



«Músico da palavra, artesão de sílabas depuradas até ao “sangue dos espelhos”, Eugénio de Andrade fitou o coração do sol e regressou, incólume, para declamar o nosso sobressalto. Estelar e extática, rugosa como as mãos que a fizeram nascer, a leveza do labor de Eugénio sempre se alimentou de uma contínua decantação, cerzindo ávidos versos de uma rara beleza. Como se, de súbito, o mundo nascesse pela primeira vez. É para esse horizonte messiânico, dédalo de perpétuo rejuvenescimento ontológico e renovação do canto, que aponta a magistral *Musica mirabilis* eugeniana: “Talvez a ternura/crepite no pulso,/talvez o vento/súbito se levante,/talvez a palavra/atinja o seu cume,/talvez um segredo/chegue ainda a tempo// – e desperte o lume.”»

RICARDO GIL SOEIRO ACARICIAR A MAIS LONGINQUA DAS ESTRELAS

ABYSSMO

ACARICIAR A MAIS LONGINQUA DAS ESTRELAS

RICARDO GIL SOEIRO

**RICARDO
GIL SOEIRO**

**ACARICIAR
A MAIS**

LONGINQUA

**DAS
ESTRELAS**

**CONTRIBUTOS PARA
UMA POÉTICA HÁPTICA
EM EUGÉNIO DE ANDRADE**

Para a minha irmã, Inês.
Coração do meu dia,
sede do meu lume.

É assim, a música

A música é assim: pergunta,
insiste na demorada interrogação
– sobre o amor?, o mundo?, a vida?
Não sabemos, e nunca
nunca o saberemos.

Como se nada dissesse vai
afinal dizendo tudo.

Assim: fluindo, ardendo até ser
fulguração – por fim
o branco silêncio do deserto.

Antes porém, como sílaba trémula,
volta a romper, ferir,
acariciar a mais longínqua das estrelas.

Eugénio de Andrade, *Os Lugares do Lume*

ÍNDICE

5

SIGLAS UTILIZADAS

12

I. PROLEGÓMENOS PARA UMA FILOSOFIA DA MÃO

14

II. VER SEMPRE FOI TOCAR

36

III. ARTESÃ E ALQUIMISTA

50

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SIGLAS UTILIZADAS

As obras de Eugénio de Andrade são indicadas no texto pelas seguintes siglas:

Poesia:

MF – As Mãos e os Frutos

ASD – Os Amantes Sem Dinheiro

PI – As Palavras Interditas

AA – Até Amanhã

CD – Coração do Dia

MS – Mar de Setembro

OR – Ostinato Rigore

OD – Obscuro Domínio

VA – Véspera da Água

ET – Escrita da Terra

HOE – Homenagens e Outros Epitáfios

LP – Limiar dos Pássaros

MOR – Memória Doutro Rio

MS – Matéria Solar

PS – O Peso da Sombra

BB – Branco no Branco

CO – Contra a Obscuridade

VO – Vertentes do Olhar

ONT – O Outro Nome da Terra

RD – Rente ao Dizer

OP – Ofício de Paciência

SL – O Sal da Língua

PF – Pequeno Formato

LL – Os Lugares do Lume

SS – Os Sulcos da Sede

Prosa:

AS – Os Afluentes do Silêncio

SM – À Sombra da Memória

RP – Rosto Precário

Todas as siglas se reportam a obras incluídas nas seguintes antologias: Eugénio de Andrade (2017), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim. Eugénio de Andrade (2022), *Prosa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

I. PROLEGÔMENOS PARA UMA FILOSOFIA DA MÃO



*

A mão fala (Merleau-Ponty), a mão ouve (Chrétien), a mão pensa (Heidegger). Tocar e ser tocado, acariciar o invisível. Mãos vazias, mãos feridas. O dom da mão, metonímia do Homem. A mão afasta-se de si mesma e nessa despedida se completa, nos completa.

II. VER SEMPRE FOI TOCAR



É meu propósito averiguar de que forma é possível vislumbrar, na escrita de Eugénio de Andrade, uma poética háptica (do grego *haptikós*, relativo ao tacto), em que a mão e seus correlatos imagéticos e sensoriais (como os dedos, o toque ou a carícia) se afiguram como uma das isotopias mais produtivas da constelação sígnica em que se alicerça a cosmovisão poética eugeniana. Norteados por esta bússola orientadora, procurarei aflorar de que forma a mão se vai assumindo como um elemento cardeal, passível de testar as múltiplas tensões que habitam esta poesia: férteis antinomias que jamais são dirimidas e que envolvem a plenitude e a carência, o canto e o silêncio, o dizível e o indizível, a morada e o exílio. Concedendo primazia à produção poética eugeniana, ensaiarei, todavia, breves incursões aos seus textos em prosa, nomeadamente *Rosto Precário*, *Do Silêncio à Palavra* e *Poética*.

Não me cabe exaurir a ressonância simbólica da mão,¹ nem tão-pouco sublinhar a sua centralidade

1. Em termos de ressonância poética, trata-se de um levantamento que se encontra ainda por fazer. Dois dos *corpora* mais estimulantes no que diz respeito à poesia portuguesa contemporânea seriam, a meu ver, *Terceira Mão* (Lisboa, Caminho, 2008), de Manuel Gusmão, mas sobretudo, parece-me, o conjunto da obra de Herberto Helder. Disseminada por toda a sua obra (de *Do Mundo a Servidões*), a mão constitui, indubitavelmente, uma das pedras-de-toque da poética helderiana. Veja-se, a título exemplificativo, o poema “Estende a tua mão”, incluído em *A Faca Não Corta o Fogo*: “estende a tua mão contra a minha boca e respira,/e sente como respiro contra ela,/e sem que eu nada diga,/sente a trémula, tocada coluna de ar/a sorvo e sopra,/ó táctil, ininterrupta,/e a tua mão sinte contra mim/quanto aumenta o mundo” (Helder, 2009: 538).

antropológica, de resto competentemente atestada pela reflexão levada a cabo por Edgar Morin no livro *O Paradigma Perdido*, onde se alude à dialéctica pé-mão-cérebro como o ponto cêntrico para o processo de hominização. Razão, pois, teria tido Paul Valéry, quando no célebre *Discurso aos Cirurgiões* (1938), se interrogava por que motivo não existia um “«Tratado da mão», um estudo aprofundado das inumeráveis virtualidades desta máquina prodigiosa que junta a sensibilidade mais matizada às forças mais delicadas”, de imediato reconhecendo que tal empreendimento redundaria num estudo sem limites. “Como encontrar uma fórmula”, interrogava, para um “aparelho que alternadamente agride e abençoa, recebe e dá, alimenta e faz um juramento, marca o compasso, lê para cegos, fala pelos mudos, se estende ao amigo, se levanta contra o adversário e se torna martelo, alicate, alfabeto?”²

Muito (e justificadamente) já se escreveu sobre o primado da visão em Eugénio de Andrade. Tal prevalência do prisma óptico (que, em última análise, radica na nossa *forma mentis* e no pendor oculocêntrico do pensamento ocidental que remonta ao iluminismo)³ é exemplarmente corroborada pelo poema em prosa “Com os Olhos”, incluído no volume *Vertentes do Olhar*: “Talvez um dia. Talvez um dia alcancemos essa voz, já sem o peso da luz sobre os ombros. Os olhos chegarão então ao fim da sua tarefa; os olhos, instrumentos

felizes da realidade mais real. Porque ver sempre foi tocar. Tocar uma a uma cada coisa com os olhos, antes da mão se aproximar para recolher os últimos brilhos de setembro” (VO: 433). O excerto em apreço fornece-nos, estou em crer, pistas aliciantes por dois motivos: se, por um lado, aí se assinala o primado da visão em termos utópicos, ecoando, assim, o recorte visual de uma escrita que se alimenta da atenção demorada sobre os elementos de que se compõe o mundo; por outro lado, para além de acentuar o espanto como ponto de fuga do poema e o olhar como soberano motor da escrita, importaria sublinhar também o mecanismo de intersecção, tão característico de Eugénio, em que se consuma o entrelaçamento sinestésico entre distintas esferas sensoriais – “ver sempre foi tocar” (aprofundarei mais adiante este aspecto). Por agora, importaria registar nesta escrita a radical experiência de uma sensualidade em que o corpo pontifica simultaneamente como seiva essencial da existência e veículo privilegiado da escrita.

Gostaria de defender que a centralidade desta poética háptica é de tal ordem que percorre quer a sua obra poética quer a sua obra em prosa. A este respeito, bastaria atentar em dois excertos paradigmáticos. A primeira passagem, extraída de *Rosto Precário*, gravita em torno da sensualidade do toque como meio de aceder à plenitude do real: “Eu creio que a plasticidade da minha poesia começa na palavra, sempre sensualmente muito apegada à matéria, e só depois se torna extensiva à imagem. 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 e senti-las abrir nas mãos,

2. Cf. Paul Valéry (1957), “Discours aux chirurgiens”, in: *Oeuvres*, Paris, Gallimard, vol. 1, pp. 918-919.

3. Cf. Martin Jay (1988), “The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism”, in: *Poetics Today*, pp. 307-326, bem como Martin Jay (1993), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.

num abandono confiante — eis os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente” (RP: 161).

O segundo excerto é retirado do texto em prosa “Do Silêncio à Palavra”: “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” (RP: 195). Avulta, neste passo, algo que será glosado por Eugénio de Andrade em diversos momentos da sua obra: a mão enquanto sinédoque da escrita, instrumento do acto poético que é, em Eugénio, sempre encarado como exigente ofício (a poesia enquanto fazer – *poien*), assente na “consciência artesanal” (percepção patente em *Rosto Precário* e também em *À Sombra da Memória*). Trata-se, pois, da noção do labor do “poeta-artesão” em contraposição ao “poeta órfico”, de acordo com a conhecida dicotomia que opõe o poeta fazedor ao poeta possuído:⁴

4. No seu opúsculo *Poesia e Composição*, João Cabral de Melo Neto aborda esta oposição, examinando a dicotomia que se estabelece entre autores para quem o poema é um *achado* e aqueles para quem o poema é uma *procura* (Neto, 2003: 5). Já Edgar Allan Poe realça o acento oficial da arte literária, explicitando minuciosamente em *A Filosofia da Composição* o intrincado processo de composição do célebre poema “The Raven” (1845), desmascarando, assim, a perspectiva romântica sobre a escrita (o escritor enquanto ser abençoado por um *daimon*) como mera vaidade autoral: “A maioria dos escritores – poetas em especial – preferem dar a entender que compõem por uma espécie de fina loucura – uma intuição extática – e positivamente ficariam arrepiados se deixassem o público dar uma espreitadela por detrás do cenário, às elaboradas e vacilantes cruzas do pensamento – aos verdadeiros objectivos apanhados apenas no último momento – aos inúmeros vislumbres de

No verso citado [de Dante], o que primeiro me importa reter é o conceito do poeta como artesão, alguém que, com trabalho e paciência furta as palavras à usura do tempo e lhes instaura uma nova ordem, lhes comunica uma energia capaz de as fazer resistir ao confronto com o mundo; tal como o faz o oleiro com o barro, ou o ferreiro com o ferro; só que o material do poeta é mais complexo e delicado. Esta consciência artesanal [...] é a minha, e nunca tive outra (SM: 291).

Não é mero acidente, pois, que Eugénio por diversas vezes esclareça que escreve sempre os seus poemas à mão (*Rosto Precário*), como não é despreciando que aproxime o acto da escrita a actividades artesanais, comparando a arte da palavra à arte do pedreiro (em *Vertentes do Olhar*) ou à moldagem do barro executado pelo oleiro (em *À Sombra da Memória*).

Arguta e meridiana, pois, a observação de Vergílio Ferreira, segundo a qual as mãos constituem na poesia eugeniana “Instrumentos ou realização do conhecer no amor, que é para o poeta a razão plausível de se estar vivo” (2005: 309). As mãos, prossegue o autor de *Carta ao Futuro*, “multiplicam-se numa realização poética e humana, são o exacto ponto intermédio entre o “espiritual” e o “terreno”, o mais subtil e o mais concreto elas são, em suma, o signo e o sinal no homem da sua totalização” (Id., *ibid.*).

uma ideia que não chegaram à maturidade da visão plena – às fantasias completamente amadurecidas postas de lado em desespero por serem ingovernáveis – às cautelosas e rejeições – às dolorosas rasuras e interpolações – numa palavra, às rodas e carretos – os utensílios para as mudanças de cena – os escadotes e alçapões – as penas de galo, a tinta vermelha e as manchas negras, as quais, em noventa por cento dos casos, constituem as propriedades do histrião literário” (Poe, 2016: 35).

Partindo da fértil premissa vergiliana da mão enquanto *medium punctum*, parece-nos que a tematização deste *topos* vai oscilando ao longo do itinerário poético de Eugénio de Andrade, ora figurando como símbolo de fecundação e libertação, ora como símbolo de esterilidade e opressão. Poderíamos afirmar que, à semelhança do que sucede em termos mais gerais para o conjunto da poesia eugeniana, não é possível identificar de forma cabal uma fase solar inicial, seguida da agudização de um sopro saturnino.⁵ Sobre essa matriz elegíaca falou com desarmante eloquência Joaquim Manuel Magalhães na obra *Os Dois Crepúsculos*, alertando para o facto de que a sua poesia “foi sendo excessivamente referida como solar. A ênfase das leituras que tentaram abordá-la na qualidade despojada (e contudo artificiosa) da sua linguagem levou a insistir-se no seu desejo de luminosidade como conseguimento de plenitude. Esqueceu-se, deste modo, quanto essa clareza era, por vezes, mais desejo que conseguimento. Quanto a plenitude do corpo era aí cantada como desafio à real repressão sobre o corpo. Quanto a luz era um ofício de busca no centro de uma labiríntica realidade de trevas. O equilíbrio irrompe como demanda, a plenitude cresce como peregrinação vinda dos abismos, o azul dos seus versos é da mesma cor do cianeto (a cor mais terrível do azul)” (Magalhães, 1981: 108).

5. Questão que permanece dúbia e polémica. Luís Miguel Nava (1987: 55), por exemplo, fala de uma nítida fronteira entre duas fases: uma primeira fase que se prolonga até *Ostinato Rigore* (1964) e uma segunda fase que encontra em *Obscuro Domínio* as sementes de uma putativa viragem. Cf. ainda Paula Morão (1981), *Poemas de Eugénio de Andrade*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária, Lisboa, Seara Nova.

Deste modo, o emblemático verso “A luz vacila”, de *Matéria Solar*, poderia funcionar, de um modo particularmente feliz, como divisa desse equilíbrio precário que, *ab initio*, sempre amparou o coração desta escrita. Poder-se-ia dizer que a “tristeza lírica” (a expressão é de V. Nemésio)⁶ em que se cifra esta dicção dá corpo a um timbre de despedida marcada pela percepção da ruína, de tal modo que a “exaltação vulcânica do apolíneo” (Magalhães, 1981: 110) não pode deixar de permanecer uma aspiração: “buscar-se é não deixar esquecer que se trata de aspiração, onde a quimera da luz desempenha uma qualidade mais vocacional do que existencial, mais de desejo do que de conseguido” (Id., *ibid.*).⁷

O mesmo – é esta, enfim, a premissa a testar – sucede com o modo matizado como o *Leitmotiv* das mãos vai sendo explorado poeticamente por Eugénio de Andrade. No poema inaugural da obra *As Mãos e os Frutos* (1948), lemos: “Só as tuas mãos trazem os frutos./Só elas despem as mágoas/destes olhos e dos choupos,/carregados de sombra e vasos de água.//Só elas são/estrelas penduradas nos meus dedos./ – Ó mãos da minha alma,/flores abertas aos meus segredos” (MF: 23). Num registo característico desta obra-brasão (segundo a formulação feliz de Eduardo Lourenço), repleta

6. Vitorino Nemésio (1970), *Conhecimento da Poesia*, Lisboa, Editorial Verbo, p. 221.

7. Como afirma Jean-Claude Pinson, apoiando-se em Leopardi, a poesia constitui uma lição de treva, pois “só se acede à intensidade do viver e do dizer não se recusando ver essa morte que é a sombra constantemente projectada da existência. Não por morbidez, para morrer para este mundo e procurar refúgio na mentira de outro mundo, mas tampouco com vista a despertar para ele. A poesia tira a sua energia e a sua verdade, vimo-lo com Leopardi, do facto de se expor a essa luz negra” (Pinson, 2011: 38).

de uma efusão lírica, as mãos constituem símbolos de realização amorosa, fecundo instrumento que possibilita a consumação do encontro e a promessa de plenitude. A partícula “só”, enquanto advérbio focalizador exclusivo, funciona como prova da singularidade das mãos e da disposição afectiva com que o sujeito lírico se relaciona com esse elemento. Apesar de funcionar aqui como elemento vivificador, tal não significa que, em *As Mãos e os Frutos*, a mão não surja também amiúde enquanto atributo disfórico: a caracterização vai alternando entre “mãos vazias” (XVII), “Presas as mãos e preso o coração” (XXXII), “deixa as minhas mãos para tecer/a mágoa infinita das raízes” (XIX) e, num registo mais eufórico, “as tuas mãos completas/erguem-se abertas” (XVI).

Uma tal oscilação de acepções valorativas verifica-se também na obra *Os Amantes sem Dinheiro*. Por um lado, deparamos com imagens plenas de fertilidade e abundância: “um pássaro nascia dos seus dedos” (ASD: 45), em que pássaro fulgura enquanto símbolo da liberdade, contracenando também com “uns dedos com restos de ternura” (ASD: 48), facto que não inviabiliza que o tom deceptivo não compareça como fiel sombra persistente: “as tuas mãos abandonadas/à janela dos dias” (ASD: 54). Um dos textos mais importantes intitula-se justamente “As Mãos” e nele se glosará a mão como símbolo de abandono e de inutilidade, dando voz ao seguinte lamento: “Que tristeza tão inútil essas mãos/que nem sequer são flores/que se dêem:/abertas são apenas abandono,/fechadas são pálpebras imensas/carregadas de sono” (ASD: 55).

Atentando, desta feita, em *As Palavras Interditas*, facilmente apuramos a contrapontística sombra

que apazigua e abranda o *pathos* do lirismo extático: “dói-me esta solidão de pedra ou pedra escura,/estas mãos nocturnas onde aperto/os meus dias quebrados na cintura” (PI: 62). Na mesma obra, note-se ainda o modo como é urdido o “Retrato com Sombra”, em cuja moldura espreita “a pura ressonância da alegria” (PI: 65), ao mesmo tempo que, num timbre disfórico, se fala das “mãos cortadas” (PI: 65) e da “rosa de cinza na mão direita” (PI: 65). O acento saturnino (“O que sonhei cabe nas tuas mãos/gastas a tecer melancolia”, PI: 67), presença de melancolia e de morte, não deixa de reverberar quando lemos que cheiram a cinza os seus dedos frios (PI: 67). Já em “Elegia e Destruição”, as “mãos trémulas” constituem, afinal, testemunho de um incontido desassossego. E em “Mar, Mar e Mar”, o elemento arquetípico da água converte-se em “carícia,/luz molhada onde desperta/meu coração recente” (PI: 74), de tal forma que o “mar volta a ser pequeno e meu,/anémoma perfeita, abrindo nos meus dedos” (PI: 74). O verbo “abrir”, aqui declinado num dos elementos da mão (os dedos), assumirá uma valência simbólica de florescimento e frutificação existencial.

Também não nos parece fortuita a ordem em que, nos diversos livros do poeta, surgem as composições que, de algum modo, versam a poética háptica que tenho estado a explorar. Como sucedia com *As Mãos e os Frutos* (em que era precisamente no poema inaugural que assoma a tematização das mãos), também em *Até amanhã* é no poema introdutório, “Coração Habitado”, que encontramos um dos mais emblemáticos poemas eugenianos sobre a mão:

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

Ponho nelas a minha boca,
Respiro o sangue, o seu rumor branco,
Aqueço-as por dentro, abandonadas
Nas minhas, as pequenas mãos do mundo.
Alguns pensam que são as mãos de deus.
– eu sei que são as mãos de um homem,
Trémulas barcaças onde a água,
A tristeza e as quatro estações
Penetram, indiferentemente.

Não lhes toquem: são amor e bondade.
Mais ainda: cheiram a madressilva.
São o primeiro homem, a primeira mulher.
E amanhece.
(CH: 79).

Autêntico panegírico das mãos, significativamente introduzido pela partícula deíctica (ao serviço do princípio do *ante oculos ponere* e da atitude proposicional de mostração), todo o poema é percorrido por um tom eufórico. Avesa a qualquer derrame sentimental, a celebração das mãos é aqui encenada de modo contundente enquanto templo de origem e fogo inicial.⁸ Sobre

8. No ensaio “O Regresso dos Deuses”, de Pedro Eiras, encontramos pistas estimulantes para a compreensão deste poema: “O que em Caeiro se transforma logo em aporia é em Eugénio de Andrade o início de um dizer que se fundamenta a si próprio. A afirmatividade de “Aqui estão as mãos” não admite resposta, instaura o seu próprio universo soberano. Sobretudo, sem culpa nem redenção” (2007: 36).

esse vestígio do sagrado enquanto indício auro-ral falou Reynaud a justo título: “A nostalgia dessa língua mítica, que teria originado uma ordem perfeita, tem sido ao longo dos tempos, e por diversos modos, o alimento natural da grande poesia e uma das fontes da sua permanente melancolia. A escrita eugeniana retira do mito a força que lhe permite edificar um universo poético onde a realidade humana, contraditória e precária, adquire o esplendor do que é eterno” (Reynaud, 2004: 294).

Eduardo Lourenço reportara-se já, com insuperável lucidez, a um “metaforismo angélico” com raízes em Rilke. A aspiração do labor eugeniano, a sua flor azul, aposta sempre num indefinível universo paradisíaco, Arcádia ou Idade de Ouro (Sena), tendo em vista a utopia de “instaurar o anel mágico da antiga aliança sem pensamento entre o homem e as coisas” (Lourenço, 2007: 16), visando a dissolução do véu entre palavras e coisas, espreitando o núcleo inviolável do enigma. Importaria não obnubilar a compleição meta-reflexiva deste poema, convertendo-se, assim (como tantos outros em Eugénio), numa pungente meditação em torno do próprio acto que gerou o poema. As mãos do poeta, equiparadas ao acto criador de escrita, são trémulas barcaças – sublinhando-se a natureza hesitante do barco, figura axial na obra *As Palavras Interditas*. Também em *Obscuro Domínio* (segundo Luís Adriano Carlos, “livro do fogo, dionisíaco e labiríntico, espécie de *flores do mal* sem pétalas na boca”) se esboça uma arte de navegar em que o próprio corpo se faz travessia: “e a noite se fez barco/e minha mão marinheiro” (OD: 160). Por outro lado, não podemos olvidar a referência à plenitude adâmica

(“primeiro homem”), bem como a linguagem enquanto encontro primordial entre as palavras e as coisas. E ainda que, deixando entrever um leve sopro de melancolia (o acorde nocturno vislumbrado por Jorge de Sena), a coda aponta, seminal, para um indeclinável horizonte de renascimento: “E amanhece.”⁹

Também em *Homenagens e Outros Epitáfios* se constata o mesmo mecanismo de produção de ambivalência. Aí se observa, uma vez mais, o semblante bifronte de Janos, poética onde as mãos pontificam como símbolo ambíguo de comunhão e contenda, êxtase e agonia: “mãos que se procuram,/trémulas, ofendidas e desamparadas” (HOE: 254); “esta luz à deriva/nos lençóis na espuma/exígua luz dolente/dividida/entre a música das mãos/e o silêncio do muro/esta luz tropeçando/desmaiando no escuro” (HOE: 261); “mãos trementes” (HOE: 263), rematando com o “resplendor das mãos imperecível” (HOE: 282). Por vezes precárias, trémulas e oscilantes (sinal de uma perene inquietude, quando não de uma carência), as mãos são instrumentos do “ofício de paciência”, porfiando no extenuante labor das palavras, erigindo sílaba a sílaba a intransigente arquitectura do poema. O livro *Memória Doutra*

9. Reportando-se ao profundo lirismo do livro *As Mãos e os Frutos*, Jorge de Sena, numa carta de 25 de Junho de 1949, elogia nesse livro inaugural “O gosto de um equilibrado acabamento formal, sem uma falsa beleza retórica à Torga [...]; a simplicidade, que não é banalidade; um discreto pudor, capaz de, com vigor, escrever «to a green god». [...] Lembro-me que, em tempos, o acusaram de desumanidade. Não encontro, todavia, senão uma pagã humanidade; e mais vale uma humanidade assim, que só se importa com o que o liricamente toca, do que fingir sentimentalidades oportunas” (Sena, 2016: 23-24).

Rio recapitula, assim, muitas das declinações da poética háptica eugeniana. Confrontamo-nos então com uma acepção momentaneamente mais solar: “Muito haveria a dizer do confronto da mão com o sol” (MDR: 313); “as mãos fresquíssimas” (MDR: 306); “Abrir as mãos. Como se o vento fora a maravilha” (MDR: 309); e, uma vez mais, a aproximação do acto da escrita ao acto genesíaco: “Enquanto escrevia, uma árvore começou a penetrar-me lentamente a mão direita” (MDR: 311).¹⁰

Todavia, como temos vindo a sublinhar, para Eugénio a escrita é ao mesmo tempo berço e abismo,¹¹ lugar onde nada se decide e tudo se abre à questionação. Eugénio sabe, como Adam Zagajewski, que o poema “cresce na contradição/mas não consegue recobri-la” (2017: 27).¹² Com efeito, podendo o poema ser exílio e canto e o poeta engenhoso e cáustico, lúdico e enigmático,

10. António Ramos Rosa reporta-se à poesia eugeniana como uma réplica à percepção de uma queda (ferida ou perda), a uma situação de ruptura, fazendo alusão a um tempo primordial em que vibrava o verbo puro, a palavra nua. Cf. Rosa, 1987, pp. 24-25.

11. Veja-se o seguinte passo de “Rosto Precário”: “Eu só tenho palavras, essa miséria” (RP: 177), bem como a passagem, extraída do texto “Da Palavra ao Silêncio”: “As palavras são a nossa condenação. [...] Como Jano, são bifrontes: nelas se caminha na noite, nelas se caminha no dia” (RP: 159).

12. O acolhimento por parte do poeta da contradição é corroborado na seguinte passagem: “No leito da poesia correm muitas vezes as águas da contradição” (RP: 176). Ao invés de se cristalizar dogmaticamente numa certeza inamovível, a actividade do poeta inflama-se na dúvida. Os paradoxos são, assim, sinal inequívoco dessa liberdade. Como refere René Char: “Nascido do apelo do devir e da angústia da retenção, o poema, elevando-se do seu poço de lama e de estrelas, testemunhará, quase em silêncio, que nada havia nele que de verdade não existisse noutra lado, nesse mundo rebelde e solitário das contradições” (Char, 1995: 5).

não nos surpreende que no mesmo volume de poemas surja também um tom mais deceptivo, como aquele que tinge o poema “Aliança”: “Uma aliança com o fogo é ainda possível dizias tu, ignorando que o espaço que temos para partilha são apenas duas mãos apagadas” (MDR: 314). Pois das trevas se deixa adivinhar a claridade, tudo se passa como se o acto de nomeação suprema que é a poesia não pudesse deixar de convocar a irreprimível presença da penumbra: “A mão prestes a germinar, iluminada pela lâmpada da sombra. Obstinação na sua aliança com a própria substância do desejo” (MDR: 313). Também aqui avulta, afinal, a vocação desassossegada, a fidelidade da palavra justa, como aquela que faz vibrar o poema “Animal de Palavras”: “Ele procurava as palavras, as mãos tacteando na noite ávida ainda” (MDR: 319).

No poema “Sílabas a Sílabas” (título que, por si só, é todo um programa poético-existencial), o pêndulo que oscila entre alienação e inocência, derrocada e triunfo, irá demorar-se na decadência, compulsando a degradação física que indelevelmente marca o corpo do sujeito que escreve: “Aprendo uma gramática de exílio, nas vertentes do silêncio. É uma aprendizagem que requer pernas rijas e mão segura, coisas de que já não me posso gabar, mas embora precárias, sempre as minhas mãos foram animais de paciência” (MDR: 322). Aflorando aqui o tópico do envelhecimento a que regressarei a breve trecho,¹³ a tónica não

13. A centralidade deste tópico é corroborada pela seguinte passagem do texto “Sobre a Sombra”, incluída em *Memória Douro Rio* (1978): “a pergunta é sempre a mesma – como se morre? Envelhecer não é assim tão simples, por mais que digam. Quantos dias de sol o declínio nos reserva? Por

deixa de ser colocada na paciência (ecoando o *hacedor* borgesiano), no rigor obstinado davinciano, na perseguição da sílaba justa – a feição mozartiana ou o traço matissiano que o próprio sublinhava.¹⁴

Num breve e poderoso testemunho da escrita enquanto espera vigilante (“Essa folha”, *Vertentes do Olhar*), descreve-se um cenário de luta (*agón*), a pungente ansiedade derramada sobre a folha branca: “Aproximo os dedos numa espécie de carícia” (VO: 431). Trata-se de um processo complexo, obedecendo a um misterioso ritmo de sedução, um vaivém entre submissão e revolta, derrocada e triunfo. Álgida como a neve, a brancura da página também queima e arde silenciosamente num fogo invisível: “Ouvem-se os latidos do pulso. De súbito, os dedos distendem-se, salta; no seu movimento de falcão já não acariciam, antes rasgam, dilaceram, perseguem a presa numa luta onde não há tréguas” (VO: 431). Eis como, no âmago dessa luta agónica, a ternura ousa contracenar com uma violência visceral.

Por sua vez, “Os Trabalhos da Mão”, incluído em *Ofício de Paciência*, constitui, indubitavelmente, um dos poemas modelares de Eugénio de Andrade, nele se patenteando a mão enquanto signo emblemático do humano:

quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender? Esta alegria de noutros corpos sermos ainda alguma juventude, como guardá-la, sem a degradar?” (MDR: 318).

14. Veja-se o seguinte testemunho, incluído no breve texto “Palavras em Mateus”: “à corrente barroca e surrealizante, que parece ser hoje a dominante do gosto poético português, a minha poesia opõe, além de transparência e contenção, que sempre foram constantes dela, um desenho linear, matissiano (a palavra é de Yourcenar), cada vez mais aéreo” (RP: 151).

Começo a dar-me conta: a mão
que escreve os versos
envelheceu. Deixou de amar as areias
das dunas, as tardes de chuva
miúda, o orvalho matinal
dos cardos. Prefere agora as sílabas
da sua aflição.
Sempre trabalhou mais que sua irmã,
um pouco mimada, um pouco
preguiçosa, mais bonita.
A si coube sempre
a tarefa mais dura: semear, colher,
coser, esfregar. Mas também
acariciar, é certo. A exigência,
o rigor, acabaram por fatigá-la.
O fim não pode tardar: oxalá
tenha em conta a sua nobreza.
(*OP*: 525).

Tematizando-se o processo de degenerescência que afecta o sujeito, a mão que acaricia e escreve converte-se aqui em sinédoque do humano.¹⁵ Os sinais de ruína antecipam a decrepitude que marca a efemeridade do corpo mortal.¹⁶ De um lado, temos a mão, poupada ao desgaste, do outro, a mão votada à exaustão pelo extenuante exercício do rigor, subjacente à aventura da escrita. Tal oposição lembra uma das mais assombrosas fábulas de Kafka, preludiada com a luta entre as duas

15. Sobre o tópico do envelhecimento na poesia de Eugénio de Andrade, cf. António Manuel Ferreira (2005), “Eugénio de Andrade: Figuras de Melancolia”, in: *A Luz de Saturno – Figurações da Velhice*, pp. 53-66.

16. O irradiante dístico de *Ostinato Rigore* é, certamente, um dos testemunhos mais emblemáticos da noção da fugacidade das coisas: “Estou de passagem:/amo o efémero” (*OR*: 128).

mãos do narrador: “As minhas duas mãos começaram uma luta” (*Meine zwei Hände begannen einen Kampf*) (Kafka, 1993: 389).

Como não nos lembrarmos também do poema “O sim contra o sim”, de João Cabral de Melo Neto? Nele o poeta brasileiro descreve a situação de impasse a que teriam chegado os pintores Miró e Mondrian a partir do momento em que ambos se deram conta de que as suas mãos direitas se tinham tornado demasiado sábias, ao ponto de perderem a capacidade de se reinventar: “Miró sentia a mão direita/demasiado sábia/e que de saber tanto/já não podia inventar nada./ Quis então que desaprendesse/o muito que aprendera,/a fim de reencontrar/a linha ainda fresca da esquerda” (Neto, 2014: 398). Já a mão esquerda, menos hábil e menos óbvia, gozaria de uma maior plasticidade que lhe permitiria mitigar a automatização do fazer (*poien*): “A esquerda [...] /é mão sem habilidade:/reaprende a cada linha,/cada instante, a recomeçar-se” (Id., *ibid.*: 398). A desilusão com o rigidismo da mão direita abre, assim, caminho à destreza da mão esquerda, menos propensa aos mecanismos perversos pelos hábitos cristalizados e pelas rotinas esclerosadas: “Mondrian, também, da mão direita/andava desgostado;/não por ser ela sábia:/porque, sendo sábia, era fácil” (Id., *ibid.*: 398). Ao olvidar o sim do já sabido, a mão esquerda alberga a genuína potência artística – o não da inconformidade inventiva do ignoto.

Em *Matéria Solar* as mãos são perspectivadas como objectos alados (“as mãos tão ávidas do seu voo”, *MS*: 332), aproximação perfeitamente compreensível se tomarmos em linha de conta que, à semelhança da mão, da fonte, do barco, também

o pássaro ou ave é um “signo carregado” (Nava),¹⁷ encerrando uma energia supletiva que amplia o sentido e aprofunda a ínsita ambiguidade da fala poética.

Poesia metamórfica, eixo ou explosão de equivalência (Coelho, 2010: 19, 21),¹⁸ caleidoscópio de sensações e de realidades, a poesia eugeniana promove uma osmose feliz de diversas realidades, mais do que uma mera concatenação de elementos díspares. Luís Miguel Nava chama a este *modus faciendi* mecanismo de metamorfoses,¹⁹ relacionando-o à sedução do sentido, um fluxo de energia verbal, passível de tudo contaminar: “Aquilo com que as metamorfoses nos confrontam mais não é do que a energia, aquele excesso [...] que resulta da virtual presença em cada coisa duma infinidade de outras, nas quais ela pode a todo o instante transformar-se. Muitos dos poemas de Eugénio de Andrade não são aparentemente senão isso: uma sucessão de imagens entre as quais não há outra ligação além do fluxo de energia que as percorre e que através desse processo se nos

17. Vide: “Acontece que na poesia de Eugénio de Andrade, surgem com frequência algumas palavras a que, à falta de melhor termo, poderíamos chamar “signos carregados”, dado que parecem transportar em si uma forte carga, geralmente positiva, que lhes confere um estatuto especial e lhes permite ocuparem, em determinadas circunstâncias, o lugar das outras” (Nava, 1987: 22-23).

18. Eduardo Prado Coelho refere-se a uma “capacidade expansiva que torna o mundo maior, ou, se preferirem, que cria outros mundos no interior do mundo (Eugénio é um poeta de mundos possíveis), ocupa-se do corpo do sujeito, nomeando-o ou tocando-o (nomear é uma forma de tocar, e reciprocamente)” (Coelho, 2010: 21).

19. Vide: “À melodia exasperada e expectante, cálida e apaziguadora de Eros, a esse canto que da fundura do ser remonta às vertentes da morte, deve a minha poesia quase sempre o impulso inicial. Mas só esse impulso, pois é então que outra paixão começa: a das metamorfoses” (RP: 156).

torna perceptível. Qualquer palavra que, cabendo nessa sucessão, se deixe atravessar por esse fluxo é potencialmente um barco ou uma fonte: o que permite a sua substituição por outra é não o facto de ambas referirem um qualquer objecto [...], mas o de ambas partilharem dessa essência que as carrega de energia e homologa à música e à luz” (Nava, 1987: 53).

Por seu turno, Gastão Cruz falou a este propósito de uma “indistinção máxima das coisas” (1999: 80), mas poderíamos falar, igualmente, de um certo enamoramento dos elementos, secreta sinergia demiúrgica que entre eles se entretece, quando, por exemplo, no poema, sintomaticamente intitulado “Metamorfoses da Palavra”, lemos: “A palavra nasceu:/nos lábios cintila.//Carícia ou aroma, mal pousa nos dedos” (MS: 332). Uma poética omni-sensorial que anda a par com uma consanguinidade ontológica que convoca uma afinidade electiva entre os ingredientes da matéria, como no sintagma “barcos ou beijos”, em *As Palavras Interditas*. Também a lágrima que é “quase fruto ou lua”, dando conta da íntima contiguidade das coisas. Ou ainda, em *Ostinato Rigore*, através da iteração anafórica: “Ser/da neve ao fogo um só ardor.//Um só fluir, um só fulgor” (OR: 131).

São múltiplos os exemplos de um tal procedimento que mais não faz do que remeter para a equivalência amorosa entre todos os entes: “Barcos ou aves”, lemos em *O Sal da Língua* (SL: 551). E ainda o belíssimo “Madrigal”: “Tu já tinhas um nome, e eu não sei/se eras fonte ou brisa ou mar ou flor./ Nos meus versos chamar-te-ei amor” (MF: 26). O curioso aqui é que, neste último exemplo citado, tal indistinção é gerada discursivamente pelo

recurso à disjuntiva, produzindo uma abertura de múltiplas possibilidades e minando, assim, o compromisso protocolar com um sentido pre-tensamente estável.

No já clássico *Uma Espécie de Música*, Óscar Lopes examina a produtividade da hipálage na poética eugeniana, recurso estilístico basilar no arsenal retórico eugeniano e que concorre para a supramencionada fluidez metamórfica: “o motivo do «como se» e do «ou», ou seja, a metamorfose, que se desenrola à nossa vista, entre imagens diferentes e até polares (noite/dia), neve/fogo, por exemplo). Eu já tentei mostrar que esta fluidez, esta metamorfose se propaga a todos os campos de percepção do mundo por este poeta, notando que das suas figuras estilísticas mais típicas é a hipálage” (Lopes, 2001: 29).

De resto, o mecanismo da disjunção assume, em Eugénio, o valor conectivo de uma explanação sinonímica de múltiplas alternativas, modulações ou variações semânticas que, ao invés de limitar o horizonte imaginativo do leitor, antes convida à apreciação de diversas hipóteses: “é um “ou” de conexão resignadamente imprecisa, aberto às disponibilidades receptivas do leitor ou destinatário, e que num belo seu poema se desdobra em “ou, se preferes”, e que, aí mesmo [...] equivale a coisas ou referências puramente virtuais, marcadas por um “como se”, um “como quem”, e, outras vezes, nos convida a arbitrar entre sinónimos de criação meramente contextual [...] ou entre um rosário de imagens a apontar para o objecto de um mesmo ardor” (Id., *ibid.*: 38). Poderíamos, em suma, dizer que estamos perante uma poesia de pendor cumulativo, produzindo uma teia de muitas linhas e ambivalências: “os seus poemas

avançam por modulação contínua das imagens ou frases, como que entre coisas disjuntas mas afins, aleatórias mas afinal consequentes, num certo enredar das palavras com aquele grande silêncio em que elas se perfazem” (Id., *ibid.*).

Assim, quando Eugénio de Andrade declara, em termos axiomáticos, que “No princípio era o desejo”,²⁰ mais não faz do que assumir o fascínio quase erótico pela insondável matéria do mundo. A poética da metamorfose, alicerçada na lei da contiguidade ou naquilo a que Aby Warburg apelidou de “princípio da boa vizinhança (*Prinzip der Guten Nachbarschaft*), alimenta-se afinal de afinidades electivas, forjando casamentos semânticos que, depois de consumados, se nos afiguram como se tivessem sido sempre evidentes. E essa é, enfim, a filigrana da grande poesia.

20. Desejo que, segundo Bertolazzi, se assume como uma categoria existencial em Eugénio de Andrade (2010: 38). *Vide*: “A poesia, se não for o lugar onde o desejo ousa fitar a morte nos olhos é a mais fútil das ocupações” (RP: 190). A poesia enquanto delicado instrumento de restituir às coisas o seu encanto primevo, o seu arcano originário: “Ao princípio era o desejo. Desejo de me apossar do mundo, de o devorar, porque a pele que tocava era macia; a parede caiada, fresca; o corpo dos animais, quente; a voz da minha mãe, próxima, leve, um sopro quase. As coisas fascinavam-me, e tinha com elas uma relação directa: a do prazer. Coisas a que fiquei para sempre ligado” (RP: 187).

III. ARTESÃO E ALQUIMISTA



Músico da palavra (Ramos Rosa), artesão de sílabas depuradas até ao “sangue dos espelhos”,²¹ Eugénio fitou o coração do sol e regressou, incólume, para declamar o nosso sobressalto. É à luz desse canto órfico que brota o fascínio de muitos leitores por esta poesia, a cegueira intacta com que estes versos muitas vezes nos desarmam. Tal deslumbramento parte, desde logo, do confronto do leitor com os próprios títulos das obras de Eugénio de Andrade. No encaicho da terminologia de Gérard Genette (2009), poderíamos afirmar que os títulos das suas obras desempenham uma função simultaneamente descritiva e sedutora. Como adverte Genette (1987), um bom título deve dizer o suficiente para atizar a

21. Reportámo-nos já à consciência artesanal que preside ao labor poético de Eugénio de Andrade. Uma das razões aduzidas por Eugénio para a admiração nutrida por Pessoa é justamente o carácter oficinal da sua escrita poética. Trata-se, ainda assim, de uma relação complexa. O afastamento produtivo relativo à obra do poeta plural opera-se através da edificação de um universo poético exultante, esboçando um lirismo do desejo onde, contrariamente a Pessoa, o corpo marca o compasso da escrita. Sobre a relação entre Eugénio e Pessoa, cf. “Pessoa, a lua e os brinquedos”, incluído em *Rosto Precário*. Rosa Maria Martelo ajuda-nos a compreender a complexa relação que se desenha entre Eugénio e Fernando Pessoa, contrapondo, a partir do apelo que a ensaísta faz à filosofia de Ponty, um Pessoa intelectualizado, sem a comparência do corpo (cf. Martelo, 2004: 89). Eiras afirma, em senda similar, que Andrade “escreve de costas voltadas para Pessoa a fim de devolver um corpo aos deuses” (Eiras, 2007: 28). Cf. ainda o estimulante artigo: João Mancelos (2013), “«De rosto em rosto a ti mesmo procuras»: A influência de Fernando Pessoa na obra de Eugénio de Andrade”, *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Colibri, pp. 157-171.

curiosidade e não saturar o sentido, apreciação de algum modo igualmente contida na célebre asserção de Umberto Eco (a propósito do título do seu mais afamado romance), segundo a qual um “título deve confundir as ideias e não orientá-las” (Eco, 1991: 11). Se encaramos o título como uma importante chave paratextual, cedo compreendemos os motivos do inglosável fascínio que títulos como *Os Lugares do Lume* ou *Os Sulcos da Sede* encerram. Os títulos eugenianos assumem-se, com efeito, como pórticos luminosos, privilegiadas portas de entrada para o universo poético do seu autor, sùmulas felizes que permitem, de uma penada, prefigurar temas e cartografar intuições que tingem este universo em *chiaroscuro*.²² Títulos como *Matéria Solar* ou *Obscuro Domínio* que, nos seus aparentes contornos antitéticos, apontam para as ambíguas feições do próprio labor poético. Ou ainda títulos como *Ofício de Paciência* ou *Ostinato Rigore* que sinalizam a mesma noção da arte poética enquanto infatigável ourivesaria e depuração verbal.

Para Eugénio, escrever constitui um acto demiúrgico, sagrado gesto cosmogónico que permite extrair do caos primordial alguma còdea de beleza, alguma hipótese sapiencial de ordem que nos permita encarar a estranheza do tempo e a vibração do Ser. Alguns trechos extraídos da sua obra em prosa permitem-nos iluminar, de uma forma mais concreta, alguns dos seus preceitos estéticos e da sua mundividência poética.²³ No

22. A esse propósito, Eduardo Lourenço afirma certamente que com “o tempo a peregrinação imóvel de Eugénio de Andrade encontrará para se descrever títulos cada vez mais musicais, títulos-legenda da sua aventura” (Lourenço, 2007: 39).

23. Sobre a problemática da reflexão poética de Eugénio de Andrade, cf. Paula Morão (2011), “Eugénio de Andrade,

texto “O Sacrifício de Ifigénia”, argumentar-se-á que o “acto de criação é de natureza obscura; nele é impossível destrinçar o que é da razão e o que é do instinto, o que é do mundo e o que é da terra. Nunca nenhum dualismo serviu bem o poeta. Esse «pastor do ser», na tão bela expressão de Heidegger, é, como nenhum outro homem, nostálgico de uma antiga unidade. As mil e uma antinomias, tão escolarmente elaboradas, quando não pervertem a primordial ordem do desejo, pecam sempre por cindir a inteireza que é todo um homem. Não há vitória definitiva sem a reconciliação dos contrários. É no mar crepuscular e materno da memória, onde as águas «superiores» não foram ainda separadas das «inferiores», que as imagens do poeta sonham pela primeira vez com a precária e fugidia luz da terra” (RP: 143). O poeta fala-nos aqui da obscuridade que pigmenta indelevelmente o acto da criação, recusando antinomias e sonhando com uma pureza intacta, a utópica unidade a que já fizemos menção. Não é em vão que Heidegger é explicitamente nomeado no excerto supracitado. Facilmente se percebe o alcance do fascínio que o autor de *Introdução à Metafísica* exerceria num espírito como o de Eugénio. Na sua audaciosa insolência, o autor de *Escrita da Terra* não poderia ser mais consentâneo com um universo mental marcado por uma concepção de poeta como decifrador de sentidos furtivos, cabendo à empresa poética a tarefa de desvelar a verdade, expondo a clareira (*Lichtung*) do Ser, os raros acordes da existência em sintonia com o lume do espanto.

«Assim é a poesia» – Questões de Poética”, *O Secreto e o Real: Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 429-440.

Também no texto “Da Palavra ao Silêncio”, presentimos a formulação heideggeriana relativa aos tempos de indigência (*dürftiger Zeit*) que atravessamos, sucumbindo o humano à errância e ao naufrágio do esquecimento do Ser (*Seinsverlassenheit*). Segundo esta linha de reflexão, vivemos num tempo de devastação, numa época enclausurada entre os deuses foragidos e o ainda não (*noch nicht*) dos deuses por vir. Ora, no epicentro de toda esta argumentação pulsa a linguagem e a noção do poeta enquanto guardião do Ser: “Num tempo degradado como o nosso, todas as fontes estão ocultas. A tarefa do poeta é desocultá-las. Tudo o que nos sai das mãos sem esse sabor original são só palavras a mascarar a palavra, miséria que nos impede até de ouvir a magnífica e alta música do silêncio” (RP: 162). Em similar senda heideggeriana, será num texto intitulado “Poética” (primeiramente publicado em 1966 e incluído em *Rosto Precário*) que o poeta firmará mais explicitamente as suas coordenadas ontológicas: “O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação. Este fogo do conhecimento que também é 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. Mas, curiosamente, o espírito humano atenta mais facilmente nas diferenças que nas semelhanças, esquecendo-se, e é Goethe quem o lembra, que o particular e o universal coincidem, e assim a palavra do poeta, tão fiel ao homem, acaba por ser palavra de escândalo no seio do próprio homem. Na verdade, ele nega onde outros afirmam, desoculta o que outros escondem, ousa amar o que outros nem sequer são

capazes de imaginar. Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o silêncio, pois esse ser sedento de ser que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência” (RP: 141). Mais uma vez, a palavra poética é aqui perspectivada enquanto instrumento privilegiado da revelação do Ser. Na qualidade de mediador ou guardião dessa tarefa, o poeta não pode eximir-se à dignidade ontológica e moral dessa incumbência, cabendo-lhe velar pela serenidade que preside à auscultação do mistério.

Pertinente, pois, encetar um breve diálogo com Heidegger, designadamente com a sua obra *Serenidade* (*Gelassenheit*). Naquilo que é uma autêntica inquirição em torno da dominação da Terra pela prepotência da técnica (*Übermacht*) – admoestação que, nos dias actuais, ganha foros de sinistro profetismo – Heidegger discorre sobre as potencialidades desse tipo muito particular de meditação pós-metafísica que é a serenidade. Contrariamente à ditadura do pensamento que calcula (que, na era atômica, como que se insinua e que nos enfeitiça como o único possível, *das rechnende Denken*), o pensamento poético-meditativo perfilha a “abertura ao mistério” (Heidegger, 2000: 26). Já o homem em fuga do pensamento (*Flucht vor dem Denken*), avesso ao pensamento meditativo (*ein besinnliches Denken*) e da reflexão profunda (*Nachdenken*), testemunha a perda do enraizamento (*die Bodenständigkeit*). Tal pensamento, forma originária de atenção (*Achtsamkeit*), não está isento de dificuldades: “O pensamento que medita exige, por vezes, um grande esforço. Requer

um treino demorado. Carece de cuidados ainda mais delicados do que qualquer outro verdadeiro ofício. Contudo, tal como o lavrador, também tem de saber aguardar que a semente desponte e amadureça” (Heidegger, 2000: 14). Atente-se como este último ponto decisivo se encontra em íntima consonância com o teor do gnómico poema “Conselho”, de *Os Amantes sem Dinheiro*: “Sê paciente: espera/que a palavra amadureça/e se desprenda, como um fruto,/ao passar o vento que a mereça” (P: 45).

Ecoando a divisa de Shelley que perspectiva os poetas como legisladores não reconhecidos da humanidade,²⁴ não deixa dúvidas a tonalidade neo-romântica que perpassa os escritos de Heidegger. Como sustenta Richard Rorty: “O género de Heidegger [...] é a lírica: o seu herói é Hölderlin, não Rabelais ou Cervantes. Para Heidegger, os outros seres humanos existem em benefício do Pensador e do Poeta. Onde existe um Pensador ou um Poeta, aí a vida humana está legitimada, pois aí algo Completamente Outro toca e é tocado. Onde não existe, a terra devastada alastra” (Rorty, 1999: 128).

Celebrando o relativismo que refuta a existência de verdades perenes, Rorty comungará do cepticismo de Milan Kundera²⁵ face ao idiolecto heideggeriano, desmascarando aquilo a que Gadamer chamou de gnose poetizante (1983: 5) da fase tardia do filósofo da Floresta Negra, isto é, o elitismo de alguns privilegiados “poetas e pensadores” (*Dichter und Denker*) que ainda assim

permanece enredado nas malhas da metafísica: “Dar valor à essencial relatividade dos assuntos humanos, no sentido de Kundera, é abandonar os últimos vestígios da tentativa do padre assecta de escapar do tempo e da sorte, os últimos vestígios da tentativa de nos vermos como actores num drama que já tinha sido escrito antes de entrarmos em cena. Heidegger pensou que conseguia escapar da metafísica, da ideia de uma Única Verdade, historicizando o Ser e a Verdade. [...] Mas do ponto de vista de Kundera, o projecto de Heidegger era apenas mais uma tentativa de escapar ao tempo e à sorte” (Rorty, 1999: 129).²⁶ As palavras, frágil tesouro, quando fatigadas pela prática gregária da linguagem, ocultam o mistério. É tarefa do poeta limpar a camada de cinza que cobre a magia das palavras. O célebre poema “Adeus” (*Os Amantes Sem Dinheiro*) cristaliza de modo magistral a percepção da linguagem embaçada pelo uso:

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

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

24. Cf. Percy Bysshe Shelley (2001), *Defesa da Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores.

25. Milan Kundera (2017), *A Arte do Romance*, Lisboa, Dom Quixote.

26. Procurei tematizar a concepção kunderiana em torno da arte do romance em *A Sabedoria da Incerteza* (Húmus, 2015).

Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.
E eu acreditava.
Acreditava,
porque ao teu lado
todas as coisas eram possíveis.

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

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

Não temos já nada para dar.
Dentro de ti
não há nada que me peça água.
O passado é inútil como um trapo.
E já te disse: as palavras estão gastas.
Adeus.
(P: 56-57).

Se as palavras estão depauperadas, cabe então ao poder vivificador da poesia romper o circuito armadilhado do comércio comunicativo, operando uma subversão do sentido esclerosado e o conseqüente rejuvenescimento do nosso olhar

anestesiado.²⁷ Caberia, pois, à linguagem poética despertar a magia do verbo, avessa à lógica utilitária de consumo que pontifica na era do entretenimento, conduzindo, assim, a uma habitação mais poética da terra.²⁸

*

No cintilante *Elogio da Mão*, Henri Focillon, para além de sustentar que a mão acumula séculos num só instante, confirma-a como instrumento da criação e órgão do conhecimento, nela vislumbrando uma complexa teia metamórfica: “No momento em que começo a escrevê-lo [este elogio da mão], olho as minhas próprias mãos, que incitam o meu espírito, que o revelam. Ei-las, estas infatigáveis companheiras, que, ao longo de tantos anos, cumpriram a sua tarefa, uma se-

27. Poder-se-ia falar aqui de uma ética da atenção subjacente à poética eugeniana, tal como ela é preconizada por Simone Weil na sua obra *A Gravidade e a Graça*. “O poeta cria o belo pela atenção fixada no real. O mesmo acontece com o acto de amor. [...] Os valores autênticos e puros de verdade, de belo e de bem na actividade de um ser humano resultam de um só e mesmo acto, uma certa dedicação, por parte da plenitude da atenção, ao objecto” (Weil, 2004: 145).

28. Sobre esta questão, de grande alcance em termos de mutação de paradigma civilizacional, cf. a implacável leitura apresentada por Mario Vargas Llosa na sua obra *A Civilização do Espetáculo*, Lisboa, Quetzal, 2012. Llosa seria, na terminologia cunhada por Umberto Eco na sua obra *Apocalípticos e Integrados* (Lisboa, Relógio D'Água, 2015), o intelectual apocalíptico, isto é, o representante da alta cultura que condena a mediania da cultura de massas, há muito radiografada por Adorno no âmbito da pesquisa da Escola de Frankfurt em torno dos mecanismos da indústria cultural. Trata-se de um argumentário que vai buscar inspiração a obras clássicas da teoria da cultura, designadamente: T. S. Eliot (1996), *Notas para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Século XXI e George Steiner (1992), *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, Lisboa, Relógio D'Água.

gurando o papel, a outra multiplicando sobre a página branca estes pequenos sinais apressados, escuros e ágeis. Através delas, o homem entra em contacto com o rigor do pensamento. Elas definem o bloco, impondo-lhe uma forma, um perfil e, na própria escrita, um estilo. São quase seres animados. Servas? Talvez. Mas dotadas de um génio enérgico e livre, de uma fisionomia – faces sem olhos e sem voz, mas que vêem e que falam. [...] Que privilégio é este? Por que nos fala este órgão mudo e cego com tal força persuasiva? Acontece ser um dos mais originais, um dos mais diferenciados, como as formas superiores da vida. Articulado sobre delicadas charneiras, o pulso tem por estrutura um grande número de ossículos. Cinco ramificações ósseas, com o seu sistema de nervos e ligamentos, avançam sobre a pele, para a seguir se separarem, como que em jorro, para formar cinco dedos independentes, tendo cada um, articulado sobre três juntas, a sua própria aptidão e carácter. Uma planície arqueada, percorrida por veias e artérias, arredondada nas bordas, une o pulso aos dedos, cuja estrutura oculta recobre. [...] A arte começa pela transmutação e prossegue pela metamorfose. [...] Elabora para si uma física e uma mineralogia. Mergulha as mãos nas entranhas das coisas, para lhes conferir a figura que deseja. É, desde logo, artesã e alquimista” (Focillon, 2001: 107-109, 117).

Organum privilegiado da experiência do mundo, ferramenta encantada, mágico instrumento que nos libertou de uma servidão arcaica, a mão recapitula, perpetuamente, a primitiva astúcia do passado: a descoberta do fogo, a fabricação do machado, a invenção da roda, a criação da roda de oleiro. Posição análoga é adoptada por Eugénio

em *À Sombra da Memória*, afirmando que o poeta é alguém que comunica às palavras uma “energia capaz de as fazer resistir ao confronto com o mundo; tal como faz o oleiro com o barro, ou o ferreiro com o ferro” (SM: 291) ou quando, em “Poesia e Memória”, estipula que “A mão que escreve o poema é idêntica à que cortou o feno e acariciou o focinho húmido das reses miúdas” (SM: 291). Autêntico compêndio dos segredos perdidos da mais premente antiguidade, é nesse remoto presente que se consoma o devir da mão. Não seria abusivo afirmar que, com a arte, inventámos a forma mais elegante de saciarmos as mãos. Desde tempos imemoriais que, interpellando o inclemente coração das trevas, convocámos a ausência e o excesso, colando-se-nos à pele o inexaurível assombro de regressar à fonte de plenitude. Certeira, pois, a intuição de Borges, que costumava dizer que a poesia não era senão o sonho de retornar à magia antiga.²⁹ Nessa demanda pelo inaugural, a infância enquanto pátria originária ocupa um lugar matricial, de tal modo que os seguintes versos de Louise Glück poderiam muito bem ter sido escritos por Eugénio: “Olhamos para o mundo uma vez, na infância. O resto é memória” (2022: 87).

Estelar e extática, rugosa como as mãos que a fizeram nascer, a leveza do labor eugeniano³⁰ sempre

29. Cf. “O Outro, O Mesmo”, in: Borges, 2022: 175.

30. *Vide*: “Como não reconhecer que as palavras de Eugénio movem-se livres como se nenhum dicionário as presidisse? Como se voassem. A sintaxe, aparentemente respeitada em seus mecanismos mais visíveis, existe como uma estrutura sobre a qual não se pensa, porque está incorporada como uma capacidade física, um instrumento: ela é a própria possibilidade vô e não o que prenderia o verso ao chão do uso comum. A força ascensional desta poesia reside exatamente em sua ductibilidade, senão uma estrutura

se alimentou de uma contínua depuração, cerzindo ávidos versos de uma rara beleza. Como se, de súbito, o mundo nascesse pela primeira vez. É para esse horizonte messiânico, dédalo de perpétuo rejuvenescimento ontológico e renovação do canto, que aponta a magistral *Musica mirabilis* eugeniana:

Talvez a ternura
crepite no pulso,
talvez o vento
súbito se levante,
talvez a palavra
atinja o seu cume,
talvez um segredo
chegue ainda a tempo

– e desperte o lume.

(MS: 123).

levíssima que projetasse o poema para o alto, para muito acima da ordenação gramática, da funcionalidade previsível e das estabilidades lógico-convencionais” (Ferraz, 2004: 19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Primária:

Andrade, Eugénio (2017), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Andrade, Eugénio (2022), *Prosa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bibliografia Secundária:

Bertolazzi, Federico (2016), *Noite e Dia da Mesma Luz. Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Colibri.

Carlos, Luís Adriano (2003), “Os Obscuros Domínios da Poesia”, in: José da Cruz Santos (coord.), *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 229-243.

Coelho, Eduardo Prado (1972), “Eugénio de Andrade: Corpo e Palavra”, *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, pp. 201-207.

Coelho, Eduardo Prado (1984), “Óscar Lopes sobre Eugénio de Andrade”, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, INCM, pp. 137-143.

Coelho, Eduardo Prado (2010), “Como se fora sua mãe”, *A Poesia Ensina a Cair*, Lisboa, INCM, pp. 19-22.

Cortez, António Carlos (2019), “Da Neve à Luz: Eugénio de Andrade”, *Voltar a Ler. Alguma Crítica Reunida (Sobre Poesia, Educação e Outros Ensaio)*, Lisboa, Gradiva, pp. 216-232.

Cruz, Gastão (1999), “Função e Justificação da Metáfora na Poesia de Eugénio de Andrade”; “Eugénio de Andrade. *Obscuro Domínio*”, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio D’Água, pp. 73-80; pp. 81-82.

Eiras, Pedro (2007), “O Regresso dos Deuses – Eugénio de Andrade”, *A Lenta Volúpia de Cair*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, pp. 26-42.

Ferraz, Eucanaã (2004), “Eugénio: Animal Amoroso”, in: *Relâmpago*, nº 15, pp. 15-33.

Ferreira, António Manuel (2005), “Eugénio de Andrade: Figuras de Melancolia”, in: *A Luz de Saturno – Figuras da Velhice*, pp. 53-66.

Lopes, Óscar (2001), *Uma Espécie de Música (a Poesia de Eugénio de Andrade): Três Ensaio*, Porto, Campo das Letras.

Lourenço, Eduardo (2007), *Paraíso sem Mediação. Breves Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa.

Magalhães, Joaquim Manuel (1981), “Eugénio de Andrade”, *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 89-111.

Magalhães, Joaquim Manuel (1999), “Eugénio de Andrade”, *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença, pp. 108-116.

Mancelos, João (2013), *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, Lisboa, Colibri.

Marinho, Fátima (1989), “À Procura da Alegria: Breve Leitura da Poesia de Eugénio de Andrade”, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, pp. 157-165.

Martelo, Rosa Maria (2004), “O corpo e o corpus: Eugénio de Andrade vs. Pessoa (e outros caminhos)”, *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras, pp. 131-149.

Morão, Paula (1981), *Poemas de Eugénio de Andrade. O Homem, a Terra, a Palavra*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação.

Morão, Paula (2011), “Eugénio de Andrade, «Assim é a poesia» - Questões de Poética”, *O secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 429-440.

Moura, Vasco Graça (1987a), “Do Poeta como Narciso Precário”, *Várias Vozes*, Lisboa, Presença, pp. 146-148.

Moura, Vasco Graça (1987b), “Eugénio de Andrade ou a Memória de Tebas. (Ensaio sobre «Limiar dos Pássaros»”, *Várias Vozes*, Lisboa, Presença, pp. 123-141.

Mourão-Ferreira, David (1980), “Eugénio de Andrade”, *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, pp. 179-186.

Nava, Luís Miguel (1987), *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, INCM.

Nava, Luís Miguel (2004), *Ensaios Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pereira, Maria Helena da Rocha (1988), “Poesia de Safo em Eugénio de Andrade”, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 323-332.

Reis, Carlos (2002), “«As Palavras» - Eugénio de Andrade”, in: *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Cotovia, pp. 162-167.

Reynaud, Maria João (2004), “Eugénio de Andrade: Poesia Reunida”, *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, pp. 293-301.

Rosa, António Ramos (1980a), “Eugénio de Andrade ou a Energia da Pureza”, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, vol. 2, pp. 125-128.

Rosa, António Ramos (1980b), “Obscuro Domínio. De Eugénio de Andrade”, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, vol. 2, pp. 154-157.

Rosa, António Ramos (1987), “Eugénio de Andrade ou a Magia de uma Linguagem”, *Incisões Oblíquas: Estudos Sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, pp. 21-26.

Santos, José da Cruz (coord.) (2003), *Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa.

Sena, Jorge de (1971), *Observações sobre “As Mãos e os Frutos” de Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova.

Sena, Jorge de/Eugénio de Andrade (2016), *Correspondência 1949-1978*, Lisboa, Guerra e Paz.

Sousa, Carlos Mendes de (1992), *O Nascimento da Música: A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina.

Bibliografia Complementar:

Borges, Jorge Luis (2022), *Poesia Completa*, Lisboa, Quetzal.

Char, René (1995), *Este Fanático das Nuvens*, Lisboa, Cotovia.

Eco, Umberto (1991), *Porquê «O Nome da Rosa»? Lisboa, Difel.*

Focillon, Henri (2001), *A Vida das Formas. Seguido de Elogio da Mão*, Lisboa, Edições 70.

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

Glück, Louise (2022), *Meadowlands*, Lisboa, Relógio D'Água.

Heidegger, Martin (2000), *Serenidade*, Lisboa, Piaget.

Helder, Herberto (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Jabès, Edmond (2021), *A Memória e a Mão*, Lisboa, Edições Sr Teste.

Kafka, Franz (1993), *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, Frankfurt am Main, S. Fischer.

Lucrécio (2015), *Da Natureza das Coisas*, Lisboa, Relógio D'Água.

Neto, João Cabral de Melo (2003), *Poesia e Composição. A Inspiração e o Trabalho de Arte*, Coimbra, Angelus Novus.

Neto, João Cabral de Melo (2014), *Poesia Completa*, Lisboa, Glaciar.

Nietzsche, Friedrich (1998), *A Gaia Ciência*, Lisboa, Relógio D'Água.

Pinson, Jean-Claude (2011), *Para que Serve a Poesia Hoje?* Porto, Deriva.

Poe, Edgar Allan (2016), *Poética (Textos Teóricos)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Rorty, Richard (1999), *Ensaio sobre Heidegger e Outros*, Lisboa, Instituto Piaget.

Valéry, Paul (1957), “Discours aux chirurgiens”, in: *Oeuvres*, Paris, Gallimard, vol. 1, pp. 918-919.

Weil, Simone (2004), *A Gravidade e a Graça*, Lisboa, Relógio D'Água.

Wolin, Richard (1995), *Labirintos. Em Torno a Benjamin, Habermas, Schmitt, Arendt, Derrida, Marx, Heidegger e Outros*, Lisboa, Piaget.

Zagajewski, Adam (2017), *Sombras de Sombras*, Lisboa, Tinta-da-China.



Outrora, houve uma mão
que nos conduziu à vida.

Haverá, um dia, uma mão
que nos conduzirá à morte?

Edmond Jabès, *A Memória e a Mão* (2021: 3).

Nota explicativa

O presente opúsculo ensaístico aprofunda o conjunto de intuições apresentadas numa palestra por convite do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” (FLUP), no âmbito do Centenário do Nascimento de Eugénio de Andrade e do Colóquio Internacional que se realizou entre os dias 11 e 13 de Outubro de 2023, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00509/2020.

*Na palavra abysmo, é a forma do y que lhe dá profundidade, escuridão, mistério...
Escrevê-la com i latino é fechar a boca do abysmo,
é transformá-lo numa superfície banal.*

Teixeira de Pascoaes

Edição #129

Colecção Fósforo #10

Lisboa, Outubro 2023

Design e logótipo convidado José Teófilo Duarte

Revisão José L. Baptista

Composto em caracteres Rongel sobre Munken 100 g

Capa em cartolina mate 300 g

Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda.

Depósito Legal: 522605/23

ISBN: 978-989-9014-32-9

abysmo

Rua da Horta Seca, 40, r/c

1200-221 Lisboa

www.abysmo.pt