1990

Jornal do Fundão (Suplemento), ano 46º, nº 2329, 10-04-1991

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2337, 07-06-91

Jornal do Fundão, ano 46º, nº 2338, 14-06-91

Jornal do Fundão (e suplemento), ano 47º, nº 2414, 27-11-92

Jornal do Fundão, ano 47º, nº 2415, 04-12-92

Jornal do Fundão, ano 58º, nº 2944, 17-01-03

Jornal de Letras, ano XX, nº 787, 29-12-2000 a 12-12-2000

Bibliografia Geral

- AGACINSKI, Sylviane, *Política dos Sexos*, trad. Miguel Serras Pereira, Celta Editora, Oeiras, 1999
- AMARAL, Fernando Pinto do, «Anos 70 e 80», *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 417-441
- ARISTÓTELES, *Poética* (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), 5ª ed., col. Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998
- BARBEIRO, Luís Filipe, *Jogos de Escrita*, Instituto de Inovação Educacional, Lisboa, 1999
- BABO, Maria Augusta, «Para uma Semiótica do Corpo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – O Campo da Semiótica*, nº 29, Maio de 2001, Relógio d'Água, Lisboa, 255-269
- BAUDET, Sabine, Marie-Christine Péan e Françoise Gauquelin, *O Corpo*, Círculo de Leitores, s/local de publicação, 1976
- BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1989
- BARREIROS, António José, *História da Literatura Portuguesa – séc. XIX-XX*, Vol. II, 12ª ed., Editora Pax, Braga, 1989.
- BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 1988
- BELCHIOR – PONTES, Maria de Lourdes, «A Educação do Sentimento Poético ou a Utopia da Formação do Gosto?», in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, col. Temas portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 499-513
- BERGÉS, Jean, *Os Gestos e a Personalidade*, Publicações Europa-América, s.l., 1974
- BIANC, Mafalda de Faria, *Estudos sobre o Ser*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998
- BORDIEU, Pierre, *As Regras da Arte – Génese e Estrutura do Campo Literário*, Editorial Presença, Lisboa, 1996
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, tomo I, col. Biblioteca Románica Hispánica – Estudios y Ensayos, Editorial Gredos, Madrid, 1999
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, tomo II, col. Biblioteca Románica Hispánica – Estudios y Ensayos, Editorial Gredos, Madrid, 1999

BRONOWSKI, Jacob, *Arte e Conhecimento – ver, imaginar, criar*, col. Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1983

CAÑAMERO, Gisela, *Com o Poema no Corpo*, col. Práticas Pedagógicas, nº 13, Ministério da Educação – Instituto de Inovação Educacional, Lisboa, 2002

CARLOS, Luís Adriano, «As Últimas Décadas – A Geração dos Cadernos de Poesia», *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 235-267

CASTRO, João Osório de e Diogo Batalha, *A Aldeia Saloia de José Franco*, Edições ELO, s. l., 2000

CEIA, Carlos, Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos, col. Ensinar e Aprender, Editorial Presença, Lisboa, 1995

CHEVALIER, Jean e Alan Gheerbrant, Dicionário dos Símbolos, Editorial Teorema, Lisboa, 1982

COELHO, Jacinto de Prado (Dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Figueirinhas, Porto, 1973

COSEM, Michel (coord.) (Grupo Francês de Educação Nova), *O Poder da Poesia*, Livraria Almedina, Coimbra, 1980,

CRUZ, Maria Teresa, «A Histeria do Corpo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – Tendências da Cultura Contemporânea*, nº 28, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2000, 363-375

CUCCHIARI, Salvatore, «The Gender revolution and the transition from Bisexual Horde to Patrilocal Band: the Origins of Gender Hierarchy», in *Sexual Meanings, the Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 31-79

DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Espinosa*, col. Fórum Ciência, Publicações Europa-América, Mem Martins, 2003

DOLOŽEL, Lubomir, *A Poética Ocidental – Tradução e Inovação*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990

ECO, Umberto, *A Definição da Arte*, col. Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1986

ECO, Umberto, *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, col. Universidade Hoje, Editorial Presença, Barcarena, 2002

FERRO, Túlio Ramires, «Os Problemas da Educação na Literatura Portuguesa do Séc. XX», in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, col. Temas portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 637-646

FOKKEMA, Douwe W., *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, col. Vega-Universidade, Vega, Lisboa, s/d

FONTANILLE, Jacques, «Máquinas, Próteses e Impressões – O Corpo Pós-Moderno (A Propósito de Marcel Duchamps)», in *Revista de Comunicação e Linguagens – O Campo da Semiótica*, nº 29, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, 235-253

FRANÇA, José Augusto, *A Arte e a Sociedade no Século XX*, col. Horizonte, Livros Horizonte, Lisboa, 1980

GASSET, Ortega y, *La Deshumanization del Arte y Outros Ensayos de Estetica*, Alianza Editorial, Madrid, 1996

GEADA, Maria Teresa, «Corpos Ligados: Mobilização e Neutralização do Desejo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – a Cultura das Redes*, (Actas do Congresso ICNC 2001), nº extra, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2002, 460-469

GIL, José, *Metamorphoses du Corps*, Éditions de la Différence, Paris, 1985

GIL, José, «O Corpo, a Arte, e a Linguagem: o Exemplo de Alberto Caeiro», in *Revista de Comunicação e Linguagens – O corpo, o Nome, a Escrita*, nº 10 / 11, Centro de Estudos, Comunicação e Linguagens, Março, 1990, 59-70

GUERREIRO, Fernando, «UT PICTURA, POESIS ou a intransitividade de um princípio», in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 187-192

GUIMARÃES, Fernando, «O Simbolismo e a Poética do Vago», in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 193-203

GUSMÃO, Manuel, «O Discurso sobre as Artes Plásticas como Revelador de Poética: Élaurd e Ponge (“Donner à Voir” “atelier contemporain”)» in *Poéticas do séc. XX*, col. Horizonte Universitário, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, 108-119

HÉRITIER, Françoise, *Masculino Feminino – o Pensamento da Diferença*, col. Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget, Lisboa, 1998

HORÁCIO, *Arte Poética* (Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes), 4ª ed., col. Clássicos, Editorial Inquérito, Mem Martins, 2001

JAKOBSON, Roman, *Huit Questions de Poétique*, dir. de Tzvetan Todorov, col. Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1977

JENNY, Laurent, Michael, «O Poético e o Narrativo», in *O Discurso da Poesia – Poétique nº 28*, col. Novalmedina, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 95-109

JEUDY, Jean-Pierre., «Corpo Simbólico, Corpo Virtual», in *Revista de Comunicação e Linguagens – a Cultura de Redes*, (Actas do Congresso ICNC 2001), nº extra, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2002, 45-54

JOHNSON, Barbara, «Algumas Consequências da Diferença Anatômica dos Textos», in *O Discurso da Poesia – Poétique nº 28*, col. Novalmedina, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 111-133

JORGE, Rui Pereira, «A Desmaterialização da Obra de Arte », in *Revista de Comunicação e Linguagens – A Cultura de Redes* (Actas do Congresso ICNC 2001), nº extra, Relógio d'Água, Lisboa, 2002, 213-221

KEN, Hillis, «Human.Language.Machine», in *Places Through the Body*, Routledge, London and New York, 1998, 52-71

KRIS, Ernst e Otto Kurz, *Lenda Mito e Magia na Imagem do Artista – Uma experiência Histórica*, col. Dimensões, editorial Presença, Lisboa, 1988

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro, *Sophia de Mello Breyner Andresen – da escrita ao texto*, Caminho, Lisboa, 1998

LANDWSKI, Eric, «Fronteiras do Corpo – Fazer Signo, Fazer Sentido», in *Revista de Comunicação e Linguagens – O Campo da Semiótica*, nº 29, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, 271-286

LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Gradiva, Lisboa, 2002

LOPES, Óscar e António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª ed., Porto Editora, Porto, s/d

MARINHO, Maria de Fátima, «Conclusão», *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 585-

MARINHO, Maria de Fátima, «Távola Redonda e Continuidades», *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 293-301

MARTELO, Rosa Maria, «Anos 90», *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 487-508

MARTINHO, Fernando J. B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Edições Colibri, Lisboa, 1996

MELLO, Cristina, *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros*, Livraria Almedina, Coimbra, 1998

MELO, Alexandre, *Arte*, Quimera, Coimbra, 2001

MENDES, J. Caria, *As Origens do Homem – Bases Anatômicas da Hominização*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985

- MENDES, João, *Teoria Literária*, Editorial Verbo, Lisboa, 1980
- MENDES, João, *Estética Literária*, Editorial Verbo, Lisboa, 1982
- MENÉRES, Maria Alberta, *O Poeta Faz-se aos Dez Anos*, 6ª ed., Edições Asa, Porto, 2003
- MESQUITA, Armindo (coord.), *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura Infantil*, col. Perspectivas Actuais / educação, Edições Asa, Porto, 2002
- MORIN, Edgar, *Amor, Poesia, Sabedoria*, col. Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget, Lisboa, 1999
- NAST, Heidi J., Steve Pile, «MakingPlacesBodies», in *Places Through the Body*, Routledge, London and New York, 1998, 1-19
- NORTON, Cristina, *Os Mecanismos da Escrita Criativa*, Temas e Debates – Actividades Editoriais, Lisboa, 2001
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de «Capturas e Saberes Experimentais do Corpo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – O Corpo, Nome, a Escrita*, nº 10 / 11, Centro de Estudos, Comunicação e Linguagens, Lisboa, 1990, 41-51
- ORTNER, Sherry B e Harriet Whitehead «Introduction: Accounting for Sexual Meanings», in *Sexual Meanings, The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 1-27
- PATILLON, Michel, *Précis d'Analyse Littéraire. Décrire la Poésie*, Editions Fernand Nathan, col. Nathan Université, Millau / France, 1977
- PIMENTA, Alberto, «Poesia Moderna Versus Poesia – Moderna», in *O Silêncio dos Poetas*, A Regra do Jogo, Lisboa, 1978, 53-75
- PIRES, António M. Bettencourt Machado, «Literatura e Ensino da Literatura» in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 91-98
- PORTAS, Miguel (dir.), *Manifesto – Corpo, Intimidade e Poder*, nº 5, Abril de 2004
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª Ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1992
- REIS, Carlos, Ana Cristina M.E. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000.
- RICHMOND-ABOTT, Marie, *Masculine and Feminine – Gender Roles over Life Cycle*, McGraw-Hill, Inc., New York, 1982

ROBERTSON, Roland, *Globalization – Social Theory and Global Culture*, col. Theory, Culture & Society, Sage publication, London

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Eros e Tanathos ou O Preço da Liberdade em Mulheres Apaixonadas», in *Tradição e Ruptura, Ensaios*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, 48-52

SARAIVA, António José, *Iniciação à Literatura Portuguesa*, Col. Saber, Publicações Europa –América, Lisboa, 1984.

SARAIVA, Arnaldo, «Anos 60 - Poesia», *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. VIII, Publicações Alfa, Lisboa, 2002, 343-363

SEIXO, Maria Alzira, «A Escrita da Prosa na Poesia Moderna», in *Poéticas do séc. XX*, col. Horizonte Universitário, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, 120-126

SHAPIRO, Michael, «Dois Parologismos da Poética», in *O Discurso da Poesia – Poétique n° 28*, col. Novalmedina, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 69-94

SHELLEY, *Defesa da Poesia*, tradução, prefácio e notas de J. Monteiro-Grillo, col. Filosofia e Ensaios, Guimarães Editores, Lisboa, 1986

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2002.

SIMÕES, João Gaspar, «Preâmbulo – Sobre a Evolução do Conceito de Poesia Moderna», in *Crítica II – Poetas Contemporâneos 1938–1961*, tomo I, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1999, 23-43

SIMÕES, José Alberto de Vasconcelos, «Globalização e Consumo – Reavaliando o Conceito de Audiência – O caso das Subculturas Juvenis», in *Revista de Comunicação e Linguagens, - Pop*, n° 30, Relógio d'Água, Lisboa, (Out.) 2001, 77-103

TAMEN, Miguel, «UT POESIS, PICTURA (Observações sobre a Ilustração)» in *Poéticas do séc. XX*, col. Horizonte Universitário, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, 96-107

TAVARES, Gonçalo M., «De Qualquer Luta ou Descanso me Levantarei Forte e Bela como um Cavalo Novo», in *Revista de Comunicação e Linguagens – a Cultura das Redes*, (Actas do Congresso ICNC 2001), n° extra, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2002, 446-458

TODOROV, Tzveten, *Poética da Prosa*, col. Signos, Edições 70, Lisboa, 1979

TODOROV, Tzveten, *Poética*, tradução de José Massamo, Editorial Teorema, Lisboa, 1993

TODOROV, Tzvetan, «Teorias da Poesia», in *O Discurso da Poesia – Poétique n° 28*, col. Novalmedina, Livraria Almedina, Coimbra, 1982, 7-14

TORRADO, António, «O Acto Educativo como Projecto Poético», » in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1984, 101-104

WARNIER, Jean Pierre, *A Mundialização da Cultura*, col. Sinal dos Tempos, Notícias Editorial, Lisboa, 2000

WELLEK, René e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, col. Biblioteca Universitária, Publicações Europa América, Lisboa, s/d

Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea - Academia de Ciências de Lisboa, Verbo, Lisboa, 2001

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?

Eugénio de Andrade, in *Matéria Solar*



