

# “NO LIMIAR DAS COISAS POR SABER”: EUGÉNIO DE ANDRADE E A PALAVRA-NASCENTE

## “AT THE BEGINNING OF THINGS TO KNOW”: EUGÉNIO DE ANDRADE AND THE FOUNT WORD

*Paulo Braz<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O presente estudo busca investigar as relações entre poesia e conhecimento no âmbito da obra de Eugénio de Andrade, destacando o papel fundamental desempenhado pelo desejo nesse projeto de escrita. Considerando que o fazer poético pode ser compreendido como uma particular forma de saber comprometida com a renovação de nosso olhar sobre o mundo, buscamos formular a ideia de palavra-nascente para descrever os processos de composição desse autor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa moderna. Eugénio de Andrade. Conhecimento. Erotismo. Palavra-nascente.

### ABSTRACT

This paper investigates the relationship between poetry and knowledge in the work of Eugénio de Andrade, highlighting the fundamental role played by desire in his writing dynamics. Considering that poetry can be understood as a way of knowing committed to renewing our view of the world, we try to develop the idea of fount word to describe this author's composition processes.

KEYWORDS: Modern portuguese poetry. Eugénio de Andrade. Knowledge. Eroticism; Fount word.

*Desde que o pensamento consumou sua «tomada de poder»,  
a poesia foi viver nos subúrbios, arisca e desterrada, dizendo  
aos gritos todas as verdades inconvenientes; terrivelmente  
indiscreta e rebelde.*

(Zambrano, 2021, p. 13-14)

*Aprendo uma gramática de exílio, nas vertentes do silêncio.*

(Andrade, 2017, p. 322)

O que a poesia diz está alhures. Reconhecemos na escrita daqueles poetas que mais admiramos uma vocação para o espanto, marca indiscutível da obra de autores atravessados por um pungente sentimento de desassossego observável no modo (por vezes falhado ou trágico, por vezes irônico; são infindáveis as maneiras do desajuste) como habitam o mundo e a linguagem. Note-se que isso não quer dizer que, por tal razão, ela, a poesia, anseie o intangível ou o inefável. Há, antes, uma inquietude da palavra poética relativamente aos modos de dizer cristalizados pelo sistema linguístico, e aquilo que ela deseja nomear é, tão somente, uma recôndita dimensão do que vulgarmente chamamos de real. O caso de Eugénio de Andrade é, a respeito desse assunto, exemplar.

Poderia dizer: mais que exemplar, didático. Porque aquilo que a poesia de Eugénio diz é, em simultâneo, o que ela é. Se por acaso leio: “Nos teus dedos nasceram horizontes/ e aves verdes vieram desvairadas/ beber neles julgando serem fontes” (Andrade, 2017, p. 24), o que se manifesta diante de nossos olhos não é a metáfora do que, em outras palavras, poderia ser conceituado, mas antes a única imagem passível de conferir forma a uma realidade até então insuspeitada — ou de lançar alguma luz ao assombroso informe que é essa mesma realidade. Aliás, a imagem da fonte, que aparece nesse poema de **As mãos e os frutos**, é especialmente sugestiva desse fazer primacial da poesia.

Trata-se, com efeito, de uma nascente, fonte geradora de um saber que somente essas palavras, assim dispostas, podem comunicar. E há um grave ensinamento nessa proposição: encontramos-nos no ponto axial em que a poesia se apresenta não tanto como experiência transposta para o plano da linguagem, mas como *experiência de linguagem* (Dias, 2014, p. 18). Em outros termos, a novidade da arte poética eugeniana consiste na profunda radicalização desse gesto de encarnação do ato pela palavra, de maneira que aquilo que ela nomeia encerra em si a sua realidade — o que não significa, evidentemente, que estamos diante de uma voz descolada do espaço-tempo que a circunda. A autonomia que se pode reivindicar para essa poesia é tão somente aquela que a liberdade inventiva propicia aos criadores capazes de mostrar (para utilizar uma imagem de Luís de Camões, poeta que Eugénio tanto leu e reverenciou) “novos mundos ao mundo” (Camões, 1978, p. 110). Isto é, novos modos de estar no mundo revelados através de novos modos de dizê-lo.

Já se foi destacado por notáveis ensaístas, como Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho e Gastão Cruz — destaco apenas alguns nomes que dão a medida da autoridade desse argumento —, o quão representativa de um momento de viragem da moderna poesia portuguesa é a obra de Eugénio. Mas, no que tange a esse aspecto, gostaria de citar um comentário de José Tolentino Mendonça, que assina o texto prefacial da mais recente edição da obra poética completa de Eugénio, e que me parece bastante elucidadora do caráter transformador da sua escrita:

Há que dizê-lo com as letras todas: Eugénio de Andrade revolucionou a nossa poesia. Até ele a poesia portuguesa era maioritariamente uma espécie de ponto de passagem para outra coisa, representação de uma realidade anterior ou para lá do próprio poema. Com ele a poesia deixa de ser veículo e torna-se substância de si. Termina o primado da ideia sobre a palavra (Mendonça, 2017, p. 12).

A radicalidade do gesto poético eugeniano não consiste propriamente no caráter autorreferencial de sua escrita, visto que é possível reconhecer práticas desse tipo desde os românticos e mesmo antes. Sempre a poesia foi arte da linguagem e sobre ela mesma se debruçou para melhor lhe conhecer e aprimorar as suas técnicas. O que distingue a aventura poética de Eugénio são as muito particulares consequências advindas da superação desse “primado da ideia sobre a palavra”, de que fala Tolentino Mendonça. O entendimento de que a poesia não é feita de ideias ou emoções, mas de palavras, é, nas mãos de Eugénio, levado até o limite da inventividade de um universo poético próprio, universo esse que não é outra coisa que a realidade mesma, mas posta sob o olhar fascinado, visionário do poeta, a mostrar um mundo que até então desconhecíamos *no* mundo que todos partilhamos e conhecemos.

Podemos, então, partir da seguinte proposição: um poema que se escreve no mundo altera e, portanto, amplia nosso conhecimento sobre esse mesmo mundo. Ora, é sobre essa relação entre poesia e conhecimento que gostaria de tratar, tomando como principal condutor de tais reflexões a obra de Eugénio de Andrade. E, em se tratando do autor de **Obscuro domínio**, faz-se necessário acrescentar a essa equação um terceiro elemento indispensável: o erotismo. Nesse espaço literário, *eros* será a força motriz para a elaboração de um saber novo, porque poético, que se opera no limite do próprio entendimento.

Eugénio de Andrade é “um poeta do corpo” (Magalhães, 1981, p. 89), nos declara Joaquim Manuel Magalhães, em recensão crítica a **Limiar dos pássaros**, apontando, assim, para uma baliza fundamental dessa obra, que, sob diferentes aspectos, pode ser considerada. O corpo é um signo do tempo e suas transformações, o substrato material de uma existência com a qual se confunde a própria criação poética. E, assim, no mais rigoroso dos sentidos, o corpo desempenha uma legítima função política, na medida em que inexoravelmente responde à demanda histórica que o convoca.

Cultivada a partir da década de 1940, em meio aos anos de chumbo da ditadura salazarista, a singular voz poética de Eugénio contrasta com aquelas que, em seu tempo, ditavam as palavras de ordem da “contestação social e política” por meio de chaves neorrealistas, para, segundo Gastão Cruz, “afirmar com intensidade os direitos e privilégios do amor em toda a plenitude da utilização do corpo” (Cruz, 2008, p. 146). Todavia, e para além da circunstância fascista — que ao longo de muitos anos se encrustaria institucionalmente no espaço político português —, essa poesia será sempre marcada por um anseio pelo novo com que espanará longe o pó das ideologias cristalizadas e da moral socialmente aceite.

É, com efeito, por meio de um corpo celebrado em liberdade erótica que Eugénio desafia o (seu) tempo, especialmente um corpo que se alia, quase que de forma panteísta, à natureza: “Fecundou-te a vida nos pinhais./ Fecundou-te de seiva e de calor./ Alargou-te o corpo pelos areais/ onde o mar se espraia sem contornos e cor” (Andrade, 2017, p. 28). Cito a primeira estrofe do poema “XIII”, de **As mãos e os frutos**, livro que muito radicalmente explora esse atravessamento do humano com o não-humano, sob as mais diversas formas e forças naturais, o que, aliás, já fica sugerido pelo título. “Mãos” e “frutos”, a ferramenta e a obra, o criador e a criatura, encadeiam-se para forjar uma bela imagem do fazer poético; e não é de outra coisa se não de criação que se trata quando lemos esse corpo fecundado vegetalmente “de seiva e de calor”. Afinal, o canto de uma vida fertilizada pelo júbilo do amor conduz a um saber da terra, acessível ao poeta pelos sentidos do corpo que se estende e expande (como o mar que “se espraia sem contornos”), alargando-se para além de seus limites. O corpo erótico de Eugénio faz-se, assim, uma experiência de limite e transgressão, mas, antes de tudo, o que está posto em causa é uma questão de conhecimento.

Outro belo exemplo de tal prática de escrita que testa as fronteiras do humano podemos observar no poema “XXIII: Uma cerejeira em flor”. Cito-o integralmente:

Acordar, ser na manhã de abril  
a brancura desta cerejeira;  
arder das folhas à raiz,  
dar versos ou florir desta maneira.

Abrir os braços, acolher nos ramos  
o vento, a luz, ou o quer que seja;  
sentir o tempo, fibra a fibra,  
a tecer o coração de uma cereja. (Andrade, 2017, p. 33)

Aqui, mais uma vez, nos defrontamos com a supressão das divisas que separam o humano do vegetal, movimento que se desencadeia por meio de uma construção imagética capaz de elaborar aquilo que uma sensibilidade humana não pode plenamente acessar. Factualmente, não é possível *ser* “a brancura desta cerejeira”, tampouco metamorfosear os braços

em “ramos” para neles “acolher” [...] “o vento, a luz”. O poema, entretanto, promove essa zona de devir em que um corpo (humano) pode “tecer o coraço de uma cereja”, pode, no limite de suas aptidões, vegetalizar-se. Há, sobretudo, em tal transformação, o anseio por uma impessoalidade criativa que só vislumbramos na natureza, em particular no reino vegetal, que, sob uma perspectiva antropocêntrica tradicional, é tão mais espontânea por ser desprovida de *anima*, vontade deliberada. Sousa Dias, em seu ensaio “Poesia, arte bilíngue”, aponta, de forma bastante elucidadora, que “se a poesia é [...] suscitação de uma língua na língua que leve a linguagem a transcender-se para outra coisa não lingual, é porque ela é auto-superação do sentir, acesso a uma sensibilidade sem medida pessoal ou até mesmo humana” (Dias, 2014, p. 14). Assim, o poeta-cerejeira poderia “arder das folhas à raiz,/ dar versos ou florir desta maneira”, constituindo-se em perfeita homologia com os movimentos naturais.

Penso haver em tais processos um desejo de plenitude, como nostalgia de um sentimento de totalidade cósmica perdida, sonho de uma modernidade estética fatalmente dilacerada pela lógica racional do Ocidente que para tudo conhecer precisou tudo analisar, dividir e conquistar, e na maior parte dos casos, destruir. Não é nosso interesse enveredar pelo campo de uma ecocrítica, ainda que a poesia de Eugénio possivelmente se mostre aberta a esse tipo de abordagem. Ocorre, no entanto, que essa obra, em muitos de seus passos, revela uma candente manifestação do desejo como ultrapassagem dos limites humanos e, por conseguinte, das fronteiras de seus modos de saber.

Como teremos oportunidade de ver, é o *canto* o principal veículo condutor desse movimento em direção a um saber ainda não formulado. Na poesia de Eugénio, comparecem muitas referências à música, referências essas que se manifestam por meio da imagem da “canção”, do “rumor”, da “melodia”, e, mesmo em tangência com o universo natural, de “vento”, “pássaros” ou “aves”. Considerada a partir de um ponto de vista formal, a música dessa poesia é também facilmente audível na atenção prosódica com que Eugénio elabora as suas composições, o que se nota na cadência rítmica de seus versos ou na tão própria utilização da rima — devedora, em muitos casos, de certo lirismo tradicional que nos remonta mesmo à poesia dos cancioneros populares medievais —, assim como em jogos de assonância e aliteração, que nessa produção abundam. De um modo geral, creio que podemos afirmar que a música é o limite a-significante da palavra, ponto em que a linguagem verbal se liberta das fronteiras da cultura (ou pelo menos sonha libertar-se) almejando um saber para além dos conceitos.

Essa extensão da palavra de poesia para além de seus limites significantes é um processo desencadeado, simultaneamente, por suas forças imagética e musical, que, sugerindo aquilo que o conceito não comporta, espreitam um sentido inaudito e revelam uma dimensão do real inacessível à linguagem prática. Ruy Belo, em seu incontornável ensaio “Poesia nova”, expõe com argúcia essa relação entre palavra poética e palavra prática,

atribuindo àquela a primazia de um conhecimento de que esta não pode gozar, ao menos não com o mesmo frescor e novidade. Segundo o ensaísta, “a novidade pertence à própria essência da poesia. Toda a palavra nova é, constitutivamente, uma palavra poética” (Belo, 2002, p. 64). Desautomatizando as estruturas da linguagem prática que coordenam o pensamento lógico, o fenômeno poético afirma-se como projeto rumo a uma alteridade, a modos de saber outros que não aqueles a que estamos confortavelmente habituados. A poesia, portanto, liberta da servidão que atrela a linguagem a uma função comunicativa ordinária, propõe-se como legítima forma de conhecimento, pois que, à sua maneira, desaprende o mundo para reaprendê-lo sob novas formas. “A palavra está sempre a ser usada e a ser recriada. Usa-a o homem prático nas suas relações diárias [...] e recria-a o poeta nas suas relações de sensibilidade com a vida e com a natureza” (Belo, 2002, p. 79), afirma mais uma vez Ruy Belo.

No que tange a tal processo de recriação do mundo através da renovação da linguagem, a imagem do canto (a que já nos referimos anteriormente) é fundamental na poesia de Eugénio e confere ao seu engenho poético a precisa medida de uma palavra-nascente. O canto é o que dirige a linguagem a um estado de superação de si mesma e, conseqüentemente, transforma nosso entendimento sobre as coisas a que essa mesma linguagem a princípio alude.

Tomemos como exemplo o poema “Metamorfoses da palavra”, presente no livro **Até amanhã**: “A palavra nasceu:/ nos lábios cintila.// Carícia ou aroma,/ mal pousa nos dedos.// De ramo em ramo voa,/ na luz se derrama.// A morte não existe:/ tudo é canto ou chama” (Andrade, 2017, p. 82). Toda a construção dessa primorosa arte poética nos convoca a refletir sobre o caráter inapreensível de tal palavra-nascente. A originalidade do verbo é, aqui, asselada por sua propriedade cintilante, pela luminosidade que, signo de conhecimento, dá a ver algo novo. Por outro lado, como realidade metamorfa (oscilante entre lábios e dedos, voz e escrita), a palavra está intimamente sujeita à mudança, mas, embora tenha acabado de nascer, somos informados de que a ação do tempo (a morte) não tem poder sobre ela. Curiosamente, é a força transformadora da poesia que faz dela qualquer coisa que se recusa a ser passageira.

Considerando as plurais metamorfoses da palavra que o poema encena, podemos destacar ainda a sua transformação em matéria sensível, corporal, mas perceptível como “carícia ou aroma”, ou seja, qualquer coisa da ordem de uma extrema leveza, que antecipa o processo de sutillização da linguagem na figura do voo, como pássaro que salta “de ramo em ramo” e não se deixa capturar. Só então o poeta pode dizer que “tudo é canto ou chama”, tudo é música e imagem.

Em outro poema, presente no livro **O peso da sombra**, Eugénio mais uma vez recupera essa concepção de arte poética — o que aliás atesta a profunda coerência de sua obra, visto que entre as duas recolhas há um

intervalo de mais de vinte e cinco anos: “É por dentro que a boca é luminosa./ A luz derrama-se na língua, e canta./ É quase vegetal, de um azul inocente./ ou quase animal, rastejando lenta” (Andrade, 2017, p. 358). Há muitos pontos de convergência entre os textos em questão, mas gostaria de ressaltar um em especial: trata-se do recorrente verbo “derramar” e de seu particular uso nos dois casos. Em ambos os poemas, o verbo funciona como uma espécie de charneira que articula linguagem e imagem (palavra-luz/ luz-língua). Enquanto na primeira ocorrência é a palavra que “na luz se derrama”, na segunda é a luz que “derrama-se na língua”. Embora possamos constatar a alteração na posição sintática ocupada pela palavra “luz”, que oscila entre sujeito e predicado, é admirável a sua importância nos poemas no sentido de evidenciar, não só a tão propalada predominância da claridade nessa poesia (que afinal não deixa de rivalizar com as trevas que também a circundam, vide a presença da obscuridade na referência do título **O peso da sombra**), mas também a centralidade da imagem nela.

O verbo “derramar”, como dizíamos, é particularmente relevante nesses contextos pois transmite a dimensão transgressora da ação. Trata-se, com efeito, de um transbordamento da língua, ruptura de sua ordem prática no intuito de fazê-la dizer, ou melhor cantar, o que só uma palavra transformada, transtornada em imagem e música, poderia: “A luz derrama-se na língua, e canta”. Ainda um último exemplo acerca da mesma questão:

Não sei onde acordei, a luz perde-se ao fundo do corredor, longo, longo, com quartos dos dois lados, um deles é o teu, demoro muito, muito a chegar lá, os meus passos são de menino, mas os teus olhos esperam-me, com tanto amor, tanto, que corres ao meu encontro com medo que tropece no ar — ó musicalíssima (Andrade, 2017, p. 421).

O referido poema em prosa consta em **Vertentes do olhar**, título que, como os demais, sempre tão sugestivos, atenta à visão como sentido fundamental na atividade poética. Mais uma vez temos a luz e a música (essa em situação superlativa sintética), e, em meio a um cenário quase onírico, embora sejamos avisados de que o sujeito esteja acordado, um hesitante caminhar ao encontro da poesia — aliás, o poema intitula-se “Assim é a poesia”. Esse caminho em direção ao poético há de ser traçado inevitavelmente por um iniciante, pois o poeta é aquele que sempre recomeça para descobrir o novo (“os meus passos são de menino”). No caso da escrita eugeniana, esse caminho é, também, tal qual um percurso amoroso, e o poeta amante tateia no corredor onde “a luz perde-se ao fundo” à procura do encontro maior: com a poesia, cujos “olhos esperam-[no], com tanto amor”. Mas esses mesmos olhos não só esperam como também socorrem o poeta, quando pressentem, “com medo que [ele] tropece no ar”, que o aprendiz pode cair.

E muitas vezes cai. Afinal, a queda é também uma lição do poema, sabemos-lo pelo menos desde Luiza Neto Jorge, e também com María Zambrano, cujas reflexões acerca da linguagem como representação

atestam precisamente essa distância — por vezes, intransponível — entre as palavras e as coisas: “Toda palavra requer um distanciamento da realidade à qual ela se refere; toda palavra é, também, um livrar-se para quem a pronuncia” (Zambrano, 2021, p. 20). Mais adiante, a ensaísta espanhola afirma que “quem fala, mesmo que da mais caótica multiplicidade, já alcançou algum tipo de unidade, posto que embebido no puro pasmo, preso ao que muda e flui, não acertaria em dizer nada, mesmo que este dizer seja um cantar” (Zambrano, 2021, p. 20-21). Sob o ponto de vista de Zambrano, tal concepção de unidade perpassa a ideia de transcendência por meio do discurso, o que, no caso da filosofia, manifesta-se como abstração conceitual, e, no âmbito da poesia, que, pelo contrário, busca o real, é pouco mais que um frágil efeito de linguagem, ou mero encantamento. O poder da poesia de dizer a verdade das coisas é uma ficção. Como o amante enganado que sonha a posse da pessoa amada, o poeta ilude-se julgando-se conter o uno com sua palavra: “o mundo todo abarco e nada aperto” (Camões, 1973, p. 118), escreve Camões. Afinal, o poeta sabe que as suas palavras não são vocacionadas à suplantação da realidade através do *logos*, e se lhe falta o condão de feitiçaria, sequer o canto pode vir em seu auxílio.

Em Eugénio, o tombo se insinua na impossibilidade de transmutação da palavra quando ameaçada pelo fim do desejo: “Os teus olhos férteis de promessas/ vão-se, e a noite fica fechada./ Cantar de que me serve? Que palavra/ abre a noite à mais pura madrugada?” (Andrade, 2017, p. 37). Exemplo extraordinário desse fracasso do amor é também aquele que lemos em “Adeus”, de **Os amantes sem dinheiro**: “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” (Andrade, 2017, p. 57). Amor e linguagem fenecem soturnamente diante da fatalidade do tempo e da inexorabilidade da morte. E são muitas as mortes que comportam uma vida humana, especialmente quando se é poeta. A palavra de poesia não pode ser “gasta” senão sob a pena de extraviar-se no hodierno comércio da vida prática em que a língua, como qualquer objeto de cultura, instrumentaliza-se para servir a essa ou aquela finalidade, e não mais a si mesma. Cabe ao poeta, portanto, esse embate corpo a corpo com a morte, que, no poema de **As mãos e os frutos**, surge simbolicamente referida pela “noite fechada”, imagem do declínio do desejo e do amor — luta tão mais ingrata quanto pérfida quando protagonizada por “amantes sem dinheiro” em um mundo regido injustamente pelo dinheiro, como é o mundo moderno, esse mesmo em que a poesia de Eugénio se faz.

Pensar a centralidade do desejo nesse projeto poético implica, portanto, na concomitante concepção de uma ética amorosa comprometida com um aprendizado do novo, movido por aquilo a que poderíamos nomear, como já o fizemos, de palavra-nascente. A partir de um rigoroso estudo de fontes clássicas, em especial de fragmentos poéticos de Safo, Anne Carson estabelece uma pesquisa em torno do componente “doce-amargo”



que constitui a natureza fundamental de *eros*, destacando, por conseguinte, o que dessa relação dúplice também comparece na dinâmica de conhecimento própria a toda atividade erótica. De acordo com Carson:

A palavra grega *eros* denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que não está lá”. Quem ama quer o que não tem. É, por definição, impossível para o amante ter o que deseja se, assim que ele tem, não quer mais. É mais do que um jogo de palavras. Há um dilema dentro de *eros* que tem sido considerado crucial por pensadores desde Safo até hoje (Carson, 2022, p. 27).

Refiro, aqui, a ensaísta canadense no intuito de reforçar a concepção de que *eros* implica um “desejo pelo que não está lá”. É próprio do erotismo certa dinâmica projetiva, aquilo mesmo que alimenta a fantasia como pura imaginação em movimento perpetuamente inalcançável. Eis a razão por que é “impossível ao amante ter o que deseja”. Não obstante tal lógica, o amante pode, sim, alcançar seu objeto de desejo, mas, nesse mesmo empreendimento, há de falhar, pois o desejo é — lembremos mais uma vez Camões — “um não querer mais que bem querer” (Camões, 1973, p. 119), impetuosa vontade que encerra uma contradição fundamental: *eros* é doce-amargo, prazer e sofrimento, conquista e perda, num só enlace. Por ser compreendido como falta essencial, o desejo faz-se contínua busca, nunca conseguindo coincidir consigo mesmo porque jamais se satisfaz, senão às custas de desaparecer, de modo a renascer sempre em outro lugar.

Convocamos Camões para esse diálogo e creio que a sua presença é bem-vinda em auxílio para a formulação de uma ética amorosa na poesia de Eugénio, pois, assim como para o poeta das **Rimas**, a força desejante da escrita eugeniana nos conduz à elaboração de um conhecimento para além das margens do já sabido. No que diz respeito a essa questão, o poema “XXX”, de **As mãos e os frutos**, torna-se um caso paradigmático, precisamente pela citação estabelecida com a Canção VII, “Manda-me Amor que cante docemente”, de Camões — citação que pode ser apontada, também, como referência à tradição mais ampla do gênero canção no contexto quinhentista. O poema de Eugénio diz assim:

Onde me levas, rio que cantei,  
esperança destes olhos que molhei  
de pura solidão e desencanto?  
Onde me levas?, que me custa tanto.

Não quero que conduzas ao silêncio  
de uma noite maior e mais completa,  
com anjos tristes a medir os gestos  
da hora mais contrária e mais secreta.

Deixa-me na terra de sabor amargo  
como o coração dos frutos bravos,  
pátria minha de fundos desenganos,  
mas com sonhos, com prantos, com espasmos.

Canção, vai para além de quanto escrevo  
e rasga esta sombra que me cerca.  
Há outra face na vida transbordante:  
que seja nessa face que me perca. (Andrade, 2017, p. 36-37)

São muitos os pontos a serem destacados: o *topos* poético do rio (da vida), o uso dos decassílabos, o tom melancólico, repleto de “desencanto” e “desengano”, o sentimento de exílio existencial — “Deixa-me na terra de sabor amargo” — (que nos remonta, aliás, mais precisamente ao contexto da Canção IX, “Junto de um seco, fero e estéril monte”), para além da dicção grave e meditativa, todos esses elementos atestam o explícito diálogo com a tradição camoniana. Mas salta aos olhos, sobretudo, a referência à própria “Canção”, típica dos *envois*, estrofe em que o poeta remata o seu texto radicalizando essa espécie de exercício autorreflexivo que caracteriza o gênero. No caso, os versos “Canção, vai para além de quanto escrevo/ e rasga esta sombra que me cerca” repercutem, não propriamente o *envoi* da Canção VII, mas aquelas sentenças situadas nesse mesmo poema: “Porém a mais me atrevo,/ em virtude do gesto de qu’ escrevo;/ e se é mais o que canto que o qu’ entendo,/ invoco o lindo aspecto,/ que pode mais que Amor em meu defeito” (Camões, 1973, p. 216)<sup>2</sup>.

O desejo de que a poesia se dirija para além de quanto o poeta escreve para “rasgar as sombras”, como lemos no poema de Eugénio, parece-me o claro indício de um anseio de superação dos limites do entendimento humano. Tal ruptura é operada por meio dessa ferramenta que, ao mesmo tempo, é e não é o poeta: a escrita, a canção. Ou antes, a escrita que se faz canção, música de palavras. Eis, em outros termos, o que também está posto nos versos “Conheci-me não ter conhecimento;/ e nisto só o tive” (Camões, 1973, p. 217), paradoxo camoniano que encerra um projeto de saber, para além do entendimento lógico-racional, por meio da poesia. Em ambos os casos, a poesia ensina ao poeta aquilo que ele mesmo ainda não sabe (e talvez nunca venha a saber), guia-o através das sombras em busca dessa “outra face na vida transbordante”, e o faz por meio de uma palavra-nascente.

Antes de avançarmos um pouco mais no âmbito do que seja propriamente o conceito de palavra-nascente que aqui propomos, gostaríamos de retomar o pensamento de Anne Carson acerca das relações entre *eros* e conhecimento, afinal, tão condizentes com os procedimentos da escrita eugéniana. Em dado passo de sua reflexão, Carson afirma que

A doçura de Eros é inseparável da sua amargura, e cada qual participa, de uma maneira ainda não óbvia, da nossa vontade humana por conhecimento. Parece haver alguma semelhança entre o modo como Eros age na mente de quem ama e o modo como o conhecimento age na mente de quem pensa. A filosofia tem se esforçado, desde os tempos de Sócrates, para compreender a natureza e os usos dessa semelhança. Mas não são apenas filósofos que se interessam por isso. Eu gostaria de entender por que essas duas atividades, apaixonar-se e passar

a conhecer, me fazem sentir tão viva. Existe nessas atividades uma espécie de eletricidade. Elas não se parecem com mais nada, mas se parecem uma com a outra (Carson, 2022, p. 107).

A natureza dúplice do desejo, o seu caráter doce-amargo, é partilhada com o conhecimento na medida em que também a prática filosófica se constitui como querer, vontade de saber. A falta fundamental que detectamos em *eros* é também aquela que move o pensamento, mas não só o filosófico, como bem afirma Carson. A poesia, por exemplo, é também um exercício de investigação, uma procura (palavra cara a Eugénio<sup>3</sup>). Poesia e filosofia, aliás, também se encontram como questões transversais no exato ponto em que se levanta o problema da verdade. Pelo menos desde os pensadores da Antiguidade, é esse o nó que amarra as reflexões que giram em torno da natureza do conhecimento. Em sua **Poética**, quando Aristóteles apresenta a distinção fundamental entre poesia e história, somos avisados de que “a tarefa do poeta não é a de dizer *o que de fato ocorreu*, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (Aristóteles, 2017, p. 95-97, *grifos nossos*). Sub-repticiamente, o filósofo grego nos ensina, pela negativa, uma lição preciosa, porque, embora a verdade (“o que de fato ocorreu”) não seja um dever do poeta, ela surge no horizonte da definição de seu trabalho através do conceito de *verossimilhança*. Postas em comparação, conclui-se que “a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história”, pois “a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (Aristóteles, 2017, p. 97). Trata-se de uma hipótese de conceituação bastante discutida e conhecida nos meios acadêmicos, uma vez que se encontra nos fundamentos da tradição do pensamento ocidental. Dessa hipótese interpretativa, reconhecemos as origens da valorização da poesia no espaço do debate intelectual, mas, contraditoriamente, vemos como a ela é conferido um lugar, por assim dizer, excêntrico (aliás, desde Platão assistimos a tal condição exilada da poesia e do poeta).

Segundo Aristóteles, a universalidade da poesia (o que lhe concede a nobreza de parrear com a filosofia) está condicionada a sua capacidade de gerar efeitos de realidade e, por conseguinte, de revelar a verdade. No entanto, tal verdade é legitimada exclusivamente pela construção de seu próprio enunciado, o que não passa, afinal, de *verdade inventada* por meio da linguagem — em uma palavra: ficção. É justamente a ficção o que cria o mundo ali onde ele faltava, de onde podemos inferir a sua aproximação com as dinâmicas desejantes do conhecimento. María Zambrano explica que o poeta “[q]uer a realidade, mas a realidade poética não é apenas a que existe, a que é; abarca o ser e o não ser em admirável justiça caritativa, pois tudo, tudo tem direito a ser, até o que nunca pôde ser” (Zambrano, 2021, p. 22). Essa “justiça caritativa”, pensamos, é outro modo de dizer da ética amorosa da poesia que lemos em Eugénio.

E, em larga medida, é o que vemos, mais uma vez, também no poema camoniano, em que a busca por uma nova forma de conhecimento se dá a partir de uma radicalização da participação do corpo e sua componente erótica na atividade intelectual, muito particularmente quando o

poeta testemunha, não sem alguma estupefação, que a razão de seu pensamento está “a um apetite sometida” (Camões, 1973, p. 217). O desejo de conhecimento é sempre um projeto em direção ao novo, de maneira que a poesia, essa espécie de paixão das palavras, se revela, também, como um modo privilegiado de saber. Mas um saber que não se ocupa propriamente do rigor e da persistência filosóficas; o que interessa à poesia é sempre, e antes de tudo, a novidade, o frescor das sentenças inauditas que nos ensinam novos modos de ver o mundo e, por conseguinte, de o conhecer. No que diz respeito a tais reflexões, cito mais uma vez Sousa Dias, para quem a poesia é “a criação de um novo sentir e de um novo dizer possíveis, a criação de novas possibilidades de dizer para novas possibilidades de ver” (Dias, 2014, p. 13). Ora, aquilo que o ensaísta nomeia como “novas possibilidades de ver” pode muito bem ser compreendido como novas possibilidades de conhecer, considerando, naturalmente, a centralidade do sentido da visão no universo do conhecimento.

Em outro poema de Camões, o famoso soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, somos convidados a ler a sua escritura imbuídos de nossas experiências amorosas para que, a partir delas, construamos, com o texto, o sentido que ele nos solicita. Amor e conhecimento surgem, então, de mãos dadas, nos incitando a ir além das fronteiras do já sabido: “E sabeí que, segundo o Amor tiverdes,/ tereis o entendimento de meus versos” (Camões, 1973, p. 117). Os versos dizem o que dizem e lá estão encerrados num “breve livro”, mas o entendimento que deles temos só é acionado ao passo que animamos tais versos através da leitura, esse movimento do desejo que sempre os atualiza, reafirmando-os como a coisa nova que, afinal, sempre foram. É ela, a poesia, que rompe com a estagnação da inteligência, “rasga esta sombra”, no dizer de Eugénio, no sentido de proclamar um saber novo. No caso, um saber que concilie as contradições da vida, “essa terra de sabor *amargo* [...] mas com *sonhos*, com prantos, com espasmos” (*grifos nossos*), aquelas mesmas contradições que o pensamento lógico não é capaz de compreender.

A insistente imagem da fonte, na obra eugeniana, parece corroborar essa noção de um saber ainda porvir que à poesia cabe em sua forma mais dinâmica. Tal imagem associa-se não apenas ao universo semântico da origem e do primitivo, como também ao campo do saber e da pesquisa (quando se diz de um investigador que ele vai às fontes, por exemplo), espectros de sentido que se aliam tão intimamente que não parece haver distinção entre eles. Afinal, em um âmbito muito preciso, o ato de conhecer é análogo ao de apaixonar-se, pois em ambos os casos estamos diante de experiências iniciáticas. Aquele que conhece só pode conhecer uma vez, da mesma forma que o arrebatamento da paixão é um evento único; a pluralidade da vivência do saber e do amor só se dá em função de distintos objetos do conhecimento e do desejo.

Na poesia de Eugénio, a fonte desempenha, portanto, o papel disso que nomeamos de palavra-nascente: imagem matricial de um saber novo propiciado pela poesia. Em franca articulação com a ideia de *eros* como potência criadora, lemos, por exemplo, “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” (Andrade, 2017, p. 26); ou, ainda, “Ecos de verão”:

Quando todo brilho da cidade  
me escorre pelas mãos, que já não são  
mais que fugidios ecos de verão,  
a música dos dias sem idade  
subitamente como fonte ou ave  
rompe dentro de mim — e nem eu sei,  
neste rumor de tudo quanto amei,  
se a luz madrugou ou chegou tarde. (Andrade, 2017, p. 89)

Em ambos os casos, a *fonte* surge aliada, confundida mesma, a outras imagens (“brisa”, “mar”, “flor”, “ave”), como se se tratasse de uma espécie de recuo a uma condição amorfa, em que os limites entre os objetos se perdem nas noites de um tempo mítico, aquém da temporalidade histórica. O poeta opera esse regresso para re-aprender o mundo através da linguagem renovada da poesia. “Tu já tinhas um nome [...]”: sabemos que o universo que habitamos é já codificado, há um nome para cada coisa, mas por meio da poesia (esse erotismo das palavras) faz-se possível conhecer “de novo” cada uma dessas mesmas coisas, rebatizando-as: “Nos meus versos chamar-te-ei amor”. É notável, aliás, que também nos dois poemas citados, o sujeito lírico afirma-se em estado de desconhecimento: “e eu não sei”, “e eu nem sei”. Assim como para Camões, Eugénio também precisa dispor-se ao desconhecido para finalmente conhecer.

D. H. Lawrence, em seu ensaio “Caos em poesia”, nos oferece uma sugestiva reflexão acerca do fazer poético como processo dinâmico de organização e reorganização do caos em cosmo, movimento que se realiza continuamente à medida que o ordenamento cósmico se manifesta como a face menos vibrante do caos originário, a que sempre regressamos. O poeta e ensaísta inglês afirma que

[a] qualidade essencial da poesia é que ela faz um novo esforço de atenção e «descobre» um novo mundo dentro do mundo conhecido. O homem, e os animais, e as flores, todos vivem dentro de um estranho e para sempre emergente caos. Chamamos de cosmos o caos com que nos acostumamos. Ao inefável caos interior de que somos constituídos chamamos consciência, e mente, e até civilização. Mas ele é, no fim das contas, caos, iluminado por visões ou não (Lawrence, 2016, p. 6).

A lição apresentada por Lawrence nesse excerto é de que a ação do conhecimento, ou a de “descobrir”, conforme o verbo usado no texto, se depreende não só da elaboração cósmica, como meio de dar forma ao ininteligível, mas também de um mergulho no “estranho e para sempre emergente caos” onde afinal vivemos. Destacamos, em especial, esse aspecto disruptivo do caos, daquilo que vem à tona inesperadamente, que emerge, para tentar compreender a natureza complexa do fenômeno poético e sua relação com o conhecimento. O poeta capta aquilo que sabe num ato de surpresa, e, como que assaltado pela realidade, faz nascer o poema desse encontro com o inesperado.

No que diz respeito a esse tópico, há também um interessante poema de **As mãos e os frutos**, intitulado “O anjo de pedra”. Está posta, aqui, de forma emblemática, a relação entre criador e criatura, em que o anjo — obra de estatuária — comporta tanto o signo da inocência original, como de uma sacralidade que ocupa o espaço intermediário entre os planos humano e divino. O texto é, ao mesmo tempo, uma arte poética: o anjo, por ser esculpido em pedra, mantém-se paralisado, mas, por sua propriedade angelical, flutua; fixidez e mutabilidade constituem simultaneamente a obra, assim como em poesia a palavra é, em um gesto indissociado, cristalização e movimento.

Tinha os olhos abertos mas não via.  
O corpo todo era a saudade  
de alguém que o modelara e não sabia  
que o tocara de maio e claridade.

Parava o seu gesto onde para tudo:  
no limiar das coisas por saber  
– e ficara surdo e cego e mudo  
para que tudo fosse grave no seu ser. (Andrade, 2017, p. 35)

Importa destacar, no quadro geral desse poema, os versos “Parava o seu gesto onde para tudo para:/ no limiar das coisas por saber”. Trata-se, com efeito, de uma experiência limite, de um conhecimento que ainda não ganhou forma e, por isso mesmo, é da ordem “das coisas por saber”, o que sugere, aliás, uma bela imagem de encontro com o caos originário. Não obstante o aspecto indefinido do “gesto” do anjo, é ele imagem perfeitamente modelada, cuja limpidez está garantida pelo toque “de maio e claridade” com que o artista anima o seu corpo. Luz e trevas, movimento e paralisia dão organicidade a esse objeto artístico que, não por acaso, é, aqui, um anjo, criatura, por essência, dúplice, a meio caminho entre o humano e o divino. Tal caráter dúplice, já o referimos, é também constitutivo da poesia, na medida em que também ela age nesse espaço tenso da linguagem que deseja superar a si mesma para poder dizer o que lhe escapa.

Essa tensão que caracteriza o poema é reconhecida como “forma informe” nas palavras de Rosa Maria Martelo, que, em seu ensaio “Poesia e des-equilíbrios”, declara: “Faz parte do movimento construtivo da poesia um certo desencontro do poema com ele mesmo, isto é, o desajuste das suas próprias estruturas e a possibilidade de fazer «oscilar» [...] os pressupostos que lhe serviram de ponto de partida” (Martelo, 2010, p. 9). Considerando o comentário de Martelo, podemos avaliar como a evidente lucidez (“olhos abertos”, “claridade”) que caracteriza o anjo de pedra pode contrastar com o fato de ele nada ver e nada saber. O anjo de Eugénio “ficara surdo e cego e mudo/ para que tudo fosse grave no seu ser” — o resultado do gesto poético é justamente essa gravidade, que parece ser alcançada quando o poeta emenda a falha entre as palavras e as coisas, tal qual um demiurgo que reintegrasse o cosmos no caos original das formas indissociadas.

É dessa perseverante e amorosa procura que se faz a poesia de Eugénio, em busca de um conhecimento “no limiar das coisas por saber”. Procura da poesia e, também, espera da poesia. O autor de **Os amantes sem dinheiro** nos adverte: “Sê paciente; espera/ que a palavra amadureça/ e se desprenda como um fruto/ ao passar o vento que a mereça.” (Andrade, 2017, p. 45); já em “Plenamente” (título, aliás, auspicioso de um desejo que reintegre o poeta na unidade do ser), lemos o seguinte: “A boca, // onde o fogo/ de um verão/ muito antigo // cintila, // a boca espera // (que pode uma boca/ esperar/ senão outra boca?) // espera o ardor/ do vento/ para ser ave, // e cantar” (Andrade, 2017, p. 154). Para Eugénio, a poesia é uma atividade comovida pelos desígnios de *eros* e, se ora se manifesta como demanda íntima em direção ao corpo amado, em outras circunstâncias faz-se toda expectativa de um corpo que venha ao seu encontro. Ação e paixão embalam, portanto, a dinâmica desse projeto de escrita, fazendo da poesia uma generosa troca, verdadeira partilha de afeto, poderosa experiência de encontro por meio do inerente “desencontro” consigo mesmo que caracteriza a poesia e o amor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Eugénio de. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BELO, Ruy. “Poesia nova”. *In*: \_\_\_\_\_. **Na senda da poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Rimas**. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1973.
- CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo**. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CRUZ, Gastão. Na oficina de Eugénio de Andrade. *In*: \_\_\_\_\_. **A vida da poesia: textos críticos reunidos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- DIAS, Sousa. **O que é poesia?** Lisboa: Documenta, 2014.
- LAWRENCE, David Herbert. **Caos em poesia**. Tradução de Wladimir Garcia. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Eugénio de Andrade. *In*: \_\_\_\_\_. **Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MARTELO, Rosa Maria. Poesia e des-equilíbrios. *In*: \_\_\_\_\_. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MENDONÇA, José Tolentino. Eugénio de Andrade: em vez de um retrato. *In*: ANDRADE, E. de. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

ZAMBRANO, María. **Poesia e filosofia**. Tradução de Fernando Miranda. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

*Recebido para avaliação em 05/02/2024.*

*Aprovado para publicação em 22/02/2024.*

## NOTAS

1 Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicou-se à pesquisa no campo da poesia portuguesa moderna e contemporânea, com ênfase nas áreas da crítica literária e dos estudos da religião.

2 É assombrosa a semelhança entre as fórmulas poéticas, quase um tributo prestado por Eugénio ao poeta das Rimas, o que, afinal, não causa espanto, visto se tratar da mesma pena do antologador de Versos e alguma prosa de Luís de Camões e do autor de Homagens e outros epitáfios, livro que, em larga medida, celebra a memória de outros artistas da palavra. Estamos, portanto, diante de um poeta que sempre valorizou explicitamente o trabalho feito verso com verso, na esteira de uma tradição moderna que sempre reconheceu a importância da citação como instrumento criativo.

3 O entendimento de que a poesia eugeniana constitui-se como um exercício de procura movido pelo desejo é lição que tomo de Géssica Moreira Ramos. Em seu estudo, ainda inédito, intitulado “Procura da poesia em Eugénio de Andrade: o silêncio como comunicação com o ausente”, apresentado no colóquio Sinais de fogo para um aprendiz de feiticeiro – 2º Encontro de pesquisadores, realizado na Faculdade de Letras da UFRJ a 31/10/2023, acompanhamos um close reading de “Procuro-te”, poema de As palavras interditas. Acerca desse poema, é observada “[...] a procura de um «tu» endereçado, que jamais é nomeado. Em Eugénio de Andrade, esse «tu» é um desconhecido para o leitor e, pensando em «Procuro-te», o «tu» pode também ser um desconhecido do sujeito lírico, como se essa representação humana pudesse se tratar de um ponto de chegada a uma sensação de plenitude. É sobretudo o desejo de encontro que se expressa”. Sob muitos aspectos, devemos os apontamentos feitos neste ensaio ao instigante trabalho de Moreira Ramos.