

Os poemas em prosa de Eugénio de Andrade

Palavras-chave: Eugénio de Andrade, prosa, bestiário.

Keywords: Eugénio de Andrade, prose, bestiary.

Na nota explicativa com que termina o livro *À Sombra da Memória* (1993), Eugénio de Andrade diz o seguinte: «Terei de reconhecer

que falo de mim mais do que devia mas, em prosa, ninguém me voltará a encontrar noutro sítio – prometo»¹. Na verdade, *À Sombra da Memória* é um volume constituído por pequenos textos em prosa, ditados por motivações muito variadas e que, segundo a mesma nota, continua *Os Afluentes do Silêncio* (1968). Nos dois livros, o poeta fala de escritores e pintores; recorda episódios da infância; expõe algumas considerações sobre música, poesia e pintura. Ao falar de temas que lhe são tão caros, Eugénio de Andrade vai, de facto, desenhando as linhas do seu próprio rosto, não apenas através dos apontamentos de carácter mais abertamente autobiográfico, mas também por via de referências que permitem configurar um perfil estético, político e ético. Mas, como se depreende da citação transcrita, a associação entre a escrita em prosa e os temas de teor autobiográfico parece não agradar ao poeta. E, com efeito, Eugénio de Andrade não é, normalmente, associado à literatura em prosa; o seu nome é, pelo contrário, uma espécie de símbolo da poesia portuguesa contemporânea. Sophia de Mello Breyner Andresen, por exemplo, é a poetisa, mas também é a contista; Eugénio de Andrade é apenas o poeta. No entanto, a sua obra em prosa é considerável. Além dos dois livros já referidos – *À Sombra da Memória* e *Os Afluentes do Silêncio* – há que ter em conta o volume *Rosto Precário* (1979) e o conto para crianças *História da Égua Branca* (1977).

Luiz Pacheco, num artigo intitulado «Excelente Eugénio, em prosa», declara não apreciar o «tipo de poeta remastigador, repetitivo, charneco de si mesmo»², surpreendendo-se, no entanto, com os «textos de excepção»³ coligidos nos volumes *Os Afluentes do Silêncio* e *Rosto Precário*. O autor parece, porém, não compartilhar a apreciação entusiástica do crítico, porquanto coloca no pórtico de *Os Afluentes do Silêncio* a seguinte advertência:

Como Mallarmé, também eu poderia dizer: Eis um livro como aqueles de que não

¹ Eugénio de Andrade, *À Sombra da Memória*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1993, p. 159.

² Luiz Pacheco, «Excelente Eugénio, em prosa», in *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro, 2003, p. 67.

³ Id., *ibid.*, p. 67-68.

gosto. E não só pelas razões que o poeta refere à frente das suas *Divagations* para não gostar de livros assim, esparsos e privados de arquitectura, mas por outra ainda, não menos grave a meus olhos: a de não ter sabido distinguir, na maioria destes escritos, a fronteira entre prosa e poesia.⁴

Alguns dos temas que atravessam a poesia de Eugénio de Andrade estão também na sua prosa, nomeadamente a memória do mundo da infância e a presença modeladora da pintura e da música. Mesmo ao nível do vocabulário essencial, o poeta e o prosador encontram-se muitas vezes; as diferenças residem sobretudo na articulação discursiva e no pressuposto teórico segundo o qual «a poesia é a ficção da verdade», como diz no poema «São Coisas Assim», do livro *O Sal da Língua*:

Quem dividiu comigo a alegria
merecia ao menos
que o trouxesse à orvalhada
e limpa terra do pema. Mas também
o poeta escreve direito por linhas
tortas: a poesia é a ficção
da verdade.(...)⁵

Sendo «ficção da verdade», a poesia é um trabalho de construção que não elidindo os dados da experiência do sujeito, os transforma e amplifica, num processo de imaginação de que as palavras são, ao mesmo tempo, factor e resultado. Ora, o que parece desagradar a Eugénio de Andrade nos seus textos em prosa é precisamente o facto de a sua presença ser aí demasiado nítida, excessivamente visível; falta aquele trabalho de amplificação de sentidos que está bem explicado no poema «Ocorre-me tropeçar», inserto em *O Sal da Língua*:

Ocorre-me tropeçar em ti num linha
que escrevi noutra idade – tão discreta
é a tua presença que ninguém
a não ser eu te poderá descobrir.
(...)
“É o seu peito, a sua boca” digo então,
e na penumbra do quarto por instantes
brilha de novo o corpo do desejo.⁶

Há um tipo de texto em que confluem harmoniosamente a vontade de contar e a necessidade de elaboração semântica e estilística: o poema em prosa. Eugénio de Andrade também tem escrito poemas deste género, com alguma regularidade. Assim, é um poema em prosa a longa dedicatória do livro *Os Amantes sem Dinheiro* (1950);

⁴ Eugénio de Andrade, *Os Afluentes do Silêncio*, 4.ª ed., Porto, Limiar, 1979, p. 11.

⁵ Id., *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2000, p. 518.

⁶ Id., *ibid.*, p. 522.

⁷ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos – Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 91

em *As Palavras Interditas* (1951) é também em prosa o poema inaugural que, a partir do título – «Primeiramente» – institui o amor como tema central do livro; há em *Limiar dos Pássaros* (1976) um conjunto de textos subordinados ao título interno «Verão sobre o corpo», que constitui uma sequência de poemas em prosa, em estreita ligação, mesmo sintáctica, com o poema inicial⁷; e há, sobretudo, dois livros maiores do autor, totalmente compostos por poemas em prosa: *Memória doutro Rio* (1978) e *Vertentes do Olhar* (1987).

Numa entrevista, Eugénio de Andrade fala da «afasia» provocada por *Limiar dos Pássaros*, e alude a um novo livro composto por «poesia em prosa» – trata-se de *Memória doutro Rio*⁸. Esta referência é relevante, porque o poeta reflecte sobre os motivos que o levaram a enveredar por um tipo de escrita que, aparentemente, se afasta dos preceitos mais exigentes da sua poética. O poema em prosa surge como um meio eficaz de contornar a «afasia», funcionando a dois níveis de libertação complementares: o escritor retoma o controlo da sua “voz” e a poesia ensaia novos caminhos, adquirindo, através da prosa, uma respiração diferente: «A mim, a mudança de clave, como diz uma amiga minha, permitiu-me uma respiração mais ampla, um ritmo mais próximo do falar materno (...)»⁹. Considerando que o poema em prosa «não tem entre nós tradição nem prestígio»¹⁰, Eugénio de Andrade acaba por concluir que «a fronteira entre poesia e prosa, quando a invenção verbal não tem outra finalidade que não seja ela própria, é puramente formal; em literaturas adultas, não é raro ambas juntarem as suas águas e o resultado podem ser coisas esplendorosas, quando assinadas por esses homens “que dão corpo à alma da sua língua”»¹¹. *Memória doutro Rio* e *Vertentes do Olhar* exemplificam, com abundância, a justeza destas considerações.

Nestes dois livros, são glosados os temas que caracterizam de forma muito vinculada o universo literário de Eugénio de Andrade, e que, por conseguinte, os ligam ao resto da obra, mas, por defluência natural da tipologia textual adoptada, há nestes poemas uma dinâmica narrativa que propicia ao poeta a possibilidade de contar e de *se contar*¹², sem, no entanto, ter de enveredar por um tipo de discurso que reduza a experiência pessoal a uma dimensão simplesmente autobiográfica. A diferença entre estes dois tipos de discurso é muito clara em textos que abordam o mesmo tema, mas adoptam processos discursivos diferentes e, evidentemente, conseguem resultados também muito diferenciados. Num texto em prosa intitulado «Como Longa Despedida» e inserto no livro *À Sombra da Memória*, Eugénio de Andrade recorda, a certa altura, que o seu avô construía casas; e considera então que ele, como poeta, é também um construtor:

Meu avô, aquele que construía casas, era de Castelo Branco. Fez habitações para toda a gente menos para ele. Não sei se alguma vez lhe passou pela cabeça que

⁸ Eugénio de Andrade, *Rosto Precário*, Porto, Limiar, 1979, p. 89.

⁹ Id., *ibid.*, p. 91.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 89.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 90.

¹² Carlo Vittorio Cattaneo, «Eugénio de Andrade: do “corpo” ao “tempo”», *Cadernos de Serrúbia*, n.º 1, 1996, p. 37.

¹³ Eugénio de Andrade, *À Sombra da Memória*, p. 112.

¹⁴ Em *Memória doutro Rio*, há no poema «As Nuvens» outra referência à arte de pedreiro: «Hei-de aprender

viria a ter um neto também construtor, construtor de coisas pequenas, frágeis, leves. Ele usava o granito como material, as suas casas estão ainda de pé; o neto trabalha com poeira, sem nenhuma pretensão de desafiar o tempo¹³.

Estes dados de natureza autobiográfica, bem como a associação estabelecida pelo escritor entre o ofício de pedreiro e o de poeta¹⁴, haviam sido elaborados no livro *Vertentes do Olhar*, no poema «Pedras», de uma forma que ultrapassa a mera referência biográfica, sem contudo, perder o tom de narrativa brevíssima, dominada pelo propósito de reconstruir um evento guardado na memória. O tempo referido é o mesmo, as figuras humanas envolvidas são do mesmo género, a questão tratada é também a mesma; o texto é, todavia, muito diferente: a mistura de elementos narrativos e líricos e mesmo o tom algo ensaístico de teor auto-interpretativo revelam uma “vontade de ficção” que não rasurando a presença do poeta, lhe atribui contornos que o transformam numa personagem, cuja espessura se vai definindo ao longo de todos os poemas. E é essa personagem que se define como pedreiro: «A pele rugosa da sua mão ainda a sinto na minha. Era pedreiro, como eu – haverá nome mais exacto para o meu ofício?»¹⁵.

A dinâmica narrativa inerente aos poemas em prosa de Eugénio de Andrade é sinalizada não só pela tendência para a criação de personagens, mas também pela existência de indicadores espaciotemporais que permitem, por vezes, delinear traços diegéticos propiciadores de pequenos contos¹⁶, anunciados, em alguns casos, pelos títulos que prefiguram uma determinada opção genológica, como acontece, por exemplo, nos seguintes textos de *Vertentes do Olhar*: «Fábula», «Curta-Metragem», «História do Sul», «Conto de Inverno»¹⁷. Normalmente, esses contos brevíssimos recuperam, de forma directa ou indirecta, o tempo e o espaço da infância¹⁸, o que explica a proliferação de animais e a presença da natureza. Mas, à semelhança do que acontece no conto para crianças *História da Égua Branca*, os animais estão em relação directa com os homens: no caso do conto, o velho Cristóvão e os seus três filhos herdeiros; no caso dos poemas em prosa, a figura do poeta.

um ofício de que goste, há tão poucos, talvez carpinteiro, ou pedreiro» (*Poemas*, p. 288). Miguel Torga, com quem Eugénio de Andrade manteve uma privilegiada relação de amizade, também associa a arte de fazer versos e o ofício de pedreiro, por exemplo no poema «Cantilena da Pedra», inscrito no *Diário* em 30 de Julho de 1968: «Sem musa que me inspire,/Canto como um pedreiro/Que, de forma singela,/Embala a sua pedra pela serra fora... (....)» (Miguel Torga, *Poesia Completa*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 769). Sobre a amizade com Torga, veja-se o testemunho de Eugénio de Andrade: «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» (*Rosto Precário*, Porto, Limiar, 1979, p. 59).

¹⁵ Eugénio de Andrade, *Poesia*, p. 401.

¹⁶ Maria de Fátima Marinho, «A (Re)Construção do Tempo Perdido em *Memória Douro Rio* de Eugénio de Andrade», *Cadernos de Serrúbia*, n.º 1, 1996, p. 117.

¹⁷ Eugénio de Andrade, *Poesia*, p. 394, 402, 403, 414. Em *Memória douro Rio*, encontra-se também o título «História de Verão» (Id., *ibid.*, p. 285).

¹⁸ Carlo Vittorio Cattaneo, *art. cit.*, p. 37: «Em Eugénio de Andrade é quase automático o recurso ao ambiente camponês onde cresceu, até porque isso lhe permite recuperar na poesia o que é o momento mitopoético — por excelência na vida de cada indivíduo: a infância».

¹⁹ Eugénio de Andrade, *À Sombra da Memória*, p. 15.

²⁰ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p.140.

Da colorida fauna que habita os livros *Memória Douro Rio* e *Vertentes do Olhar*, gostaria de destacar três bichos: a cabra, o cavalo e o sapo. Estes três animais estão, naturalmente, ligados ao mundo da infância rural do poeta, mas estão também, talvez por isso mesmo, associados a dois temas essenciais do mundo transfigurado por Eugénio de Andrade: o erotismo e a reflexão sobre a poesia.

Num dos excertos de «Dunas», o primeiro texto de *À Sombra da Memória*, a cabra é considerada «um animal solar»¹⁹, sendo, assim, integrada num contexto semântico duplamente significativo. Por um lado, assume o carácter de animal sagrado que define Amalteia, a cabra que foi transformada em ninfa, «depois em deusa alimentadora, e por fim em filha do sol»²⁰; por outro lado, participa das características consubstanciadas em «Maltesa», o animal que representa a «infância na Beira Baixa» e «sustentou com as tetas macias»²¹ a meninice do poeta. A cabra surge como «símbolo da ama-de-leite e da iniciadora, tanto no sentido físico como no sentido místico dos termos»²²: sinalizando a ruralidade e a infância, é igualmente portadora das marcas do desejo, como reconhece Carlos Mendes de Sousa²³; e é uma palavra cuja importância lhe confere o estatuto de «signo carregado», uma expressão proposta por Luís Miguel Nava para designar os termos axiais da poesia eugeniana²⁴.

Estas dimensões são reforçadas pela referência ao pastor, uma das figuras centrais da galeria humana que povoa a poesia de Eugénio de Andrade, e aquela que melhor corporiza a aura de júbilo inerente à recuperação das experiências infantis em ambiente rural²⁵. No texto «Elegia com pastores ao fundo», de *À Sombra da Memória*, o poeta, ao recordar os tempos infantis passados em Póvoa da Atalaia, faz a seguinte advertência:

Mesmo os que folhearam os meus livros com mão distraída, sabem da presença poética de minha mãe. Mas destas terras, eu levei para a minha poesia outra figura em que se tem reparado pouco, e que seria a terceira de um tríptico, cujo centro fosse ocupado tutelarmente pela Mãe, tendo à sua direita a Criança, e à esquerda o Pastor – com perfil assim nítido, não há mais ninguém na minha poesia²⁶.

E a presença do pastor é associada ao despertar da sexualidade, quando no texto

²¹ Eugénio de Andrade, *À Sombra da Memória*, p. 15.

²² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 140.

²³ Carlos Mendes de Sousa, *O Nascimento da Música – A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina, 1992, p.84: «Mas são as cabras os animais que mais directamente reenviam à infância e ao desejo, enquanto reportados a um universo de ruralidade».

²⁴ Luís Miguel Nava, *O essencial sobre Eugénio de Andrade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 22-23: «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».

²⁵ Quanto à importância da infância em meio rural, recordem-se as seguintes palavras de Eugénio de Andrade: «Das coisas melhores que me aconteceram na vida foi ter nascido numa aldeia da Beira Baixa, e aí ter passado toda a minha infância» (*Rosto Precário*, p. 54).

²⁶ Eugénio de Andrade, *À Sombra da Memória*, p. 132.

²⁷ *Id.*, *Rosto Precário*, p. 116-117.

²⁸ *Id.*, *Poesia*, p. 282-283.

«Poesia: terra de minha mãe», o espaço físico da infância é igualmente o lugar de nascimento da poesia e da consciência do corpo erotizado:

Porque esta é a poesia que sempre foi a minha: uma poesia que no corpo se faz alma para que noutras almas regresse ao corpo. Essa poesia teve origem nestas terras, entre a luz esfarelada e a poeira levantada por cabras e ovelhas, rompeu na boca e nos olhos daquela gente, despertou com o calor doutros corpos em enxergas de folheto ou sobre a palha rala de alguma choça de pastor, quando eu, anos mais tarde, ali vinha ritualmente passar as férias grandes – grandes, grandes, grandes, porque então nem os dias nem as noites tinham fim. Será preciso dizer que foi também nestas terras que os sentidos despertaram e se abandonaram ao desejo doutro corpo?²⁷

Nos poemas em prosa – especialmente em *Memória doutro Rio* – a cabra e o pastor funcionam, portanto, como sinais que recuperam a descoberta do erotismo e da sexualidade. No poema intitulado «As cabras»²⁸, a referência erótica começa na descrição antropomorfizada dos animais («negras, muito femininas nos seus saltos miúdos»), continuando no leite derramando-se «pelo rosto», «pelo pescoço», «pelo peito até», e terminando na nomeação do animal oferecido pelo avô: «Chamava-se Maltesa, foi o meu cavalo, e não sei se a minha primeira mulher». Em «Outras Tardes»²⁹, a enumeração de elementos configuradores do mundo da infância («palha», «terra», «maças») contextualiza a pertinência da simbologia contida nas frases finais: «Era no tempo em que as cabras subiam às falésias. Talvez algum pastor lhes seguisse o rasto. E cantasse então».

Fazem também parte deste conjunto o cavalo, a égua e o potro, cabendo ao cão a tarefa de materializar o desejo, num registo acentuadamente disfórico, quando a velhice surge como ameaça iminente: «Vou fazer-te uma confidência, talvez tenha já começado a envelhecer e o desejo, esse cão, ladra-me agora menos à porta»³⁰. A elaboração literária das recordações depositárias da intrusão da sexualidade no mundo infantil é, tanto em *História da Égua Branca* como nos poemas em prosa, marcada por imagens de violência e de um excesso de vitalidade que se exprime, de forma plasticamente impressiva, através da musculada elasticidade do cavalo. No poema preambular de *Memória de outro Rio*, «o cavalo de fogo escouceia, relincha no pátio» em acção simultânea com o vento, na presença do rapazito que, «ao fundo do horizonte» se afasta «ao abrigo de injúrias»³¹. Vento, rapaz e cavalo são referentes enformadores da representação erótica. O cavalo surge, plenamente significativo, num texto de *Vertentes do Olhar*, datado de 1946, e que será retomado de forma narrativamente simplificada em *Memória doutro Rio*³². Trata-se do poema intitulado «Fábula» – um título cataforicamente relevante no plano genológico

²⁹ Id., *ibid.*, p. 284.

³⁰ Id., *Poesia*, p. 301.

³¹ Id., *ibid.*, p. 281.

³² Id., *ibid.*, p. 283.

³³ A propósito do nome das personagens, Paula Morão chama a atenção para a «espessura paradoxal, no limite do blasfemo». (Paula Morão, «A infância na obra de Eugénio de Andrade», *Cadernos de Serrúbia*, n.º 1, 1996, p. 152).

e na consequente implicação textual. O núcleo diegético pressuposto pelo título é assegurado por três personagens: Maria, o carpinteiro³⁴ e o observador muito jovem que, como “voyeur” desprevenido e deslumbrado, assiste a uma cena de amor «terrível e ao mesmo tempo fascinante»³⁴. Num primeiro momento, o inusitado da situação provoca no observador receio e medo («Ao princípio, pensei que ele a estava a matar, logo a seguir percebi que não, que talvez ambos estivessem a morrer»), para em seguida, por um entendimento que passa pelo corpo – «qualquer apelo distante se fez carne em mim» – tudo se tornar claro.

É particularmente importante a referência directa à somatização do apelo erótico, porquanto Eugénio de Andrade, que tão bem escreveu sobre a poesia de Fernando Pessoa, sempre fez questão de demonstrar quanto a sua relação com a corporeidade dos afectos se afastava do pavor que o corpo erotizado provocava ao autor de *Antinous*. Pessoa sempre temeu que o amor, tornado desejo, lhe baixasse ao corpo, e esse receio é bem aproveitado por Eugénio de Andrade no poema em prosa «O Rapazito de York», quando fala do encontro entre Álvaro de Campos e Frederik, o seu misterioso amado: «Apesar da casa estar deserta a essas horas, o medo quase impedia que o amor lhe baixasse ao corpo»³⁵. No mesmo poema, confluem, num espaço textual reduzido, as presenças tutelares de Walt Whitman e de Shakespeare, e, numa outra esfera, a de Fernando Pessoa. A referência aos três poetas propicia o reconhecimento de uma intenção autoral bem explícita: a afirmação de um determinado tipo de erotismo, inscrito nos «segredos dos versos de Shakespeare e Walt Whitman»³⁶, e a recusa do medo que transforma o apelo erótico em sensação incorporal³⁷. Eugénio de Andrade sabe que «é no centro do nosso corpo que nos sentimos religados ou separados do espírito, não direi da terra mas do mundo»³⁸; por conseguinte, é muito relevante o facto de o jovem observador do poema «Fábula» ter o primeiro contacto com o erotismo através do corpo – da observação dos corpos alheios e, sobretudo, da sensação física sentida no momento da revelação. E é também muito significativo o remate do poema na versão coligida em *Memória doutro Rio*, porque o pastor é associado à cena, funcionando como o portador do conhecimento e de uma revelação essencial: «Contei o que vira a um pastor que encontrei mais abaixo. Pouco mais velho era do que eu, mas mostrou-me como o prazer não tem forçosamente que ver com a culpa. Quem não sabe que os corpos também podem ser conjunção de águas felizes?»³⁹. Na versão de «Fábula» falta este tom final de serenidade feliz proporcionada pela sabedoria natural do pastor. Com efeito, a posi-

³⁴ Eugénio de Andrade, *Poemas*, p. 394. O poema encontra-se nas páginas 394-395.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 409.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 408.

³⁷ Carlos Mendes de Sousa, comentando a maneira como Eugénio de Andrade se relaciona com Fernando Pessoa, diz o seguinte: «Na justificação do trajecto estético do precursor se inscreve e legitima a opositividade dos sentidos que irão contribuir para a afirmação do seu próprio trajecto. Afirmação de uma poesia do corpo, poesia do desejo – um dos caminhos para encontrar o rosto» (*op. cit.*, p. 185).

³⁸ Eugénio de Andrade, *Poesia e Prosa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 37.

³⁹ Id., *Poesia*, p. 283.

⁴⁰ Luis Miguel Nava, ao interpretar este texto, chama a atenção para a pertinência de uma leitura baseada no conceito freudiano de «cena originária ou primitiva»: «Refere-se Freud, sob esta designação, à cena da relação sexual entre os pais que a criança observa ou imagina, segundo determinados índices, interpretando-a geralmente como um acto de violência por parte do pai» (*op. cit.*, p. 42).

tividade geral do quadro, ancorada na valorização do corpo, não elide a imagem de violência⁴⁰, bem materializada na infrene impetuosidade do cavalo:

Os seios de Maria caíam nus da blusa. Uma das mãos do carpinteiro perdia-se nos seus cabelos emaranhados, a outra parecia ter-se enterrado na areia. O resto era aquele corpo todo de homem: rígido e fremente ao mesmo tempo, à força de concentrar todo o ímpeto nas nádegas, arco de onde a flecha partia, para se cravar exasperada nas entranhas da rapariga. Parecia um cavalo ofegante – os olhos cerrados, o suor escorrendo da raiz dos cabelos, espalhando-se pelas costas, pelos flancos, pelas pernas, quase todas descobertas. Um cavalo cego mordendo o céu branco de agosto⁴¹.

E a representação orgástica prolonga, de forma plasticamente expressiva, o teromorfismo do acto sexual: «um relincho prolongado encheu o leito do ribeiro, morreu no alto dos amieiros. Por fim, a paz desceu ao mundo»⁴². A animalização do desejo convoca o conto infantil *História da Égua Branca*, pois também aí a aprendizagem da sexualidade é feita de forma desabrida, e a rudeza da descoberta atinge não só a figura humana, mas também a personagem animal:

Numa manhã em que penava sobre uma ode de Horácio, ouviu uns relinchos desacostumados. Parecia que a alma do animalzinho lhe saía pela boca. A pobre tremia toda, e tinha razões para isso – o bruto do macho do moleiro trepara-lhe para cima, e havia-a filado pelo cachaço. João quando viu aquilo, ficou cego de raiva. Procurou um pau, mas não viu nenhum. Deu por um sacho perto do lagar, correu a buscá-lo e atirou duas sacholadas à cabeça do macho, que o estendeu⁴³.

Faltando ao remate de «Fábula» a experiência tranquilizadora do pastor, o poema termina de forma agreste: o jovem observador animaliza-se, contribuindo assim para o tom de desconforto e agressividade que atravessa o texto todo: «De um salto, atirei-me à cama que os seus corpos haviam feito na areia, respirando avidamente, como se o ar pudesse trazer-me mais do que o cheiro morno e acidulado da urina». Perante todas as interrogações que então surgem, há apenas uma resposta: o silêncio, «o doloroso, insuportável silêncio».

A exasperação da urgência erótica surge em vários poemas de Eugénio de Andrade, e, de forma ora explícita ora meramente alusiva, é recorrente a associação entre as exi-gências da libido e as figurações zoomórficas, não havendo, no entanto, uma acentuação

⁴¹ Eugénio de Andrade, *Poesia*, p. 394-395.

⁴² Id., *ibid.*, p. 395.

⁴³ Id., *História da Égua Branca*, Porto, Edições Asa, 1977, p. 24.

⁴⁴ Id., *Poemas*, p. 571-572, v. 7-13.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 365-366.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 268-269.

⁴⁷ Joaquim Manuel Magalhães, «António Botto», in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p.

dos traços grotescos. Há, todavia, a reiteração de uma imagística exacerbada, como se pode ver no poema intitulado «Sul», do livro *Os Lugares do Lume*:

Eram dois cães raivosos, eram duas
cobras enroscadas, eram dois rapazes
rolando pelo chão; lutavam,
mordiam-se, abraçavam-se.
Deviam amar-se muito, para se baterem
com tal ardor. Um sol verde
lambia agora a terra.⁴⁴

E em *Branco no Branco*, o poema XXV exprime a mesma agressividade, reforçando ainda o cariz sexual da cena descrita:

Raivosos, atiraram-se contra a sombra
de umas acácias que por ali havia,
o corpo dorido de tanto desejar.
Olharam em redor, ninguém os vira,
a terra era de areia, a sombra dura,
também a carne endurecera
e secara a boca, só os olhos
tinham ainda alguma água fresca
Os dedos cegos foram os primeiros
a rasgar, ferir, e logo os dentes
morderam, nem sequer
ao sexo deram tempo de penetrar.
Eram muito jovens; a terra não,
a terra estava exausta,
o coração mordido pelas vespas,
só queria morrer.⁴⁵

Os animais, significando a urgência e a naturalidade, surgem também em ambientes mais amenos, propícios à expansão livre dos sentidos, sem as amarras das convenções limitadoras, como se vê no seguinte fragmento de «Verão sobre o corpo», do livro *Limiar dos Pássaros*: «Entre os amieiros escondíamos a roupa e nus os olhos caíam sobre a tímida erecção o sexo ladeado já por uma sombra leve e crespa diáfano labirinto dos dedos corríamos pela relva assim os cães se perseguiram se lambem uns aos outros caíamos sobre a boca entre as pernas um rumor de saliva uma áspera doçura pois era o tempo dos medronhos»⁴⁶. A naturalidade dos animais é, em contextos como este, transponível para o domínio do humano, configurando, no conjunto das referências, a defesa de uma

19.

⁴⁸ Vd. Eduardo Pitta, *Fractura – A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, *passim*.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 10.

ars erotica homossexual que exalta a corporalidade dos afectos, sem restrições de teor moralizante. Na poesia portuguesa, a afirmação do desejo homoerótico, formulada nas *Canções*, de António Botto, através da «coragem gramatical do género do enviado»⁴⁷, tem continuidade consistente em poetas contemporâneos de grande relevo⁴⁸, mas passa também pela poesia de Eugénio de Andrade, pois nem sempre a «passarada» – para usar uma expressão de Eduardo Pitta⁴⁹ – transforma o metaforismo em fugidia alusão críptica, pese embora a «linguagem cifrada»⁵⁰, cuja musicalidade e poder encantatório podem funcionar como factor distractivo. No entanto, o processo de reiteração de vocábulos e estilemas acaba por inscrever no texto os sinais de decifração, como acontece, por exemplo, com a palavra «potro».

No besteiário particular da poesia eugeniana, o potro ocupa um lugar de grande relevo. Nos poemas em prosa de *Vertentes do Olhar*, o potro está associado ao adolescente, num processo de metaforização recorrente em vários outros livros do autor. Assim, no texto intitulado «Arioso», a esperança materializa-se na representação poética do adolescente: «Mas a poesia é o inferno, e bem sabemos como são estreitas as suas portas. Hoje dará abrigo a um adolescente que a chuva trouxe, de crina fulva e esses olhos de animal de outra estrela, onde em surdina canta o deserto. Com ele, finalmente, o sol faz a sua aparição»⁵¹. Em «O rapazito de York», Frederik, que tinha «dezasseis ou dezassete anos» quando Álvaro de Campos o encontrou em Londres, é também associado à presença simbólica do potro, pois ele e o autor da «Ode Marítima» passavam «algumas tardes estendidos na relva de Hampstead, mas não iam além de algumas carícias, com receio de serem surpreendidos. Freddie falava do feno e dos potros de Yorkshire como se neles comesse o paraíso»⁵². E em «Praça da Alegria», surge um «rapazito, com olhos de potro manso»⁵³.

Embora as referências ao potro nem sempre tenham um carácter ostensivamente erótico, é, no entanto, essa dimensão a mais preponderante, no seguimento de uma longa tradição que vem, pelo menos, da poesia grega, exemplarmente representada pelo célebre poema de Anacreonte, no qual a «amada» assume a zoografia de uma «poldra da Trácia» que olha o poeta com um olhar de «soslaio, fugindo impiedosa»⁵⁴. No universo erótico eugeniano, a descrição agreste e disfémica – simbolizada pelo cavalo – tem como contraponto a referência alusiva veiculada pela menção ao potro. Neste contexto, são particularmente relevantes alguns poemas, cuja densidade metafórica confere ao termo «potro» uma pluralidade significativa propiciadora de isotopias diferenciadas

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 25.

⁵¹ Eugénio de Andrade, *Poemas*, p. 410.

⁵² Id., *ibid.*, p. 408.

⁵³ Id., *ibid.*, p. 419.

⁵⁴ Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade – Antologia da Cultura Grega*, 4.ª ed., Coimbra, 1982, p. 118. Da autoria de Anacreonte é também muito significativo o poema seguinte: «Ó jovem de olhar virginal, eu te busco, mas tu não atendes, sem saberes que da minha alma/deténs as rédeas» (*ibid.*, p. 117).

⁵⁵ Eugénio de Andrade, *Poesia*, p. 117.

⁵⁶ Id., *Rosto Precário*, p. 37: «Todos os meus versos são um apaixonado desejo de *ver claro* mesmo nos labirintos da própria noite».

⁵⁷ Id., *Poemas*, p. 284.

mas confluente. Veja-se, por exemplo, o texto «Soneto menor à chegada do Verão»⁵⁵, de *Ostinato Rigore*, com os «potros fulvos» que reificam os raios solares do verão que «chega de súbito», ao mesmo tempo que, em conjunto com «dentes miúdos», «dardo mais puro/cravado na terra», associam ao verão a irrupção do desejo. O carácter metapoético do dístico final – «eis como o verão/entra no poema» – permite ainda uma outra derivação isotópica que consubstancia um tema central da obra de Eugénio de Andrade: a reflexão sobre a natureza da poesia. E também neste domínio, a infância e os animais surgem como elementos propulsores do exercício de indagação sobre a poesia como «desejo de ver claro», cabendo ao sapo um papel de relevo⁵⁶.

Em *Memória doutro Rio*, no poema «A visita do príncipe», as palavras surpreendem o poeta, trazendo-lhe um espaço construtor da memória afectiva: «Hoje, ao levantar da névoa trouxeram-me a casa sobre o rio, o terraço escassamente iluminado por um lampião que balançava ao vento»⁵⁷. E, juntamente com o espaço, vem o sapo, «pequeno príncipe da vadiagem», que não tinha «outro ofício que não fosse o de receber alguma carícia», e que regressava «aos pântanos da sombra», com «a noite inteira nos olhos desmedidos». Em *Ofício de Paciência*, o poema «Às portas do sol» recupera o lar da infância («A casa é térrea, prolonga a eira,/o olival»⁵⁸), misturando alguns dos elementos sacrais do mundo poético eugeniano: a casa, as sílabas, as aves e, no mesmo conjunto, a «pulsção de sapo» escutada pelo ouvido apurado do menino atraído pelos rumores da natureza. A importância do sapo como símbolo do “poético”, nas dimensões existencial e ofical, é bem explicitada no poema «Teoria do verso», do livro *Ofício de Paciência*:

De rojo não há poesia;
não há verso
por mais rasteiro
que não aspire ao alto: estrela
ou farol iluminando o ser
da palavra.
Assim o sapo:
no vagaroso e inocente
e desmedido olhar do sapo
as águas são de vidro.⁵⁹

O sapo, como «pequeno príncipe da vadiagem», representa o lado mais profundo da vida: o essencial. Daí a sua relação com a poesia como forma de «ver claro». É também essa dimensão que se encontra em «Bambo», o conto de Miguel Torga inserto em *Bichos*. O apreço que Eugénio de Andrade manifesta por Torga radica na partilha de uma sensibilidade similar perante as coisas da natureza, e há entre os dois poetas uma

⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 504.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 494.

⁶⁰ Sobre a sintonia existente entre os dois poetas, recorde-se esta passagem do *Diário*, de Miguel Torga, citada por Eugénio de Andrade: «Passou hoje por Coimbra para me ver. Temos o mesmo comprimento de onda, e é uma maravilha de sintonização poética. (...) Agora estou sozinho no consultório a tentar reviver as duas horas que estivemos juntos. Inútil. Falta o magnetismo humano dos dois pólos do diálogo» (*Rosto Precário*, p. 59).

sintonia ética e estética que se manifesta em diversos pormenores⁶⁰. O sapo, enquanto símbolo da comunhão mais profunda com a vida, é apenas um dos muitos elementos dessa confluência. Com efeito, Bambo, a personagem torguiana, aparece ao Tio Arruda, a figura humana do conto, «reluzente de luar e alheado como um poeta»⁶¹; e é através de Bambo que Tio Arruda percebe que andava «há sessenta anos no mundo, e ceguinho como uma toupeira»⁶². O desprendimento do sapo e a sua atenção apenas ao essencial constituem para a personagem humana uma lição de vida que lhe proporciona um novo nascimento; através do «mestre»⁶³, o camponês descobre «com espanto que, além da fome, havia outras verdades»⁶⁴, aquelas verdades que conduzem «ao coração das coisas»⁶⁵. Assim é a poesia de Eugénio de Andrade: em verso ou em prosa.

Resumo

Nos poemas em prosa de Eugénio de Andrade estão presentes os temas axiais do autor, assumindo particular importância a memória dos tempos infantis. Através da recordação da infância rural, o poeta vai construindo um mapa de descobertas essenciais, destacando-se a poesia e a sexualidade.

Abstract

In Eugénio de Andrade's prose poems one reencounters the author's focal themes, special emphasis being placed on childhood memories. By recollecting his rural upbringing, the poet draws a map of crucial discoveries, among them being poetry

⁶¹ Miguel Torga, *Bichos*, 19.^a ed., Coimbra, 1995, p. 63.

⁶² Id., *ibid.*, p. 63.

⁶³ Id., *ibid.*, p. 67.

⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 66.

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 67.