

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Linguística

Tese de Doutoramento

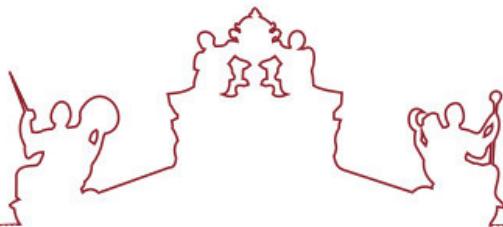
Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de Andrade, como pressuposto para a tradução

Marcella Petriglia

Orientador(es) | Maria João Marçalo

Sonia Netto Salomão

Évora 2023



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Linguística

Tese de Doutoramento

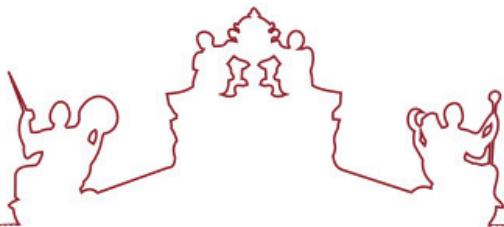
**Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de
Andrade, como pressuposto para a tradução**

Marcella Petriglia

Orientador(es) | Maria João Marçalo

Sonia Netto Salomão

Évora 2023



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Maria do Céu Fonseca (Universidade de Évora)

Vogais | Ivo Castro (Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras)
Maria João Marçalo (Universidade de Évora) (Orientador)
Maria do Céu Fonseca (Universidade de Évora)
Paulo José Tente da Rocha Santos Osório (Universidade da Beira Interior)
Simone Celani (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
Sonia Netto Salomão (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Évora 2023

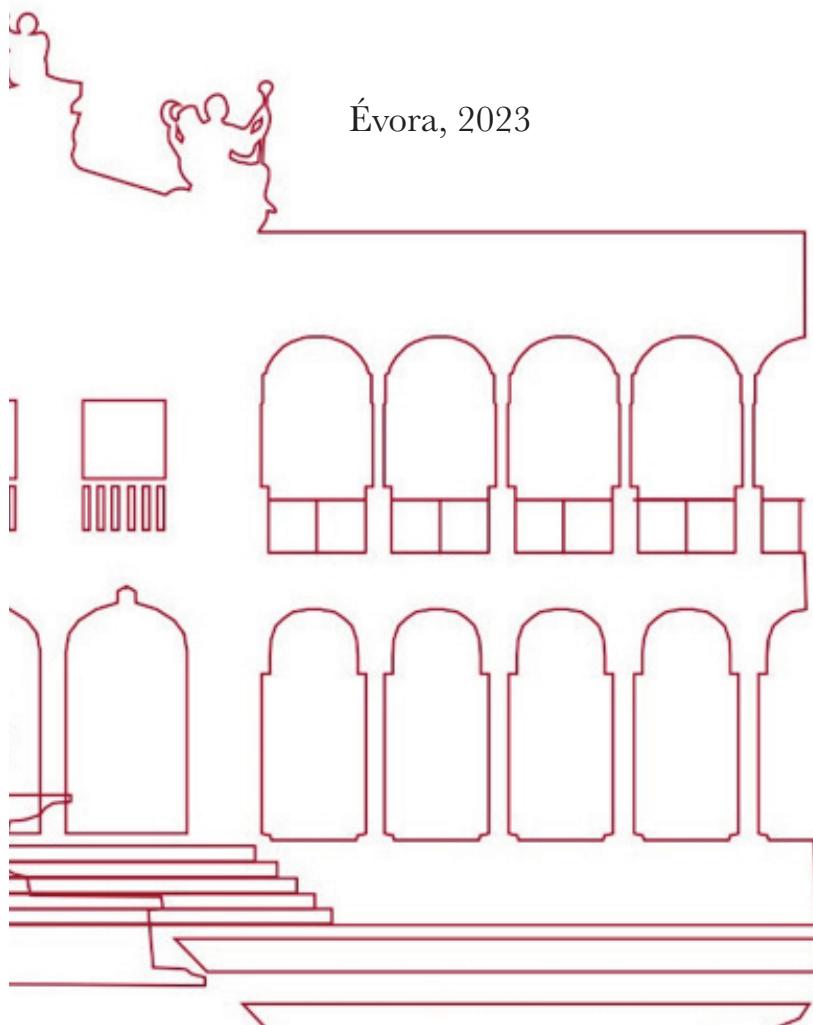
Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de Andrade, como pressuposto para a tradução

Candidata: Marcella Petriglia

**Orientadoras: Prof.ra D.ra Maria João Marçalo
Prof.ra D.ra Sonia Netto Salomão**

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Linguística e à Sapienza, Università di Roma para obtenção do Grau de Doutor em Scienze Del Testo dal Medioevo alla Modernità: Filologie Medievali, Paleografia, Studi Romanzi.

Évora, 2023





UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de Andrade,
como pressuposto para a tradução
RESUMO

A tese analisa aspectos linguístico-estilísticos e rítmicos da poesia de Eugénio de Andrade, em perspectiva tradutória. O *usus scribendi* do poeta caracteriza-se pelo contínuo trabalho sobre os textos e as coletâneas, anterior e sucessivo à sua edição. Isto permite realizar uma análise do estilo e do ritmo *in fieri*. Articulando a linguística do texto de Eugenio Coseriu e a crítica do ritmo de Henri Meschonnic com a *filologia d'autore* e a *critique génétique*, analisam-se textos éditos numa abordagem genética. A documentação enriquece-se graças ao abundante material inédito conservado nos arquivos (nomeadamente, no fundo do poeta da Biblioteca Pública Municipal do Porto e na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, mas também em outros acervos).

A tese consta de três capítulos: no primeiro, colocamos as bases teóricas para as sucessivas análises sobre os textos e destacamos alguns ecos intertextuais (a literatura medieval e popular, a poesia brasileira e a obra pessoana). O segundo capítulo é dedicado à construção do estilo e do ritmo: estudamos inicialmente alguns recursos estilísticos da poesia eugeniana; a seguir, aprofundamos os poemas definidos “em colar” por Óscar Lopes e, por fim, a estrutura das coletâneas. Aspectos prosódicos da obra são investigados graças às gravações dos poemas lidos pelo autor e documentos inéditos que testemunham as suas intervenções neste sentido. O último capítulo é dedicado à tradução: identificámos a metodologia do poeta como tradutor estudando a génese de algumas suas versões (com ênfase no ritmo) e apresentando traduções inéditas dele. O estudo da correspondência do poeta com dois dos seus tradutores e a análise da elaboração da versão francesa de *Ostinato Rigore*, de 1971, com a anteriormente enviada pelo tradutor – que permite deduzir as intervenções do poeta –, constituem ferramentas importantes para quem aborda a obra eugeniana como tradutor. A tese destaca, portanto, o movimento dos textos: dos arquivos à tradução.

ABSTRACT

This thesis focuses on Eugénio de Andrade's poetic work, studying some of its linguistics, stylistics and rhythmic aspects in a translation perspective. The poet's *usus scribendi*, characterized by a constant work on the texts and by an extended rearrangement of the poetry collections, before and after their publication, enables an *in fieri* analysis of his work's style and rhythm. Combining Eugenio Coseriu's text linguistics and Henri Meschonnic's *critique du rythme* with author philology and *critique génétique*, we analyze published texts in a genetic approach. Abundant unpublished archive materials (particularly from the poet's collection in the Biblioteca Pública Municipal do Porto and the Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, but also from archives of others) enrich the dossier.

The thesis is composed of three chapters. In the first one, we lay the theoretical basis for the subsequent analysis on the texts, emphasizing intertextual references (medieval and popular literature, brazilian poetry, Fernando Pessoa's work). The second chapter deals with the construction of the style and the rhythm: we consider some stylistics aspects of Eugénio de Andrade's poetry, then the poems defined as "em colar" by Óscar Lopes and, finally, the poetry collection's structure. We study prosodic aspects through recordings of some poems read by the poet himself and documents demonstrating his operations in this sense. The last chapter focuses on translation: we identify the poet's method as a translator, studying the genesis of some of his translations (with a focus on rhythm) and presenting some unpublished ones. His correspondence with two of his translators, as well as the study of the genesis of the french version of *Ostinato Rigore* (1971) with the one the translator sent him before, are important tools for those who approach Eugénio de Andrade's poetic work as translators. So, the thesis shows the movement of texts: from archives to translation.

Tutti i diritti riservati “Il presente documento è distribuito secondo la licenza Tutti i diritti riservati”.

Análise estilística e filológica da obra de Eugénio de Andrade, como pressuposto para a tradução

INTRODUÇÃO.....	6
1. ELEMENTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS, TEMÁTICOS E INTERTEXTUAIS	
1. Dados biobibliográficos.....	20
1.1. A literatura nas décadas da ditadura: o contexto literário em que estreou Eugénio de Andrade.....	23
1.2. “Uma poesia de contestação”: o empenho civil de Eugénio de Andrade.....	32
1.3. O espólio do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto e outros fundos..	43
2. Núcleos temáticos.....	49
2.1. A infância na Beira Baixa: voz, oralidade e ritmo na poesia eugeniana.....	49
2.2. Uma poética “mediterrânea”.....	56
3. Aspetos intertextuais.....	67
3.1. Ecos da literatura medieval e popular.....	67
3.2. A relação com a obra de Fernando Pessoa.....	76
3.3. Um caso complexo de intertextualidade: “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”.....	86
2. A ELABORAÇÃO DO ESTILO E A CONSTRUÇÃO DO RITMO EM EUGÉNIO DE ANDRADE	
1. Alguma teoria:.....	94
1.1. A “linguística do texto” de Eugenio Coseriu.....	94
1.2. A “crítica do ritmo” de Henri Meschonnic.....	102
1.3. <i>A filologia d'autore e a critique génétique</i> : no limiar da música.....	111
1.4. A contribuição dos arquivos.....	122
2. Recursos estilísticos que contribuem para o ritmo e a prosódia: a importância da perspetiva genética.....	124
2.1. Versos isométricos (nos documentos de arquivo).....	124
2.2. <i>Enjambements</i> (nos documentos de arquivo).....	130
2.3. Rimas (nos documentos de arquivo).....	139
2.4. Assonâncias.....	150
2.5. Aliterações.....	153
2.6. Anáforas (nos documentos de arquivo).....	158
2.7. Alguns exemplos de uso marcado da pontuação.....	167
2.8. Anagramas.....	170

3. Organização poemática:.....	171
3.1. Ritmo gráfico.....	171
3.2. Ritmo semântico.....	176
3.3. Poemas com estrutura circular.....	178
3.4. A organização poemática “em colar”.....	183
3.4.1. Os poemas “em colar” de <i>Ostinato Rigore</i> (nos documentos de arquivo).....	183
3.4.2. Os poemas “em colar” nos documentos de arquivo.....	203
3.4.2.1. Dois poemas “em colar” intitulados “Pequeno Formato”....	203
3.4.2.2. “Ilha” ou “Ilhas”.....	208
3.4.2.3. “A pequena vaga”.....	219
3.4.2.4. “Quinze olhares de Colette Deblé”.....	226
4. Aspectos prosódicos nos documentos de arquivo e nos poemas lidos por Eugénio de Andrade.....	231
5. Organização das coletâneas:.....	243
5.1. <i>Primeiros Poemas</i> entre ritmo e reescrita.....	243
5.2. A construção da arquitetura e do ritmo de <i>Ostinato Rigore</i>	252
5.3. Os “três andamentos” de <i>Limiar dos Pássaros</i>	266
 3. EUGÉNIO DE ANDRADE TRADUTOR E TRADUZIDO	
1. Alguma teoria.....	271
2. Eugénio de Andrade tradutor.....	279
2.1. Paratextos e tradução: a reflexão tradutória de Eugénio de Andrade.....	280
2.2. A tradução do ritmo de um verso de Victor Hugo através dos documentos de arquivo	290
2.3. <i>Trocar de Rosa</i> : Eugénio de Andrade dialoga com outros poetas.....	294
2.4. Variantes de “Sonho infantil”, de Antonio Machado, e de “Pardal”, de Cláudio Rodríguez.....	303
2.5. Algumas traduções inéditas: de Juan Ramón Jiménez, Marin Sorescu, William Carlos Williams, Alain Bosquet.....	306
3. Traduzir Eugénio de Andrade.....	313
3.1. A obra de Eugénio de Andrade no estrangeiro.....	313
3.2. <i>Changer de rose</i>	320
3.3. Eugénio de Andrade e os seus tradutores.....	323

3.3.1. A correspondência com Michel Chandeigne a propósito da tradução francesa de <i>Os Lugares do Lume</i>	323
3.3.2. A correspondência com o tradutor italiano Carlo Vittorio Cattaneo..	339
3.4. Para uma crítica das traduções de Eugénio de Andrade.....	346
3.4.1. Pressupostos teóricos.....	346
3.4.2. A edição bilingue português-francês de <i>Ostinato Rigore</i> através dos documentos de arquivo.....	353
CONCLUSÕES.....	363
BIBLIOGRAFIA	
1. Obras de Eugénio de Andrade.....	374
1.1. Traduções.....	375
1.2. Antologias pessoais.....	376
1.3. Antologias.....	377
1.4. Contributos em periódicos.....	378
1.5. Documentos inéditos.....	379
1.6. Correspondência.....	381
1.7. Discografia.....	382
1.8. Traduções de obras de Eugénio de Andrade.....	382
2. Bibliografia crítica.....	382
3. Bibliografia geral.....	385
3.1. Sitografia.....	393
3.2. Dicionários.....	395
APÊNDICES.....	396

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas orientadoras, a Professora Doutora Maria João Marçalo e a Professora Doutora Sonia Netto Salomão, o apoio e o estímulo constantes. As pesquisas de arquivo não teriam sido possíveis sem a disponibilidade do Professor Doutor Ivo Castro, a ajuda e a competência da Dr^a Filipa Manuela Ramos Morado Leite e de toda a equipa da Biblioteca Pública Municipal do Porto, da Dr^a Inês Lino, Dirigente do Núcleo de Arquivo e Património Cultural na Câmara Municipal de Gondomar e da Dr^a Dina Matos da Biblioteca Municipal “Eugénio de Andrade” do Fundão. Fundamentais, ainda, foram as indicações da Professora Doutora Paola Maria Minucci e da Professora Doutora Maria Caracausi, relativamente ao arquivo de Iannis Ritsos. Os meus agradecimentos vão, ainda, ao Professor Doutor Paolo Canettieri, ao Professor Doutor Simone Celani, às leitoras Doutora Patrícia Ferreira e Doutora Cláudia Silva e à Doutora Michela Graziosi.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Bolsa de Investigação de duração trienal do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., renovada por um total de 41 meses.

INTRODUÇÃO

O objetivo principal que nos propusemos desde que iniciámos este trabalho foi contribuir para o estudo da poesia eugeniana numa perspetiva tradutória.¹ A tradução da obra de um poeta pressupõe, como se sabe, um profundo conhecimento da sua poética, dos elementos linguístico-estruturais que caracterizam o seu estilo, mas também da relação que esta obra estabelece com a literatura da qual faz parte e com as demais, numa perspetiva de inelutável intertextualidade.

Na poesia de Eugénio de Andrade, o ritmo constitui um elemento fundamental e contribui para o sentido dos poemas. Sendo assim, é necessário compreender como ele é construído pelo poeta e, em vista disso, abordamos a sua obra numa perspetiva linguística, através de uma análise estilística, mas sempre observando o processo de construção dos seus poemas, sendo revelador o estudo da génesis dos textos, tarefa para a qual consultámos vários fundos que conservam documentos do poeta.

Partindo do nosso conhecimento prévio de que Eugénio de Andrade manipulou muito os seus poemas, reescrevendo-os e reorganizando a ordem em que eram inseridos nas coletâneas e nas antologias, fomos orientados a pesquisar na Biblioteca Pública Municipal do Porto alguns possíveis documentos que apresentassem vestígios deste trabalho. Dessa pesquisa definiu-se o primeiro método: acompanhar a evolução genética de alguns casos exemplares de poemas, com o objetivo de configurar o trabalho do poeta no decurso de um processo, tendo como quadro de referência teórica a “filologia d’autore” italiana e a crítica genética de matriz francesa. Daí, as nossas pesquisas ampliaram-se, envolvendo inclusive a Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar. Também contactámos e recebemos a cópia de um manuscrito da Biblioteca Municipal “Eugénio de Andrade” do Fundão. Realizámos pesquisas, ainda, nos espólios de Eduardo Lourenço e de Sophia de Mello Breyner Andresen conservados na Biblioteca Nacional de Portugal, bem como no arquivo de Iannis Ritsos, poeta que Eugénio de Andrade traduziu, na Oikia Delta do Mouseio Benaki em Kifisià, Atenas (1.1.3). Graças a estas pesquisas, enriquecemos a abordagem linguístico-estilística com os dados do estudo de textos éditos e inéditos numa perspetiva genética, recorrendo a uma metodologia que julgamos profícua quanto aos resultados obtidos e útil, pois permite conjugar as áreas de especialização dos dois cursos de doutoramento envolvidos no projeto: o Doutoramento em Linguística da Universidade de Évora e o Doutoramento em Scienze del Testo dal Medioevo alla Modernità: Filologie Medievali, Paleografia, Studi Romanzi da Sapienza, Università di Roma. A nossa intenção não é realizar uma edição crítica dos textos, mas mostrar os materiais preparatórios

¹ O título mais apropriado para a tese seria *Aspectos Genético-Estilísticos da Poesia de Eugénio de Andrade: Textos em Movimento, dos Arquivos à Tradução*, mas, por questões burocráticas, foi mantido o provisório apresentado inicialmente.

para compreender o sentido último dos poemas eugenianos, estudando o ritmo e colocando as bases para futuras investigações neste sentido.

A tese é composta por três capítulos. O primeiro capítulo constitui um ponto de partida e uma referência para os capítulos seguintes. Nele contextualizámos a obra de Eugénio de Andrade e apresentámos alguns aspectos teóricos da sua poética, funcionais às questões desenvolvidas a seguir. Nos “Dados biobibliográficos” (de 1.1.1 a 1.1.3), contextualizámos a produção eugeniana no âmbito da poesia portuguesa das décadas em que o poeta estreou e realçámos alguns aspectos da poesia de Eugénio de Andrade do ponto de vista da sua “participação” política e civil, mostrando que a sua poesia, apesar do caráter aparentemente despreocupado, é uma “poesia de contestação”, que tenta criar uma realidade possível. Apresentámos, ainda, os espólios do poeta e os arquivos de terceiros em que fomos procurar os percursos de Eugénio de Andrade. Nos “Núcleos temáticos” (1.2.1 e 1.2.2), abordámos as questões centrais da ligação entre algumas coordenadas biográficas do poeta e a sua poesia, tratámos da presença da poesia popular na sua obra, introduzindo o conceito expresso por Eugénio de Andrade, segundo o qual o ritmo precede o verso e as imagens, num processo de elaboração do poema de que encontrámos provas na nossa análise dos documentos de arquivo, assim como apresentado no segundo capítulo da tese. O tema da relação entre corpo e oralidade foi estudado a partir dos depoimentos do poeta e foi sustentado através das contribuições de vários especialistas, como Paul Zumthor e Maurice Merleau-Ponty, que o próprio Eugénio de Andrade cita a propósito da importância de que o corpo se reveste na sua poética. A presença da dimensão oral da linguagem na poesia eugeniana – várias vezes sublinhada ao longo da tese, por exemplo nos capítulos dedicados ao uso da pontuação e quanto à coletânea *Limiar dos Pássaros* –, foi estudada a partir de perspetivas diferentes. Vimos como o poeta introduz a oralidade nos textos através de recursos estilísticos específicos e como ele trabalha com os textos após a edição. Como se sabe, o poeta gravou em diversas ocasiões os seus poemas e, de facto, como mostram os documentos de arquivo, ele anota as pausas e as cesuras nos papéis utilizados como suporte para este objetivo (bem como no caso de discursos declamados em público), algo que testemunha a sua atenção a este aspeto. A análise destes documentos permite, assim, integrar prosódia e filologia. Com base nas reflexões de Henri Meschonnic, introduzimos ainda o tema da relação entre poesia e prosa no *corpus* do nosso poeta, com os limites lábeis que as separam.

O estudo da chamada “poética mediterrânea” foi abordado na perspetiva da influência que a paisagem e a arquitetura da Beira Baixa, terra natal de Eugénio de Andrade, exerceiram na formação do seu estilo: um alfabeto essencial que se manifesta numa gama lexical limitada e numa poesia que se liberta de qualquer excrescência; a arquitetura desta região espelha-se na estrutura das suas coletâneas. Os conceitos centrais de “brancura” e “limpeza”, bem como os de “verdade” e

“desnudamento”, foram também analisados como núcleos temáticos imprescindíveis para se entender a obra e como ferramentas para a compreensão das intervenções estilísticas que o poeta efetua nos textos. Nos capítulos dedicados aos “Aspetos intertextuais” (1.3.1 a 1.3.3), partimos da constatação da riqueza das referências a outros autores e obras na poesia eugeniana. Entre elas, escolhemos algumas referências que julgamos fundamentais para a constituição da sua obra: a literatura medieval, com o importante aspeto da musicalidade, mas também a obra de Fernando Pessoa, incontornável para qualquer poeta português, do qual analisámos algumas diferenças substanciais com respeito à produção eugeniana, como a heteronímia em contraposição com a busca da identidade (do “rosto”) que caracteriza a obra do poeta da Beira. O poema “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, enfim, foi escolhido como estudo de caso porque nele reconhecemos ecos da poesia brasileira. Além de remeter para a cantiga de amigo “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado”, de facto, nele identificámos em filigrana ecos de um poema de Cecília Meireles, poeta particularmente sensível à questão do ritmo. Com esse exemplo, quisemos contribuir para o reconhecimento da presença da poesia brasileira no *corpus* eugeniano, que conta com ecos dos maiores poetas do século XX brasileiro, de Carlos Drummond de Andrade² a Manuel Bandeira, como indicamos ao longo da tese.

As temáticas discutidas no primeiro capítulo da tese são, portanto, importantes para se fundamentar o discurso sobre o estilo eugeniano. A essencialidade e a recusa de qualquer excrescência e redundância nos poemas, a arquitetura das suas coletâneas, a presença da oralidade e dos ritmos de derivação popular no seu *corpus* são o resultado de uma contínua intervenção nos textos – bem longe de ser o produto de uma inspiração momentânea.³ São, de facto, trabalho realizado antes e depois da publicação, como testemunham as numerosas variantes produzidas e os depoimentos do próprio Eugénio de Andrade. Os estudos numa perspetiva filológica até agora realizados revelaram-se frutuosos do ponto de vista da análise estilística. Eles mostraram uma tendência geral no trabalho de revisão textual posto em prática pelo poeta, que visa, nas suas palavras, «[r]enunciar a alguns sortilégios [...] em troca de um estilo enxuto, linear, transparente. Noutros termos: a procura exasperada de um equilíbrio entre visão e expressão»⁴. Jorge de Sena, que salientou já em 1970 a importância da análise das variantes da poesia eugeniana em carta ao próprio Eugénio de Andrade,⁵ estuda-as sobretudo dos pontos de vista métrico e rítmico, proporcionando exemplos que

² No arquivo conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto está presente uma carta de Drummond datada de 12 de Março de 1952.

³ Esta característica conota a poesia eugeniana, em contraste com o mito do dia triunfal pessoano e com a escrita automática dos surrealistas, aos quais o poeta foi várias vezes associado.

⁴ Andrade, E. de, *Prosa*, pref. de F. Bertolazzi, Assírio & Alvim, Porto 2022, p. 158. A partir de agora citaremos os livros eugenianos de prosa desta edição [PR], que reúne *Rosto Precário* [1979, RP], *À Sombra da Memória* [1993, SM], *Os Afuentes do Silêncio* [1968, AS] e os textos em prosa de *A Cidade de Garrett* [1993].

⁵ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, apr. de I. de Sena, Guerra e Paz, Lisboa 2016, pp. 326-7.

testemunham a tendência do poeta da Beira para reduzir o comprimento silábico dos versos.⁶ Arnaldo Saraiva, por sua vez, analisa versões (também inéditas) de “Requiem para Pier Paolo Pasolini” e do poema XXIV de *As Mão e os Frutos*, mostrando como o poeta atua no sentido de apagar as expressões mais diretas ou banais e, no primeiro caso, eliminar módulos que pertencem ao estilo jornalístico.⁷ Mais recentemente, Federico Bertolazzi estuda todas as fases de elaboração de “Todas as águas” e “Como pólen”, utilizando documentos de arquivo inéditos então conservados na Fundação Eugénio de Andrade: em *Noite e Dia da Mesma Luz*, que constitui a reelaboração de um ensaio anterior, *Entre génese e representação*, o autor conjuga a reflexão filosófico-literária, à qual dedica a primeira secção do ensaio, com a análise da elaboração dos poemas e das coletâneas, presente na segunda.⁸ Este estudo abre a estrada para o nosso em dois sentidos: por um lado, no que diz respeito à articulação dos aspetos inerentes à poética eugeniana com a análise dos documentos que testemunham a diacronia da elaboração dos poemas; por outro, no que concerne à estruturação das coletâneas, Federico Bertolazzi estuda *Primeiros Poemas* como *exemplum* da praxis eugeniana, num trabalho que retomamos em 2.5.1 porque funcional ao nosso discurso.

No segundo capítulo da nossa tese, contribuímos justamente para esta investigação com uma primeira secção dedicada aos recursos estilísticos considerados isoladamente, uma segunda em que analisámos vários elementos que realizam a coesão do poema visto como um todo e, finalmente, uma terceira dedicada às coletâneas.

O objetivo de trazer à luz o processo de escrita dos poemas e das coletâneas na perspetiva da tradução, esclarecendo também como Eugénio de Andrade constrói o ritmo, requer abordagens diferentes para o seu alcance. Na nossa tese, articulamos a “linguística do texto” coseriana e a “crítica do ritmo” de Henri Meschonnic com a “filologia d’autore” italiana, com base em Alfredo Stussi. Através desta abordagem, de facto, é-nos possível observar aquele «nascimento da música» [PR: RP, 145] de que fala o nosso poeta, num trabalho que pode ser descrito recorrendo às palavras utilizadas por Luciana Stegagno Picchio a propósito de Giuseppe Ungaretti e do seu incessante *labor limae* sobre os textos (*usus scribendi* análogo ao de Eugénio de Andrade, que partilha com o poeta italiano

⁶ Sena, J. de, “Observações sobre «As Mão e os Frutos»” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 251-301, pp. 283-8.

⁷ Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995, pp. 11-6.

⁸ Afirma o autor: «É nossa intenção, aqui, procurar na análise destes diferentes tipos de variantes uma perspectiva que interprete, quer do ponto de vista estético quer poético, as escolhas de Eugénio, querendo, na diferenciação entre os dois âmbitos, delinear atitudes de carácter geral em que se insiram as escolhas práticas do trabalho, no sentido etimológico do poein. [...] consideramos por um lado questões genéticas numa abordagem do problema de forma mais tradicional, visando comentar alterações microestruturais, conteudísticas, relativas a poemas isolados. Por outro lado estudamos alterações de tipo macroestrutural, relativas a uma colectânea de poemas (os *Primeiros Poemas*) cuja génese reflecte o seu valor numa dimensão que, a nosso ver, excede os limites da poética graças a um alcance mais abrangente, estético, e que recompreenderemos sob o signo da “representação”, mais precisamente no sentido de uma auto-representação» Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa 2010, p. 134.

a mesma tendência para a essencialidade):

Che la poesia di Ungaretti, per antonomasia «lavoro perennemente mobile e non finibile», si presti come poche a uno studio di varianti è dimostrato [...] Nella scia di De Robertis, la critica delle varianti applicata alla poesia di Ungaretti «oltre a offrire la prova d'una acuta, inquieta e, alla fine, vittoriosa ricerca dell'espressione, in un'infinita scala di gradazioni; oltre a far quasi toccare con mano il graduale alleggerimento, fino a sparire, del mezzo d'espressione» si è impegnata a farci «assistere al nascere della parola poetica». E, da quella, del ritmo.⁹

A abundância das versões dos textos eugenianos, sejam elas éditas ou inéditas, é um testemunho material da presença do autor e, para ser estudada a fundo, requer uma abordagem que considera o texto como processo dinâmico, como organismo em evolução. Afirma Gianfranco Contini no seu *Come lavorava l'Ariosto*, de 1937:

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede come opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica.¹⁰

Ele encara, portanto, o texto como um *ato* e não como um *facto*, uma «perenne approssimazione al “valore”»¹¹, numa abordagem que reflete o processo de escrita de Eugénio de Andrade. A nossa intenção, repetimo-lo, não é realizar uma edição crítica, mas apresentar documentos que podem ser úteis para se acompanhar o processo de escrita de Eugénio de Andrade e compreender a construção do ritmo dos seus poemas. Queremos assim indicar, por um lado, um percurso frutuoso de estudo dos materiais de arquivo e, por outro, colocar as bases para futuras análises do ritmo nesta perspetiva. Assim, não nos limitamos a uma apresentação dos documentos, mas refletimos criticamente sobre eles, operando no âmbito da crítica das variantes. Pensamos que a sua articulação com a *critique*

⁹ Stegagno Picchio, L., *Semantica di Ungaretti (Varianti: testo e contesto)*, Bulzoni, Roma 1973, p. 1. O primeiro trecho entre aspas é tirado de Contini, G., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi [1938-1968]*, op. cit., pp. 5-31, p. 5; o segundo de De Robertis, G., «Sulla formazione della poesia di Ungaretti», pref. a Ungaretti, G., *Poesie disperse*, Mondadori, Milano 1945 in Ungaretti, G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie [1969]*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1970⁴, p. 413.

¹⁰ Contini, G., “Come lavorava l'Ariosto” in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino, pp. 232-241, p. 233. A sua visão dinâmica do texto como sistema marcará a futura “critica degli scartafacci”, de que é considerado fundador e que aplicará em inúmeros ensaios críticos, como *Implicazioni leopardiane* (1937) e *La critica degli scartafacci* (1948). O crítico contribui, assim, para a renovação da estilística literária através da sua “critica delle varianti”, recuperando as lições de Ferdinand de Saussure e de Leo Spitzer, e conjugando-as no âmbito filológico com a metodologia utilizada por Santorre Debenedetti na sua edição dos *Cantos* de Giacomo Leopardi de 1937 (cfr. Italia, P., Raboni, G., *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, p. 24).

¹¹ Contini, G., “Come lavorava l'Ariosto” in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, op. cit., p. 233.

génétique francesa é proveitosa, pois ela

[...] ha come obiettivo principale non lo scritto, ma la *scrittura*, non il prodotto, ma il *processo* e quindi non l’edizione del testo, ma l’identificazione dei meccanismi scrittori, la conoscenza ragionata degli atti materiali e intellettuali della creatività verbale [...].¹²

A integração destas duas perspetivas, de resto, foi várias vezes auspiciada: Cesare Segre, por exemplo, afirma tratar-se de «dois domínios contíguos e complementares»¹³, que podem ser utilizados nas diversas fases do estudo de um mesmo texto.¹⁴

O trabalho do poeta sobre os textos é paralelo a um trabalho, em alguns casos contínuo, sobre a organização das coletâneas à procura da sua coesão e unidade (pensamos na visão da coleção da sua poesia completa como cancioneiro) que torna interessante o estudo das dinâmicas texto-macrotexo. A estruturação das obras eugenianas, de facto, define-se amiúde ao longo das suas várias edições, como no caso de *Ostinato Rigore* (2.5.2).

Além da perspetiva genética, para o estudo do – complexo – ritmo da obra eugeniana recorremos à “crítica do ritmo” de Henri Meschonnic, não só pela sua abordagem global deste aspeto, mas também porque a tendência de Eugénio de Andrade para introduzir a oralidade na sua poesia através de recursos típicos da fala (1.2.7, 2.5.3) e a vontade de superar os limites entre escrito e oral, verso e prosa (pense-se, por exemplo, nos poemas em prosa ou no recurso frequente ao *enjambement*, 2.2.2) refletem-se na teorização do contínuo *fala (parlé) – oral – escrito* do linguista francês, que sublinha também o papel desempenhado pela voz e pelo corpo, como referimos no primeiro capítulo da tese.¹⁵ O quadro teórico proposto por Henri Meschonnic parte da sua reflexão sobre a tradução (em particular, da Bíblia) e nela se fundamenta, atribuindo grande ênfase ao ritmo. Ele encara a tradução como operação textual, numa conceção afim da de Eugenio Coseriu, que a considera como secção da sua linguística do texto: sendo o nosso trabalho construído numa perspetiva tradutória e

¹² Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana* [1994], Il Mulino, Bologna 2015⁵, p. 159.

¹³ Segre, C., “Critique des variantes et critique génétique” in *Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di A. Conte, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1998, pp. 75-90, p. 76.

¹⁴ *Ibidem*. E ainda, «Pour accentuer ces différences afin de les définir plus efficacement, j’avançerai cette affirmation: la critique génétique privilégie les transformations de contenus, notamment dans les cas où l’on peut suivre l’œuvre de l’écrivain à travers des phases successives nettement distinctes dans leur globalité, ou même à travers des mouvements d’élaboration macroscopiques ; la critique des variantes étudie d’habitude les variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé» (*Ibidem*).

¹⁵ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999, p. 117: «Le discours s’accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. [...] Il n’y a donc plus le modèle binaire du signe, l’oral et l’écrit, sur le patron de la voix et de la mise par écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l’écrit et l’oral. L’oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l’énunciation». Em outro trecho, o autor define esta «sémantique rythmique et prosodique» como «sémantique serielle» (*Ivi*, p. 139).

querendo salientar a importância da tradução quando se trata a obra de Eugénio de Andrade, julgamos apropriados estes dois quadros teóricos de referência.

Quanto às propostas de Eugenio Coseriu, elas refletem o conceito de plenitude como noção recorrente na poética eugeniana graças à visão da poesia entendida como “spunere absolută” (“falar absoluto”),¹⁶ que expressa uma «recusa completa» da conceção jakobsoniana da hierarquização das funções comunicativas numa determinada mensagem,¹⁷ não julgando oportuno considerar a função poética como uma entre as muitas funções da linguagem,¹⁸ mas sim entendendo que a poesia as integra todas. A linguística do texto¹⁹ propõe-se como uma hermenêutica: trabalhando no plano do texto,²⁰ ela visa reconhecer o seu sentido, para o qual contribuem inúmeros fatores além destas funções, como a relação que o texto estabelece com outros textos ou com a língua. Eugenio Coseriu fala, portanto, de caráter integral da poesia. Por outro lado, Henri Meschonnic sublinha o papel central que o ritmo desempenha ao determinar o próprio sentido dos poemas. A partir do seu trabalho sobre o ritmo no Velho Testamento e com base na definição de *ρύθμος* proposta por Émile Benveniste (como forma adquirida por aquilo que se encontra em movimento e, portanto, temporária, sujeita a modificações)²¹, Meschonnic define o ritmo como «organização do sentido no discurso».²² Segundo o teórico francês, todos os elementos do texto concorrem para esta organização; eles não são simplesmente portadores do sentido, mas “fazem”, concretizam, o que o texto diz: a posição dos grupos, a organização das vogais e das consoantes, as cesuras, os elementos tipográficos (letras

¹⁶ O próprio Coseriu afirma: «la poesía (la “literatura” como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje» in Coseriu, E., “Tesis sobre el tema «Lenguaje y poesía»” in *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística* [1977], Gredos, Madrid 1991², pp. 201-7, p. 203. Quanto ao nome do linguista romeno, escolhemos utilizar a forma mais conhecida internacionalmente.

¹⁷ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, a cura di D. Di Cesare, Carocci, Roma 2008, pp. 87 e 92-3. Doravante citaremos da edição italiana; para as citações apresentadas em português, a tradução é nossa.

¹⁸ *Ivi*, p. 87.

¹⁹ Coseriu reconhece duas linguísticas do texto *ante litteram*, afirmando que ela já existia «in nuce na chamada estilística literária ou “estilística do discurso”», postas em prática nos trabalhos de Leo Spitzer e de Alfredo Schiaffini, mas também na “critica semantica” de Antonino Pagliaro. Por outro lado, a estilística literária seria uma versão moderna da retórica antiga (*ivi*, p. 34). A estilística constitui, portanto, um dos alicerces da linguística do texto coseriana, com uma ressalva: ele recusa, de facto, a “estilística do desvio”.

²⁰ «Il livello degli atti linguistici o delle compagini di atti linguistici che vengono realizzati da un certo parlante in una certa situazione, [...] sia in forma orale che in forma scritta» (Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 31). Trata-se do terceiro de três níveis do âmbito linguístico, juntamente com o “nível universal” (a fala ou a linguagem em geral), que corresponde à “lingüística del hablar”, e o “nível histórico” (as línguas históricas individualmente), que corresponde às “lingüísticas das línguas”.

²¹ Benveniste, É., “La notion de « rythme » dans son expression linguistique” [1951] in *Problèmes de linguistique générale*, Éditions Gallimard, Paris 1966, pp. 327-35.

²² Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 70, trad. nossa: «A partir de Benveniste, le rythme [...] est une organisation [...] du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inseparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours». Em outro lugar, Henri Meschonnic define o ritmo como «organisation paradigmatische et syntagmatique de l'énonciation» no qual «toutes les éléments font le sens, et surtout la valeur. Mettant en évidence l'infrasémantique dans le sémantique» (*Idem*, «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française. Le rythme et le discours, sous la direction de Henri Meschonnic*, 56 (1982), pp. 6-23, p. 12. Disponível em www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5145; último acesso a 20/8/2021).

maiúsculas e minúsculas, espaços brancos e outros)²³, etc. têm que ser considerados como elementos da significação. O ritmo é percebido como sistema²⁴, «fonction de la plus petite unité (consonantique, vocalique, syllabique, lexicale) et de la plus grande unité, les unités variables du discours qui incluent celle de la phrase»²⁵.

Nos itens que compõem este capítulo, após termos tratado o aspetto da isometria nas estrofes de alguns poemas eugenianos (2.2.1), recorrendo às categorias de relações do signo que contribuem para o sentido do texto expostas por Eugenio Coseriu na sua *Linguistica del testo*, analisámos inicialmente as relações do signo com outros signos, que se podem realizar do ponto de vista material e do conteúdo. Entre as primeiras, o linguista romeno enumera «fenómenos como a rima, a assonância, a aliteração e outros semelhantes»²⁶, que estudámos a propósito da poesia eugeniana (2.2.3 a 2.2.8). Neste sentido, o nosso objetivo é ilustrar as diversas funções que eles desempenham (como, por exemplo, a construção da intertextualidade, 2.2.3) e as várias modalidades de utilização, sempre partindo de exemplos retirados dos poemas eugenianos e sublinhando, quando isto acontece, a coexistência de recursos estilísticos diferentes. Especial ênfase é posta também na função que eles desempenham relativamente ao ritmo. Nos itens dedicados à rima, à anáfora e ao *enjambement*, apresentamos um caso de utilização do recurso numa perspetiva genética, tentando traçar o percurso da sua introdução no texto e esclarecendo as razões desta inserção. Para este fim, descrevemos os documentos que pertencem ao *dossier* genético dos poemas estudados, transcrevemos a versão (ou as versões) publicadas e comentamos os elementos que em cada situação nos interessam.²⁷

Quanto à organização poemática, aprofundámos o estudo dos poemas definidos “em colar” por Óscar Lopes (2.3.4). Entre as obras publicadas, encontramos este tipo de organização poemática

²³ Cfr. *Idem*, «L'enjeu du langage dans la typographie» in *Littérature*, 35 (1979), pp. 46-56 (disponível em https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_35_3_2117; último acesso a 24/8/2021). Cfr. também o capítulo “Espaces du rythme” in *Idem*, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 297-336.

²⁴ *Idem*, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 86.

²⁵ Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, p. 109. Vale a pena lermos uma definição de ritmo – longa, mas completa – proposta por Meschonnic: «Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signification : c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatische et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signification est de tout le discours, elles est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le « sens » n’est plus dans les mots, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j’implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l’intonation. Organisant ensemble la signification et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours». (Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 216-7).

²⁶ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 97.

²⁷ Para identificarmos estes exemplos, após termos estabelecido a abordagem teórica a ser utilizada para o estudo do ritmo, realizámos um *corpus* de poemas que apresentavam os recursos estilísticos mais interessantes e representativos do ponto de vista da sua construção. A seguir, realizámos as nossas pesquisas de arquivo e cruzámos os dados, selecionando assim alguns poemas mais interessantes.

em *Ostinato Rigore*. Analisando a estrutura dos poemas aqui publicados com esta organização, destacámos que a sua complexidade se deve à coexistência de um ritmo gráfico, que contribui para a aparente ausência de coesão nos poemas, com um ritmo semântico, que, muitas vezes de forma subliminar, constrói o enredo que faz das imagens supostamente desconectadas entre si um poema. O estudo das versões publicadas de “Metamorfoses da casa”, que nas primeiras edições da coletânea apresentava este tipo de organização, mas que foi em seguida publicado com uma organização mais tradicional, permitiu esclarecer os critérios segundo os quais o poeta mantém ou abandona esta estrutura, que têm a ver com o nível de coesão evidente entre os textos que a compõem. A propósito do poema “Espadas da melancolia”, a nossa intuição da existência de uma versão inicial em colar foi confirmada por um documento inédito por nós encontrado no espólio de Eduardo Lourenço, que testemunha que o poema tinha inicialmente esta estrutura e o título “Sete espadas para uma melancolia”. Nesta mesma localização, encontrámos mais duas versões de poemas em colar. Nos itens seguintes, o estudo desta organização poemática é inteiramente baseado em documentos inéditos. Nos arquivos por nós consultados, de facto, há documentos que testemunham que o poeta trabalhou sobre esta estrutura em outras ocasiões. Para a realização destes capítulos, identificámos as relações entre os vários documentos (muitas vezes conservados em arquivos diversos, apesar da sua interligação) e, eventualmente, a sua relação com poemas publicados.²⁸ Analisando as variantes, mas também com a ajuda das datas presentes em alguns dos documentos, estabelecemos uma sequência cronológica de escrita, que constitui o critério segundo o qual apresentámos os documentos que integram o *dossier* genético. Os casos propostos são os seguintes:

- poemas finalmente organizados de forma tradicional, mas que apresentavam esta organização
 - a) em outras edições de *Ostinato Rigore* (2.3.4.1);
 - b) em documentos que pertencem ao avantexto da versão publicada (como no caso de “Quinze olhares de Colette Deblé”, 2.3.4.2.4);
- poemas que, segundo testemunhado pelos documentos de arquivo, nasceram “em colar”, mas que, em seguida, foram
 - a) rejeitados (“Pequeno formato”, 2.3.4.2.1)
 - b) só parcialmente reaproveitados (“Ilha ou Ilhas”, 2.3.4.2.2)
 - c) totalmente reaproveitados (“Sete espadas para uma melancolia”, 2.3.4.1; “A pequena vaga”, 2.3.4.2.3).

²⁸ No caso de “A pequena vaga”, dispúnhamos de dois documentos, que dão o título ao item, e a partir dos quais se articulam três núcleos: “A pequena vaga”, “Azul”, “Balança”.

A nossa intenção é estudar o processo de construção deles e compreender aspectos importantes da função do ritmo – e da definição que dele podemos dar – nestes textos. Em 2.3.4.2.1, por exemplo, analisámos também um manuscrito e um datiloscrito, ambos intitulados “Pequeno formato”. O datiloscrito apresenta um poema – só parcialmente reaproveitado por Eugénio de Andrade – composto por sete textos numerados, o segundo dos quais com indicação do autor: «(Variante do anterior)». A presença do género masculino («do») informa-nos que Eugénio de Andrade não considerava “estrofes” os textos numerados típicos da estrutura poemática em apreço, mas, sim, poemas, confirmando a hipótese que avançámos previamente ao longo da nossa análise. O estudo destes documentos fez emergir uma vez mais a estreita relação que eles mantêm com as artes visuais (já por nós ressaltada a propósito de “Cristalizações”, evidente referência a Cesário Verde, 2.3.4.1), bem como a influência da atividade tradutória de Eugénio de Andrade, com o eco de “Îles”, de Blaise Cendrars, que ele traduziu (2.3.4.2.2). A propósito destes documentos de arquivo sublinhámos, mais uma vez, a função rítmica desempenhada pelos recursos gráficos.

Um item da tese (2.4) é dedicado aos aspectos prosódicos dos poemas eugenianos: nele, articulamos filologia e prosódia graças a alguns documentos de arquivo que propomos e que mostram que o poeta integra este aspeto na construção dos textos e assinala as cesuras naqueles que são destinados à declamação. Além disso, foi possível conjugar prosódia e estilística graças a um CD que contém 42 gravações de poemas lidos por Eugénio de Andrade: vários dos recursos analisados nos capítulos anteriores, de facto, serão estudados também desta perspetiva (a pontuação, os *enjambements*). A estes elementos, acrescenta-se a análise da função que a entoação, a velocidade de leitura e a intensidade podem desempenhar na interpretação dos poemas, contribuindo para um tipo de análise que, embora pouco realizada, permitiria traçar novos caminhos na pesquisa que conjuga linguística e literatura. Num destes poemas, ainda, ressaltamos a presença de uma variante da versão definitiva, que testemunha que o autor altera o texto visando integrar nele hesitações típicas da fala.

Quanto às relações entre o signo linguístico e outros textos, Eugenio Coseriu refere-se, por um lado, à intertextualidade – por nós estudada em 1.3.3, relativamente à poesia medieval, à obra de Fernando Pessoa, e ao caso do poema “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, mas que integrámos também ao longo do nosso trabalho, com referências a muitos autores (é o caso de Konstantinos Kavafis em 1.2.2 e de Cesário Verde 2.3.4.1, entre outros); por outro, o linguista romeno refere-se às relações que se estabelecem entre textos que compõem a obra do próprio autor. No seu *Linguistica del testo*, Eugenio Coseriu afirma:

[...] il senso non deriva unicamente dalla struttura del testo, ma anche da certe relazioni di segmenti di testo con testi già esistenti. Non di rado il senso completo dei testi, in

particolare dei testi letterari, si dischiude solo nel contesto delle *Œuvres* di un autore o di una complessa tradizione letterario-culturale.²⁹

Esta declaração – que testemunha o substrato em que se formou o linguista romeno e na qual ressoam as contribuições de Gianfranco Contini, Cesare Segre e Maria Corti (1.3.3, 2.1.3) – é fundamental para o estudo de um *corpus* que tende para a unidade como o de Eugénio de Andrade e em que todas as características – inclusive a estrutura e a organização – respondem a precisas intenções do poeta e se prestam, portanto, à interpretação. Além da abundância das referências existentes entre os textos eugenianos, considerámos interessante a questão da organização das coletâneas,³⁰ à qual é dedicada a última parte do capítulo, onde analisamos justamente o processo de construção do macrotexto posto em prática por Eugénio de Andrade (as dinâmicas que se realizam no momento da inserção ou da expunção de um texto num macrotexto, bem como da reorganização de uma coletânea): no caso de *Primeiros Poemas*, o aspetto estrutural entrelaça-se com a noção de reescrita do texto e com as suas implicações rítmicas. É importante, neste caso, a presença de numerosas referências intertextuais a obras de outros autores, como Fernando Pessoa e Federico García Lorca. Em seguida, voltámos a falar de *Ostinato Rigore*, desta vez abordando toda a coletânea, numa análise da sua estrutura: analisámos todas as edições, comprovando inclusive que o poeta constrói diacronicamente, ao longo das várias edições da obra, a coesão da coletânea, realizando a intertextualidade entre os poemas que a compõem. Estabelecemos, ainda, um paralelismo entre a estrutura dos poemas “em colar” e a parte final de *Ostinato Rigore*, que se regista *grosso modo* a partir da sua segunda edição, de 1966.

Na nossa opinião, é possível envolver nas relações dos signos também o eco de outras formas artísticas além da literatura. No caso dos poemas em colar, referimo-nos à fotografia e, em geral, às artes visuais, que exercem uma grande influência inclusive sobre a forma dos poemas caracterizados por esta organização. O estudo de documentos de arquivo realçou, de facto, a função que as artes desempenham na sua formação, e que se espelha na importância que nela adquire o aspetto gráfico, que pode ser estudado no âmbito da “função icástica do signo” coseriana e que analisamos no capítulo dedicado ao “ritmo gráfico” dos poemas eugenianos.

O último dos itens dedicados às coletâneas tem por objeto *Limiar dos Pássaros* (2.5.3), publicada parcialmente em Itália e em Portugal, antes da edição completa. A propósito da obra, sublinhámos aspectos relativos à escassa pontuação, analisando a função que ela desempenha na coletânea (análise frutuosa, pois permitiu salientar, entre outras informações, a presença de um coro que faz do texto uma tragédia moderna). Esta escassez dos sinais de pontuação no texto foi compensada pela alternância – marcada – entre maiúsculas e minúsculas. Estudámos o valor

²⁹ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 110.

³⁰ No que concerne a este tema e, em particular, à formação das antologias dos poemas eugenianos, veja-se Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell’Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, Aracne, Roma 2012.

semântico que a pontuação adquire nesta obra e ressaltámos os vários traços da oralidade que a caracterizam (repetições, uso incoerente dos tempos verbais, focalizações, sintaxe anacolútica). Foi evidente que a presença de ritmos diferentes nas três secções de *Limiar dos Pássaros* contribuiu para a sua fragmentariedade, constituindo um correspondente estilístico do tema prevalente na obra, que, justamente por causa desta característica, se destaca entre as demais. Neste capítulo também recorremos a documentos de arquivo, nomeadamente a uma carta do tradutor italiano Carlo Vittorio Cattaneo que se refere a versões anteriores (quase *in nuce*) da coletânea.

Em conclusão, tentámos harmonizar diversas abordagens para estudar uma obra complexa e multifacetada como a de Eugénio de Andrade. A linguística do texto coseriana é em si mesma multidisciplinar. Segundo o linguista romeno,

è il punto di convergenza verso cui tendono orientamenti in apparenza del tutto differenti, quali ad esempio la scienza della comunicazione, la semiotica generale, la critica letteraria, la pragmatica, la teoria degli atti linguistici, nonché la filologia in senso stretto, intesa come scienza della critica e della ricostruzione di testi, e, non da ultima, quella disciplina tipicamente filologica che è l'ermeneutica.³¹

No nosso trabalho de tese, procurámos articulá-la com as teorias meschoniqueianas, com a *critique génétique* e com a “filologia d'autore” e a sua aplicação crítica, a crítica das variantes.

O último capítulo da tese é dedicado aos aspectos tradutórios relacionados com a atividade poética eugeniana, quer no que diz respeito à atividade do poeta como tradutor, quer relativamente às traduções que a sua obra recebeu. Após uma introdução que retoma as contribuições dos teóricos já evocados no capítulo dedicado à estilística, mas numa perspetiva tradutória, abordámos o tema da atividade de Eugénio de Andrade como tradutor. O poeta não deixou reflexões sistemáticas sobre a atividade tradutória: analisámos, portanto, os paratextos das suas obras, a troca de correspondência com Jorge de Sena³² (nunca antes estudada deste ponto de vista) e depoimentos avulsos (3.2.1) para uma compreensão da sua poética de tradutor e das suas estratégias. Estas investigações permitiram delinear o método tradutório do poeta, caracterizado por uma surpreendente atualidade teórica, pois encara o texto como “texto em movimento”. O poeta aborda a tradução como uma atividade artesanal, para a qual é fundamental o conhecimento do texto do ponto de vista filológico e da sua bibliografia crítica, bem como a comparação das traduções portuguesas anteriores e nas línguas por ele conhecidas. No item seguinte (3.2.2), ilustrámos como este método era posto em prática, discutindo a génesis da tradução de um verso de Victor Hugo, que Eugénio de Andrade coloca no final de *Pequeno Formato*, e que abordámos na perspetiva dos Genetic Translation Studies. Os documentos

³¹ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 36.

³² Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit.

analisados, datiloscritos conservados no fundo do autor da Biblioteca Pública Municipal do Porto, constituem uma prova concreta do trabalho em prol do ritmo realizado pelo poeta, que anota acentos e cesuras.

Tendo analisado os paratextos, procurámos informações textuais estudando *Trocarn de Rosa*, coletânea de traduções de poemas de autores contemporâneos. Dirigimos a nossa atenção (3.2.3) aos critérios de escolha do *corpus*, entre os quais emergiram a afinidade das temáticas (muitas delas discutidas no primeiro capítulo da tese) e o aspetto rítmico (sobretudo quanto aos poemas de Antonio Machado, Jorge Guillén e Vasko Popa), e à análise da construção da estrutura da obra, realizada numa perspetiva diacrónica. A coletânea configura-se, na nossa opinião, como um prisma, estando presentes em todos os poemas nela inseridos aspectos da poética e do estilo eugenianos.

O *corpus* dos textos traduzidos que compõem *Trocarn de Rosa* conta com dois poemas, “Sonho infantil”, de Antonio Machado, e “Pardal”, de Cláudio Rodriguez (3.2.4), relativamente aos quais encontrámos documentos que apresentam versões diferentes das publicadas, e que mostram que o poeta usa para as traduções os mesmos critérios nos quais se baseia o processo de revisão dos outros poemas (como a expunção dos elementos desnecessários na procura de maior leveza, numa verdadeira «arte del levare»³³), mas vimos também como os aspectos rítmicos operam neste processo. Esta parte fecha-se com algumas traduções (3.2.5) que, além de apresentar a característica de serem inéditas, são interessantes por várias razões: no documento que apresenta a versão de “Solo tú”, de Juan Ramón Jimenez (autor presente em *Trocarn de Rosa*), Eugénio de Andrade designa o seu texto de “tradução infiel”; no caso das duas versões de um poema de William Carlos Williams, ressaltamos as variantes que o poeta introduz; ainda, “Ângulo”, de Marin Sorescu, apresenta elementos análogos aos poemas eugenianos (uma tendência para a prosa, o dialogismo); “Duas notas para uma solidão”, de Alain Bosquet, enfim, constitui uma elaboração do próprio poeta, que lhe atribui o título, ecoando a obra do autor francês. Estes documentos permitem esclarecer os interesses do poeta e informam-nos sobre o trabalho tradutório que ele realiza, embora não publicando os seus frutos.

A segunda parte do capítulo dedicado à tradução tem por objeto as traduções da obra eugeniana em outras línguas. Ao longo das nossas pesquisas nos arquivos, encontrámos documentos que testemunham o interesse de tradutores estrangeiros pelos poemas eugenianos já na década de 40, nomeadamente versões de poemas de *Adolescente* (obra rejeitada pelo autor) realizadas pela intelectual espanhola e amiga do poeta Matilde Ras. Depois de apresentar uma lista das traduções publicadas (3.3.1), discutimos uma obra pouco divulgada, especular à antologia de poetas contemporâneos de que acabámos de falar e que tem o mesmo título, mas em francês: *Changer de*

³³ Contini, G., “Come lavorava l’Ariosto” in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un’appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, op. cit., p. 238.

rose (3.3.2). Esta obra dá-nos uma ideia da rede de relações que o poeta cultivava com intelectuais e lusitanistas europeus. Vimos, a seguir, que o poeta colaborava com os seus tradutores, com alguns dos quais mantinha uma relação de amizade, graças ao estudo da correspondência com Michel Chandeigne (tradutor para o francês, 3.3.1) e Carlo Vittorio Cattaneo (tradutor para o italiano, 3.3.2). Nestas trocas epistolares emergem comentários do poeta relativamente às traduções dos seus poemas, que nos dão a oportunidade de aprofundarmos questões estilísticas a partir de determinadas unidades de tradução, como a tendência para evitar os termos áulicos e para se manter o aspetto rítmico, mas também a escolha de palavras que possam estabelecer referências intertextuais. Os dois tradutores parecem construir uma poética pessoal com base na poética de Eugénio de Andrade.³⁴ O capítulo termina com a análise de uma tradução francesa de *Ostinato Rigore* (obra que analisámos a partir de várias perspetivas ao longo do nosso estudo), com o objetivo de refletirmos do ponto de vista da prática tradutória sobre alguns aspectos estilísticos e rítmicos estudados (3.3.4.2). Da coletânea foram publicadas duas edições em 1971, uma das quais em versão bilingue português-francês, com a tradução do poeta brasileiro Bruno Tolentino e de Robert Quemserat realizada com a colaboração do autor e com uma releitura final de Marguerite Yourcenar.³⁵ A comparação da versão publicada com as traduções inicialmente enviadas pelo tradutor ao poeta, que estão presentes no arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, constitui o cerne desta análise.

Em conclusão, o estudo da obra de Eugénio de Andrade numa perspetiva tradutória pressupôs a coexistência de múltiplas abordagens e metodologias para que se delineasse um percurso capaz de trazer à luz o maior número possível de elementos da poética, do estilo e do *modus operandi* do autor. A análise das numerosas variantes e dos abundantes documentos de arquivo conferidos contribuiu para esclarecer o processo de construção dos textos e das coletâneas eugenianas. Mais precisamente, o estudo das variantes em função da análise estilística dos seus poemas permitiu clarificar as razões da escolha e as modalidades de utilização de determinados recursos, com destaque para os aspetos relacionados com o ritmo, elemento imprescindível para uma análise da obra eugeniana. A investigação do método tradutório posto em prática pelo próprio Eugénio de Andrade, e fruto da correspondência do autor com alguns dos seus tradutores, bem como a análise da tradução francesa de *Ostinato Rigore* através de documentos de arquivo, sem dúvida, enriquecem o património de conhecimentos de quem aborda a obra eugeniana como tradutor.

³⁴ Salomão, S. N., “A tradução italiana de Guimarães Rosa: problemas, métodos e estratégias na correspondência entre autor e tradutor” in *Da Palavra ao Texto: Estudos de Filologia, Linguística, Literatura*, Sette Città, Viterbo 2012, pp. 93-120.

³⁵ Andrade, E. de, *Ostinato Rigore*, version française de B. Tolentino et R. Quemserat, des. de A. Alves, Editorial Inova, Porto 1971.

1. ELEMENTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS, TEMÁTICOS E INTERTEXTUAIS

1. Dados biobibliográficos

Eugénio de Andrade (pseudónimo de José Fontinhas) nasceu no dia 19 de janeiro de 1923 numa família de camponeses e pedreiros na Póvoa de Atalaia, uma aldeia da Beira Baixa, na qual permanecerá até aos oito anos de idade. A ligação com aquelas terras, contudo, não acabará tão cedo, pois lá regressará a cada verão durante as férias grandes: tempo suficiente, este, para que tais lugares fiquem gravados na sua memória e afetem a sua personalidade e a sua poética.

Em 1932, depois de um período em Castelo Branco, mãe e filho mudam-se para Lisboa, onde Eugénio de Andrade acaba a escola primária e se matricula no Liceu do Carmo. Na capital portuguesa o rapaz entra em contato com a literatura e, em particular, com a poesia: começa assim o seu percurso de maturação literária. Apresentando dificuldades com a matemática, de facto, ele recebe explicações de um vizinho engenheiro, dono de uma seleção de livros bem escolhida: é através dele que entra em contato com a grande prosa portuguesa e estrangeira, mas também com a poesia, em particular a de António Botto (1897-1959) e de Guerra Junqueiro (1850-1923). Alguns anos mais tarde, o nosso autor decide enviar uma carta a António Botto, à qual junta alguns poemas seus, manifestando a vontade de conhecê-lo pessoalmente. É o início de uma amizade importante para o desenvolvimento da sensibilidade e da cultura poéticas de Eugénio de Andrade, pois será através de António Botto e de outros amigos que virá a conhecer a poesia de Fernando Pessoa, naquele período não fácil de se encontrar. Eugénio de Andrade relata que, durante a sua primeira visita a António Botto, um amigo dele lhe leu a *Ode marítima*. O jovem poeta passará as horas livres nas bibliotecas, copiando em cadernos escolares a poesia do grande poeta português, dispersa nas várias revistas.³⁶ No verão de 1940, Eugénio de Andrade conhece em Lisboa o bailarino Pepe Montes, que lhe faz descobrir a poesia de Federico García Lorca. Os anos da juventude passados em Lisboa constituem um período de aprendizagem poética, cujo resultado concreto serão as suas primeiras tentativas de escrita. O livro de estreia será publicado em 1939 como edição de autor: trata-se de uma plaqueta intitulada *Narciso*, a única assinada com o nome civil. A segunda experiência poética será *Adolescente*, de 1942, seguido,

³⁶ Andrade, E. de, *Prosa*, op. cit., pp. 146-7. Logo antes de relatar estes acontecimentos, o autor esclarece qual foi o legado de António Botto (e de Guerra Junqueiro) à sua poesia: «Não sei bem o que deve a minha poesia a Junqueiro e a António Botto, creio que lhes deve muito pouco, e a minha opinião sobre a arte de ambos é hoje muito crítica, mas eles estão certamente na origem da minha profunda antipatia pelo catolicismo e por essa moral farisaica, que é a sua». Livro de fundamental importância para se compreender a obra poética do autor, *Rosto Precário* constitui um conjunto de (raras) entrevistas concedidas pelo poeta e de textos avulsos por ele escritos – «escritos ocasionais» e «respostas a inquéritos ou entrevistas» publicados em vários países (Matos Frias, J., “Eugénio pousado na paisagem das palavras” in *Rosto Precário* [1979], Assírio & Alvim, Porto 2015, pp. 4-12, p. 14). Composto também por textos em prosa que se caracterizam por um pendor acentuadamente poético, é o livro em que Eugénio de Andrade revela acontecimentos biográficos e mais reflete sobre a sua poética.

em 1945, por *Pureza*: ambos os livros foram publicados sob o nome artístico de Eugénio de Andrade. Os mecanismos psicológicos que o levaram a escolher um nome fictício serão analisados pelo poeta em *Rosto Precário*:

À distância a que hoje me encontro – eu era muito jovem quando escolhi o nome que uso – parece-me óbvio que havia então um propósito de *ocultação*. Propósito tanto mais de estranhar quanto a minha poesia foi sempre uma procura de *desnudamento*. Mas nisto deve estar a razão – sentia-me nu nos versos que escrevia, daí a necessidade de me esconder. [PR: RP, 169].

Os três livros serão rejeitados pelo poeta, que, durante muitos anos, considerou ser a coletânea publicada em seguida, *As Mão e os Frutos* (1948), o ponto de partida do seu percurso poético: é por ela que se iniciam, de facto, as edições da sua obra completa e as antologias que irá organizar ao longo das décadas seguintes.³⁷ É nessa coletânea que Eugénio de Andrade consegue encontrar a sua voz; através dela, ainda, atingirá a consagração como poeta graças ao sucesso obtido entre os leitores, mas também às críticas entusiasmadas de Jorge de Sena e de Vitorino Nemésio.³⁸ Só em 1977, o poeta voltará a trabalhar nos poemas que faziam parte das três primeiras publicações juvenis rejeitadas, recuperando – e, em alguns casos, modificando de forma contundente – dez textos que irão constituir a obra *Primeiros Poemas*.

Em 1943, o poeta muda-se para Coimbra para terminar o liceu e ingressar no curso de Filosofia, projeto que afinal não concretizará. Lá irá conhecer e travar amizade com outros escritores, entre os quais Carlos de Oliveira (1921-1981) e Miguel Torga (1907-1995), e com o crítico Eduardo Lourenço (1923-2020). No final de 1946 regressa a Lisboa, onde, no ano seguinte, se tornará funcionário público no Ministério da Saúde. Na capital portuguesa costuma frequentar Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Carlos de Oliveira e, depois da publicação de *As Mão e os Frutos*, Mário Cesariny (1923-2006)³⁹; mas será no Porto que se fixará em 1950, trabalhando como inspetor dos Serviços Médico-Sociais – «trabalho diário e incomensuravelmente fastidioso» [PR: RP, 151]⁴⁰ – até à reforma, em 1983.

1956 será um ano de viragem para Eugénio de Andrade por causa do falecimento da mãe, figura central na sua vida e na sua obra. A ela dedicará, dois anos mais tarde, a coletânea *Coração do*

³⁷ Cfr. cap. 2.5.1. O poeta tinha já publicado, em 1946, a antologia poética de García Lorca ([García Lorca, F.], *Antología Poética*, seleção e trad. E. de Andrade, com um poema de M. Torga e um estudo de A. Crabbé Rocha, Coimbra Editora, Coimbra 1946; agora em *Poemas de García Lorca*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2013), que inaugura, a rigor, a produção eugeniana. Cfr. cap. 3.2.

³⁸ A primeira edição, de autor, foi publicada numa tiragem de mil exemplares. Serão de esperar doze anos antes da segunda edição vier a lume [PR: RP, 203]. Quanto às recensões, veja-se «Frutos líricos» de Vitorino Nemésio (publicada a 22/12/1948 e hoje incluída no volume AA. VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 445-59).

³⁹ Nava, L. M., *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1987, p.10

⁴⁰ «Há trinta e três anos que por lá ando, a fazer não sei o quê. Mas você disse: a ganhar a vida. Ou antes: a perdê-la. Não vale a pena falar disso». [PR: RP, 206].

Dia. Da vida no Porto, onde morou durante décadas na casa da Rua Duque de Palmela, o poeta não deixou muitos testemunhos: sabemos indiretamente que fez algumas viagens e, além disso, que uma figura importante da sua velhice foi uma criança, o afilhado Miguel, ao qual dedica vários textos. Ele continuará a escrever e a realizar vários trabalhos, até à organização do volume *Poesia*⁴¹ que recolhe toda a sua obra poética. Na fase final da sua vida, vive numa casa na qual tinha sido estabelecida uma Fundação a ele intitulada, no Passeio Alegre, na Foz do Douro, apoiada pela Câmara Municipal do Porto.⁴² É lá que morre no dia 13 de junho de 2005. Ao poeta foi dedicada a Casa da Poesia de Póvoa de Atalaia.

Eugénio de Andrade foi membro da Academia Mallarmé (Paris, nomeado em 1983) e membro fundador da Academia Internacional "Mihai Eminescu" (Roménia, 2003). Recebeu inúmeros prémios nacionais e internacionais, como o Prémio PEN Clube Português de Poesia para *Os Sulcos da Sede* em 2001 e, no mesmo ano, o Prémio Camões.⁴³

⁴¹ Em 2000, Eugénio de Andrade preparou uma edição da sua poesia completa (*Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2000), em seguida revista e ampliada (como afirma Arnaldo Saraiva, que a organizou, na nota final, foi acrescentado o volume *Os Sulcos da Sede*, entretanto publicado: *Poesia*, org. de A. Saraiva, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2005²). A edição de referência do nosso trabalho será a edição Assírio & Alvim de 2017 (Andrade, E. de, *Poesia*, Assírio & Alvim, Porto 2017), fiel à última edição revista em vida pelo autor em 2005 (doravante [PO]).

⁴² A fundação foi extinta em 2011.

⁴³ E ainda: o Prémio de poesia da revista *Poesia e Homem* (2004), o Prémio de poesia Celso Emilio Ferreiro (Orense, Galiza, 2001), o Grande Prémio Vida Literária APE/CGD (2000), o Premio Extremadura a la Creación (2000), o Prémio Europeu de Poesia da Comunidade de Varchatz (República da Sérvia, 1996), o APCA (Brasil, 1991), o Prémio Jean Malrieu para o melhor livro de poesia traduzido em França (1989), o Grande Prémio de Poesia APE/CTT para *O Outro Nome da Terra* (1988), o Prémio D. Diniz para *Vertentes do Olhar* (1987), o Prémio da Associação Internacional dos Críticos Literários (1986), o Prémio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos Literários para *Branco no Branco* (1985), o Prémio Seiva de Literatura (1983). Foram-lhe atribuídas, entre outras, a Medalha de Mérito (1985) e a medalha de mérito cultural do Ministério da Cultura (2004). Foi agraciado com a Grã-Cruz da Ordem de Mérito (1988) e com o título de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada (1982). Em 2005, foi doutorado *honoris causa* pela Universidade do Porto.

1.1. A literatura nas décadas da ditadura: o contexto literário em que estreou Eugénio de Andrade

Um olhar, por mais rápido, que vá do romantismo comovidamente virginal de Pascoaes ao lirismo exposto às águas fundíssimas e amargas do deus de Nemésio, da música sem par e sem suporte de Pessanha à fascinação pela beleza equivocada de Sá-Carneiro, da errância niilista e impotente de Pessoa à arrogância intelectual e didáctica de Jorge de Sena, dá-se logo conta que o século vinte português, se não fora português – «Que desgraça, nascer em Portugal!» – seria reconhecidamente um dos grandes séculos do Ocidente (o que naturalmente, mesmo sem tal reconhecimento, não deixa de ser). [PR: RP, 215].

Nas poucas linhas postas em epígrafe, Eugénio de Andrade resume a importância de Portugal no contexto literário internacional durante o século XX, enumerando algumas figuras centrais e salientando o facto de esta importância não ter sido reconhecida. À distância de vários anos, ainda, ele irá acrescentar, em entrevista dada ao cotidiano espanhol *El País*, que o ‘século de ouro’ não se esgota com a passagem para o novo milénio, pois também nos primeiros anos de 2000 continuam a serem publicadas obras de qualidade:

El siglo XX es el Siglo de Oro de nuestra poesía. Recientemente salieron tres libros que prueban que el ímpetu de su esplendor no se ha perdido. Tales libros, que van de la apocalíptica visión de un mundo enloquecido hasta la esperanza en un dios que termine por extendernos el manto de su inmensa piedad, son *Alta Noite en Alta Fraga* [sic], de Joaquim Manuel Magalhaes; *Teatros do tempo*, de Manuel Gusmão, y *De Igual para Igual*, de José Tolentino Mendonça.⁴⁴

Trazendo o seu testemunho relativamente às correntes que marcaram o panorama literário português do século XX, Eugénio de Andrade afasta-se de uma visão sistematizadora que compartimenta os poetas em movimentos e grupos, ressaltando em particular o grande dinamismo da literatura das décadas de ditadura e a influência exercida pela situação política corrente sobre as escolhas estéticas dos autores:

⁴⁴ Andrade, E. de, «La poesía es la más alta expresión del genio portugués» in *El País*, 1/11/2001 (disponível em https://elpais.com/diario/2001/11/03/babelia/1004747950_850215.html; último acesso a 16/2/2021). Os dois primeiros livros referidos foram publicados em 2001, o de Tolentino Mendonça é de 2000.

Confesso que tenho muita relutância em aceitar essas classificações. Os poetas de todas essas tendências dialogaram, foram sensíveis às posições várias uns dos outros, coexistiram num tempo sujo que a todos marcou. Como se sabe. Alguns dos poetas mais hedonistas escreveram poemas de resistência, mais de um neo-realista foi fascinado pelo surrealismo, houve presencistas prolongados por neo-realistas, houve até quem começasse surrealista e acabasse neo-realista. Muitos desses poetas foram contemporâneos uns dos outros, e as diferenças que entre eles se possam encontrar terão mais a ver com a qualidade da sua criação do que com os pressupostos teóricos de cada um. [PR: RP, 182].

Logo em seguida, ele sublinha a importância de se olhar para este conjunto de poetas salientando os traços e as atitudes que os acomunam, mais do que os elementos que os separam, e a função crítica que a poesia desempenhou:

O Jorge de Sena, a Sophia de Mello Breyner e o Carlos de Oliveira são contemporâneos meus, mas também o são Mário Cesariny, Ramos Rosa e Heriberto Helder. E todos nós não estamos muito distanciados de Vitorino Nemésio, salvo nas posições políticas que a maioria terá assumido. Mas ele faz parte da poesia actual que nos importa, e que passando pelos nomes que citei chega a Ruy Belo, Fiama, Gastão Cruz. Quase toda esta gente se move num espaço cujas preocupações são simultaneamente morais (isto é, políticas) e estéticas (quer-se dizer, técnicas). Mais do que as diferenças existentes, que são por vezes grandes, prefiro sugerir que o trabalho de um Jorge de Sena ou o meu, o de Luiza Neto Jorge, o de Fernandes Jorge ou Joaquim Manuel Magalhães, entre outros, têm muito de comum: talvez porque para todos nós a poesia é tanto uma actividade crítica como criadora. [PR: RP, 182].

Na entrevista “Por Terras de Espanha”, que foi incluída em *Rosto Precário* e reúne as declarações feitas a alguns intelectuais espanhóis,⁴⁵ Eugénio de Andrade, interrogado sobre o panorama poético português dos anos em que estreou, responde da seguinte forma:

Eu andava por Coimbra quando escrevi *As Mãos e os Frutos*, e o que então predominava era uma concepção de arte empenhada. Fazia-se a política possível através da poesia, eram os anos imediatos à Segunda Guerra Mundial. Em Coimbra, creio que só o Eduardo Lourenço⁴⁶ e eu tínhamos da poesia outra concepção. Mas um dos poetas do neo-realismo iria mais tarde tornar-se um grande poeta. Refiro-me a Carlos de Oliveira⁴⁷. Do resto não me apetece falar. [PR: RP, 231].

⁴⁵ Trata-se de um texto escrito a partir de três entrevistas concedidas por Eugénio de Andrade a jornais e revistas espanhóis: a Ángel Crespo para *El País* (10/03/1985), a David Castillo para *Quimera*, n.º 56, e a Xosé Lois García para *Luzes de Galiza*, n.º 8/9 (1987/88).

⁴⁶ A amizade entre Eugénio de Andrade e Eduardo Lourenço (1923-2020) é testemunhada pelas numerosas cartas do poeta conservadas no acervo do crítico, adquirido em 2014 pela Biblioteca Nacional de Portugal (<https://www.publico.pt/2015/01/26/culturaipsilon/noticia/biblioteca-nacional-adquire-espólio-de-eduardo-lourenco-1683394>; último acesso a 24/8/2020). A ele Eugénio de Andrade dedica o poema “Ao Eduardo Lourenço, na flor da sua idade”, de *Homenagens e Outros Epítáfios* [PO: 268]. Cfr. cap. 2.3.4.1.

⁴⁷ Eugénio de Andrade dedica a Carlos de Oliveira (1921-1981) um poema de *Homenagens e Outros Epítáfios*, “Recado para Carlos de Oliveira” [PO: 267], o poema em prosa “Último exemplo: Carlos de Oliveira”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 446], em que as figuras dos dois poetas quase se sobrepõem, e “Na morte de Carlos de Oliveira”, de *Os Afuentes do Silêncio* (PR: AS, 58). À memória de Carlos de Oliveira e de Jorge de Sena é dedicada, ainda, a sua *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*. Os dois poetas partilhavam a experiência biográfica (ambos conheceram a realidade das aldeias portuguesas nas primeiras décadas do século XX) e a conceção da poesia como trabalho contínuo sobre a palavra

A conceção de poesia que Eugénio de Andrade não partilha é, como se lê, a dos neorrealistas, embora alguns críticos tenham ressaltado a integração de alguns elementos típicos das suas obras nas primeiras coletâneas do poeta, nomeadamente em *Os Amantes Sem Dinheiro* (1950) e *As Palavras Interditas* (1951): Luís Miguel Nava afirma que nelas «se adivinha, ainda que profundamente assimilado, um veio social que o aproxima dos autores neo-realistas».⁴⁸ Os acontecimentos históricos que marcaram a década de 1930 (a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial, mas também a imposição do Estado Novo em 1933, após uma primeira fase ditatorial a partir de 1926), fizeram com que uma nova geração de poetas e romancistas colocasse o enfoque das próprias obras na primazia do conteúdo sobre a forma e do coletivo sobre o individual, na indissolubilidade da ligação entre obra de arte e vida, entre obra de arte e ideologia. Os neorrealistas procuravam inserir a obra literária no processo histórico de transformação e inspiravam-se, do ponto de vista ideológico, ao marxismo. Esta nova geração respondeu às mudanças em curso ao longo daquelas décadas através de obras marcadas por referências geográficas, sociais e históricas, nas quais estava patente a vontade de contar e relatar a vida real dos portugueses: a poesia adquiria assim uma dimensão narrativa.⁴⁹ Apesar da existência de algumas revistas (como *Diabo*, *Sol Nascente*, *Pensamento*) que promulgavam as instâncias neorrealistas, “Novo Cancioneiro”⁵⁰ revelou-se a ferramenta mais adequada para esse fim. Esta coleção de poesia, que saiu em Coimbra entre 1941 e 1944, desempenhou um papel fundamental no âmbito da reflexão poética do período, não só graças às dez obras que nela foram publicadas (ao longo de 1941: *Terra*, de Fernando Namora; *Poemas*, de Mário Dionísio; *Sol de Agosto*, de João José Cochinel; *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado; *Os Poemas*, de Álvaro Feijó; *Planície*, de Manuel da Fonseca; em 1942, *Turismo*, de Carlos de Oliveira; *Passagem de Nível*, de Sidónio Muralha; *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro; 1943 é o ano em que o mesmo grupo se dedica à publicação da coleção “Novos prosadores”, inaugurada por *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora; a última publicação da coleção será o livro *A Voz Que Escuta*, homenagem póstuma a Políbio Gomes dos Santos), mas também pelo universo de colaboradores que participaram na sua publicação e pelo fervor que foi capaz de gerar em seu redor. Com as suas posições ideológicas e poéticas, os neorrealistas criticavam a atitude dos escritores mais velhos, modernistas e, na sua

(cotejam-se a esse propósito os poemas “O ofício”, de Eugénio de Andrade, e “Soneto”, de Carlos de Oliveira). Ligados por uma amizade juvenil, que se iniciou nos anos em que o poeta vivia em Coimbra, é Carlos de Oliveira que o põe em contato com os intelectuais de Lisboa. Da amizade com Carlos de Oliveira, assim como da com Mário Cesariny e Mário Soares, Eugénio de Andrade fala em “À sombra da memória”, do livro homônimo [PR: SM, 284-9].

⁴⁸ Nava, L. M., *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 16.

⁴⁹ Martinho, F., “La poesia del Novecento: dagli inizi del secolo alla fine degli anni ‘50” in Lanciani, G. (org.), *Il Novecento in Portogallo*, Universitalia, Roma 2014, pp. 9-79, p. 50.

⁵⁰ Pita, A. P., «“Novo Cancioneiro”: Historicidade de uma polifonia» in *Revista do CESP*, v. 37, n.º 57 (2017), pp. 79-96, p. 80: «A fórmula de “coleção” adequava-se perfeitamente ao traço forte dessa nova consciência: inscrever os contributos individuais no primado da afirmação coletiva – fazer reconhecer a “polifonia” do coletivo». O artigo proporciona um enquadramento da coleção no âmbito das revistas e das publicações neorrealistas. A série foi inteiramente reeditada em volume único em 1989, com apresentação de Alexandre Pinheiro Torres.

maioria, relacionados com a revista *presença*, acusados de se absterem da intervenção na sociedade e na política. Delineia-se, assim, uma contraposição entre duas atitudes opostas perante a obra de arte: o neorealismo, por um lado; o *presencismo*, por outro. A partir do final da década de '20, de facto, a revista *presença* configura-se como ferramenta para a prossecução das instâncias do primeiro Modernismo: é considerada por alguns críticos como uma espécie de contrarrevolução se comparada com a vanguarda portuguesa, mas alinhada com o Modernismo europeu e com as correntes culturais de além-fronteiras.⁵¹ *presença* é uma das revistas portuguesas mais longevas (cinquenta e quatro números na primeira série, de 1927 a 1940, à qual se acrescentou uma segunda muito mais breve, de só dois números) e mais relevantes pelo debate que desencadeou e pelo valor dos intelectuais que nela colaboraram. À revista coimbrã, que trazia o subtítulo “Folha de Arte e Crítica”, deve-se a valorização de setores artísticos até àquela altura considerados de importância menor (a crítica do cinema, a pintura futurista e cubista, a música contemporânea), a divulgação da obra dos modernistas que gravitavam ao redor da revista *Orpheu* e a difusão em Portugal de autores estrangeiros como Luigi Pirandello, Cecília Meireles e Jorge Amado. *presença* revela-se alheia a qualquer posição política ou religiosa e fiel a uma espécie de «apoliticismo forçado»,⁵² devido ao colapso da Primeira República em 1926. Em vários textos publicados na revista e em ensaios particulares, os seus fundadores (entre eles, José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca) manifestaram posições estéticas que deveriam parecer inadequadas aos neorealistas: a defesa de uma arte desvinculada do poder, a insistência no elemento individual e psicológico em detrimento do caráter social e coletivo da literatura. Personalidades de destaque no grupo virão a ser Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga, que, juntamente com Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt, assinará em 1930 a célebre “Carta da Dissidência”, afastando-se assim da revista.

Quando, em 1940, *presença* deixou de ser publicada, as querelas entre os seus acólitos e os neorealistas ainda não se tinham esgotado. É naquele mesmo ano que faz a sua aparição uma nova revista, *Cadernos de Poesia*, na qual figuraram poemas de algumas das personalidades marcantes da cultura portuguesa da segunda metade do séc. XX. A revista foi publicada em três séries e quinze números: nascida com o objetivo de ultrapassar a oposição entre *presencismo* e Neorealismo – célebre é o seu mote «A Poesia é só uma!» –, a primeira série de *Cadernos de Poesia* (1940-42) foi organizada por Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti e foi constituída por cinco números antológicos, que deixavam espaço a poetas novos e ainda desconhecidos, mas incluíam também os poetas das gerações anteriores. A segunda série, publicada em 1951, no âmbito de um equilíbrio geopolítico diferente, caracterizado pela Guerra Fria, vai propor novamente o tema da relação do artista

⁵¹ Tocco, V., *Breve storia della letteratura portoghese. Dalle origini ai giorni nostri*, Carocci, Roma 2020, p. 216.

⁵² A expressão é de António José Saraiva e Óscar Lopes em *História da Literatura Portuguesa* [1955], Porto Editora, Porto 2008¹⁷, pp. 1012.

com a sua época. Os organizadores foram Jorge de Sena, Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal e José Augusto França e os fascículos publicados foram sete: três volumes (os primeiros) monográficos (*Poemas*, de Alberto de Lacerda; *Tempo de Fantasmas*, de Alexandre O'Neill; *Teclado Universal*, de Fernando Lemos), três números dedicados a ensaios (*A Poesia de Camões. Ensaio de Revelação da Dialética Camonianiana*, de Jorge de Sena; *Fernando Pessoa e a Crítica*, de Adolfo Casais Monteiro; *Da Poesia Plástica*, de José-Augusto França) e um volume miscelâneo. Eugénio de Andrade colabora com *Cadernos de Poesia* em duas ocasiões: assinando um poema intitulado “Infância” no quinto número da primeira série⁵³ e participando ao número 14 da terceira série (1952-53)⁵⁴, organizado por Jorge de Sena e inteiramente dedicado a Teixeira de Pascoaes logo após a sua morte (em 14 de dezembro de 1952). Para este número, publicado em janeiro de 1953, contribuíram também Sophia de Mello Breyner Andresen, Eduardo Lourenço e Miguel Torga.⁵⁵ Eugénio de Andrade apresentou um texto desprovido de título que começa com as palavras «Pessoalmente não aceito a morte...»⁵⁶ e que o poeta, na carta a Jorge de Sena – organizador do volume – que o acompanha, designa de “epitáfio”. O número contém mais uma “Carta inédita de Fernando Pessoa a Teixeira de Pascoaes” (Lisboa, 5 de janeiro de 1914), que Eugénio de Andrade deve ter encontrado.⁵⁷ Alguns meses depois, o poeta publica, no n.º 11 da revista *Ler*, um artigo sobre Pascoaes, que fará parte do conjunto de prosas *Os Afluentes do Silêncio* (1968), com o título “Imagem de Pascoaes”. Naquela coletânea, aparece mais um texto dedicado ao autor, “Ainda Pascoaes”. A propósito dele, o nosso poeta afirma:

[...] era um homem fechado a certos aspectos da modernidade. Ele vinha das bandas da geração de 70, pelos caminhos de um misticismo panteísta que está na nossa tradição poética, e a sua originalidade consistiu em ter dado à saudade o rosto lírico da alma nacional. [PR: RP, 230].

⁵³ Nava, L. M., *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 14; Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 70.

⁵⁴ Martinho, F., *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa. De Orpheu a 1960* [1983], ICALP, Lisboa 1991², p. 107.

⁵⁵ Eugénio de Andrade relata em *Rosto Precário* o seu primeiro encontro com Miguel Torga. Leitor dos seus poemas, após a publicação de *Adolescente*, resolveu enviar-lhe uma cópia, acompanhada por uma carta à qual o autor respondeu, juntando, por sua vez, um livro. Eugénio de Andrade foi então para Coimbra conhecê-lo. É com afeto que ele refere as palavras que Miguel Torga lhe dedicou numa página da sua vasta obra diarística [PR: RP, 172]. A partir daí, as colaborações e os contactos entre os dois poetas multiplicaram-se: a antologia poética de García Lorca publicada por Eugénio de Andrade em 1946 apresenta na abertura o poema de Torga “Federico García Lorca”. Eugénio de Andrade escreveu dois ensaios breves sobre a obra do amigo: “Pequeno passeio pela poesia de Miguel Torga”, destinado à uma revista espanhola, e “Miguel Torga”, a ser incluído na *Antologia de Autores Modernos. Encontro*, que nunca foi publicada por ser apreendida. O poeta conta, ainda, ter-lhe oferecido o seu primeiro exemplar de *Clepsydra*, comprado quando jovem [PR: AS, 28]. É possível ler algumas das cartas enviadas por Eugénio de Andrade ao amigo em *Cartas para Miguel Torga* (org. e pref. de Mendes de Sousa, C., Dom Quixote, Alfragide 2020).

⁵⁶ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., p. 29, n. 8.

⁵⁷ Ivi, p. 29.

A amizade entre Eugénio de Andrade e Teixeira de Pascoaes teve início no Porto em 1950, período durante o qual ele trava amizade também com Mário Cesariny, Sophia de Mello Breyner Andresen⁵⁸ e Jorge de Sena, além de alguns poetas espanhóis da geração de 27.

Voltamos agora para o princípio da década de 40: Eugénio de Andrade publicou naquela altura as três primeiras coletâneas, que iria em seguida rejeitar (*Narciso*, de 1940; *Adolescente*, de 1942; *Pureza*, de 1945). Em 1943, muda-se para Coimbra para se matricular no curso de Filosofia. Através de Joaquim Namorado, ele entra em contato com o surrealismo francês (nomeadamente, com as obras de Paul Éluard e Louis Aragon).⁵⁹ Embora nunca tenha seguido, nas suas obras, as instâncias do surrealismo, ele mantinha algumas amizades neste âmbito: é o caso da relação com Mário Cesariny, mentor do Grupo surrealista de Lisboa, nascido a partir do Grupo do Café Gelo (1947), e de Heriberto Helder. No primeiro número da revista *Nova. Magazine de Poesia e Desenho*, cujos organizadores são António Paloura, António Sena e Heriberto Helder, Eugénio de Andrade publica “Limiar dos pássaros”, a primeira secção da obra homónima.⁶⁰ Apesar dos resultados estéticos diferentes, a obra de Heriberto Helder apresenta, de facto, vários pontos de contacto com a de Eugénio de Andrade, como se pode verificar nas considerações de Valeria Tocco a propósito do poeta, que pratica

l'autocorrezione sistematica [...] e un continuo richiamo intertestuale tra opera e opera. Questo meccanismo conferisce all'opera di Helder una organicità quasi “animale” [...] in cui ogni testo è unito ai restanti e, di conseguenza, costituisce parte di un corpus, poetico certo, ma dalle caratteristiche biologiche, poiché nasce, cresce e si modifica al crescere e modificarsi del suo creatore: e gli va viepiù assomigliando.⁶¹

Palavras que poderiam ser referidas, quase sem alterações, ao *modus operandi* do nosso poeta. Esta visão comum, embora com resultados estéticos extremamente diversos, contribui para compreendermos as razões da apreciação e da admiração que Heriberto Helder expressa para com Eugénio de Andrade numa carta de 2000.⁶²

⁵⁸ No portal oficial dedicado à poetisa é possível ler o manuscrito de um poema que Eugénio de Andrade escreveu para ela e intitulado “Poema para a Sofia Andresen”, datado de fevereiro de 1946. Transcrevemos o texto: «Não sei porque floriram no meu rosto / os olhos e os versos que há em ti. / Floriram por acaso, ao sol de agosto, / sem mesmo haver agosto ou sol em mim. / Não sei porque floriram: se o orvalho as queima... / (Ponho as mãos nos olhos para os proteger!) / Tão estranho!: florirem no meu rosto / olhos e versos que não posso ver!» (disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/textos/f11/foto1.html>; último acesso a 26/11/2020).

⁵⁹ Nava, L. M., *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 9.

⁶⁰ Andrade, E. de, «Limiar dos pássaros» in *Nova. Magazine de Poesia e Desenho*, 1 (1975/1976). Cfr. cap. 2.5.3.

⁶¹ Tocco, V., *Breve storia della letteratura portoghese. Dalle origini ai giorni nostri*, op. cit., p. 236.

⁶² A carta, datada de 26.12.2000, Cascais, foi disponibilizada em linha pela revista *Textos & Pretextos*. Segue a transcrição: «Muito caro Eugénio. / Li a sua “Poesia”, li e reli vagarosa e minuciosamente, e a impressão geral é a de que não há nenhum poeta português que possa ombrear consigo neste meio século (Pessoa embaraça as contas quando se considera o século inteiro). Talvez o Cesariny e a Sophia se aproximem de si, mas seria necessário, tanto a um como a outra, eliminar vários poemas seus. Quanto a si, não existe um só verso que deva ser eliminado. No que chamarei de “ciência artesanal”, só vejo o Carlos de Oliveira da segunda fase com alguma possibilidade de eventualmente ser comparado consigo. Nemésio, que considero um poeta enorme, possui, quanto a essa “ciência artesanal”, algo que é menos isso do que estonteante agilidade filosófica e uma perigosa facilidade verbal e versificatória. Nem sempre se aguenta bem com esses

Quanto à relação com o Surrealismo, parece-nos interessante propor as considerações do poeta quando interrogado a este respeito, lembrando também que Eugénio de Andrade afirmou detestar o surrealismo [PR: RP, 266] e que «à corrente barroca e surrealizante, que parece ser hoje a dominante do gosto poético português, a minha poesia opõe, além de transparência e contensão, [...] um desenho linear, matissiano (a palavra é de Yourcenar), cada vez mais aéreo» [PR: RP, 151]:

Falou-se realmente nisso, mas sem insistência. E nessas referências houve algum equívoco. Do surrealismo só me interessou, em dada altura, uma técnica, o que significa que nunca fui surrealista. Sobre o carácter especificamente estético do meu interesse, nenhum surrealista se equivocou, nem quem soubesse o que o surrealismo fosse, é preciso dizê-lo, em nome do mais elementar espírito de justiça. Do surrealismo ficaram na minha poesia certas tonalidades, e a *pureza* com que alguns surrealistas *viveram* a poesia ainda hoje me fascina, pois, surrealista ou não, sempre uma aguda consciência de *viver em perigo* me deslumbrou. Rimbaud é aqui o símbolo por excelência. [PR: RP, 157; itálico no texto].

No final da década de 40 e após a publicação de *Novo Cancioneiro*, houve mais duas séries em que a poesia neorrealista foi representada: trata-se do *Galo de Coimbra* (1948) e de *Cancioneiro Geral* de Lisboa⁶³ que, a partir de 1950, hospedou várias publicações, entre as quais *Retrato de Mulher e Beleza Prometida*, de Armindo Rodrigues (1950); *Terra de Harmonia*, de Carlos de Oliveira (1950); *O Riso Dissonante*, de Mário Dionísio (1950); *A Estrada e a Voz* (1951), *Os Olhos Sem Fronteira* (1953), de Orlando da Costa; *As Evidências. Poema em Vinte e um Sonetos*, de Jorge de Sena (1955), livro

dotes. Porque o século só acabara agora, devo citar os únicos dois outros poetas que, para além dos citados - mas nenhum deles atingindo deveras a sua (de você) altura - que me interessam: Luiza Neto Jorge e Fernando Assis Pacheco. Claro que tudo isto é pessoal, mas se sairmos do “pessoal” aonde vamos dar? Aquilo que os outros dizem, à opinião estabelecida, ao que se convencionar. E voltemos a si: poema a poema, verso a verso, com os intervalos necessários para tudo se adentrar em mim e ressoar, li-o de seguida, li-o como deve ser, como poucas vezes tenho lido um poeta, e você saiu maior - embora evidentemente eu o já soubesse grande - do que era. Algo que alguns chamariam “monotonia” e para mim é garantia de existência de um universo pessoal impositivo é uma impressão global, mas é algo que a leitura minuciosa revela depois ser subtilmente organizada com materiais renovados e de modos sempre diferentes. A música - e vê-se logo que a grande música se meteu nas suas palavras - mais límpida percorre toda a sua obra, mas essa música, às vezes aparentemente fácil e captável, é sinuosa, complexa, rica, e acaba por desembocar, sobretudo a partir de “Rente ao Dizer”, numa admirável, de quando em quando deliciosamente difícil - áspera ou rouca voz - feixe de linhas sincopadas: a melodia que se quebra, a harmonia que se precipita. É quando, muito sabiamente, você recorre ao “enjambement”. Porque será que, dos poetas que amo e citei - Você, Cesariny, Sophia, Carlos de Oliveira, Luiza Neto Jorge e Asis Pacheco - é sem nenhuma dúvida Você, a sua poesia, que me dá a ideia de “nobreza” ou “dignidade”? Isto deve ter um significado. Há um pormenor que não gostaria deixar escapar: não fui comparar a versão final de cada poema com versões anteriores, porque acho que, se o autor trabalhara até chegar àquela forma final, é porque ela é a certa, a verdadeira. É o que eu gostaria que fizessem com os meus poemas. Regresso à ideia de “nobreza” ou “dignidade”. Não percebo bem, eu próprio, o que pretendo dizer. Acrescento no entanto que o Sena, por exemplo, tenta continuamente alcançar essa nobreza ou dignidade, e raramente consegue. A Sophia, não toda ela, às vezes consegue. Nada tem a ver com solenidade. É uma “nobilíssima visão” (título que Cesariny raptou à música) do mundo, parece-me. A sua poesia, Eugénio, constitui uma nobilíssima visão do mundo. Por isso lhe agradeço, a si, ter-me proporcionado agora, de uma assentada, a partilha dessa visão. / Obrigado pelo exemplar da 4ª edição da Antologia. Quatro edições em tão pouco tempo! / Um abraço de muito grande admiração / do seu amigo Heriberto.» (disponível em <https://ler.blogs.sapo.pt/carta-de-heriberto-helder-a-eugenio-de-924183>; último acesso a 27/11/2020).

⁶³ Saraiva, A. J., Lopes, Ó., *História da Literatura Portuguesa*, op. cit., p. 1034.

que foi proibido pela Pide por ser “subversivo e pornográfico”, e libertado um mês mais tarde.⁶⁴ Nesta série, Eugénio de Andrade publica *Os Amantes Sem Dinheiro* em 1950 e, no ano seguinte, *As Palavras Interditas*. Eugénio de Andrade fala, *a posteriori*, de *Cancioneiro Geral*, dando também a ideia da opressão que a censura e o regime exerciam sobre os intelectuais portugueses da época. Estamos no Rossio, em 1948, e os cafés são frequentados por várias personagens do panorama intelectual português, mas também pelos informadores da Polícia Político:

O nome de alguns soava como moeda na pedra: José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Cardoso Pires, Manuel Mendes, Armindo Rodrigues e outros que faziam pela vida. Deveriam andar por ali também uns cães sarnentos e rasteiros, que iam informando a Pide das visitas ocasionais, que não eram poucas, pois alguns daqueles homens haviam passado pelas cadeias políticas, outros conspiravam aberta ou veladamente contra a Ditadura, outros ainda, a revolta aproximava-os daqueles que sonhavam fazer a revolução. Seria esse o meu caso, pois não sei doutra razão para ali estar. [PR: SM, 284].

Logo em seguida, o poeta tenta lembrar a maneira com que entrou em contato com esse grupo, talvez através de Carlos de Oliveira, com que travava amizade desde os anos de Coimbra, e cuja poesia já suscitava o seu interesse. Ele relata as palavras do amigo e poeta:

Num texto pouco divulgado, o autor do *Diário dos Dias Cruéis* escreveu sobre as actividades literárias dessa gente que, graças ao zelo de Armindo Rodrigues, dispunha de uma colecção de poesia, com subscritores a ampará-la, baptizada ainda por ele de «Cancioneiro Geral»: «Os primeiro, terceiro, quarto e quinto títulos [...] pertenciam a três grandes poetas neo-realistas: Armindo Rodrigues (*Retrato de Mulher e Beleza Prometida*), Carlos de Oliveira (*Terra de Harmonia*), Mário Dionísio (*O Riso Dissonante*). O segundo volume (*Os Amantes sem Dinheiro*) era de Eugénio de Andrade que, não obstante obedecer a preceitos estéticos diferentes, nunca se pejou de acompanhar com lealdade perfeita e companheirismo incomparável os seus colegas que cantavam perigosamente (talvez muito menos do que supunham) – sem receio de que a lepra maldita se lhe pegasse.» [PR: SM, 284-5].

Além disso, Eugénio de Andrade ressalta o papel de Jorge de Sena, destacando a sua contribuição na série:

[...] (A colecção viria um pouco mais tarde a incluir um volume de Jorge de Sena, *As Evidências*, levado por mim, seu amigo, que certamente é a coisa mais notável que

⁶⁴ Na *Correspondência*, Jorge de Sena e Eugénio de Andrade falam desta coletânea, que o autor deve ter enviado ao amigo antes da publicação. Sena expressa algumas preocupações, afirmando inclusive ter falado do assunto com Armindo Rodrigues, organizador da série. O poeta relata uma estratégia para divulgar o livro antes da possível apreensão pela censura: «Eu, em todo o caso, julgo que o mais seguro é fazer primeiro todos os envios: assinantes, ofertas, livrarias, crítica garantida, e só depois aquela crítica por cuja proximidade possam passar os polícias honorários». Interessantes para se compreender a poética de Eugénio de Andrade são os comentários que ele faz à coletânea, ressaltando que se configura como um “poema”, «coisa que ninguém fizera ainda, depois do Pessoa», e que nela o autor conseguiu uma «perfeita e subtil unidade»: «cada nova leitura me aproxima mais das origens, como acontece sempre com toda a poesia digna deste nome» (Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 59-62).

publicou o dito «Cancioneiro», pois começa aí a grandeza poética de Sena). [PR: SM, 285].

A partir da década de 50, a literatura portuguesa foi caracterizada por uma extensa e diversificada produção poética e por várias figuras que conseguem encontrar uma voz pessoal (pensamos, entre outros, a Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen), afastando-se da figura de Fernando Pessoa, mas reconhecendo a importância da sua obra, que, ao longo das décadas e graças à dedicação de ilustres especialistas, se ia afirmando universalmente. Embora estes poetas não participassem de grupos literários formalmente configurados, eles mantinham relações pessoais entre si, estabelecendo, assim, um diálogo poético e literário contínuo e profícuo: com as suas obras, eles conseguem levantar a poesia portuguesa a um nível de alta qualidade literária e enriquecem-na graças a uma intensa plurivocidade. Os frutos destas décadas serão maduros em 1960, um ano importante para a literatura portuguesa, pois vêm a luz obras marcantes da segunda metade do século XX, como *Cantata*, de Carlos de Oliveira, *Viagem Através de Uma Nebulosa* e *Voz Inicial*, de António Ramos Rosa, e *A Noite Vertebrada*, de Luiza Neto Jorge, que marcam um ponto de viragem «entre as duas décadas em que se define a superação da herança pessoana por jovens poetas que tinham de encontrar uma voz própria, ou vozes próprias», como ressalta Gastão Cruz.⁶⁵ 1960 é um ano importante também para Eugénio de Andrade, pois é nessa altura que foi publicada a reedição de *As Mão e os Frutos*, na coleção de poesia de Iniciativas Editoriais, onde, em 1958, tinha publicado *Coração do Dia*. É nesse contexto que a importância da reedição da coletânea deve ser lida, sendo assim possível apreciar o seu valor: apesar de ter sido publicada doze anos antes, ela pode ser enumerada entre as obras poéticas mais importantes daquela década.⁶⁶

Eugénio de Andrade mantém-se afastado das experimentações que caracterizaram a década sucessiva: no âmbito do romance, os literatos absorvem e utilizam as técnicas do *nouveau roman* de Robbe-Grillet, enquanto na poesia é forte a influência do concretismo brasileiro. Em 1962, de facto, foi publicada em Portugal a *Antologia da Poesia Concreta*, de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos; em 1964, António Aragão e Heriberto Helder organizam o volume *Poesia Experimental – 1º Caderno Antológico*, seguido de *Poesia Experimental – 2* em 1966, organizado por Melo e Castro e Helder. Nas palavras de António Carlos Cortez, o experimentalismo português surge da «valorizzazione della dimensione linguistica e strutturale del linguaggio, motivata [...] in particolare dalla messa in atto di una reazione a tutto (o quasi) quanto fosse motivato dalla confessione

⁶⁵ Cruz, G., “Eugénio de Andrade: «o real é a palavra»” in Andrade, E. de, *Primeiros Poemas. As Mão e os Frutos. Os Amantes Sem Dinheiro*, Assírio & Alvim, Porto 2012, pp. 9-24, p. 9.

⁶⁶ A coletânea tinha já sido apreciada pelos críticos e pelos leitores. Em 1959, Fernando Lopes-Graça compôs a partir dela um ciclo de canções. Veja-se a correspondência entre o poeta e o compositor: Hora, T. M. da (org.), *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: o Diálogo entre a Música e a Poesia [Correspondência]*, Chiado, Lisboa 2018.

lirica o dall'ideologia»⁶⁷. Além disso, são os anos do grupo PO.EX, da revisitação do barroco e da experimentação no âmbito do texto visual, por um lado; da Poesia 61, por outro. Este grupo, formado por Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge, será caracterizado pela importância atribuída à forma da expressão, pela transgressão ao nível dos códigos fónicos-rítmicos e sintáticos, pela condensação e escassez da expressão.⁶⁸ O nosso poeta publica em 1961, ano em que começou a Guerra colonial e em que estrearam Heriberto Helder com *A Colher na Boca* e Ruy Belo com *Aquele Grande Rio Eufrates*, a coletânea *Mar de Setembro*; de 1964 é *Ostinato Rigore* e de 1968 a primeira obra em prosa, *Os Afluentes do Silêncio*.

Acompanhando as primeiras publicações do poeta, em conclusão, é possível delinejar o contexto literário das décadas em que ele estreou, anos de ditadura em que Eugénio de Andrade mantém relações com figuras importantes do panorama literário português e internacional (Marguerite Yourcenar, Murilo Mendes, Ángel Crespo, Vicente Aleixandre, Luís Cernuda, Jorge de Sena e, também, ilustres lusitanistas como Luciana Stegagno Picchio e Carlo Vittorio Cattaneo). Como veremos no próximo capítulo, ele não deixa, ainda, de ilustrar a sua posição em relação a eventos culturais e históricos, que amiúde comenta, muitas vezes *a posteriori*.

1.2. “Uma poesia de contestação”: o empenho civil de Eugénio de Andrade

É, por assim dizer, uma poesia anti-institucional, que recusa toda a iniquidade, escrita de costas para a moral vigente, desinserida de práticas religiosas comuns – o que nada tem a ver com a experiência pessoal que cada homem tem do sagrado –, alheia ao espírito competitivo e de lucro das sociedades de consumo; numa palavra, uma poesia de contestação, em sentido amplo, que afirma a radical diferença de modos de pensar e agir, atenta ao real sem contudo recusar a utopia, que não pactua com demagógicos populismos mas igualmente distanciada de todo o aristocratismo das estéticas minoritárias. [PR: RP, 225].⁶⁹

⁶⁷ Cortez, A. C., “La poesia portoghese dal 1960 al 2010” in Lanciani, G., *Il Novecento in Portogallo*, op. cit., pp. 223-312, p. 266.

⁶⁸ *Ivi*, p. 248.

⁶⁹ A oposição entre a religião como instituição e o sentido do sagrado próprio de cada ser humano constitui um dos binómios fundamentais da poética eugeniana: «[...] a minha antipatia por toda a forma institucionalizada de religião – ou a simpatia apenas por expressões de religiosidade que ponham o acento numa experiência individual; na busca de uma verdade vivida, de que se participe sem nos apropriarmos dela; no cumprimento de qualquer acto superior (mas de modo nenhum absoluto) para que este bocado de vida de que somos responsáveis tenha um sentido manifesto» [PR: RP, 206-

A poesia de Eugénio de Andrade atravessa quase inteiramente aquela época densa de mudanças e reviravoltas que foi o século XX, até desembocar no novo milénio: um período caracterizado pela violência das guerras e das ditaduras na Europa e, mais tarde e a nível mundial, por uma profunda mudança nas instituições, nas estruturas económicas, nos equilíbrios internacionais do poder, nas ordens sociais, nas mentalidades e nos hábitos dos povos. A produção poética eugeniana pode parecer alheia a estes acontecimentos, pouco ‘empenhada’ – sobretudo segundo os critérios da literatura neorrealista que dominava nos anos em que o poeta estreou –, pois aparentemente não dá conta da obscuridade que, em dados momentos, marcou o contexto histórico e social português e mundial. João de Mancelos sublinha a carência de estudos relativos a esta dimensão da poesia eugeniana e indica como causa principal a consideração que o público e os críticos tinham de Eugénio de Andrade como «um homem pouco sociável e arredado até de tertúlias culturais»⁷⁰, opinião que talvez o próprio poeta tenha contribuído para difundir.⁷¹ Embora considerando este aspeto, parece-nos que a escassez das reflexões a este respeito se deve à preferência dos críticos para outras temáticas que vieram a ser associadas à figura do poeta. Esta situação, contudo, contrasta com as numerosas declarações de Eugénio de Andrade relativas a assuntos políticos, históricos e sociais e à conceção do papel que a poesia desempenha na sociedade; declarações, estas, depositadas nos textos em prosa e nas entrevistas e que sugerem o substrato político no qual assenta a poética eugeniana. A propósito do caráter didático dos seus poemas para crianças, inseridos na coletânea *Aquela Nuvem e Outras*, de 1986,⁷² por exemplo, afirma o poeta:

O que quis dar às crianças foi prazer. Só isso me preocupou. Mas nesses poemas [...] estão afinal muitas das simpatias e antipatias inscritas em toda a minha poesia: o gosto pelos grandes espaços, o amor pelos animais, as preocupações ecológicas, o jogo arriscado da liberdade, o horror a toda a espécie de clericalismo, a indiferença pelo poder, etc... Como poderia ser doutra maneira? [PR: RP, 240-1].

A pergunta retórica com que o trecho se fecha, que indica uma relação direta entre as preocupações do poeta e as escolhas temáticas e estilísticas realizadas na construção das obras, pode ser aprofundada se considerarmos que o poeta salienta a existência de uma relação necessária entre a poesia e o contexto em que ela vem à luz, relação de que os poemas não podem deixar de dar conta. A obra torna-se, portanto, testemunho do “estar no mundo” do poeta, que nela coloca, mesmo

⁷⁰]. E ainda, a propósito de Deus: «A ideia de Deus, num mundo tão monstruosamente injusto, não cabe no meu entendimento» [PR: RP, 265].

⁷¹ Mancelos, J. de, “Uma palavra preocupada: A escrita como ofício de cidadania em Eugénio de Andrade” in Ferreira, A. M. e Pereira, E. (org.es), *Ofícios do Livro*, Universidade de Aveiro, Aveiro 2007, pp. 153-62, p. 154.

⁷² «O poeta, foi Pessoa quem o disse, é um indisciplinador de almas – como quer Você que um homem assim não escolha a margem para viver?» [PR: RP, 203-4].

⁷² Cap. 1.3.1.

involuntariamente, traços do contexto em que vive e da sua interação com este contexto. É tarefa dos leitores e dos críticos compreender de qual forma isto acontece:

A poesia, como disse Antonio Machado, é palavra no tempo. Cada poeta dá testemunho na terra, de coração aflito, do milagre de um único encontro: o encontro com o seu rosto. Um rosto feito de mil rostos, onde cada ser poderá reconhecer-se. Temporal, por excelência, a palavra do poeta é uma palavra *preocupada*. [PR: RP, 163].

Não existem, portanto, poemas que não testemunham a época e o contexto em que foram escritos: eles não podem ser distintos do tempo em que surgem e não são impermeáveis às “preocupações” do seu criador. Ao trecho acima “responde” Eduardo Lourenço, retomando a ideia de que a poesia de Eugénio de Andrade é poesia do efémero, tão ligada ao instante que parece suspendê-lo.⁷³ Ainda deste trecho emerge mais uma função desempenhada pelo poema e pelo poeta, a de ajudar o leitor a realizar o “encontro com o seu rosto”, tema muito caro a Eugénio de Andrade e um dos pilares da sua poética. A poesia pode ser o meio através do qual o poeta e os leitores conseguem encontrar o seu verdadeiro eu e atingir a autorrealização, processo que representa, segundo ele, a conquista da liberdade: «Desde muito jovem escrever foi para mim uma forma de encontro com o próprio rosto, rosto precário, é certo, mas erguido contra todas as formas de repressão» [PR: RP, 190].⁷⁴ Pelo contrário, o homem contemporâneo encontra-se “mutilado”, sendo a repressão o elemento marcante de qualquer sociedade, seja ela ditatorial ou democrática.⁷⁵

Quando, em 1948, foi publicada *As Mão e os Frutos*, a coletânea que o poeta *a posteriori* considerou a sua obra de estreia até à publicação de *Primeiros Poemas* em 1977, Portugal já tinha vivido duas décadas de ditadura; a obra foi apreciada, como vimos, pelos críticos e pelos leitores. Curiosamente, ela foi recebida com o mesmo calor também doze anos mais tarde, por ocasião da sua primeira reedição pelas Iniciativas Editoriais: Gastão Cruz sublinha que a nova publicação representou um acontecimento importante no panorama literário português, inserindo-se numa fase de mudança.⁷⁶ As suas palavras contextualizam-na do ponto de vista histórico, dando-nos uma ideia da importância da escrita nos regimes ditoriais:

Os poemas falavam, de forma muito particular, a uma juventude que crescera num país sufocado pela repressão exercida por um governo fascista e um catolicismo reaccionário,

⁷³ «Toda a poesia é “palavra no tempo” sem dúvida, mas a do autor de *Ostinato Rigore*, de tão colada ao tempo, de tão íntima do instante e sua fulguração, mais parece, sem ser intemporal, uma como que sensível suspensão do tempo». (Lourenço, E., “Oiro e melancolia (Sobre *Ostinato Rigore*)” in *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2007, pp. 45-9, p. 46).

⁷⁴ Cfr. cap. 1.1.1.

⁷⁵ «Não me interessa o homem mutilado, luto por um homem que realize toda a sua potencialidade, não só no plano económico, cultural e político, mas também que assuma responsável a sua diferença, mesmo no plano da sexualidade. A liberdade em abstracto não me interessa». [PR: RP, 198-9].

⁷⁶ Cfr. cap. 1.1.1.

que tentavam impor uma moral de sacrifício, juntamente com todas as formas de opressão imagináveis.

Neste contexto social e político, não era preciso um livro atacar explicitamente o regime para ser subversivo. O simples acto de escrever e de publicar já davam, a quem o fazia, e a quem lia, a sensação de estar a lutar contra um sistema intolerável. A poesia era, só podia ser, no começo dos anos 1960, a «liberdade livre» de que, no título do seu primeiro livro de ensaios e nos textos que o integravam, falaria António Ramos Rosa.⁷⁷

Até 1974, ano da queda do Estado Novo, Eugénio de Andrade tinha publicado dez livros (excluindo as três coletâneas juvenis em seguida rejeitadas) sem nunca ter tido particulares problemas com a censura. Nos seus textos em prosa, ele voltará com insistência a falar do fascismo do ponto de vista histórico e político, como realidade que Portugal viveu durante tantos anos – e que o poeta definiu «tempo sujo» [PR: RP, 182]⁷⁸ –, mas sublinhando também que ele se manifesta nas sociedades modernas, apesar das instituições serem democráticas, na forma de repressão, conformismo e limitação das liberdades. A luta do poeta contra o fascismo não se realiza por meio da atividade política ou partidária, mas é através da poesia que ele manifesta a sua oposição a qualquer forma de repressão e de opressão dos homens:

Se penso nas vítimas do fascismo, nos perseguidos na carne e no espírito, nos que passaram pelas prisões e pelo Tarrafal, naqueles a quem a Polícia Secreta roubou ao sono, violou a intimidade, interrogou, torturando, matando até; [...] se penso em todos eles e ainda nos milhares de exilados e emigrantes — que importância teve a minha resistência ao fascismo?

Dizer que nunca pactuei com a perversão do espírito, que atingiu entre nós formas refinadas, não colaborando nas suas revistas e nas suas exposições, ou não concorrendo aos seus prémios? Dizer que nunca me servi do meu nome de escritor como trampolim para qualquer cargo? Dizer que também senti, embora em grau menor que outros meus camaradas, os efeitos da Censura, pois sempre a minha poesia, embora isenta de conotações messiânicas, se opôs frontalmente à moral da classe dominante? [PR: RP, 183].

O poeta reconhece o papel que, nas longas décadas da ditadura, desempenharam os escritores portugueses, a maioria dos quais se opôs abertamente ao regime:

Entre nós, a criação pela palavra sob o fascismo foi sempre criação *responsável*. Os livros apreendidos, as mutilações da Censura, as prisões, o exílio, o encerramento da Sociedade Portuguesa dos Escritores aí estão a prová-lo rotundamente. Só os medíocres pactuaram com o regime, mas desses não apetece falar. Porque a palavra, em todos estes anos, foi sempre palavra *preocupada*, uma vez iniciado o processo de

⁷⁷ Cruz, G., “Eugénio de Andrade: «o real é a palavra»” in Andrade, E. de, *Primeiros Poemas, As Mão e os Frutos, Os Amantes Sem Dinheiro*, op. cit., pp. 12-3.

⁷⁸ É interessante chamar a atenção para a recursividade, que vai além da obra eugeniana, do conceito de “limpeza” associado ao processo de democratização, em oposição ao «tempo sujo» da ditadura. É fácil lembrar o célebre poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, “Esta gente”, de *Geografia*: «[...] Meu canto se renova / E recomeço a busca / De um país libertado / De uma vida limpa / E de um tempo justo» (Andresen, S. de Mello Breyner, *Geografia* [1967], Assírio & Alvim, Lisboa 2014, pp. 38-9). Cfr. cap. 1.2.2.

democratização, anunciado finalmente o início de uma descolonização sem ambiguidades neocolonialistas, creio que os escritores portugueses não terão dificuldade em erguer a voz numa terra limpa onde a palavra poética aspire à realidade total. [PR: RP, 182-3].

Depois dos entusiasmos que se seguiram à Revolução dos Cravos,⁷⁹ a opinião dele sobre Abril muda: assim como aconteceu com outros escritores e intelectuais (Sophia de Mello Breyner Andresen e Miguel Torga, por exemplo), embora ele reconheça a importância do acontecimento, não vê o 25 de Abril como o momento da definitiva libertação dos portugueses. Apesar da sua dimensão revolucionária, o evento não pode cancelar a moral preexistente. Numa carta de maio de 1974 a Jorge de Sena, exilado nos Estados Unidos, o poeta relata o entusiasmo inicial, mas também as preocupações relativas à política e à administração do país que começam a surgir, juntamente com o medo da possível instauração de um novo regime ditatorial.

Antes de 25 de Abril tive o mais íntimo dos meus amigos preso pela Pide, e depois do movimento das Forças Armadas, houve uns dias de bebedeira.

O tempo quase não chegava para a leitura dos jornais, as emissões de rádio, a televisão. Durante uns dias este país foi outro: agora é necessário encontrar-se um ritmo, o que não [é] fácil. O processo democrático, ao nível dos organismos, das fábricas, das escolas, é para já uma baralha. É evidente a falta de hábito. Não tardará que a Junta de Salvação comece a ter também os seus presos políticos; a esquerda revolucionária já está a ser aproximada pelos bem-pensantes do país, incluindo os comunistas, da mais sinistra reacção. [...]

Não tomes a mal o meu silêncio; o país começa a estar quase todo em greve, e isso é muito inquietante.⁸⁰

Alguns meses depois, em carta de 23 de janeiro de 1975, a preocupação do nosso poeta com a situação política no país torna-se ainda mais evidente:

Os dias passam não sei como. Jornais, rádio, televisão – quase não faço mais nada. Não vejo os amigos, não sei que fazer, provavelmente preocupados como eu com a fragilidade de todo o processo político. Em certos aspectos nada mudou desde que aqui estiveste: o mesmo abismo entre o poder económico e o poder político, a ausência de medidas vigorosas no sentido de evitar saídas de capital, a mesma fragmentação se espera (acentuado agora no PS com a saída do Manuel Serra, para constituir a Frente Socialista), os fascistas instalados a todos os níveis, etc., etc. Estamos, portanto, bem longe de uma revolução em marcha, por muito que se fale nisso...⁸¹

Na sequência dos eventos de Abril, ainda, Eugénio de Andrade comenta em entrevista os acontecimentos, salientando os problemas que irão surgir ao longo do processo de democratização:

⁷⁹ Veja-se o texto “À sombra da memória” do livro homónimo in Andrade, E. de, *Prosa*, op. cit., pp. 284-9.

⁸⁰ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 498-9.

⁸¹ *Ivi*, p. 506.

Muita coisa mudou em Portugal nestas últimas três semanas, mas poder-se-á dizer que está em curso uma revolução? Ou simplesmente que o fascismo caiu? O 25 de Abril foi acção de militares, isso não pode ser esquecido nem diminuído: além de injusto, seria grave. É acto da mais elementar justiça dizer-se que ao Movimento das Forças Armadas fica o povo português a dever um espaço limpo onde erguer o rosto, mas não poderemos esquecer que o fascismo continua instalado em toda a parte, a todos os níveis, até dentro de cada um de nós: o homem novo continua por nascer, a sociedade justa por planificar. Assim talvez nem seja correcto falar em revolução. [...] O carácter burguês do 25 de Abril é óbvio: o processo de democratização em curso não poderá deixar de o reflectir. [PR: RP, 181].⁸²

Reconhecendo o papel das forças armadas no processo de libertação, portanto, o poeta afirma que o fascismo continua instalado na sociedade, pois faltou um processo de mudança que levasse para uma revolução cultural. Como se vê, o adjetivo “limpo” e o conceito de limpeza são recorrentes.

O poeta coloca a questão da identidade dos portugueses, declinando o tema do rosto ao nível da coletividade. Rosto coletivo que, como indicará em outra entrevista, tem de ser procurado na poesia: é nela que se encontram o carácter e a identidade do povo português, «que os políticos tão afanosamente buscam» [PR: RP, 215]. Ele enumera alguns poetas – que coincidem com os que marcaram a sua formação literária –, num percurso que vai das cantigas até à obra de Camilo Pessanha:

É nessas linhas exíguas que os sortilégios de D. Dinis e Pêro Meogo passam a Bernardim e Gil Vicente, Camões e Antero, Cesário e Pessanha, e chegam acrescentados, mesmo quando subvertidos, aos nossos dias: é aí, digo-vo-lo eu, que descobrirei esse rosto prisioneiro da sua própria música, fitando enigmaticamente «o futuro do passado». Só esse rosto é nosso. Não temos outro. [PR: RP, 215-6].

Depois de Abril, o poeta chama a atenção para questões da atualidade que, embora de forma diferente se comparadas com as décadas da ditadura, continuam a pôr em causa a liberdade do homem, antecipando temáticas que irão caracterizar as décadas seguintes.⁸³ Trata-se de temas como a questão das colónias, para as quais sempre o poeta desejou a independência («O que desejo para Moçambique, Angola e Guiné é a independência: só a dignificação dos povos africanos nos pode a nós próprios conferir dignidade» [PR: RP, 181]), bem como o machismo, a propósito do qual ele sublinha a relação desequilibrada que ainda persiste entre homens e mulheres [PR: RP, 201]. Ele trata amiúde, ainda, o tema da alienação no trabalho, que – como vimos (1.1) – o atinge pessoalmente:

⁸² «Não se fez uma revolução em Portugal, no sentido pleno da palavra, porque não se fez uma revolução cultural. As pessoas não mudaram dentro de si próprias, e era isso que importava» [PR: RP, 200]. Sophia de Mello Breyner Andresen, numa entrevista dada no dia 13 de maio de 1980, a M^a Conceição Ferreira Machado Vaz para o programa radiofónico *A Face e o Perfil*, comenta de forma análoga os acontecimentos de Abril (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=in9wyfNOetg>; último acesso a 2/7/2020).

⁸³ Ele participa como coautor também na obra *Timor, o nosso dever falar*, pref. de J. Sampaio, APEL - Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, Lisboa 1999.

O mal está no carácter desapaixonado, frio, mecânico do trabalho; na ausência de uma participação da inteligência e da sensibilidade na maioria das actividades profissionais; na servidão implacável do homem instalada no próprio cerne de uma civilização que se propõe, justamente, abolir a servidão. O mal é a ausência do homem no homem. [PR: RP, 163].

Se nas obras em prosa, nas entrevistas e nas cartas o poeta toma posição de forma explícita, na poesia a oposição de Eugénio de Andrade à repressão exercida pelo salazarismo e, mais tarde, por uma sociedade conformista e consumista, realiza-se através do carácter luminoso e transparente das suas criações. A sua poesia, deixando de relatar – de forma geral – acontecimentos específicos, é testemunho dos sofrimentos dos homens justamente na medida em que trabalha elementos de sinal contrário (a luminosidade, a leveza, a brancura), algo que requer muito empenho e esforço: «É todo um mundo confuso, de penetração difícil, tanto mais difícil quanto mais pretendo pô-lo claro, transparente» [PO: 43], porque «as águas mais claras podem também ser as mais fundas»⁸⁴. Eis, a propósito, as palavras de Óscar Lopes:

Eu gosto desta poesia como caso único, na nossa lírica portuguesa de frustrações à vista, porque, como a grande música [...] ela é luz, oiro, plenitude [...] Até a morte se destroca em sua única realidade, que afinal se situa em plena vida:

*Onde espero morrer
será manhã ainda?*

A sua dor é solar, participa da alegria, como, no fundo, toda a verdadeira e intensa dor moral: é a intransigência de nada aceitar senão desde a plenitude consumada, pois que a plenitude se realiza sobretudo como grau de exigência consciente perante a vida, seja o que for o que ela nos dê.⁸⁵

É assim que o poeta atua no sentido de contribuir para que cada indivíduo se liberte da repressão que impõe a si próprio, pois «o poeta sonha sempre transformar o homem, mudar a vida» [PR: RP, 195].

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. [...] É contra a ausência do homem no homem que a palavra do poeta se insurge, é contra esta amputação no corpo vivo da vida que o poeta se rebela. E se ousa “cantar no suplício” é porque não quer morrer sem se olhar nos seus próprios olhos, e reconhecer-se, e detestar-se, ou amar-se, se for o caso disso, no que não creio. [PR: RP, 141-2].

⁸⁴ Vale a pena lermos a citação na íntegra: «É certo que os meus versos sempre se escreveram contra a corrente, mas nos últimos que venho publicando isso accentua-se, como se polemicamente todo o meu empenho consistisse em mostrar que as águas mais claras podem também ser as mais fundas». [PR: RP, 151].

⁸⁵ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios* [1981], Campo das Letras, Porto 2001², p. 25 (itálico no texto).

Eugénio de Andrade destaca a conflitualidade que o poema traz em si; o poeta que sempre foi celebrado pela luz e pela harmonia das suas obras diz-nos que, atrás destas características, existem perpétuos conflitos: apesar de luminosa, a palavra é de aflição; apesar de serena, é palavra de desejo; apesar de «dizer o silêncio», ela é rumorosa. Estes e outros são dualismos que o poeta tenta sanar, assim como tenta conhecer as profundezas da identidade do ser humano, recuperando os seus aspectos vitais.

Nas palavras de Theodor W. Adorno, a poesia, como vimos no início do capítulo, surge como resposta ao contexto em que os poemas se originaram e é sempre o resultado de um conflito vivido pelo poeta. Quanto mais este conflito é áspero, difícil de se sanar e provoca dor e sofrimento, tanto mais a poesia se faz porta-voz de uma harmonia que o próprio poeta procura, do mundo possível que ele sonha:

Tuttavia questa esigenza posta alla lirica, l'esigenza della parola verginale, è in se stessa sociale. Essa è indizio di una protesta contro una condizione sociale che ogni singolo sperimenta come a lui estranea, fredda, nemica, opprimente; e negativamente tale condizione si imprime nella configurazione: quanto più pesante è, tanto più inflessibilmente la creazione gli resiste non piegandosi a elementi eteronomi e costituendosi completamente in base alla propria legge. La sua distanza dalla pura e semplice esistenza diventa misura della falsità e cattiveria di questa. Nel protestare contro di essa la poesia esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti.⁸⁶

O autor sublinha a relação que intercorre entre a lírica e a sociedade, excluída por muitos críticos a ele contemporâneos, convencidos que há uma fratura entre a lírica e o imanente. A seguir, ele destaca uma postura que é também típica de Eugénio de Andrade, e da qual falámos brevemente: a oposição à mercantilização do homem, dos sentimentos, da vida; o domínio dos objetos que é marca característica da época moderna:

L'idiosincrasia dello spirito lirico nei confronti del predominio delle cose è una forma di reazione alla reificazione del mondo, al dominio della merce sull'uomo, che dall'inizio dell'era moderna si sono estesi e dall'epoca della rivoluzione industriale si sono allargati a potere dominante della vita.⁸⁷

A alienação de que falámos a propósito das reflexões eugenianas sobre o trabalho e, de forma mais geral e existencial, «a ausência do homem no homem», são instâncias referidas também por Adorno: até as obras que mais se afastam da atualidade, aquelas que parecem isentas de relações com o contexto em que surgem, são, de facto, testemunho dele. Antes, elas são-no mais, pois o maior afastamento indica um maior sofrimento, um ato de resistência maior por parte do autor:

⁸⁶ Adorno, T. W., *Note per la letteratura*, trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, ed E. Filippini, Einaudi, Torino 1979, p. 49.

⁸⁷ *Ivi*, op. cit., p. 49.

Perfino creazioni liriche in cui non penetra più il residuo dell'esistenza convenzionale e oggettuale, nessuna cruda materialità, le creazioni supreme che la nostra lingua conosce, devono la loro dignità precisamente alla forza con cui in esse l'io desta l'apparenza di natura, ritraendosi dall'estraneazione. La loro pura soggettività, ciò che in esse pare privo di fratture e armonico, testimonia il contrario, testimonia del dolore che si prova per l'esistenza estranea al soggetto così come dell'amore per essa, anzi la loro armonia propriamente non è nient'altro che l'accordo intimo di un tale dolore e di un tale amore.⁸⁸

Esta “dor” que é do poeta e que é causada pelo alheamento da existência em relação ao sujeito, mas também pelo amor dele à existência, parece-nos justamente uma chave de leitura da poética eugeniana. Segundo Adorno, a harmonia que caracteriza algumas criações se deve ao “íntimo acorde” entre a dor e o amor de que acabámos de falar. No âmbito deste dualismo que gera harmonia, emergem alguns ecos clássicos que ressoam na poesia de Eugénio de Andrade. Afirma Sophia de Mello Breyner Andresen no ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica*:

[...] o mundo grego nunca é o mundo da pura serenidade apolínea. O espírito apolíneo aparece sempre conjugado com a força dionisíaca. E o chaos, anterior a tudo, assedia o kosmos. A claridade grega é uma claridade que reconhece a treva e a enfrenta. A claridade daqueles que interrogam a esfinge e que penetram no labirinto para combater a escuridão e a violência do toiro.⁸⁹

Palavras que ressoam na epígrafe que Eugénio de Andrade coloca em abertura de *Contra a Obscuridade*: «A claridade coroa-se sempre de cinza, eu sei: / É sempre a tremer que levo o sol à boca» [PO: 408].

A poesia eugeniana consegue ultrapassar as contingências e alcançar o cerne dos problemas com que o homem lida – a falta de liberdade em todas as suas manifestações, a dificuldade de ele encontrar «o próprio rosto» – atingindo uma universalidade total: daí a aprovação que encontrou e que ficou inalterada, apesar das grandes mudanças que Portugal sofreu ao longo do século XX, assim como o êxito da obra dele – das mais traduzidas entre as portuguesas – fora de Portugal. O valor de luta e de contestação que ela adquire tem a ver com a sua tenção para a liberdade e para a plenitude do ser humano: o poema se configura como um «espaço de liberdade» e de partilha no qual o poeta se expressa e as suas palavras se tornam universais:

Não tenho mãe, nem pai, nem irmãos, nem mulher, nem filhos; não tenho igreja, nem partido, e ultimamente começo mesmo a interrogar-me se na verdade tenho pátria. Mas é nesta precariedade que surge um espaço de liberdade, o poema, e aí tudo o que faço deixa de ser só meu para ser também liberdade de outros. [PR: RP, 200].

⁸⁸ Adorno, T. W., *Note per la letteratura*, op. cit., p. 49.

⁸⁹ Andresen, S. de M. B., *O Nu na Antiguidade Clássica*, Portugália Editora, Lisboa 1975, p. 14.

Aquele ‘homem novo’ que, nas palavras por ele pronunciadas na sequência do 25 de Abril, estava ainda por nascer, pode ser gerado pela palavra poética:

O poeta é um primitivo. Mas é em nome desse amor que a sua recusa tem a força de um destino, num mundo que vai abdicando de o ser. Ele é por excelência aquele que diz não à peste negra da mentira, e se opõe, implacável, ao rasteiríssimo jogo da vileza institucionalizada. Porque a palavra poética visa a subversão – se assim não for, que sentido teria esta música onde o homem morre sílaba a sílaba para que outro homem nasça? [PR: RP, 205].

Não é por acaso que os poemas em que ele se refere de forma mais explícita à situação política, a acontecimentos históricos, ou a personagens importantes no panorama político e intelectual internacional, são poemas ocasionais dos quais ele irá de alguma forma se afastar, como os contidos em *Homenagens e Outros Epítáfios*, obra que o poeta afirma ser composta por escritos «de circunstância», relacionados com acontecimentos de que levam as marcas e salientando ser «tão veemente em denunciar a miséria da intolerância, a estupidez da crueldade, o nojo da hipocrisia» como nenhum outro livro dele [PO: 643]. Em particular, na nota relativa ao livro, ele refere-se explicitamente a “Elegia das águas negras para Che Guevara”,⁹⁰ “Discurso tardio à memória de José Dias Coelho”, “Requiem para Pier Paolo Pasolini”,⁹¹ “Ao Miguel, no seu 4.º aniversário e contra o nuclear, naturalmente”, “Em memória de Chico Mendes”⁹², poemas que Eugénio de Andrade ressalta em negativo «não pelas suas implicações políticas, naturalmente, mas por se desviarem do que julgo ser o carácter da minha escrita» [PO: 643].

Alguns críticos salientaram poemas, redigidos na maioria durante os anos da maturidade, que aparentam terem origem explícita nas contingências históricas (referimo-nos a “Guernica”, “Berlim” ou “Peniche”, de *Escrita da Terra*, entre outros)⁹³. Afirma Paula Morão:

[...] é motivo da escrita como o são acontecimentos concretos (cf. os *Epítáfios*, ou poemas como “Peniche”, “Guernica”, em que se manifesta claramente uma posição de luta contra o conformismo, a repressão, a morte aniquiladora de valores temporais).⁹⁴

⁹⁰ Do qual emerge o tema, importante para o nosso discurso, da utilidade da palavra, da sua capacidade de se transformar em ação: «[...] Cada palavra tua é um homem de pé, / cada palavra tua faz do orvalho uma faca, / faz do ódio um vinho inocente / para bebermos, contigo / no coração, em redor do fogo. (1971)» [PO: 256-7].

⁹¹ Arnaldo Saraiva enumera e comenta doze variantes do texto final: de acordo com ele, é clara a vontade do poeta de eliminar os traços mais “jornalísticos” (Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 14).

⁹² A questão ecológica coloca-se no cerne da obra eugeniana, como consequência natural da centralidade da relação do homem com a natureza na poética dele. As referências ao tema são inúmeras. A tal propósito (e relativamente ao antibelicismo de Eugénio de Andrade), veja-se Mancelos, J. de, “Uma palavra preocupada: A escrita como ofício de cidadania em Eugénio de Andrade” in Ferreira, A. M., Pereira, E. (org.es), *Ofícios do Livro*, op. cit.

⁹³ «Ciò non significa che in momenti decisivi del suo itinerario non abbia cercato di conciliare lavoro estetico e imperativo etico, come si evince sia dall'eloquente titolo di una delle raccolte degli anni '50, *As Palavras Interditas* (Le parole interdette), sia dalle poesie di tenore politico con cui, in *Homenagem* [sic] e *Outros Epítáfios* (Omaggio [sic] e altri epitaffi), del 1993, rende omaggio a varie figure che si sono impegnate nella lotta contro l'ingiustizia». (Martinho, F., “La poesia del Novecento: dagli inizi del secolo alla fine degli anni '50” in Lianciani, G., *Il Novecento in Portogallo*, op. cit., p. 75).

⁹⁴ Morão, P., *Poemas de Eugénio de Andrade: o Homem, a Terra, a Palavra. Apresentação crítica, selecção, notas e*

Toda a obra eugeniana assenta num profundo e constante questionamento ético e na consequente defesa da posição assumida. *Escrita da Terra*, onde aparecem os poemas referidos, constitui uma espécie de atlante geográfico pessoal do poeta, em que ele atua, na nossa opinião, no sentido de uma eternização dos lugares escolhidos: são indício disto os textos extremamente rarefeitos, a quase total ausência do elemento narrativo, a falta de coordenadas temporais entre as quais colocar os poemas. Consequentemente, no leitor realiza-se um processo de correlação espaço-temporal: os elementos toponomásticos, que se concentram nos títulos, remetem, em alguns casos, para lugares densos de significação no imaginário comum; o poeta, através da referência ao lugar no sentido de eternizá-lo, atribui-lhe uma dimensão simbólica e absoluta e, com isso, eterniza também os temas, os problemas e os sentimentos de que o texto fala; temas que geralmente coincidem com questões centrais da obra eugeniana. Nas palavras de Arnaldo Saraiva, «os topónimos literários por mais que se queiram colados à realidade valem apenas como deíticos, ou são apenas figuras (simbólicas) de espaços e tempos (às vezes só simbólicos)».⁹⁵ Os títulos constituem molduras que colocam no espaço o poema: um elemento particular e específico torna-se assim universal. É o caso do poema acima referido, “Guernica”:

Compacto
cego

ao ar

falta-lhe só o gume. [PO: 228].

Como se vê, dois elementos estilísticos (o verbo no presente do indicativo, que não indica ação, mas sim carência, além da falta de coordenadas temporais) fazem com que o momento escolhido se configure como uma imagem eterna.⁹⁶ A rarefação da matéria textual é evidente graças aos espaços brancos postos entre os versos e à ausência de pontuação. A referência ao gume, assim como as características atribuídas pelo poeta ao ar através dos adjetivos, permitem associar o poema ao quadro homônimo de Picasso, de forma a constituir quase uma *ekfrasis* da obra de arte, ressaltando a sensação de intemporalidade ou de eternidade que a leitura provoca.⁹⁷ Esses poemas não devem ser

sugestões para análise literária por Paula Morão, Seara Nova / Editorial Comunicação, Lisboa 1981, p. 16.

⁹⁵ Saraiva, A., “Terra-mãe, matéria e matriz poética” in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 31-41, pp. 34-5.

⁹⁶ Muito semelhante do ponto de vista estilístico é o poema “Peniche”: «Vento / vento // há tanto / há só vento no meu país // vento branco / verde vento negro // ardente // seca as lágrimas // corta a voz na raiz». [PO: 224]. Vejam-se ainda “Berlim” [PO: 226]; “Turismo em Corfu” [PO: 246], poema em que a ilha se torna atemporal graças a um diálogo entre épocas distantes realizado em pouquíssimos versos; “Canção da mãe de um soldado de partida para a Bósnia”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 603].

⁹⁷ A propósito da écfrase na obra de Eugénio de Andrade, veja-se Mancelos, J. de, “Pintar com palavras: As artes plásticas na poesia de Eugénio de Andrade” in *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa 2013, pp. 187-208.

considerados como o sinal de uma mudança na poética do autor, no sentido de uma maior representação da atualidade na sua obra, mas como um mecanismo diferente para se proporem novamente as mesmas instâncias éticas, como no último poema da coletânea, “Calcedónia”, em que o poeta escolhe uma cidade da antiguidade, correspondente ao atual bairro Kadıköy de Istambul para propor novamente a sua relação com a paisagem.⁹⁸ Responde Eugénio de Andrade a um entrevistador que sublinha justamente a maior explicitação dos temas políticos nas coletâneas que pertencem à sua fase madura, definindo até alguns textos «militantes»:

Uma concepção puramente estética da poesia é-me alheia, mas a minha luta não tem mudado: o homem do nosso futuro não me interessa desfigurado. A liberdade, aqui e agora, continua a ser conquista fundamental, ela não existirá enquanto o homem não se libertar do jugo da miséria e a miséria é ainda um flagelo sobre a terra. A miséria e o medo. Medo não só de enfrentar o mundo, falo também do medo que o homem tem de descer ao fundo de si próprio, de fitar o próprio rosto e reconhecer-se. O homem do nosso futuro quero-o liberto de todas as misérias, sem esquecer aquelas que começam em si mesmo. [PR: RP, 232].⁹⁹

Recorrendo às palavras de Italo Calvino, na sua poesia Eugénio de Andrade procura «[...] la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere»¹⁰⁰. A sua poesia configura-se como “poesia de contestação” justamente na medida em que não fala de forma explícita da dor e da obscuridade, mas tenta levar aos leitores a luz e a transparência que podem faltar no cotidiano, criando, como toda obra de arte, uma realidade possível.

1.3. O espólio do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto e outros fundos

Os arquivos literários constituem espaços de testemunho e de preservação da memória de um autor ou de uma autora: por um lado, eles revelam aspectos do seu trabalho intelectual que talvez não se manifestem na obra publicada; por outro, eles dão a conhecer dimensões inéditas da sua personalidade, que escapariam se olhássemos só para a sua atividade no âmbito público e oficial. Segundo Myriam Trevisan,

Per archivi letterari intendiamo i materiali che uno scrittore o una scrittrice ha prodotto, ricevuto, acquisito, elaborato nel corso della propria esistenza, essenzialmente per fini

⁹⁸ «Afinal os romanos eram / como eu: amavam / os lugares onde a grandeza / e a solidão / andam de mãos dadas» [PO: 250].

⁹⁹ Ainda sobre a miséria: «Ser expulso de um calor que é o do sangue, eis a miséria. Só através do corpo nos poderemos erguer à divindade de que formos capazes, até deixarmos de ser, na frágil e precária luz da terra, o mais estrangeiro dos seus habitantes» [PR: RP, 161].

¹⁰⁰ Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milão 1993, p. 33.

di autodocumentazione. Si tratta di carte eterogenee, che si collocano a metà strada tra pubblico e privato: dalle diverse stesure delle opere letterarie a diari, lettere, fotografie, materiali di studio, ritagli stampa, libri postillati e documenti personali di diversi tipi.¹⁰¹

Sophia de Mello Breyner Andresen disse em entrevista que a sua foi «uma vida a escrever e a juntar papéis»¹⁰², afirmação que muitos escritores partilharam. Um arquivo constitui, de facto, uma verdadeira «autobiografia em papel»¹⁰³, seja ele bem conservado ou, como geralmente acontece, tenha ele sofrido perdas devidas à censura e à autocensura, a eventos climáticos extremos, a guerras, a mudanças para outras casas, ao mau estado de conservação, etc.

Nas últimas décadas, tem surgido uma maior atenção aos arquivos dos escritores, afirmando-se em paralelo com a elaboração de metodologias críticas que valorizam estes documentos. Em consequência disso, nasceram centros de conservação – geralmente sediados nas Bibliotecas Nacionais ou nas Universidades – dedicados ao armazenamento, à catalogação, ao estudo e à valorização de fundos de vários escritores e foi dada uma ênfase cada vez maior ao agrupamento e à conservação do espólio integral de um autor, incluindo a totalidade dos papéis localizáveis e as bibliotecas particulares. A presença de todos os materiais de arquivo e dos fundos livreiros de um autor no mesmo espaço facilita, de facto, o estudo dos documentos, permitindo inclusive perceber melhor as relações que existem entre eles, reconhecer, em alguns casos, quais poderiam ter sido os ensejos que acenderam a criatividade do autor num determinado momento e acompanhar as diversas fases da elaboração de uma obra até à sua publicação e a eventuais alterações efetuadas antes das reedições seguintes, processo típico do *modus operandi* eugeniano.

No caso de Eugénio de Andrade, o material acumulado pelo autor não coexistia no mesmo espaço à data das nossas pesquisas. O poeta, que viveu quase toda a vida no Porto, deixou uma quantidade consistente de documentos no seu fundo, que, após a extinção da Fundação a ele dedicada, foi transferido para a Biblioteca Pública Municipal do Porto, local em que consultámos o arquivo.¹⁰⁴

O espólio, ainda em fase de organização e catalogação no momento das nossas estadas no Porto, contém manuscritos e datiloscritos de textos éditos e inéditos, entre os quais uma grande quantidade de versões alternativas às publicadas. Pelo que pudemos apreciar, tendo em conta a falta de um catálogo definitivo que nos oferecesse uma imagem global dos conteúdos do espólio, os documentos foram conservados de forma assistemática, pertencendo, na maioria dos casos, às últimas

¹⁰¹ Trevisan, M., *Gli archivi letterari*, Carocci, Roma 2009, p. 9.

¹⁰² Andresen, S. de M. B., entrevista dada a M. C. F. M. Vaz para o programa radiofónico *A Face e o Perfil*, op. cit.

¹⁰³ Trevisan, M., *Gli archivi letterari*, op. cit., p. 9 (trad. nossa).

¹⁰⁴ Todas as informações oferecidas nestas páginas e relativas ao estado de conservação dos documentos do poeta, à possibilidade e às modalidades de consulta do arquivo e da biblioteca pessoal de Eugénio de Andrade se referem aos períodos em que consultámos o arquivo (setembro de 2021, abril e maio de 2022).

décadas da vida do poeta e sendo relativos às suas obras mais recentes. Parece-nos, portanto, provável que a conservação dos papéis era destinada a objetivos pessoais (como o reaproveitamento de velhos materiais) e não tinha em vista a possibilidade de futuros estudos realizados por terceiros. Isto não significa que o poeta não disponibilizasse os seus manuscritos para os especialistas interessados a analisá-los: Federico Bertolazzi, que estudou o arquivo na altura em que era conservado na Fundação Eugénio de Andrade e conversou com a família do afilhado do autor, afirma que, diferentemente do que nas décadas anteriores, «o próprio poeta (pelo menos a partir de 2003), disponibilizava a recolha dos seus manuscritos a quem se propunha estudá-los».¹⁰⁵ O crítico ressalta, assim, a mudança de atitude do poeta em relação aos documentos preparatórios dos seus poemas.¹⁰⁶ Vale a pena também lermos as considerações do autor – para as quais remetemos – relativamente ao aspeto material dos documentos, quase todos apresentando a indicação do lugar e da data de escrita:

O espólio conservado na Fundação Eugénio de Andrade [...] comprehende versões manuscritas, dactilografadas e escritas em computador, de cerca de uma centena de poemas. Muitas vezes trata-se de múltiplas versões de poemas publicados, variantes que às vezes testemunham, aparentemente, todo o *iter* criativo, mas que às vezes tornam evidentes alguns lapsos de tempo e alterações de sentido poemático entre as versões mais antigas e a que veio a ser publicada, em certos casos ainda reescrita para novas edições.¹⁰⁷

Ele afirma que o poeta parte de um primeiro núcleo, cuja elaboração tem lugar amiúde em suportes de baixa qualidade (às vezes, como veremos também nesta tese, em folhas com logotipos comerciais), recebendo uma primeira aprovação através da rúbrica autógrafa (E.), para, a seguir, passar à redação datilografada, que pode sofrer outras emendas antes da cópia a limpo final.¹⁰⁸ No momento em que escrevemos, o espólio está a ser deslocado para a “Casa dos Livros” – Centro de Estudos da Cultura em Portugal da Universidade do Porto, sediada no Palacete Burmester, que foi inaugurado em abril de 2022 com o objetivo de se configurar como um polo de estudos e pesquisa aberto a investigadores portugueses e estrangeiros, bem como ao público de não especialistas, e irá abrigar, entre outros acervos, o de Eugénio de Andrade.¹⁰⁹

A importância de se abordar a obra de Eugénio de Andrade inclusive a partir dos documentos de arquivo é evidente. O primeiro âmbito de interesse refere-se à *critique génétique* e à *filologia d'autore* com a sua aplicação, a *critica delle varianti*, úteis para a abordagem dos papéis do poeta,

¹⁰⁵ Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 133-4.

¹⁰⁷ Ivi, p. 133.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 134-5.

¹⁰⁹ Veja-se a página da “Casa dos livros”. Centro de Estudos da Cultura em Portugal da Universidade do Porto: <https://wp.letras.up.pt/casadoslivros/> (último acesso a 25/1/2023).

que costumava «[perseguir] o poema como um cão até às últimas provas. E mesmo de edição em edição» [PR: RP, 173], e que produz uma abundante quantidade de variantes. Jorge de Sena, Arnaldo Saraiva e, mais tarde, Fabio Barberini e Federico Bertolazzi abordaram a produção eugeniana numa perspetiva filológica,¹¹⁰ cada um deles dedicando-se a aspectos diferentes. Na nossa perspetiva, o estudo dos documentos encontrados no espólio do poeta como «serie di sincronie successive»¹¹¹ esclarecerá o processo criativo do autor, explicando determinadas escolhas estilísticas e ilustrando o trabalho dele sobre o ritmo.

A consulta do arquivo dá-nos, ainda, uma ideia das relações pessoais mantidas pelo poeta através das cartas que lá se encontram. A correspondência do autor (que, na falta de um catálogo, pudemos conferir de forma parcial, assistemática, e com base nos nossos pedidos diretos à arquivista¹¹²) constitui uma demonstração da densa rede de contatos que ele mantinha com outros poetas, com as editoras (portuguesas e estrangeiras), bem como com críticos e outros artistas portugueses, brasileiros e, em geral, estrangeiros. A aquisição, a catalogação e a reconstrução tanto quanto possível completa e pormenorizada das trocas epistolares do autor – entre as quais só foram publicadas integralmente as preciosas correspondências com Jorge de Sena¹¹³ e Fernando Lopes-Graça¹¹⁴ – testemunharia a dimensão internacional e europeia do poeta. Seguindo, apesar de muito parcialmente, os fios da correspondência do autor, tomámos consciência de que um mapa dos contatos de Eugénio de Andrade nos levaria para uma viagem por toda a Europa, e não só. Quem sabe, talvez um dia este mapa se concretize graças aos suportes tecnológicos de que dispomos.

A riqueza das trocas epistolares não é constituída só – e seria já muito – pelo seu caráter de testemunho de contatos pessoais, ocasionais ou prolongados, do poeta, mas também pelas informações que indiretamente nos oferecem, como as referências a projetos que afinal não viriam a ser realizados (é o caso, por exemplo, da alusão a um projeto do autor relativo à poesia italiana numa carta do tradutor Carlo Vittorio Cattaneo¹¹⁵). Além disso, é possível encontrar, nas cartas enviadas por Eugénio de Andrade, poemas inéditos ou versões de poemas anteriores àquelas que irão ser publicadas, como acontece em algumas das cartas recebidas por Eduardo Lourenço, conservadas no

¹¹⁰ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit.; Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., e *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit.; Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit.; Sena, J. de, “Observações sobre «As Mãos e os Frutos»” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit.

¹¹¹ Segre, C., “La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica” in Muñiz, M., Amella, F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano*, Franco Cesati, Firenze 1996, pp. 11-21, p. 11.

¹¹² Agradecemos à Doutora Filipa Manuela Ramos Morado Leite e a toda a equipa da BPMP a disponibilidade e a competência demonstradas em nos acompanharem ao longo das nossas pesquisas no espólio do autor.

¹¹³ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit.

¹¹⁴ Hora, T. M. da (org.), *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: O Diálogo entre a Música e a Poesia [Correspondência]*, op. cit.

¹¹⁵ Veja-se cap. 3.3.3.2.

espólio do crítico na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa (espólio E71, aquisição em 2014), que tivemos a oportunidade de conferir (2.3.4.1).

Fragmentos do espólio de Eugénio de Andrade, portanto, podem estar presentes em acervos de terceiros. Ao longo das nossas pesquisas, contudo, localizámos também outros fundos do poeta: é o caso da Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar,¹¹⁶ que contém numerosos documentos do autor doados pelo amigo Dário Gonçalves, e que nunca foi estudado anteriormente. O fundo contém materiais heterogéneos (manuscritos, datiloscritos, documentos escritos ao computador, traduções e trocas epistolares) e testemunha o zelo com que o amigo cuidava dos papéis do poeta: estão lá presentes, de facto, documentos que foram rasgados por Eugénio de Andrade e, a seguir, recuperados pelo dono do fundo. Às vezes os documentos encontrados mostram um cuidado especial do poeta na elaboração gráfica, tratando-se de presentes oferecidos ao amigo. Identificámos, ainda, (escassos) documentos conservados na Biblioteca Municipal “Eugénio de Andrade” no Fundão.¹¹⁷

Uma colocação mais precisa do poeta no panorama internacional poderia emergir também do estudo da receção das obras eugenianas, de que o poeta parece, porém, ter guardado escassos documentos.

De grande interesse para esta tese foram as pesquisas de arquivo com o objetivo de reunir informações relativas ao âmbito da tradução: isto nos permitiu examinar alguns dos documentos encontrados segundo a abordagem dos Genetic Translation Studies, articulando filologia e tradução, numa perspetiva que, além de ser nova no âmbito dos estudos eugenianos, se apoia numa metodologia que está a ser muito aproveitada nos últimos anos e que é promissora quanto aos resultados que ela permite alcançar. Neste sentido, a consulta da biblioteca pessoal do poeta, ainda sediada no espaço da extinta Fundação e inacessível à data das nossas pesquisas, teria sido particularmente frutuosa; fomos facultado, contudo, conferir um catálogo destes livros.¹¹⁸ A soma do fundo livreiro – no qual poderiam estar presentes outros manuscritos ou datiloscritos, traduções anotadas nas margens das páginas, etc. – com o espólio principal do poeta, que será realizado na “Casa dos Livros”, poderá oferecer, de facto, novos materiais para tal tipo de pesquisa.

Ainda relativamente à tradução, as trocas epistolares podem oferecer informações úteis quanto à relação do poeta com os seus tradutores e com os colegas que ele próprio traduziu em português. Além dos materiais que encontrámos no espólio conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto

¹¹⁶ Agradecemos a disponibilidade da Doutora Inês Lino, Dirigente do Núcleo de Arquivo e Património Cultural na Câmara Municipal de Gondomar, que nos acolheu e nos ajudou durante e após as nossas pesquisas.

¹¹⁷ Agradecemos à Doutora Dina Matos todas as informações que nos proporcionou sobre o arquivo e o manuscrito digitalizado que nos enviou.

¹¹⁸ O Relatório de Validação do Espólio da Fundação Eugénio de Andrade (16/2/2012) contém informações sobre os 3505 livros presentes na biblioteca do poeta.

e que utilizámos nesta perspetiva (como a correspondência do autor com os seus tradutores italiano e francês), pesquisámos também outros fundos. O primeiro em ordem cronológica foi o acervo do poeta grego Iannis Ritsos. Partindo dos depoimentos de Eugénio de Andrade em *Rosto Precário* [PR: RP, 184-5] e na introdução a *Trocá de Rosa*,¹¹⁹ onde afirma ter sido convidado por Iannis Ritsos para traduzir os seus poemas e ter inicialmente recusado por desconhecer a língua, tentámos encontrar vestígios destes contatos entre os dois poetas. Fomos, então, realizar uma pesquisa (em julho de 2021) no arquivo de Ritsos, conservado na Oikia Delta do Mouseio Benaki em Kifisià, Atenas. Infelizmente, não conseguimos encontrar vestígios da relação entre os dois poetas. Além disso, de forma indireta, conseguimos perguntar à filha do poeta grego, a qual não dispunha de informações a este respeito.¹²⁰

Partindo da existência de uma tradução para o francês de um poema eugeniano realizada conjuntamente por Sophia de Mello Breyner Andresen e pelo poeta francês Guillevic e inserida em *Changer de rose* (3.3.2), uma coletânea de traduções em várias línguas de poemas de Eugénio de Andrade, fomos, ainda, consultar o espólio da poetisa na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP, Esp. E64), no qual procurámos eventuais cartas a testemunhar este trabalho conjunto, que não encontrámos.

Para completarmos o quadro relativo aos documentos de arquivo do poeta, assinalamos a publicação de reproduções fotográficas de alguns manuscritos e datiloscritos, bem como de cartas a Jorge de Sena, no n.º 5 de *Textos e Pretextos*, de 2004, volume inteiramente dedicado a Eugénio de Andrade. Na secção, organizada por Ricardo Paulouro, a proveniência dos documentos não é explicitada: fala-se de “coleção privada”. Não nos parece que estes materiais pertençam a um (ou mais) dos arquivos por nós consultados. Naquele mesmo ano, documentos de arquivo foram publicados na revista *Relâmpago* n.º 15 (10/2004), nas secções “Documento” e “Dez cartas”. Mais recentemente, em apêndice ao seu ensaio *Noite e Dia da Mesma Luz*, Federico Bertolazzi insere as reproduções fotográficas de manuscritos e datiloscritos do poeta por ele anteriormente analisados,¹²¹ relativos aos poemas “Todas as águas” e “Como pólen”, apresentando 21 documentos.¹²²

Pela sua configuração atual, enfim, poderíamos definir o arquivo de Eugénio de Andrade como “disseminado”, oferecendo-nos a possibilidade de realizar uma viagem fascinante no espaço e no tempo à procura de um conhecimento mais profundo do processo de criação artística do poeta.

¹¹⁹ Andrade, E. de, *Trocá de Rosa*, Fundação Eugénio de Andrade, 1995⁵, p. 14.

¹²⁰ Agradecemos a ajuda da Professora Doutora Maria Caracausi, que nos facultou a informação relativa à colocação do arquivo de Iannis Ritsos e atuou como intermediário com a família do poeta grego, e da Professora Doutora Paola Maria Minucci, que nos forneceu as indicações iniciais.

¹²¹ Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 134-86.

¹²² Ivi, pp. 227-73.

2. Núcleos temáticos

2.1. A infância na Beira Baixa: voz, oralidade e ritmo na poesia eugeniana

Póvoa de Atalaia, «[n]uma daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo» [PR: RP, 154], é o lugar, indissociavelmente ligado com a infância, em que se configuram as coordenadas da personalidade e da poesia de Eugénio de Andrade. A paisagem da região natal do poeta é o terreno onde ele mergulha as suas raízes, embora esteja presente sobretudo de forma indireta nos poemas, refletindo-se nas imagens escolhidas e no estilo enxuto. Não pode passar despercebida, de facto, a escassez das referências explícitas à terra natal, nomeadamente nas primeiras coletâneas. Arnaldo Saraiva salienta justamente esta ausência, enumerando os escassos poemas (geralmente tardios) e versos em que há uma referência direta àquelas terras através da toponímia. Ele traça um percurso que visa ressaltar a equivalência estabelecida pelo poeta entre a terra e a figura materna e recorre à expressão “matriz poética” para indicar a função gerativa de versos que a Beira desempenha na poética eugeniana. O crítico centra o seu estudo na coletânea rejeitada *Adolescente*, da qual afirma que pode «valer como um conjunto de imagens de uma aldeia da Beira Baixa, colhidas num tempo que talvez não tenha passado inteiramente». ¹²³ Esta equivalência entre a terra natal e a mãe fundamenta a reflexão metalinguística e metapoética do autor, ¹²⁴ uma reflexão tão caraterística e vasta que Eduardo Lourenço definiu a de Eugénio de Andrade a «primeira *poesia da poesia*» da literatura portuguesa. ¹²⁵

Uma espécie de apoftegma, muito citado e comentado pelos críticos, resume, de facto, a posição de Eugénio de Andrade a esse propósito: «Falar da terra ou da mãe é falar da mesma coisa. Quando digo mãe digo terra, quando digo terra digo mãe» [PR: RP, 221]. O poeta desenvolverá a equação enriquecendo-a com outro termo de comparação: a poesia. Três elementos, estes, que ele várias vezes entrelaçará, sublinhando assim a posição central que eles ocupam na sua formação

¹²³ Saraiva, A., “Terra-mãe, matéria e matriz poética” in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 36.

¹²⁴ Pelo contrário, a figura do pai está quase totalmente ausente da obra eugeniana; ele é raramente nomeado em poemas em prosa, como na segunda secção, “Verão sobre o corpo”, de *Limiar dos Pássaros* [PO: 295], e em outros trechos da coletânea (cfr. Graça Moura, V., “Eugénio de Andrade ou a memória de Tebas. (Ensaio sobre «Limiar dos Pássaros»)” in *Várias Vozes*, Presença, Lisboa 1987, pp. 123-41, pp. 135-6 e 138); nos depoimentos e nas entrevistas, ele é sempre caracterizado negativamente: «Sou filho de camponeses abastados pelo lado paterno e de gente que trabalhava pedra pelo lado materno. Da mãe herdei a sensibilidade, o sentido do rigor, certa inflexibilidade de carácter; do pai não herdei nada, por nada haver para herdar» [PR: RP, 264]. E ainda, «[...] o pai é metáfora da morte – na minha poesia a morte é masculina» [PR: RP, 257]; veja-se também PR: RP, 149. Quanto aos temas ausentes da poesia eugeniana, justamente o do pai, além do tema do abandono e de Deus, veja-se Lourenço, E., “O tempo do poeta” in *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 53-5.

¹²⁵ Lourenço, E., “A poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 30-62, p. 53. Existe uma vasta bibliografia a este respeito: cfr. Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 65-98; Morão, P., *Poemas de Eugénio de Andrade: o Homem, a Terra, a Palavra. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária por Paula Morão*, op. cit.; A. Ramos Rosa, “Eugénio de Andrade ou a energia da pureza” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 21-8; Scoles, E., *Eugénio de Andrade: le sillabe del silenzio*, Liguori, Napoli 2003.

(pense-se na expressão “Poesia: terra de minha mãe”, que escolheu como título de uma secção de *Rosto Precário*, e, mais tarde, de uma antologia publicada pela editora ASA do Porto em 1992). O poeta reconhece ter recebido da figura materna uma herança que vai além da aprendizagem da língua, englobando também alguns ritmos, a música, a poesia. No trecho a seguir, à distância de muitos anos, o poeta reflete sobre a sua ligação com a região da Beira, lembrando e, ao mesmo tempo, vivendo mais uma vez emotivamente a infância. O afastamento temporal permite-lhe aprofundar a equação através de uma similitude pela qual o rosto da mãe se confunde com a paisagem (com o ouro do restolho, mas também «da terra obscura», estabelecendo um oxíromo evidente), assim como a fala dela, voz que se destaca, mas que traz consigo a voz dos camponeses que lá viviam, ecoa na simples paisagem arquitetónica do lugar, representada pelos «muros baixos de pedra solta»:

A minha relação com as terras baixas e interiores da Beira é materna, quero eu dizer: poética. A tão grande distância do tempo em que ali vivi os primeiros oito anos da minha vida, o rosto da minha mãe confunde-se com a cor doirada do restolho e daquela terra obscura onde emergem uns penedinhos com giestas à roda, e alguns sobreiros de passo largo a caminho do Alentejo. Mas também os olivais de muros baixos de pedra solta me chegam nas suas falas, as dela e as de toda essa gente de Póvoa de Atalaia, camponeses na sua quase totalidade [...]. [PR: RP, 148].

O rosto e a voz da mãe, a paisagem da Beira, o coro das vozes dos moradores da aldeia confundem-se até se tornarem um elemento só, numa sinestesia que se desprende na memória e acaba em envolver qualquer aspeto da vida do poeta quando criança. Esta correspondência entre terra natal e voz estará patente ao longo de toda a produção eugeniana, onde o aspetto vocal é central. Ao falar de «um fazer rente ao dizer», Maria João Reynaud salienta que a poesia eugeniana é centrada na “dicção” e caracterizada por um “estilo vocal”, pela dimensão corporal da escrita, e orientada para um “tu”, é «uma fala que se decanta no seu contínuo refluir ao mais remoto estado da poesia, que é o da sua oralidade», justamente como acontecia nas cantigas.¹²⁶ Isto tudo é condensado no poema “Língua dos versos”, que abre a coletânea *Rente ao Dizer*, de 1992:

Língua;
língua da fala;
língua recebida lábio
a lábio; beijo
ou sílaba;
clara, leve, limpa;
língua
da água, da terra, da cal;
materna casa da alegria
e da mágoa;

¹²⁶ Reynaud, M. J., «A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, XI (1994), pp. 365-7, p. 367.

dança do sol e do sal;
língua em que escrevo;
ou antes: falo. [PO: 483]¹²⁷

No poema que acabámos de ler, são significativos os dois últimos versos, com a autocorreção («escrevo; / ou antes: falo») através da qual o poeta ressalta a centralidade da oralidade na sua poética. Além disso, o uso da pontuação imprime um ritmo insistente ao poema, ritmo para o qual contribuem também as numerosas repetições. Trata-se de recursos muito aproveitados pelo poeta e através dos quais Eugénio de Andrade costuma introduzir, justamente, a dimensão oral da comunicação nos textos escritos. Ele oferece amiúde ao leitor, ainda, a possibilidade de ouvir alguém falar, como no caso da mãe em “Lugar do sol”, de *Ofício de Paciência* [PO: 519]:

[...] agora
por mais que escutes, não voltarás
a ouvir a voz de quem,
há muitos anos, era a delicadeza
da terra a falar: «Não sujes
a toalha»; «Não comes a maçã?»
[...]

Neste trecho, o poeta introduz, através de uma complexa paralipse (mais um elemento estilístico típico da sua poesia), a voz da mãe, ainda associada à terra. É ela a falar também em “A figueira”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 592-3]:

[...]
A mãe ralhava: A sombra
da figueira é maligna, dizia.

enquanto em “O sacrifício”, da mesma coletânea [PO: 601-2], ouvimos as palavras de uma prostituta:

[...] Elas lá estavam; num salto
uma apalpou-o: Que cheiro a cueiros,
exclamou [...]

Ao cotejarmos os três trechos, torna-se evidente que o poeta recorre a soluções diferentes para introduzir o elemento dialógico: as aspas baixas, no primeiro caso (a pontuação, de facto, constitui uma ferramenta a que ele recorre para a inserção do elemento oral no texto)¹²⁸; a caixa alta, nos dois restantes. A estes recursos, acrescenta-se o uso frequente da interrogativa, com a qual o eu lírico

¹²⁷ Cfr. também a introdução de Federico Bertolazzi intitulada “Ao sol de muitos dias” in Andrade, E. de, *Rente ao Dizer*, Assírio & Alvim, Lisboa 2018, pp. 11-7 e o comentário ao poema em Saraiva, A., “Rente ao dizer, rente ao ser” in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 73-82, p. 76-7.

¹²⁸ Cfr. os capítulos 2.2.7 e 2.5.3.

amiúde se dirige a um “tu”, bem como a sintaxe, em alguns casos, anacolútica e as inúmeras expressões fáticas que encontramos no seu *corpus*.

Além da presença ao nível textual de elementos que remetem para a dimensão oral da linguagem nos poemas – que inevitavelmente se perde na escrita –, é interessante sublinhar que Eugénio de Andrade gravou várias leituras deles, tentando, assim, reintegrá-la. O seu interesse para este aspeto emerge também dos materiais de arquivo, que testemunham a sua atenção à leitura dos textos: nos espólios do poeta, encontrámos, de facto, vários documentos nos quais ele anota as pausas e as cesuras para os efeitos da leitura em voz alta. Isto acontece no caso de discursos declamados em ocasiões públicas ou lidos durante as gravações: no datiloscrito conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto com catalogação M-EA-169, lemos o texto de “[Só o cavalo]”, de *Branco no Branco*, com a indicação das pausas a lápis (canceladas, porém bem visíveis); ou, ainda, numa das cópias do poema em prosa “As mães” (em BPMP, M-EA-375[4]), são indicadas as pausas a serem realizadas durante a leitura; por fim, elas são assinaladas também nos parágrafos iniciais do documento de 14 páginas com catalogação BPMP, M-EA-331, desta vez se tratando de um discurso evidentemente declamado em público pelo poeta e que se abre com as palavras «A arte é um dos melhores meios de aproximação entre os povos». ¹²⁹

O poeta desloca continuamente a margem que separa o escrito e oral, numa prática que remete para as teorizações de Henri Meschonnic. O linguista francês, de facto, supera a contraposição entre estes dois elementos, contraposição que se estabeleceria, na opinião dele, em detrimento do segundo e, portanto, da literatura, e postula, em lugar daquela bipartição, o *continuum fala (parlé) – oral – escrito*, reconhecendo a presença da oralidade inclusive nos textos escritos. A sua teorização origina importantes mudanças – a nível teórico e prático – relativas à literatura e à tradução, mas tem ressonância também a nível antropológico, político e social.

A centralidade da dimensão oral e vocal se relaciona, na poética eugeniana, com a importância que ele atribui ao corpo. Nos seus fundamentais estudos, Paul Zumthor refletiu sobre a voz e a sua dimensão corporal, baseando-se nas obras de Maurice Merleau-Ponty, entre outras. Em *Performance, Recepção, Leitura*, ele coloca a ênfase naquela que designa “poesia vocal” (da qual a noção de “literatura” seria uma subcategoria delimitada espacial e temporalmente), bem como define a noção de “performance” e destaca o papel do corpo e da voz como sua emanação, no ato performativo, no ato da leitura e na “percepção do literário”. O corpo é necessário na performance, sendo o meio através do qual nos relacionamos com o espaço e, portanto, constituindo um elemento fundamental da teatralidade; ele continua central na leitura, adquirindo até a função de critério de reconhecimento da poeticidade de uma obra: é poética a obra que nos dá prazer, e o prazer percebe-se através do corpo.

¹²⁹ Aprofundámos o tema no cap. 2.4.

O autor estabelece um *continuum* entre várias tipologias de obras, a partir da mais performativa até a menos, considerando todo texto poético (inclusive o texto escrito) como performativo. O conhecimento, porém, tem forçosamente que passar pelos sentidos, pois

as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo.¹³⁰

No ato de ler, o leitor buscaria a recuperação da unidade da performance, através da imaginação, da postura (do corpo no espaço), da respiração e, acrescentamos nós, da própria alternância entre leitura silenciosa e em voz alta, além da leitura teatralizada do texto, quando ele nos envolve de forma particular.

Paul Zumthor assenta a experiência poética no conceito de “conhecimento antepredicativo” cunhado por Maurice Merleau-Ponty no seu *Phénoménologie de la perception*, isto é, «uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram a nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói»¹³¹, conhecimento que se coloca na zona não comunicável que se encontra fora do corpo socializado e socializável. A percepção que o leitor obtém da leitura envolve sempre elementos não analisáveis: a poesia liga-se, nesse sentido, à comunicação oral e ao seu funcionamento. A primazia do corpo – da *carne*, para utilizarmos uma palavra-chave da reflexão teórica de Maurice Merleau-Ponty que o próprio Paul Zumthor recupera e propõe neste contexto – passa pelos sentidos, pois eles, por um lado, permitem o conhecimento do mundo fora do sujeito e, por outro, colocam o sujeito no mundo. O próprio Eugénio de Andrade conhece e cita, em *Rosto Precário*, a obra do filósofo:¹³² à pergunta relativa à razão da importância que a sua obra atribui ao corpo, ele responde recorrendo justamente ao célebre ensaio já citado: «Poderia limitar a minha resposta a uma citação de Merleau-Ponty: *C'est par mon corps que je comprends autrui*» [PR: RP, 161].

A ligação da poesia com os sentidos tem consequências ao nível da sua função social. Se, como afirma Zumthor¹³³ e mais tarde será confirmado pelas neurociências através da descoberta da plasticidade do cérebro, cada informação que recebemos nos modifica (pois modifica os nossos

¹³⁰ Zumthor, P., *Performance, Recepção, Leitura* [2000], trad. de J. Pires Ferreira, S. Fenerich, Cosac & Naify, São Paulo 2007², p. 77.

¹³¹ *Ivi*, p. 78.

¹³² Na sua biblioteca pessoal, há um volume de Maurice Merleau-Ponty: *Éloge de la philosophie et autres essais*, publicado por Gallimard em 1960 (*Relatório de Validação do Espólio da Fundação Eugénio de Andrade*, 16/2/2012, entrada n.º 944, 15/27 (FEA)).

¹³³ Zumthor, P., *Performance, Recepção, Leitura*, op. cit., p. 52.

circuitos cerebrais), a poesia não é neutral, até ao nível físico, para quem entra em contacto com ela. Segundo o filólogo, as emoções seriam o índice das transformações que ela provoca no cérebro:

Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.¹³⁴

A poética eugeniana pode ser abordada justamente através dessas coordenadas: a importância da oralidade e da voz que, às vezes, vê nas palavras escritas um obstáculo, a razão de uma espécie de incomunicabilidade; a primazia do corpo, que se delineia, por um lado, como primazia dos sentidos na compreensão e na percepção do mundo (é no corpo que se dá a compreensão do sentido) e, por outro, como primazia do corpo como lugar do *eros*. A plenitude a que o poeta aspira tem a ver, sem dúvida, também com estes elementos: repressão do corpo no sentido erótico (impossibilidade de se manifestar e viver plenamente a própria sexualidade) e no que diz respeito à voz (censura e autocensura devidas a fatores históricos e sociais). O homem é, assim, segundo o poeta, incompleto, ao passo que Paul Zumthor vê na «reintrodução da voz nos funcionamentos fundamentais do corpo social [...] o retorno do homem concreto».¹³⁵

A interligação entre voz, corpo e ritmo, que abordámos teoricamente, está presente em depoimentos eugenianos, quando ele afirma que aconteceu na infância a «descoberta de um ritmo que sempre confundi com o rumor espesso e surdo do próprio sangue» [PR: RP, 151]. Ritmo da poesia popular e dos romances tradicionais, que mais uma vez a voz da mãe, na sua valência coletiva e individual, lhe faz descobrir (no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro*, ela declama os versos «*Era uma vez uma princesa / no meio de um laranjal...*»¹³⁶):

Depois da ceia, arrumada a cozinha, às vezes minha mãe sentava-se no balcão e cantava. Cantava *um desses romances de que eu entendia melhor o ritmo do que as palavras*. E não tardava que outras vozes se misturassem com a sua, e não raramente se lhes juntava o som ácido de um realejo, ou do harmónio, menos acidulado. E foram esses ritmos, essas palavras de misterioso significado que me cativaram e passaram aos meus versos, mas isso só o soube mais tarde, depois de percorrer em livros outros caminhos. [PR: RP, 148-9; itálico nosso]¹³⁷.

¹³⁴ Zumthor, P., *Performance, Recepção, Leitura*, op. cit., p. 54.

¹³⁵ Ivi, p. 63.

¹³⁶ Itálico no texto. Para uma análise destes versos, veja-se Barberini, F., «Caperucita roja e la Princesa no laranjal (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)» in *Artifara*, 17 (2017), pp. 115-30.

¹³⁷ O poeta quase identifica a mãe com a música, invocando-a como se se tratasse de uma musa, em “Assim é a poesia”, de *Vertentes do Olhar*, através da invocação conclusiva, «ó musicalíssima». [PO: 421].

Como lemos no passo que evidenciámos, a percepção do ritmo antecede o entendimento das palavras: é este processo que Eugénio de Andrade renova ao escrever poemas. O ritmo precede o verso (e as imagens)¹³⁸, na sequência descrita por ele próprio («[r]itmo, palavras, imagens, e a ordem dos factores *não é* arbitrária» [PR: RP, 195; itálico no texto]) e reconhecida pela experiência de numerosos poetas e escritores (lembamos, pelo menos, T.S. Eliot em *The music of poetry*)¹³⁹, além de ter sido estudada por vários teóricos. Entre eles, Osip Brik afirmou que «[o] movimento rítmico é anterior ao verso. Não se pode compreender o ritmo a partir da linha dos versos; pelo contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico»¹⁴⁰ e, numa perspetiva que toma em consideração as “variantes de autor”, Northrop Frye afirma que «[w]e can see from the revisions poets make that the rhythm is usually prior, either in inspiration or in importance or both, to the selection of words to fill it».¹⁴¹ Mais tarde, Henri Meschonnic declarará que «Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l'histoire individuelle».¹⁴² A seguir, as neurociências vieram confirmar esta antecedência do ritmo da linguagem no âmbito do desenvolvimento das faculdades linguísticas.¹⁴³ Antecedência, a do ritmo, que, quanto à construção dos poemas eugenianos, emerge graças à análise do *dossier* genético, como veremos no segundo capítulo da tese.

Com base nas teorias de Meschonnic, interpretamos, enfim, a apreciação do poeta pela tendência de certa poesia para se assemelhar à prosa, como o gosto de Eugénio de Andrade por poemas que deixem emergir a oralidade, entendida como «primazia do ritmo e da prosódia na enunciação».¹⁴⁴ Parece-nos que o seu percurso poético se coloca nesta direção, na busca de uma forma textual que possa superar a compartimentação entre poesia e prosa (pense-se no cada vez mais evidente versilibrismo e na frequentação de um género “híbrido” como os poemas em prosa). Mais um recurso através do qual o poeta enfatiza a ausência da distinção entre elas é a integração, nos títulos de alguns poemas, de termos relativos à prosa, assim utilizando designações inesperadas para textos poéticos em versos e na qual reconhecemos aquele *continuum* entre poesia e prosa, *fala (parlé) – oral – escrito* de que fala Henri Meschonnic. Há vários exemplos deste tipo na obra eugeniana, não

¹³⁸ Veja-se Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 98-100.

¹³⁹ Eliot, T. S., “The Music of Poetry” [1942] in *The Complete Prose of T. S. Eliot. The Critical Edition*, vol. 6. *The War Years, 1940-1946*, Chinitz, D. E., Schuchard, R. (editors), John Hopkins University Press, Baltimore 2017, pp. 310-25.

¹⁴⁰ Brik, O., “Ritmo e Sintaxe” in Todorov, T. (org.), *Teoria da literatura – II. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov* [1965], edições 70, Lisboa 1978, pp. 13-24, p. 15.

¹⁴¹ Frye, N., *Anatomy of Criticism. Four essays* [1957], Princeton University Press, Princeton 1971, p. 275.

¹⁴² Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 100.

¹⁴³ «Come suggerito dall'emergere della lallazione, la sensibilità al ritmo del linguaggio sembra innata e si manifesta ancor prima che il neonato inizi a parlare» (Aglioti, S. M., Fabbro, F., *Neuropsicologia del linguaggio*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 38).

¹⁴⁴ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 117 (trad. nossa).

se tratando, contudo, de um dado secundário o facto de todos eles se encontrarem nas coletâneas mais recentes: é o caso de um dos poemas de *Rente ao Dizer* [PO: 503], intitulado “Prosa de aniversário” e caracterizado pela recorrência dos *enjambements* – recurso estilístico interessante neste sentido, cap. 2.2.2 –; de “Prosa de centenário”, de *Véspera da Água* [PO: 216]; de “Narração inexacta da casa” [PO: 518] e de “Narrativa da neve” [PO: 527], de *Ofício de Paciência*; de “Relato breve”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 640], só para citarmos as ocorrências mais explícitas.

Como analisaremos nos vários itens que integram o segundo capítulo da tese, estes aspectos fundamentais da poética eugeniana e do seu *modus operandi* serão evidentes nas obras, quer do ponto de vista estilístico, quer no processo de construção dos seus poemas.

2.2. Uma poética “mediterrânea”

Como vimos no capítulo anterior, o poeta absorve do ambiente ao seu redor alguns elementos essenciais que, graças a um processo de abstração, se tornam princípios éticos e estéticos, e declina-os poeticamente configurando-os como ferramentas da sua poesia. Trata-se de um número limitado de imagens e de traços estilísticos que ecoam num número também restrito de palavras e famílias lexicais empregadas: a essencialidade da paisagem da região em que Eugénio de Andrade nasceu é proposta novamente, desta forma, nos seus textos. Esta quantidade reduzida de recursos, porém, será aproveitada pelo poeta, que recupera todos os matizes interpretativos das imagens e explora a polissemia das palavras, experimentando a inteira gama conceitual delas, como afirmou Óscar Lopes:

Mas o que em Eugénio de Andrade se vê não é só uma transferência de sentido; é também uma recuperação. O poema vai à gama de variação referencial das palavras, e a toda a respectiva carga de sugestões ou sentimentos marginais e, em vez de fixar um denominador mais ou menos comum a todas as referências de cada palavra, empolga o que tem a empolgar por uma espécie de intersecção entre os campos de sugestão e afectividade das palavras que, por isso mesmo rigorosamente, escolheu.¹⁴⁵

A Beira Baixa é um texto que o poeta analisa e interpreta e do qual aprenderá o alfabeto que empregará na sua poesia; um alfabeto essencial, multissensorial e, na feliz expressão do trecho, «elemental»;

¹⁴⁵ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 10. Afirma Federico Bertolazzi: «Porque esta é a força da língua de Eugénio: a sua ambiguidade serve-se de uma abertura semântica inicial só aparente, para continuar a explicitar o seu manancial espraiando esse aspecto semântico a diversos níveis capazes de veicular as interpretações mais diferentes, limitadas exclusivamente pela enciclopédia de conhecimentos dos leitores que sobre ela se debruçam. Posto que é sempre assim para qualquer leitura, em Eugénio a polivalência semântica da poesia parece nunca se esgotar» (Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 93).

adjetivo, este, que foi várias vezes atribuído à poética de Eugénio de Andrade. Óscar Lopes, no estudo que acabámos de citar, sublinha a importância do rigor e da seleção dos elementos a empregar numa poesia que tenta conciliar os opostos e visa anular qualquer tipo de maniqueísmo:

Esta pureza de uma poesia do *sim*, em que o *não* se subsume, da *vida*, à qual a própria morte se assimila, da *plenitude*, onde a frustração apenas figura como uma espécie de som harmónico – exige um rigor combinatório e selectivo agudíssimo. Como Keats, Pessanha ou Éluard, este poeta restringe imenso o teclado dos seus sons, mas revela finalmente que as suas possibilidades são inesgotáveis. O seu mundo pode dizer-se elemental [...] porque quase se diria estruturado, em imagens, à base das metamorfoses dos quatro elementos míticos tradicionais: o *fogo* (ou *luz, ardor*), a *água* (ou *rio, mar*), o *ar* (ou *vento*), a *terra* e os seus frutos em maturação.¹⁴⁶

Arnaldo Saraiva, por sua vez, comentando a coletânea *O Outro Nome da Terra*, enumera «o denso léxico elementar ou elemental, de preferência breve, até monossilábico» entre as características da escrita eugeniana que o leitor pode identificar na obra de 1988.¹⁴⁷ Este aspeto, tantas vezes ressaltado pelos críticos, está relacionado com as numerosas referências do poeta à filosofia grega e, em particular, pré-socrática («Hesíodo, Homero, Sófocles, Safo, os pré-socráticos, são fontes onde muita vez matei a sede» [PR: RP, 184]), com o seu processo peculiar de *reductio ad unum*, na procura de uma lei ou de um elemento que pode unificar e esclarecer todos os aspectos do universo e, em alguns casos, o recurso à poesia como género empregado para os textos de assunto filosófico. Vergílio Ferreira, por exemplo, propõe uma analogia entre o pensamento de Tales de Mileto e a poesia de Eugénio de Andrade:

E um elemento ressuma de toda ela [a poesia eugeniana], a trespassa e unifica – precisamente o elemento da *água*. E eis pois que esta poesia nos retorna quase simbólicamente às origens do pensar ocidental, é poesia no limiar do pensamento... Ela é de facto uma poesia *elemental* [...], mas em que os quatro velhos elementos de Empédocles regressam ao que foi o primeiro e único em Tales. [...] E imediatamente um contingente impressionante nos inunda de vocábulos afins desse elemento. [...] é toda uma hidrografia de fluidez e fertilidade [...].¹⁴⁸

A recursividade de elementos lexicais e estilísticos básicos permite atingir a homogeneidade, a coesão e a unidade nas coletâneas e no *corpus* eugeniano, formando uma macroestrutura constelada por referências intertextuais que constroem aquela arquitetura de que o poeta fala no trecho seguinte:

¹⁴⁶ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 28.

¹⁴⁷ Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 66.

¹⁴⁸ Ferreira, V., “Breve péríplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 438-9; cfr. também Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit. Cfr. Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942.

As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental. Guardo desse tempo o gosto por uma arquitectura extremamente clara e despida, que os meus poemas tanto se têm empenhado em reflectir. [PR: RP, 154].

Do mundo da Beira e da infância, durante a qual «de abundante só conhec[eu] o sol e a água» [PR: RP, 154], neste trecho, o poeta afirma guardar o gosto para uma arquitetura «clara e despida», simples e funcional às necessidades do homem, entre as quais não deixa de enumerar a beleza. A arquitetura, «a tão nobre e concreta arte do espaço» [PO: 279], está muito presente na obra eugeniana pela analogia com o seu “ofício” de poeta,¹⁴⁹ mas também por razões de interesse cultural.¹⁵⁰ Vários são os textos em prosa (geralmente, de natureza ocasional), assim como os poemas a ela dedicados ou, pelo menos, em que a arquitetura figura (“Arquitectura açoriana”, de *Homenagens e Outros Epítáfios* [PO: 279], “Relação de casas boas e más para juízo dos arquitectos Carlos Loureiro e Pádua Ramos” e “Casa de Álvaro Siza na Boa Nova”, de *Homenagens e Outros Epítáfios* [PO: 276-8], limitando-nos só a alguns exemplos). Central é a arquitetura essencial das aldeias do Alentejo, brancas de cal e luminosas da luz do sul. O poeta salienta a importância de que se reveste o conhecimento da arquitetura tradicional na realização de uma estrutura rigorosa dos poemas e das coletâneas, estrutura que – como vimos – impõe uma seleção também rigorosa dos termos e das imagens a serem empregados. Em “Cacela”, de *Escrita da Terra*, estes elementos são condensados em poucos versos, patenteando a ligação entre paisagem e escrita, cuja transparência, inspirada pela luz, se pode encontrar a custo de muito esforço e de muito trabalho («[n]ão sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba» [PR: RP, 154])¹⁵¹ e na qual o rigor se torna critério imprescindível.

Está desse lado do verão
onde manhã cedo
passam barcos, cercada pela cal.

Das dunas desertas tem a perfeição,
dos pombos o rumor,
da luz a difícil transparência
e o rigor. [PO: 249].

¹⁴⁹ Pense-se na relação que o poeta estabelece entre o seu ofício e o do avô: em “Como longa despedida”, de *À Sombra da Memória*, ele compara o trabalho do avô, que era pedreiro, e o seu, associando os produtos destas duas atividades (as casas, por um lado; a poesia, por outro): «Não sei se alguma vez lhe passou pela cabeça que 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 tempo» [PR: SM, 328]. O trecho dialoga com “Pedras”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 425], num jogo de citações intertextuais típicas da produção eugeniana e que são particularmente ricas nas duas coletâneas citadas, ambas compostas por poemas em prosa. Cfr. também “Sílaba sobre sílaba”, de *Memória Doutro Rio* [PO: 322].

¹⁵⁰ À luz da relação de Eugénio de Andrade com a cultura medieval, parece-nos interessante o facto de o poeta ter estabelecido um fascinante paralelismo entre as igrejas românicas e os seus poemas: «Fiquei na Galiza seis ou sete dias à cata de igrejas românicas, que é o que há de mais parecido com um poema meu» [PR: RP, 245].

¹⁵¹ Esta afirmação é confirmada pelos documentos de arquivo que testemunham o longo processo de construção dos poemas eugenianos, como veremos ao longo da nossa tese.

Em trecho tirado da “Nota relativa a *Homenagens e Outros Epitáfios*”, o poeta explica a razão de ele não gostar da coletânea em questão: na sua opinião, de facto, caracteriza-a uma falta de unidade que reflete diferenças de tom e de estilo devidas à passagem do tempo, pois a coletânea reúne poemas escritos ao longo de quarenta anos de atividade:

As minhas preferências vão para arquitecturas mais rigorosas, onde um punhado de substantivos e alguns verbos, fascinados pela transparência, se equilibram em tensão constante, e a voz contida não impeça cada sílaba de subir a prumo. [PO: 607].

Nestas linhas, o poeta enumera os mesmos elementos básicos que encontrámos em “Cacela”: no primeiro caso, eles são referidos a um lugar; no segundo, a uma coletânea. Esta comparação torna evidente a mencionada relação entre a arquitetura da paisagem e a estrutura das obras eugenianas.¹⁵² No poema “Cacela”, ainda, Eugénio de Andrade refere-se a um dos elementos recorrentes da sua poesia: a cal.¹⁵³ Símbolo da paisagem alentejana e não só – lembramos que o poeta considerava a Beira Baixa como um prolongamento do Alentejo –, ela representa a reificação do branco no âmbito paisagístico,¹⁵⁴ talvez a cor mais importante entre as referidas por Eugénio de Andrade. A cal é também o símbolo do mundo geográfico do poeta e da paisagem mediterrâника:

A cal e os cardos dos meus versos tanto podem ser os do Alentejo como os de Epidauro; as oliveiras de Castelo Branco confundem-se na minha memória com as de Corfu ou de Maiorca. Num só poema, às vezes num só verso, podem fundir-se várias imagens, algumas próximas, outras longínquas. No leito da poesia correm muitas vezes as águas da contradição. [PR: RP, 175-6].

Nas palavras de Federico Bertolazzi, a cal «funciona como sinédoque» do mundo mediterrâniko e constitui uma «metáfora cultural directa», além do facto de a sua «cor [ser] característica da suma cromática que, como sublimação dos componentes de um mesmo conjunto pode também representar o non plus ultra da expressão como metáfora do silêncio – extrema “fascinação” do poeta»¹⁵⁵. A cal, que tinha historicamente a função de esterilizar (inclusive no caso de epidemias), é um elemento portador da ideia de limpeza, ideia recorrente na obra eugeniana e que será associada também ao processo de democratização posterior à Revolução de Abril.¹⁵⁶ Esta noção será declinada pelo poeta

¹⁵² Cfr. os capítulos 2.5.1 e 2.5.2.

¹⁵³ Pense-se também na recursividade do elemento na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen.

¹⁵⁴ A presença do branco na poesia eugeniana é constante: é suficiente olhar para os títulos das coletâneas e dos poemas para se dar conta disso. Um estudo dos aspectos cromáticos da obra do poeta foi realizado por Luís Miguel Nava a propósito do azul em “O amigo mais íntimo do sol” in Cruz Santos, J. da, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2005, pp. 244-57.

¹⁵⁵ Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 88-9. Cfr. também, do mesmo autor, o capítulo “Palavra e silêncio, infância e mistério” de *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 113-23.

¹⁵⁶ Cfr. cap. 1.1.2.

em formas diferentes, às vezes associando-a à vida: «Eu voltara a procurar na poesia o que só a poesia me poderia dar, um lugar limpo onde a alma e o mundo se reconciliam para esconjurar a morte» [PR: SM, 287]; ou, pelo contrário, descrevendo a morte como algo de sujo: «A morte nunca é limpa. / A morte cresce no escuro, / propaga-se no ar, entra pelas narinas. / Só o deserto é branco; / a morte não; só o mar» (“Em New Bedford”, de *O Sal da Língua* [PO: 558]), num conjunto de versos que constrói interessantes associações (morte-suja; morte-obscuridade/preto; deserto/mar-branco). Outras vezes, ainda, é o próprio poema a ser associado à limpeza: «Quem dividiu comigo a alegria / merecia ao menos / que o trouxesse à orvalhada / e limpa terra do poema» [PO: 546]. Em “Fim de Outuno em Manhattan”, de *Ofício de Paciência*, o poeta fala de uma «luz suja»:

Começo este poema em Manhattan
mas é das oliveiras de Virgílio
e da Póvoa da Atalaia que vou falar.
É à sombra das suas folhas
que os meus dias
cantam ainda ao sol.
A sua canção vem do mar,
mas é com as cigarras e o trigo
maduro que aprendem a morrer.
O ar debaixo dos seus ramos dança,
alheio à luz suja de Manhattan. [PO: 527].

Nestes versos, o poeta destaca a presença estável da paisagem mediterrânea, simbolizada pelas oliveiras de Virgílio, na sua memória. Neles, encontramos muitos dos elementos recorrentes na sua poesia: o sol, as oliveiras, a música, que se concretiza no som do mar e no canto das cigarras. Símbolo por antonomásia do verão mediterrâneo, elas constituem um elemento sonoro marcante e representativo da paisagem do sul da Europa e são uma presença constante na obra do autor. Com a sua efemeridade, são uma metáfora da atividade poética: «Quando voltar ao Alentejo as cigarras já terão morrido. Passaram o verão todo a transformar a luz em canto – não sei de destino mais glorioso»¹⁵⁷. O poeta associa, portanto, o canto à luz e a luz à limpeza: no poema que acabámos de ler, ele estabelece, de facto, uma comparação entre a luz mediterrânea e a da metrópole dos Estados Unidos, qualificando a segunda de “suja”. O adjetivo “limpo” (e, por conseguinte, o seu oposto) adquire, portanto, uma força semântica indiscutível na sua obra.

¹⁵⁷ O trecho é tirado de “As mães”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 433]. O texto encontra-se também, na tradução francesa de C. Auscher, em abertura de *Femmes en noir*, Éditions de la Différence, Paris 1988. Segue a reportagem fotográfica de C. Sibertin-Blanc e o posfácio de cunho folclórico e antropológico de João Fatela sobre as diferenças geográficas no âmbito do vestuário feminino e sobre o preto como símbolo de morte e de renascimento, simultaneamente, em várias sociedades arcaicas. O hábito feminino de mostrar o luto através de roupas escuras observava-se antigamente em toda a área mediterrânea. Compare-se o texto em prosa com o poema “Mulheres de preto”, de *Rente ao Dizer* [PO: 501], e “Vêm da infância”, de *O Sal da Língua* [PO: 545].

Afirmou o poeta: «o amor pela poesia clássica de qualquer latitude é em mim um mal incurável» [PR: RP, 174], não se limitando, portanto, à poesia clássica grega ou latina, mas enumerando também a poesia oriental: o título da coletânea *Branco no Branco*, por exemplo, é uma citação de Bashô através da tradução de Octávio Paz [PO: 644].¹⁵⁸ Várias são, ainda, as referências à cultura latina, como é o caso do poema “Roma”, de *Escrita da Terra*, ou de “Num exemplar das *Geórgicas*”, de *Ofício de Paciência* [PO: 518]: verdadeira declaração de amor do poeta aos livros, é só no título do poema que ele realiza uma especificação do sentido, colocando o autor referido numa situação de *primus inter pares* (o poeta fala, de facto, da sua predileção para Virgílio). Numerosas são também as referências ao mundo grego clássico, como em “A ilha”, de *Ofício de Paciência*, onde encontramos o *topos* de Ítaca, desta vez associada pelo poeta à própria poesia (também aqui se propõem, de forma mais elaborada e indireta, os pares palavra-pedra e poesia-casa, sendo Ítaca a ilha «rochosa»¹⁵⁹) com o evidente apelo clássico do epíteto que qualifica o mar, «cor de vinho». Atribuindo-se à poesia qualidades prometeicas, no texto sanciona-se a incapacidade da palavra de atingir a ideia de poesia que o próprio autor tem, e isto por razões ontológicas: o poeta, como podemos inferir de vários poemas e depoimentos, aspira, de facto, ao silêncio.

Tanta palavra para chegar a ti,
tanta palavra,
sem nenhuma alcançar
entre as ruínas
do delírio a ilha,
sempre mudando
de forma, de lugar, estremecida
chama, preguiçosa
vaga fugidia
do mar de Ulisses cor de vinho. [PO: 517].

Este poema pode ser confrontado com outro de *O Sal da Língua* intitulado “Barcos ou aves”, justamente pelo recurso à metáfora da viagem para a poesia. Neste caso, reconhece-se o eco da “Ítaca”, de Konstandinos Kavafis (1863-1933), poeta de Alexandria que Eugénio de Andrade aprecia:

De noite eram barcos, de manhã são aves:
entram cantando pela casa.
Juntos vão pelos dias como irmãos
gémeos, dependentes
uns dos outros como estrelas
da mesma constelação.

¹⁵⁸ Veja-se, pelo menos, “Quase haiku”, de *Ostinato Rigore* [PO: 135]; “Da poesia japonesa”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 428-9]; “Da poesia oriental”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 627]. Quanto à influência dos haikai na escrita eugeniana, remetemos para o capítulo “Poetica della brevitas nella poesia di Eugénio de Andrade” in Bertolazzi, F., *Con la notte di profilo. Brevi saggi su Eugénio de Andrade*, Universitalia, Roma 2011.

¹⁵⁹ Homero, *Odisseia*, trad., notas e comentários de F. Lourenço, Quetzal editores, Lisboa 2018, p. 46.

Cada viagem já foi a voluptuosa
descoberta de emoções
de porto em porto; agora
é só o gosto inteligente
de regressar à pequena praça
de muros caiados, à casa
onde o corpo se reconheceu noutro corpo,
fiéis a esta luz, este mar.

Para se tornar mais explícita a associação, transcrevemos alguns versos do poema “Ítaca”, na tradução de Haroldo de Campos:

[...]
Roga que sua rota seja longa,
que, múltiplas se sucedam as manhãs de verão.
Com que euforia, com que júbilo extremo
entrarás, pela primeira vez num porto ignoto!
Faze escala nos empórios fenícios
para arrematar mercadorias belas;
madrepérolas e corais, âmbar e ébanos
e voluptuosas essências aromáticas, várias,
tantas essências, tantos aromas, quantos puderdes achar.
[...]¹⁶⁰

Como se vê, o poema de Eugénio de Andrade partilha com o de Kavafis o tema da viagem, da passagem de porto em porto e, até, aquele adjetivo “voluptuosa” que aparece também no texto kavafiano («ηδονικά»). Há, inclusive, o regresso a uma «pequena praça caiada» que remete para a «pobre Ítaca» do poeta alexandrino. Eugénio de Andrade era um estimador de Kavafis, que define como um poeta que amava a juventude, «o poeta admirável da nostalgia desse sol a prumo sobre corpos sem sombras» [PR: RP, 188] e conhecia muito bem as traduções da obra kavafiana em outras línguas (sobretudo em italiano)¹⁶¹: a ele dedica um poema que integra *Homenagens e Outros Epítáfios*, “Kavafis, nos anos distantes de 1903”, cujo título é por si uma homenagem explícita ao poeta alexandrino, que costumava contextualizar cronologicamente as situações descritas nos poemas indicando a datação no título.

Cultor, como vimos, da filosofia pré-socrática, tradutor de Safo e grande leitor de Homero, que enumera entre os seus «companheiros da alma», Eugénio de Andrade enriquece a sua poesia através de reflexões sobre a literatura e o pensamento da Grécia antiga. Além das referências mais

¹⁶⁰ Kavafis, K., *Poemas*, trad. portuguesa de H. de Campos, Cosac & Naify, São Paulo 2012. Escolhemos esta tradução, apesar de ser posterior, porque Haroldo de Campos utiliza justamente este adjetivo, que mais se aproxima do significado do original «ηδονικά», enquanto Jorge de Sena, por exemplo, traduz «perfumes subtils» (Cavafy, C., *90 e Mais Quatro Poemas*, trad., pref. e notas de J. de Sena, ASA, Porto 2001³, p. 44).

¹⁶¹ Cfr. cap. 3.2.1.

explícitas e de outros aspectos aprofundados pelos críticos,¹⁶² uma característica fundamental que a poética eugeniana partilha com o pensamento grego e, nomeadamente, com a filosofia aristotélica, é a observação maravilhada da natureza¹⁶³ e dos fenómenos naturais como princípio, origem, da reflexão e, por conseguinte, do poema. O reconhecimento de uma beleza intrínseca nas coisas (que pelos gregos significava também reconhecimento da presença dos deuses na natureza) é um dos conceitos-chave da arte grega clássica, assim como a harmonia entre o homem e a natureza. Eugénio de Andrade retoma estes conceitos numa chave moderna e atualizada, nunca anacrónica ou de pura imitação: pensamos, por exemplo, nas referências ao problema ambiental e à ecologia.

Mais um eco clássico pode ser identificado na procura da essencialidade («Menos é mais») é o mote do arquiteto Mies van der Rohe colocado como epígrafe de *Ofício de Paciência*, que constitui uma releitura moderna do ideal de μετριότης (*metriótes*), de medida, condensado no célebre lema delfico μηδὲν ἄγαν¹⁶⁴. Trata-se do princípio orientador da atividade poética de Eugénio de Andrade, quer no sentido do trabalho inicial sobre as sílabas e as palavras, tentando recuperar a sua original densidade para condensar num texto exíguo o significado, quer no trabalho posterior de revisão dos textos publicados, que se direciona no sentido de um recorte da matéria textual, perseguindo, em cada versão do mesmo poema, eliminar tudo o que sobra, o que é desnecessário.¹⁶⁵

Todos estes aspectos se encontram no texto em prosa intitulado “Palavras de Novembro”, de *À Sombra da Memória*, que apresenta instâncias significativas para a compreensão da poética eugeniana, como a consonância entre paisagem, estética e linguagem, com a linguagem poética («substantiva, magra, seca») a assumir a característica peculiar da terra grega, também ela «magra»:

¹⁶² Vejam-se os estudos da filóloga clássica Maria Helena da Rocha Pereira: «Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade» in *Humanitas*, LI (1999), pp. 339-48 e “O mundo clássico em Eugénio de Andrade” in Cruz Santos, J. da, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 262-72. O poeta, contudo, interessa-se também pela história da Grécia moderna (veja-se “Ariadne”, de *Obscuro Domínio* [PO: 152-3], onde há uma referência aos coronéis) e pela sua cultura, em particular pela poesia de Kavafis, como vimos, e de Ritsos, de que traduziu alguns poemas. A esse propósito, vejam-se os capítulos 3.2.1. e 3.2.3.

¹⁶³ Veja-se o cap. “*Il mondo fanciullo*”: para uma leitura viquiana” de Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 98-113.

¹⁶⁴ O tema do oráculo de Delfos é instigante por causa da sua recursividade na literatura e no pensamento ocidentais ao longo dos séculos. Centro do mundo conhecido na Grécia clássica e, mais tarde, símbolo da morte dos deuses, inúmeros escritores, filósofos e artistas trataram o assunto: de Plutarco a Friedrich Dürrenmatt, de Iorgos Seferis a Murilo Mendes. Eugénio de Andrade escreveu um enigmático (e não podia ser doutrina!) dístico intitulado justamente “Delfos”: «Será que a noite para poder dormir / me pede a mim uma gota de água?», com referência ao último oráculo, pronunciado a pedido de Oríbase, médico de Juliano o Apóstata. Compare-se o poema com “Crepúsculo dos deuses”, de Sophia de Mello Breyner Andresen (in *Geografia*, op. cit., pp. 88-9), e com a secção “Delphica”, de *Dual* [1972], Assírio & Alvim, Lisboa 2015.

¹⁶⁵ Cruz, G., “Eugénio de Andrade: «o real é a palavra»” in Andrade, E. de, *Primeiros Poemas. As Mãos e os Frutos. Os Amantes sem Dinheiro*, op. cit., pp. 11-2: «Não podendo ser silêncio, tendo de utilizar as palavras, a poesia irá exigir-lhes a pureza, a claridade, a transparência, que as poderão talvez aproximar dessa impossibilidade de ser uma poesia sem voz. [...] Aproximar as palavras do silêncio será, pois, investi-las da sua máxima densidade, do seu sentido e do seu peso absolutos, de modo que não as rodeiem nenhuma excrescências, ou melhor, de forma que nenhuma palavras sejam excrescências no discurso poético».

Vitorino Nemésio [...] a propósito de um dos meus primeiros livros [*As Mãos e os Frutos*], falou em *estética da povertà* e *apologia do despreendimento*. Nem ele sabia [...] a que ponto acertou no alvo. Uma tal estética não podia, naturalmente, deixar de me aproximar cada vez mais de uma linguagem substantiva, magra, seca, e a tornar-me odiosas todas as formas de exibicionismo, a começar pelas culturais. [PR: SM, 340].

ou, ainda, a ligação com a cultura clássica grega, mas também com a Grécia contemporânea (os muros de Salónica «acabados de caiar») como símbolo do Mediterrâneo, considerado do ponto de vista geográfico e cultural; a harmonia entre a natureza e a arquitetura:

Parco de haveres, nascido em terras onde a luz à noite era de azeite e o pão tinha a cor das pedras, todo o excesso me parece uma falta de gosto, todo o luxo uma falta de generosidade. Dito isto, não poderá estranhar-se que me sinta tão religado ao solo pobre e arcaico da Grécia e à fecunda harmonia da sua cultura: o mar de Homero entre as colunas de Súnion, as ruas de Salónica com os muros acabados de caiar, a sombra luminosa dos degraus de Epidauro, onde ressoam ainda os versos supremos de Ésquilo, têm para mim um prestígio que nenhum parque de Londres, ou praça de Paris, ou avenida de Nova Iorque poderão alcançar a meus olhos. [PR: SM, 340-1]

Uma vez enumerados os cernes da própria poética e da própria estética e repetida a sua pertença ao mundo mediterrânico, o poeta acrescenta uma alusão significativa ao ritmo, recuperando a definição que Platão oferece em *Leis*, 665a.¹⁶⁶ É interessante também sublinhar a referência à “festa dos sentidos” (a «fragrância terrestre tornada geometria musical», a «embriaguez solar»¹⁶⁷); elaborada, porém, justamente pelo ritmo, pela *metriotes*. A geometria e a ordem geram harmonia: exatamente o que o poeta se propunha na sua poesia.

E é numa terra assim magra, que de abundante só conhece a luz, que a carnal substância da vida descobre «a ordem do movimento», e o espírito rompe do chão para se tornar pura evidência. Esta fragrância terrestre tornada geometria musical, esta embriaguez solar corrigida pelo sentido da medida são, desde há muito, a ambição, talvez excessiva, para a arte dos versos que é minha. [PR: SM, 341]

Selecionar as palavras numa procura de precisão que, na esteira de Italo Calvino, se relaciona com a leveza¹⁶⁸: uma procura da geometria e da ordem nas palavras, nas ideias, nas imagens, nos ritmos, nos sons, que, para os artistas gregos, constituíam os elementos capazes de eliminar o caos¹⁶⁹ (o

¹⁶⁶ Cfr. o cap. 2.1.2.

¹⁶⁷ Sobre o papel que os sentidos desempenham na poesia eugeniana: Nava, L. M., “O amigo mais íntimo do sol” in Cruz Santos, J. da, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit.

¹⁶⁸ Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, op. cit., p. 20: «La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso».

¹⁶⁹ Andresen, S. de M. B., *O Nu na Antiguidade Clássica*, op. cit., p. 11: «O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na “physical”. O mundo está como que percorrido por uma alegria essencial que se mostra, que emerge. Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia multipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino. Por isso a arte grega é naturalista». Cfr. cap. 1.2.2.

mundo dos gregos, o κόσμος, *kosmos*, é χάος, *chaos*, posto em ordem, nomeado, como vemos na *Teogonia* de Esíodo: é significativo que a palavra *kosmos* resiste ainda nas línguas românicas, sendo associada, por exemplo, com a ideia de beleza na família de palavras relativa à cosmética). A terra grega de que fala o poeta «de abundante só conhece a luz»: estas palavras ele atribui-as várias vezes à sua terra natal, realizando assim uma verdadeira sobreposição entre os dois lugares, justamente como acontece no trecho seguinte:

O que me fascina aqui é uma conquista do espírito sem paralelo no resto do país, numa palavra: um estilo. O melhor do Alentejo é uma liberdade que escolheu a ordem, o equilíbrio. Estas formas puras, sóbrias de linha e cor, que vão da paisagem à arquitectura, da arquitectura ao vestuário, do vestuário ao canto, são a expressão de um espírito terreno cioso de limpidez, capaz da suprema elegância de ser simples. *Povertà* é talvez a palavra ajustada a uma estética alheia ao excesso, ao desmedido, ao espectacular. Ao luxo prefere-se a pobreza; à anarquia, o rigor; à paixão, um concentrado amor. O Alentejo é inimigo do barroco em nome da claridade. [...] Uma paisagem essencial de que pode orgulhar-se um homem, quando lhe reflecte o rosto ou a alma. [PR: AS, 102-3].

Arnaldo Saraiva viu nos poemas eugenianos a atualização das «lições dos gregos»;¹⁷⁰ Eduardo Lourenço, por sua vez, destaca a questão da centralidade do precário e do efémero e fala de «poética do instante».¹⁷¹ Vergílio Ferreira define a poesia eugeniana como uma instantânea cuja rapidez está ligada à intensidade: Eugénio de Andrade ama tudo o que é efémero,

Efímera a água na sua instabilidade. Efímero o ar. Efímero tudo o que é intenso, pela precisa razão de ser efímero – e Eugénio de Andrade, no instantâneo dos seus versos, no instantâneo da fluidez, é flagrantemente o poeta da intensidade. Toda a vida humana converge para o vértice fugitivo do máximo para que ascende e donde há-de depois descer. Na instabilidade vertiginosa desse máximo está a razão de ser poética do poeta. Por isso a sua poesia é tão rápida e tão luminosa, tão igual e tão diferente. Por isso ela é tão humana.¹⁷²

Para concluirmos, a poesia eugeniana apresenta mais um paralelismo com a cultura grega antiga no que diz respeito à ideia de *desnudamento* que a caracteriza. Como vimos, a procura da identidade de

¹⁷⁰ Saraiva, A., “Poesia de amor, amor da poesia” in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 101: «Em meio século de produção escassa, Eugénio de Andrade já legou à humanidade ritmos e imagens que actualizam, de forma fulgurante, as lições dos gregos: o homem é a medida de todas as coisas; o mundo é um jogo de luzes e sombras; a existência é a insistência no errante e no precário, com intervalos eufóricos. A tais lições haverá que acrescentar estoutra: viver não é necessário, o que é necessário é criar».

¹⁷¹ Lourenço, E., “Oiro e melancolia (Sobre *Ostinato Rigore*)” in *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 45.

¹⁷² Ferreira, V., “Breve péríplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 444. Veja-se também o cap. 2.3.4.1 para uma análise do poema “Cristalizações”, em que se leem os célebres versos «Estou de passagem: / amo o efímero».

cada ser humano é uma das principais finalidades da escrita eugeniana. Ela passa, justamente, pela capacidade do homem de «tirar a máscara» e «desnudar-se»:

É rara a pessoa que ousa tirar a máscara, e eu não tenho já tempo a perder. Mas quem ousa ser o que é? O poeta, esse tem obrigação de mostrar o rosto nu. A poesia é verdade – foi Goethe quem o disse, mas nunca é demais repeti-lo. O segredo do êxito da minha poesia creio que provém daí. [PR: RP, 225].

A propósito da decisão de utilizar um pseudónimo, Eugénio de Andrade fala da poesia como «procura de *desnudamento*» e da tentativa de esconder-se justamente através da escolha de um nome artístico, por se apresentar tão nu aos leitores nos seus poemas. Seria esta uma «obrigação do poeta». No seu estudo sobre a arte clássica, Sophia de Mello Breyner Andresen chama a atenção justamente para a procura e o significado do nu e da nudez na arte grega:

O nu é uma invenção grega.

No Egipto, na Assíria, na Caldeia, o nu é apenas uma maneira de vestir. Mas o pensamento grego crê na «*aletheia*», crê no «não-coberto», no «não-oculto», procura o homem não-coberto, nu.¹⁷³

Como vemos, o nu está associado à Ἀλήθεια (*alétheia*, a verdade), justamente como o poeta associa a ela a poesia. A etimologia do termo aponta, de facto, para o que não fica escondido, aquilo que se desvela.¹⁷⁴ Na Grécia arcaica, as Musas são filhas de Μνημοσύνη (*Mnemosýne*, a Memória), e o poeta, por elas inspirado, é capaz de aceder aos acontecimentos que evoca.¹⁷⁵ Eugénio de Andrade associa a poesia a verdade, reconhecendo nesta última o seu principal objetivo:

Santo Agostinho afirmou que a beleza é o esplendor da verdade. Gostaria que, onde o santo escreveu *beleza*, se lesse *poesia*. Assim, a poesia, toda a poesia, teria esse esplendor, o da verdade, e deste modo iríamos ao encontro de Goethe, para quem *verdade* e *poesia* sempre caminharam juntas. Só assim evitaremos que ela se torne na mais fútil das ocupações.¹⁷⁶

¹⁷³ Andresen, S. de M. B., *O Nu na Antiguidade Clássica*, op. cit., p. 5. E ainda, na p. 19: «Uma ânfora não é um corpo humano nu. Mas é nas ânforas da época geométrica que primeiro encontramos aquelas qualidades que presidem à invenção do nu grego: a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio da beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples [...], a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro separado do todo, a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial».

¹⁷⁴ Cfr. Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 51-8.

¹⁷⁵ Marcel Detienne define os poetas arcaicos como «mestres da Verdade» (Detienne, M., *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica* [1967], trad. de A. Daher, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro 1988). Lembramos que em latim o “*vates*” é quem diz a verdade, sendo todas as profecias pronunciadas através de uma linguagem rítmica. Cfr. Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. Antonelli, La nuova Italia, Firenze 1995, p. 165.

¹⁷⁶ Andrade, E. de, *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Campo das Letras, Porto 1999, p. 10.

3. Aspectos intertextuais

3.1. Ecos da literatura medieval e popular

[...] essa fala “rente ao chão”, pois nunca tive da poesia um entendimento elitista, de puro jogo verbal; pelo contrário, sempre estive atento a esse “marulho obscuro” de uma cultura poética com vários séculos e que, na vertente a que me sinto vinculado, tem por nomes mais altos Pêro Meogo, Camões, Cesário, Pessanha e Pessoa. [PR: SM, 332].

É significativa a insistência com que Eugénio de Andrade sublinha a sua pertença a uma determinada linha da literatura portuguesa, destacando várias vezes os autores que mais marcaram a sua formação poética, os seus “companheiros da alma”, e salientando a sua afiliação a uma certa ‘família’ de poetas. Insistência, esta, através da qual ele mostra as raízes da sua identidade poética e nos informa sobre a sua visão da literatura como de um *continuum* em que os autores do passado representam as “fontes” e os “afluentes” da sua poesia,¹⁷⁷ colocando-se, por sua vez, neste fluxo literário e reconhecendo os seus intertextos.

Em entrevista dada ao cotidiano espanhol *El País*, o poeta identifica no panorama da literatura portuguesa duas vertentes, para retomarmos o termo empregado no trecho em epígrafe:

En la poesía portuguesa, desde final del siglo XII hasta la actualidad, me parece que pueden distinguirse dos líneas de fuerza: una aérea, leve, donde el ritmo del habla se funde con la limpieza de la mirada para crear la música más insinuante de toda nuestra lírica. Ésta comienza en los cancioneros medievales, pasa por los mejores romances tradicionales y llega a Gil Vicente, continúa con Bernardim y mucho de Camões, y no para de subir en Pascoaes, Pessanha, Pessoa, Sá Carneiro y en algunos contemporáneos. La otra línea, de no menor importancia, meditativa, discursiva, moralista, de respiración más amplia pero menos inspirada, incluiría a Sá de Miranda, Antero, Cesário y Jorge de Sena, además de parte de la obra de los poetas citados anteriormente. 'Poetas de la Literatura', les llamó Pascoaes, mientras los primeros serían los de nuestra Alma (las mayúsculas son también de él, naturalmente). La poesía, sobre todo aquella que parece haber sido escrita con mano leve y feliz (pero que brotó tantas veces de la melancolía más profunda), es el más bello retrato de un pueblo que siempre soñó más de lo que realizó. 'Indiferente ao que há em conseguir / Que seja só obter' (Pessoa).¹⁷⁸

¹⁷⁷ É o termo utilizado em *Os Afluentes do Silêncio*, onde quase só encontramos textos dedicados a escritores e poetas que contribuíram para a formação da sua voz poética (leiam-se, no *Inferno*, os versos 79-80, em que Dante vê e reconhece Virgílio: «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?». Alighieri, D., *Commedia. Inferno*, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991, pp. 25-6).

¹⁷⁸ Andrade, E. de, «La poesía es la más alta expresión del genio portugués» in *El País*, op. cit.

Esta fascinante descrição, que visa também apresentar a literatura portuguesa a um público estrangeiro, oferecendo uma panorâmica – e, se quisermos, uma chave de leitura – de uma tradição literária longa e complexa, resume a história poética de Portugal, identificando mais uma vez na poesia o «retrato» do povo português (1.1.2) e distinguindo nela dois eixos principais. A vertente para a qual Eugénio de Andrade se sente mais religado é a primeira: trata-se de uma poesia «leve», onde se distinguem «o ritmo da fala» e «a limpeza do olhar», que se inicia com os cancioneiros medievais e com os romances tradicionais e passa pelas obras de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Luís Vaz de Camões, Camilo Pessanha, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro.

Estes dados, explicitados nos depoimentos e nas entrevistas de cunho metaliterário, emergem também dos textos, graças às raras referências intertextuais evidentes e a ecos, muitas vezes bem disfarçados, de outras obras e géneros literários: na opinião de Carlos Mendes de Sousa, na obra de Eugénio de Andrade, «a criação poética se desenvolve a partir de um interactuante e complexo dialogismo de trocas e assimilações contínuas». ¹⁷⁹ *Primeiros Poemas*, de 1977, por exemplo, constitui uma bússola para colocarmos a produção eugeniana no âmbito de uma determinada tradição, como veremos mais extensamente no cap. 1.5.1: a dedicação da obra a Fernando Pessoa, mas também as várias referências explícitas à música, o recurso à quadra popular e a citação de Federico García Lorca são todos elementos que indicam ao leitor as preferências literárias do autor. Não é por acaso, parece-nos, que esta coletânea tão rica em referências intertextuais foi construída *a posteriori*, partindo de uma base preexistente, mas, às vezes, profundamente alterada. A obra constitui o elo que liga a restante poesia eugeniana com tudo aquilo que a antecede, um ponto de conjunção entre a literatura portuguesa (e não só) evocada explicita ou implicitamente nela e a obra do autor. Nas coletâneas seguintes, regista-se uma assimilação mais profunda dos autores e das correntes literárias que contribuíram para a formação e a consolidação da poética e da estética eugenianas e que «lentamente sedimenta[ram] no fundo da alma» [PR: RP, 146], expressão que o poeta utiliza a propósito dos romances tradicionais.¹⁸⁰ Nesta coletânea, contudo, a primeira e mais clara homenagem é o poema “Canção”, que remete de forma evidente para as cantigas medievais e que Eugénio de Andrade coloca justamente em abertura dela e, portanto, da sua poesia completa:

Tinha um cravo no meu balcão;
Veio um rapaz e pediu-mo
– mãe, dou-lho ou não?

Sentada, bordava um lenço de mão;

¹⁷⁹ Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Livraria Almedina, Coimbra 1992, p. 177.

¹⁸⁰ Para uma análise dos ecos intertextuais em *Primeiros Poemas*, veja-se Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 191-223.

Veio um rapaz e pediu-mo
– mãe, dou-lho ou não?

Dei um cravo e dei um lenço,
só não dei o coração;
mas se o rapaz mo pedir
– mãe, dou-lho ou não? [PO: 15]

Publicado pela primeira vez em *Adolescente* e recuperado no âmbito da reescrita das coletâneas juvenis a partir da qual surgirá *Primeiros Poemas*, o texto não sofreu alterações significativas desde a sua primeira redação, que ocorreu durante a adolescência do autor, sendo modificada só a pontuação.¹⁸¹ Considerando a posição de relevância que o poeta lhe atribui, julgamos significativa a decisão de o deixar quase inalterado, guardando a versão que tinha elaborado quando jovem, que remete para as cantigas com a estrutura, o título e o refrão, que se repete idêntico nas duas primeiras estrofes, mas aparece levemente alterado no quarteto. Primeiro em absoluto do ponto de vista da colocação editorial, a falta de modificações salta ainda mais à vista ao considerarmos o texto no conjunto da produção eugeniana, caracterizada pela constante alteração dos poemas ao longo da sua construção e por as referências intertextuais nunca serem tão evidentes. O texto constitui uma ponte que une a incipiente obra do poeta e a literatura oral e medieval à qual Eugénio de Andrade se sente religado: «O que nela não é rural é medieval, numa clara homenagem aos nossos Cancioneiros» [PR: SM, 331], afirmou em encontro público, antes de ler o texto do poema. Vários críticos cotejaram “Canção” com “Cabelos, los meus cabelos”, de Joam Zorro (poema que figura também na *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa* organizada pelo autor), realçando as analogias estilísticas (repetições, paralelismos, etc.), assim como a presença de objetos (as *dōas*, cuja retoma ao longo do texto contribui para a coesão textual) que a menina duvida se entregar ou não a um homem, dúvida que tenta resolver dialogando com a mãe.¹⁸² A interlocução entre mãe e filha, típica das cantigas de amigo, reflete, na opinião de Rodrigues Lapa, um aspeto histórico-social da época medieval: a centralidade da mãe no âmbito familiar, devida ao facto de o pai – figura essencialmente ausente deste género poético – ser ocupado na luta contra o mouro.¹⁸³ Fabio Barberini indica também uma possível relação com “Perguntei ūa don[a] en como vos direi”, de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos.¹⁸⁴

O eco das cantigas de amigo na obra do poeta foi identificado por vários intelectuais e críticos: é o caso de Luis Cernuda, que, após ter recebido de Eugénio de Andrade uma cópia de *Coração do*

¹⁸¹ Em particular, foram expungidas as vírgulas que dantes figuravam no final dos versos 2, 5 e 9. Cfr. cap. 2.5.1; Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 75.

¹⁸² Cfr. *Idem, Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 192-7.

¹⁸³ Rodrigues Lapa, M., *Lições de literatura portuguesa. Época medieval* [1934], Coimbra editora, Coimbra 1970⁷, p. 164.

¹⁸⁴ Barberini, F., “... numa clara homenagem aos nossos cancioneiros”. Eugénio de Andrade e a lírica galego-portuguesa” in Tomassetti, I. et alii, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, Ediciones CiLengua, San Millán de la Cogolla 2019, pp. 329-39.

Dia, em carta de resposta afirma: «por vezes [...] parece-me achar nos seus versos um eco das cantigas de amigo, a que V. se referia numa das suas cartas, a mesma ternura melancólica, a mesma música de som e ritmo»¹⁸⁵; ou, ainda, de Vitorino Nemésio, que reconhece um eco de “Bem venhas, maio e com alegria”, de Afonso o Sabio, no poema “Abril”, de *Os Amantes Sem Dinheiro*.¹⁸⁶ Por sua vez, Fabio Barberini analisa um tema interessante e, sem dúvida, central na poética eugeniana, o da relação com o corpo e com a sexualidade:

La prima lirica peninsulare – per i filologi, poesia fondamentalmente “aristocratica” (è la corte il luogo principale di produzione e fruizione dei testi) – sembra essere per Eugénio de Andrade poesia *rural*, nella misura in cui la *cantiga d'amigo* – la cui specificità non è tanto l'essere “poesia in bocca di donna”, ma il fatto che gli amanti il più delle volte “consumano” – viene ad essere una forma di poesia che – per la prima volta in Occidente dopo l'esperienza della lirica greca arcaica e di Saffo in particolare – agisce nel segno d'una pienezza e d'una autenticità che si fondano sul rifiuto di ogni dualismo, soprattutto quello tra corpo e spirito.¹⁸⁷

Nas cantigas d'amigo, a relação entre homens e mulheres e das pessoas com o seu corpo não é regida por sentimentos de culpa e pecado; o termo «pienezza» (plenitude) escolhido pelo crítico reflete justamente uma dimensão da poética eugeniana, com a sua urgência de se “reabilitar” o corpo. Além de aspectos temáticos, contudo, a presença das cantigas no *corpus* eugeniano pode ser identificada ao nível do estilo, como vimos relativamente a “Canção”. Um poema com título – não por acaso – análogo, “Canção para minha mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 46-7], é um exemplo desta influência, pela sua estrutura, por razões métricas (sendo composto por versos setenários), mas também pela rima e pela anáfora:

Uma mulher a cantar
de cabelo despenteado.

(Era o tempo das gaivotas
mas o mar tinha secado.)

Pelos seus braços caíam
frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
águas mortas de abandono.

(Uma criança juntava
o cabelo destrançado.)

¹⁸⁵ Cernuda, L., *Cartas a Eugénio de Andrade*, Crespo, A. (org.), Olifante, Zaragoza 1979.

¹⁸⁶ Nemésio, V., “Frutos líricos” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit.

¹⁸⁷ Barberini, F., “... numa clara homenagem aos nossos cancioneiros”. Eugénio de Andrade e a lírica galego-portuguesa” in Tomassetti, I. et alii, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, op. cit., p. 335.

Gaivotas não as havia
e o mar tinha secado.

O amor do poeta às cantigas e, nomeadamente, às cantigas de amigo, é evidente também na sua *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*: Eugénio de Andrade dedica uma ampla secção à literatura medieval, com 21 textos (18 cantigas e 3 pastorelas), em que aparecem os trovadores por ele mais apreciados (como, por exemplo, Pêro Meogo e Meendinho). Em entrevista dada ao *Diário de Lisboa*, ele declara a sua predileção por «aqueelas [cantigas] onde se fala mais claro: Pero da Ponte, Afonso Eanes, João Soares Coelho, Estêvão da Guarda, são do melhor que se escreveu na nossa língua» e define-as como «esbeltas, límpidas, solares cantigas».¹⁸⁸

Outra fascinação do poeta são, como vimos, os romances, nos quais coloca repetidamente o enfoque, numa escolha coerente com a centralidade dos conceitos de oralidade e de musicalidade na sua obra. Eugénio de Andrade recua com a memória até à infância ao relembrar a mãe que cantava «um desses romances de que [eu] comprehendia melhor o ritmo do que as palavras» [PR: RP, 148]. É graças à mãe e à Beira que, diz o poeta, «bebi os primeiros versos, os heptassílabos dos romances tradicionais» [PR: RP, 146]:

[...] é a essa claridade, dizia eu, que estão religados os meus primeiros versos, porque não fui eu apenas que nasceu nestes lugares, também a poesia teve aqui o seu nascimento primeiro – a que recebi da boca de minha mãe, antes de nenhuma outra, com a *música* dos romances da Silvaninha e do Gerinaldo, ou essa outra com que deparei no primeiro livro que me puseram nas mãos, o *Hino de Amor* de João de Deus, aos seis anos, já na escola, depois de ter aprendido o bê-á-bá com a D. Alexandrina, na Póvoa de Atalaia. [PR: SM, 331].

Ritmo dos romances que, nas palavras pronunciadas em entrevista dada a *El País*, coincide com o próprio ritmo da língua portuguesa. É também assim que se explica o binómio poesia-fala a que Eugénio de Andrade amiúde se refere, isto é, a sua procura de uma poesia que se aproxime da fala:

Aquellos romances, algunos de los cuales aún hoy considero muy bellos están en el origen de esta pasión [pela poesia]. En ellos, en su medida de siete sílabas, está el ritmo de la propia lengua. Tal vez por eso nunca conseguí separar la poesía del habla. La poesía, tal como la concibo, *rente ao dizer*, fue siempre para mí la manera de hablar con un amigo.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ramos Rosa, A., «Diálogo com Eugénio de Andrade» in *Diário de Lisboa. Vida Literária e Artística* (15/12/1966). Disponível em <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06573.111.20917#140> (último acesso a 28/1/2023).

¹⁸⁹ Andrade, E. de, «La poesía es la más alta expresión del genio portugués» in *El País*, op. cit.

Nas palavras de J. David Pinto-Correia, «integrando-se no género europeu da “balada”, o romance é o seu representante poético-narrativo na Península Ibérica». ¹⁹⁰ Originários da Baixa Idade Média – o primeiro testemunho escrito de um romance ibérico, em castelhano, é de 1421: *Gentil dona gentil dona*, que apresenta muitos catalanismos e foi encontrado no manuscrito de um estudante maiorquino, Jaume de Olesa –, os romances tradicionais constituem um acervo precioso de informações sobre a sociedade medieval, trazendo também até nós vestígios de épocas ainda mais remotas pelo facto de terem sido transmitidos oralmente ao longo dos séculos. Em particular, graças à caraterística de eles serem quase sempre cantados, oferecem informações de tipo musical, como prolongamentos da expressão musical medieval. Estas manifestações poéticas são caracterizadas por todos aqueles recursos mnemónicos que geralmente marcam as tradições poéticas orais: versos longos (de 14/15 sílabas, que, às vezes, são transcritos como versos curtos, dísticos de 7/8 sílabas), rimas (geralmente toantes no caso dos romances mais antigos, consoantes nos mais modernos), fórmulas, paralelismos e repetições, além da preponderância da narração em relação à descrição.¹⁹¹ Aspetto, este, típico dos romances portugueses, que geralmente não têm cunho descritivo, mas dialógico (i.e., as *xácaras*) ou narrativo, apresentando, portanto, do ponto de vista estilístico, uma rica gama de substantivos e verbos e um número restrito de adjetivos. De forma mais preponderante do que as baladas estrangeiras, ainda, os romances populares portugueses mantêm, de facto, relações estritas com os acontecimentos históricos da época, provindo quase sempre de excertos das *Chansons de gestes* castelhanas e francesas ou tendo a função de celebrar ou informar sobre acontecimentos importantes. Por essa razão, o elemento maravilhoso é quase totalmente ausente deles, caracterizando-se o género pelo realismo.¹⁹² Ainda segundo Pinto-Correia, a presença do maravilhoso em alguns romances que chegaram até nós deve-se a intervenções posteriores no texto e à influência das baladas oriundas de outros lugares. A esse propósito, o especialista debruça-se sobre um romance que se revestiu de uma importância particular na cultura portuguesa, ao qual o próprio Eugénio de Andrade muitas vezes se refere e que insere na sua *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*¹⁹³ e nos *Poemas Portugueses Para a Juventude*, a “Nau Catrineta”:

¹⁹⁰ Pinto-Correia, J. D., *O Essencial Sobre o Romanceiro Tradicional*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1986, p. 5.

¹⁹¹ Ivi, p. 29. Como se sabe, foi inicialmente Almeida Garrett quem se ocupou de organizá-los, sistematizá-los e publicá-los (em alguns casos, intervindo de forma substancial e criativa nos textos) inicialmente na *Adozinda* em 1828 e em seguida no *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, editado em Lisboa entre 1843 e 1851 (acessíveis as edições modernas de Pires de Lima, Lisboa, 1969, e a de A. Costa Dias, Lisboa, 1983), seguido por Teófilo Braga com o seu *Romanceiro Geral Português*, Lisboa, 1906-1909 (3 vols.; reed. Lisboa, 1982, com prefácio de Pere Ferré). O projeto da edição crítica digital do *Romanceiro* de Almeida Garrett, que conta com o especial apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, está a ser levado a cabo por uma equipa capitaneada por Sandra Boto (disponível em <https://garrettonline.romanceiro.pt/>; último acesso a 18/2/2021).

¹⁹² Pinto-Correia, J. D., *O Essencial Sobre o Romanceiro Tradicional*, op. cit.

¹⁹³ Remetemos para a «Tábua sinótica da obra» nos *Apêndices*. Veja-se também cap. 1.3.2.

Não esqueçamos ainda que a *Nau Catrineta*, romance nacional por excelência, também poderá ser perspectivado, para além do carácter maravilhoso da sua parte final, como uma composição assente num facto real, transformada depois pela capacidade de um hábil produtor de género. Enquanto veiculador de uma história de naufrágio, constitui um romance que, a partir talvez de um só facto ou de vários, condensou elementos susceptíveis de o tornar uma verdadeira obra-prima do género, como também de perpetuar, na sua qualidade de representante único da temática, a faceta mais trágica da epopeia de todo um Povo.¹⁹⁴

Além disso, Pinto-Correia salienta que esta literatura tem acompanhado as camadas populares, e sobretudo as rurais, da sociedade portuguesa, sendo que, entre as áreas geográficas em que os romances se encontram mais vitais, ele enumera justamente as Beiras.¹⁹⁵ Esta referência à vitalidade dos romances naquela região e à sua ligação com as camadas sociais rurais ajuda-nos a compreender o *humus* cultural no qual o nosso poeta se formou. A literatura popular tradicional constitui, de facto, uma referência para Eugénio de Andrade. Muito da sua poesia se encontra na definição que dela oferece Luís Filipe Lindley Cintra:

uma forma de expressão particularmente concisa e densa – resultado de uma longa elaboração que tem quase sempre como resultado uma redução ao essencial – do que, de uma “história” que se conta, de uma emoção que se sente ou de uma situação dramática que se evoca, é indispensável comunicar.¹⁹⁶

Todas estas instâncias confluem numa coletânea, *Aquela Nuvem e Outras*, que o poeta escreveu para o seu afilhado Miguel e através da qual transmite esta herança poético-musical às crianças que a lerem. Os 22 poemas que a integram reúnem as temáticas, a poética e a estética de Eugénio de Andrade e são caracterizados por imagens que remetem para um mundo rural, em que é central a presença da vegetação e dos animais, mas também do pastor.¹⁹⁷ Com todas estas figuras, o eu lírico amiúde dialoga, numa interlocução que é típica das cantigas de amigo e que encontramos também de forma recorrente na produção eugeniana (pense-se, por exemplo, nos numerosos poemas em que abundam as orações interrogativas, que incidem fortemente na prosódia, cap. 2.4, e, mais em geral,

¹⁹⁴ Pinto-Correia, J. D., *O Essencial Sobre o Romanceiro Tradicional*, op. cit., p. 24. Cfr. também Peloso, S., “Dal ‘romance’ alla rappresentazione popolare: la ‘Chegança’” in *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*, Sette Città, Viterbo 1992, pp. 165-85.

¹⁹⁵ Pinto-Correia, J. D., “La letteratura orale in Portogallo” in Stegagno Picchio, L. (a cura di), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, op. cit., pp. 615-28.

¹⁹⁶ Lindley Cintra, L. F., «A Literatura Portuguesa Tradicional» in *O Tempo e o Modo – Nova Série*, 120 (1976), pp. 28-30, p. 29.

¹⁹⁷ Saraiva, A. J., Lopes, Ó., *História da Literatura Portuguesa*, op. cit., pp. 61-2: «Há, por exemplo, em alguns cantares de amigo uma intimidade afectiva com a natureza talvez diferente do gosto cenográfico da paisagem [...] e que deve relacionar-se com o animismo de certa mentalidade pré-mercantil. Dir-se-ia existir uma afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna: a água da fonte e do rio, as ondas do mar, as flores da Primavera ou Verão, os cervos, a luz da alva, a dos olhos. Todas estas coisas participavam ainda de tantas associações mágicas, as suas designações evocavam tantas correspondências entre o impulso amoroso e o florescer das árvores, o comportamento animal, os movimentos das coisas naturais, que o esquema repetitivo era como o imperceptível e subtil desenvolvimento de um tema através de modulações que sugerem os seus inesgotáveis nexos com a vida».

na poesia eugeniana como uma poesia centrada no “tu”¹⁹⁸). O legado que ele quer deixar às crianças está relacionado com a música e com o ritmo, como demonstra o trabalho de Fernando Lopes-Graça, que musicou os poemas.¹⁹⁹ A coletânea reúne, de facto, diversos géneros da literatura medieval, oral e popular: os romances populares (pense-se no poema com título “Romance de D. João”), as cantigas, as adivinhas (é justamente este o título do primeiro texto da coletânea) e as lengalengas, concentrando em poucos textos características que estão presentes também nas outras obras do poeta.²⁰⁰ Já nos títulos este objetivo é evidente: justamente como acontece nas outras coletâneas, alguns deles contam com termos que pertencem ao léxico da música (nomeadamente, dois envolvem a palavra ‘canção’, um ‘romance’). Significativas são as relações intertextuais de “Canção de Leonoreta”, em que ressoa a cantiga “Senhor genta” – cuja atribuição a João Lobeira é duvidosa – (vs. 8-13: «[...] Leonoreta, / fin roseta, / bela sobre toda fror, / fin roseta, / nom me meta / em tal coi[ta] voss'amor!»), transcrita no *Amadis de Gaula* e que foi trabalhada também por Cecília Meireles na obra *Amor em Leonoreta*.²⁰¹ Os poemas são caracterizados por estruturas iterativas e paraleísticas, rimas, anáforas, versos repetidos, mas com variações, e insistência no aspetto fónico. Em alguns casos, o poeta escolhe como texto de partida lengalengas difusamente conhecidas em numerosas variantes no país e reelabora-os: isto acontece, por exemplo, na “Canção da Joaninha”, em que Eugénio de Andrade reorganiza a célebre lengalenga dando-lhe uma estrutura caracterizada por um refrão:

A Lisboa, vamos a Lisboa.
Joaninha voa, voa.

Num cavalo baio
ou num alazão, vamos a Lisboa.
Joaninha voa, voa.

Num cavalo de Alter
ou do Turquestão, vamos a Lisboa.
Joaninha voa, voa.

Num cavalo de pau
ou num garanhão, vamos a Lisboa.
Joaninha voa, voa.

Ah, que bom, que bom, que bom;
voa, voa, vamos a Lisboa.²⁰²

¹⁹⁸ Reynaud, M. J., «A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, op. cit.

¹⁹⁹ Lopes-Graça, F., Andrade, E. de, *Aquela Nuvem e Outras: 22 Canções para Crianças, Voz e Piano*, ilustração de R. Ribeiro, interpretação de B. Cunha, J. Mota, Casa da Música, Porto 2009.

²⁰⁰ Veja-se, por exemplo, o cap. 2.5.1 a propósito do poema rejeitado “Nana”.

²⁰¹ Quanto a esta tríade de intertextos, remetemos para o cap. 1.3.3.

²⁰² Andrade, E. de, *Aquela Nuvem e Outras*, com ilustrações de J. Resende, ASA, Porto 1986, p. 22.

Como se vê, o poema apresenta uma estrutura circular e todos os expedientes que enumerámos há pouco. Central nele é a imagem dos cavalos, aliás recorrente ao longo de toda a coletânea e, mais em geral, de todo o *corpus* eugeniano: note-se a referência ao cavalo baio, de que falamos a propósito de “Nostalgia do Sul”, de *Ostinato Rigore* (2.3.4.1) e que remete para a composição de D. Dinis, “Amad'e meu amigo”. No penúltimo verso, Eugénio de Andrade recorre a três segmentos dissilábicos que remetem fonicamente para o galope («Ah, que bom, que bom, que bom;»). Um inteiro poema, ainda, justamente intitulado “Cavalos”, é dedicado a este animal.

Uma canção de cavalos
me pede o Miguel que escreva;
cavalos de sol sedentos,
mansos cavalos de seda.
Cavalos bebendo a sombra
verde e rosa das palmeiras
ou bailando nas areias
com as luzes derradeiras.
Cavalos de romanceiro
disparados como setas
em terras da minha terra
ou só na minha cabeça.
Cavalos de sol sedentos,
mansos cavalos de seda:
uma canção de cavalos
me pede o Miguel que escreva.²⁰³

Este poema, parece-nos, é exemplificativo das influências para as quais Eugénio de Andrade quer que o leitor preste atenção: ele é caracterizado por versos heptassílabos, com anáforas e versos que se repetem com leves alterações, sendo a primeira e a última estrofes quase idênticas. O *incipit* do poema, ainda, remete para a poesia popular, com o poeta que é convidado a inventar versos. Como se vê, o texto é formado por quatro quadras populares: justamente a presença abundante deste tipo de quadras constitui mais um aspeto que caracteriza a coletânea, sendo também bastante presente no inteiro *corpus* do poeta. Como veremos em 2.2.3, Jorge de Sena sublinha a grande presença de quadras populares na coletânea *As Maões e os Frutos*. Um levantamento das ocorrências deste esquema no *corpus* eugeniano confirma, de facto, esta afirmação, que é válida também para outras obras. A presença de quadras populares (às vezes com variações leves), caracteriza, em particular, as primeiras publicações de Eugénio de Andrade: *Os Amantes Sem Dinheiro*, *Até Amanhã*, mas também *Escrita da Terra*, sendo menos numerosas as ocorrências nas obras mais maduras (este esquema é ausente, por exemplo, em *Rente ao Dizer* ou em *Os Sulcos da Sede*).

²⁰³ Andrade, E. de, *Aquela Nuvem e Outras*, op. cit., p. 34.

Para concluirmos, se, nos poemas destinados a adultos, a presença de elementos estilísticos e rítmicos que remetem para determinadas vertentes literárias é geralmente camouflada e escondida – e o leitor está convidando a detetá-la –, no caso dos poemas destinados às crianças, a explicitação destes mesmos aspectos constitui o meio através do qual o poeta pode transmitir para as novas gerações o legado que ele próprio recebeu e no qual assentou a sua poesia,²⁰⁴ permitindo, assim, dar seguimento ao *continuum* da literatura portuguesa de que ele próprio fala.

3.2. A relação com a obra de Fernando Pessoa

Se nunca cantei loas a Fernando Pessoa também nunca ocultei que foi com ele que aprendi o ofício – e se de facto isso *não se vê* foi porque cedo me apercebi que se queria juntar algumas sílabas onde reflectir o rosto só o poderia fazer se conseguisse escapar a tanta sedução. À distância de tantos anos (o meu encontro com ele foi em 39), parece-me ter sido o olhar «*inocente*» de Caeiro o que mais me fascinou. [PR: RP, 213].²⁰⁵

Como vimos no capítulo 1.1.1, os poetas que estreavam nas décadas centrais do século XX procuravam uma voz pessoal, tentando distanciar-se daquela figura tão complexa, tão importante, mas, ao mesmo tempo, tão difícil de se contornar que foi o poeta dos heterónimos.²⁰⁶ Em diversas ocasiões, Eugénio de Andrade conta a sua descoberta da obra pessoana: era 1939 e Fernando Pessoa, que tinha falecido há poucos anos, ainda estava bem longe de ser celebrado da forma que hoje lhe é reservada. O nosso poeta, ainda menino, tinha entrado em contacto com António Botto e, através dele, com um amigo que, já durante o primeiro encontro, lhe leu a “Ode Marítima”. Deslumbrado por aquela poesia – é o próprio poeta a falar de «deslumbramento» na *Nota Breve* que constitui o prefácio

²⁰⁴ Cfr. Bertolazzi, F., “Ao sol de muitos dias” in E. de Andrade, *Rente ao Dizer*, op. cit., p. 16: «O poema “Prato de figos”, no uso que contém da conjugação precisa de um tempo verbal que chama o leitor para dentro do texto, mostra como Eugénio encara o seu trabalho com a linguagem como sendo o seu legado».

²⁰⁵ O trecho é retirado de um texto publicado pela primeira vez na revista *Colóquio/Letras* n.º 88 (datado de Novembro de 1985), num número especial dedicado ao poeta português por ocasião do cinquentenário da sua morte. O volume abre-se com um poema de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), “As identidades do poeta”, seguido por “Poema dos Textos”, de António Gedeão (1906-1997). Além de inúmeros e significativos ensaios sobre Fernando Pessoa, o volume inclui um inquérito com título “Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros”: para o efeito, os organizadores colocaram algumas perguntas a vinte poetas considerados representativos dos respetivos panoramas literários, entre os quais só treze enviaram as respostas (entre eles, Gastão Cruz, Helder Macedo, Natália Correia). A de Eugénio de Andrade é datada de 2 de julho de 1985 e foi posteriormente incluída em *Rosto Precário*. Consulte-se aqui a cópia digitalizada do volume acima referido : <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=88&p=129&o=p> (último acesso a 2/12/2020).

²⁰⁶ Veja-se a esse propósito: Mancelos, J. de, “De rosto em rosto a ti mesmo procuras: A influência de Fernando Pessoa na obra de Eugénio de Andrade” in *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 157-71.

à sua antologia pessoana –,²⁰⁷ o jovem passa inúmeras tardes nas bibliotecas municipais e na Biblioteca Nacional de Portugal, lendo nas revistas *Orpheu*, *Athena*, *Contemporânea* e *Presença* os poemas de Fernando Pessoa e copiando-os em cadernos escolares [PR: RP, 147]. Naquela altura, de facto, os textos pessoanos eram ainda difíceis de se encontrar, dispersos em várias revistas: a publicação sistemática da obra do poeta terá início, como se sabe, em 1942.²⁰⁸

Embora as suas obras apresentem características que as diferenciam de forma contundente, há algumas experiências biográficas que irmanam os dois poetas: a ausência do pai (lembra que o pai de Fernando Pessoa morreu quando ele era criança e que a mãe se mudou com os filhos para Durban, na África do Sul, onde viveu com o seu novo marido); o projeto irrealizado de se licenciarem, que levou ambos os poetas a se mudarem para uma nova cidade (Eugénio de Andrade foi para Coimbra com o objetivo de estudar na faculdade de Filosofia, ao passo que Fernando Pessoa voltou da África do Sul para Lisboa para se matricular no curso de Filosofia e, em seguida, de Letras); o emprego como funcionários; um estilo de vida semelhante; o tema da sexualidade. A propósito deste último assunto, é interessante o diálogo que se instaura entre as obras dos dois poetas através da reelaboração eugeniana do “Soneto já antigo”, de Álvaro de Campos, que lemos no poema em prosa “O rapazito de York”, incluído em *Vertentes do Olhar* [PO: 430-1], numa apropriação explícita e declarada do texto pessoano, de que Eugénio de Andrade recupera também a estrutura dialógica (pensamos, pelo menos, nas expressões que abrem os dois textos: «Olha», no caso do poema pessoano, «Escuta», no outro caso).

Na epígrafe que colocámos em abertura de capítulo, Eugénio de Andrade salienta a função de mestre que para ele desempenhou Fernando Pessoa: foi também através do estudo da sua obra que ele aprendeu o ofício de escrever poemas. Logo depois, contudo, ele afirma a necessidade de «virar as costas» ao mestre para encontrar uma voz própria, pessoal:

Quando publiquei o meu primeiro livro dediquei-lho, naturalmente, mas já então sabia que se queria vir a ser mais um elo dessa cadeia que dos cantares de amigo chegava ao autor da Saudação a Walt Whitman, se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exactamente de costas para ele. [PR: RP, 147].

O livro que o poeta «naturalmente» dedica «À memória de Fernando Pessoa» é *Adolescente*, obra que confluui parcialmente, depois de ter sofrido muitas alterações e, em alguns casos, verdadeiras

²⁰⁷ Andrade, E. de (org.), *Fernando Pessoa. Poesias Escolhidas por Eugénio de Andrade*, Campo das Letras, Porto 1995, p. 5.

²⁰⁸ Trata-se, como é noto, da edição realizada por João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, amigos do poeta, por conta da editora Ática, a que Ivo Castro chama “vulgata”. Em seguida, a edição crítica genética será empreendida pela Equipa Pessoa, que se instalou na Biblioteca Nacional de Lisboa a partir de Maio de 1988 (veja-se a esse propósito o volume: Castro, I., *Editar Pessoa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1990).

reescritas, na coletânea *Primeiros Poemas*, que abre a sua *opera omnia* e que mantém a dedicatória ao poeta dos heterónimos.²⁰⁹ Eugénio de Andrade reconhece a dívida que todos os poetas portugueses têm com Fernando Pessoa que, a partir dos anos 40 e 50, «deixa de ser uma influência para passar a ser uma referência, referência obrigatória e a mais alta da nossa modernidade» [PR: RP, 213].

As canções breves de sabor verlainiano, mas cuja música crepuscular poderia ter sido aprendida com Camilo Pessanha; o Álvaro de Campos, que da histeria futurista das primeiras Odes derivara sem transição para os versos desistentes da Tabacaria e doutros poemas não menos pungentes; a desenfadada e sabiamente inocente visão de Caeiro, a quem devemos o mais belo retrato de criança de toda a nossa poesia; a meia dúzia de odes, de um epicurismo «esbatido até ao mínimo do desejo de prazer», de quantas publicou em nome de Ricardo Reis; a Mensagem, admirável de concisão na sua tão absurda exaltação sebastianista – isto, ou parte disto, fez de Fernando Pessoa um desses raros espíritos capazes de nos despertar para o sentimento da graça, que é o supremo efeito da arte, no dizer de Goethe. [PR: AS, 47].

O conjunto de poemas que se encontram nos referidos cadernos em que Eugénio de Andrade anotava os textos pessoanos representará o núcleo inicial do *corpus* da sua antologia *Fernando Pessoa. Poesias Escolhidas*, publicada em 1995 pela editora Campo das Letras.²¹⁰ O projeto estava pronto já dez anos antes, mas acabou por ser publicado com uma década de atraso. A obra reúne poemas de Fernando Pessoa ortônimo e dos heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Parece-nos interessante este trabalho de seleção da obra pessoana no sentido de uma melhor compreensão da importância que ela teve na poética de Eugénio de Andrade, ainda por cima sabendo tratar-se, na maioria dos casos, daqueles poemas que ele próprio considera fundamentais para a sua formação.²¹¹

O poeta não só reconhece a grande importância de Fernando Pessoa no âmbito literário, como também aprecia a experiência de *Orpheu*:

É exactamente graças às magnificantes Odes de Álvaro de Campos e a alguns versos mais pungentes e desafectados de Sá-Carneiro, sem esquecer o que de provocatório havia em ambos, que *Orpheu* ia ser essa coisa raríssima, se não única em Portugal: um momento de sincronia perfeita com uma Europa esteticamente avançada.²¹²

²⁰⁹ Cfr. cap. 2.5.1.

²¹⁰ Eugénio de Andrade oferece, com precisão minuciosa, as notícias e as referências necessárias para o leitor dispor de um enquadramento filológico da obra: na nota final da antologia, de facto, ele declara ter seguido o texto fixado pela nona edição da editora Aguilar de Rio de Janeiro (1984) organizada por Maria Aliete Galhoz, a não ser no caso do primeiro dos “Dois Excertos de Odes”, para o qual escolheu a leitura que Teresa Rita Lopes propõe em *Álvaro de Campos, Livro de Versos*, Círculo de Leitores, Lisboa 1993. A numeração dos “Poemas Inconjuntos” é a proposta por Teresa Sobral Cunha nos *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Editorial Presença, Lisboa 1994 (Andrade, E. de (org.), *Fernando Pessoa. Poesias Escolhidas por Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 249). Esta precisão é típica de Eugénio de Andrade e estará patente em todas as antologias por ele organizadas e nos livros de traduções realizados.

²¹¹ Cfr. o quadro sinóptico da antologia nos apêndices colocados no final do trabalho.

²¹² Andrade, E. de, «Inquérito: O significado histórico do *Orpheu* (1915-1975)» in *Colóquio/Letras*, 26 (1975), p. 10 (disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=26&p=10&o=p> ; último acesso a 10/12/2020). O depoimento foi inserido com o título “Sobre *Orpheu*” em *Os Afluentes do Silêncio* (PR: AS, 44-5).

Ele atribui também à obra pessoana um papel incontornável na história da língua portuguesa, justamente como tinha feito a propósito de Camões,²¹³ pela sua capacidade de renovação da linguagem poética: na *Correspondência* do poeta com Jorge de Sena, faz-se referência a um inquérito de José-Augusto França, publicado no fevereiro de 1955 na revista *Tetracórnio*. A pergunta é a seguinte: «1901-1950: Quais os livros que vale a pena ler? Quais os livros que valeu a pena escrever?» e Eugénio de Andrade responde:

Entre umas dúzias de belos livros publicados no meio século (*S. Cristóvão* de Eça, *Senhora da noite* do Pascoaes, *Clepsidra* do Pessanha, *Indícios de Oiro* do Sá-Carneiro, *Ensaios* do Sérgio, *O Malhadinhos* do Aquilino, *Biografia* do Régio, *Bichos* de Torga, etc.) destaco, por me parecerem isolados na sua grandeza, os poemas de FERNANDO PESSOA, personalidade verdadeiramente enriquecedora e exemplar, não só por ter dinamitado os quadros da nossa poesia, como também por ter depurado uma linguagem que, embora sempre tivesse sido nossa, se tornara quase irreconhecível.²¹⁴

Além disso, no trecho seguinte, Eugénio de Andrade salienta algumas características da obra pessoana que considera importantes, declarando que com Fernando Pessoa começa a poesia portuguesa moderna. Na obra do poeta dos heterónimos, ele destaca dois aspetos que são centrais também na sua poética: a relação entre linguagem falada e poesia popular e a harmonização das antinomias (nas palavras de Simone Celani, Pessoa é «um escritor que fez da contradição um sistema»²¹⁵):

[...] é também ao seu génio que ficaremos a dever a ruptura com uma linguagem que não fazia mais que repetir-se, perdida toda a capacidade de invenção. É ainda com Álvaro de Campos que entre nós, sem qualquer ambiguidade, e duma vez por todas, desaparece a confusão entre poesia popular (também cultivada por Pessoa, e trazida à tona pelos românticos alemães) e linguagem falada (cuja fluidez fora pressentida por António Nobre e Cesário Verde). Quer dizer, em Orpheu Pessoa representa um duplo papel: ele é o velho e o novo, o fim e o começo, o carrasco e a vítima, e não raramente o discurso que nos legou foi «a harmonia de tensões contrárias, como o arco e a lira», de que falou Heraclito. Não espanta por isso que nele comece a modernidade da nossa poesia. [PR: AS, 44-5].

Como lemos no trecho, Eugénio de Andrade sempre teve em grande consideração, no âmbito da produção pessoana, aquela que apresenta ecos da poesia popular e à qual pertencem os textos publicados sob o título de *Cancioneiro*. Fernando Pessoa escolheu este título em 1915 com o objetivo de reunir vários poemas seus dispersos em revistas. No terceiro número de *Athena*, de dezembro de

²¹³ Andrade, E. de (org.), *Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões. Selecção de Eugénio de Andrade*, Campo das Letras, Porto 1996, p. 7.

²¹⁴ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., p. 63, n. 31. Veja-se também o cap. 1.1.1. relativamente a uma “Carta inédita de Fernando Pessoa a Teixeira de Pascoaes”, provavelmente encontrada por Eugénio de Andrade.

²¹⁵ Celani, S., *Fernando Pessoa*, Ediesse, Roma 2012, p. 12 (trad. nossa).

1924, ele publica catorze poemas afirmando fazerem parte «de um Cancioneiro»,²¹⁶ denominação à qual o próprio Eugénio de Andrade recorrerá a propósito da sua *opera omnia*.²¹⁷

Na sua antologia de poemas pessoanos, Eugénio de Andrade ressalta a presença da poesia popular através de uma extensa seleção de poemas compostos por quadras populares e alguns com referências aos romances tradicionais. Lembramos que o primeiro texto escrito por Fernando Pessoa quando criança foi uma quadra dedicada à mãe²¹⁸ e que o poeta muito se dedicou a este género²¹⁹; Eugénio de Andrade não coloca, contudo, na sua antologia pessoana nenhuma delas. O género poético das *quadras* nasce bastante tarde, no século XVI, e é assente numa estrutura em que a repetição das palavras e dos versos existe para que possam ser cantados e improvisados, segundo uma técnica semelhante à do *leixa-pren* medieval. As quadras reunidas por Lind e Prado Coelho foram compostas entre julho de 1934 e junho de 1935 (período correspondente à publicação de *Mensagem*), com a exceção de algumas que datam muito anteriormente (1908). No manuscrito, leem-se anotações do próprio poeta com algumas indicações: eliminar os textos com conotações demasiado pessoais e subjetivas, e colocar “for first” a quadra que irá abrir a publicação. Segundo Silvano Peloso, objetivo do poeta é recriar o sentimento poético coletivo e recuperar as fórmulas simples que tinham caracterizado o início da sua atividade literária.²²⁰

No seu ensaio sobre *As Mãos e os Frutos* de Eugénio de Andrade, após ter apresentado a coletânea em termos de composição e de extensão dos poemas, Jorge de Sena analisa, com a ajuda de ferramentas estatísticas, o esquema estrófico dominante no livro (o *quarteto*, termo com o qual ele indica, de uma forma geral, uma estrofe composta por quatro versos, independentemente da sua medida métrica) e rimático (*abcb*, típico da *quadra popular*, com uma forte recursividade da *rima toante*, característica da poesia espanhola mais do que da portuguesa). Sena conclui que «70% dos

²¹⁶ Pessoa, F., *Cancioneiro: uma Antologia*, edição de F. Cabral Martins, R. Zenith, Assírio & Alvim, Porto 2013, p. 5.

²¹⁷ Álvaro de Campos define o “Cancioneiro” como a seguir: «“Cancioneiro” é, como a mesma palavra o diz, uma colectânea (coleção) de Canções. Canção é, propriamente, todo aquele poema que contém emoção bastante para que pareça ser feito para se cantar, isto é, para nele existir naturalmente o auxílio, ainda que implícito, da música. [...] A canção exclui, portanto, tudo quanto se não pode cantar. Não se pode cantar o que é longo; não se pode cantar o que é duro; não se pode cantar o que é rígido e formal. Por isso a canção exclui o poema longo, exclui o poema satírico, exclui o epígrama e todo poema que se serve de uma forma rígida, como, por exemplo, o soneto. Salvas essas limitações, todo poema é uma canção. Não pode chamar-se canção o que exclui o elemento musical. Por isso não pode chamar-se canção a um poema em verso irregular ou livre, nem a um poema onde não haja rima». (Prefácio para o «Cancioneiro» in Pessoa, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, edição de G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho, Ática, Lisboa 1972, pp. 427-8).

²¹⁸ Peloso, S., “L'ultima maschera di Fernando Pessoa: le «Quadras ao gosto popular»” in *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*, op. cit., p. 205, n. 9: «Ó terras de Portugal / Ó terras onde eu nasci / Por muito que goste delas / Inda gosto mais de ti».

²¹⁹ Pessoa, F., *Obras Completas*, vol. IX, *Quadras ao Gosto Popular*; texto estabel. e prefac. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Ática, Lisboa 1965; *Idem, Poemas de Fernando Pessoa – Quadras*, Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa – Série Maior, edição de L. Prista, coordenação de I. Castro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

²²⁰ Peloso, S., “L'ultima maschera di Fernando Pessoa: le «Quadras ao gosto popular»” in *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*, op. cit., p. 195.

poemas contêm esse esquema que é o da quadra dita “popular”»²²¹.

Juntamente com as quadras populares, os romances tradicionais (que alguns especialistas consideram como os textos que originaram o género das quadras), surgem na obra de Eugénio de Andrade como um daqueles ‘afluentes’, talvez entre os mais escondidos por se colocar na infância, que irão dar vida à sua poesia. Quanto a eles, na obra pessoana, assinalamos pelo menos que a “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos, apresenta dois versos do célebre romance a *Nau Catrineta* e outros da *Bela Infanta*:

Às vezes ela cantava a «Nau Catrineta»:

*Lá vai a Nau Catrineta
Por sobre as águas do mar...*

E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,
Era a «Bela Infanta»... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro de mim

E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-se tanto!
Como fui ingrato para ela – e afinal que fiz eu da vida?
Era a «Bela Infanta»... Eu fechava os olhos, e ela cantava:

*Estando a Bela Infanta
No seu jardim assentada...*

Eu abria um pouco os olhos e via a janela cheia de luar
E depois fechava os olhos outra vez, e em tudo isto era feliz.

*Estando a Bela Infanta
No seu jardim assentada,
Seu pente de ouro na mão,
Seus cabelos penteava...*

Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!²²²

Como para Eugénio de Andrade, a infância feliz associa-se à lembrança do canto, de uma melodia “saudosa” e “medieval”; lembramos que, a propósito da sua “Canção”, que figura em abertura de *Poesia*, Eugénio de Andrade declara: «o que nela não é rural é medieval, numa clara homenagem aos nossos Cancioneiros, que eu continuo a amar [...]» [PR: SM, 331].

Ao falar da obra de Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade chama amiúde a atenção para o papel que, na sua poética, desempenharam dois heterónimos: Álvaro de Campos, que lhe fez descobrir o alcance disruptivo da poesia, e Alberto Caeiro – heterónimo que o próprio Pessoa considera seu mestre –, por causa da afinidade das temáticas e das imagens.

Foi em Álvaro de Campos [...] que deparei pela primeira vez com a subversão poética em estado puro, ou seja, uma poética que arrastava a moral na sua subversão. Ora isto nunca eu sentira noutros poetas, fossem eles Antero ou Gomes Leal, Nobre ou Cesário, Pascoaes ou António Botto. Álvaro de Campos e Alberto Caeiro (curiosamente o

²²¹ Sena, J. de, “Observações sobre «As Mãos e os Frutos»” in AA. VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 253 (itálico do autor). Cfr. também o cap. 2.2.3.

²²² Andrade, E. de (org.), *Fernando Pessoa. Poesias Escolhidas por Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 192-3.

«filósofo» da Natureza influiu mais em mim do que o cantor da Energia) eram aos meus olhos de então o novo, e eram-no tão ostensivamente que tudo o que de invenção e paixão havia em qualquer outra poesia mais discreta (ponhamos, como exemplo, a do próprio Pessoa ortônimo) corria o risco de ser submersa pelas águas torrenciais da Ode Marítima ou da Ode Triunfal. [PR: RP, 229].

Quanto a Alberto Caeiro, quase em todos os trechos dedicados à obra pessoana, Eugénio de Andrade sublinha a sua religação ao heterônimo do *Guardador de Rebanhos*, chamando a atenção, em particular, para o oitavo poema da referida coletânea:

Apesar de ser Alberto Caeiro, de entre todas as figuras de ficção de Pessoa, o mais *original*, foi o que deixou menos rasto, ou nenhum, pois até de Ricardo Reis, com os seus versos tão *artificiais* por dentro e por fora, ficaram marcas visíveis. Campos será de todos eles o mais sedutor; Pessoa, o mais próximo dessa voz esbelta à beira do silêncio, que sempre foi a nossa; mas é Caeiro, com a «prosa» dos seus «versos», o que mais contraria os nossos hábitos de pensar e sentir poeticamente. [PR: RP, 213].

Se o poeta da Beira aprecia de forma particular a poesia de Alberto Caeiro, é porque nela não há separação da natureza, enquanto na obra do Pessoa ortônimo se observa «a perversão de abdicar do real para possuir a *essência do real*»²²³, segundo afirma Antonio Tabucchi em *Un baule pieno di gente*, ensaio introdutório à sua tradução italiana da obra pessoana; além disso, é porque nele reconhece o «poeta neopagão, antimetafísico, cantor da natureza e da evidência»²²⁴, que afirma a primazia dos sentidos e das percepções. Diz Fernando Pessoa:

A obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vindos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão.²²⁵

Como se lê no trecho acima proposto, Eugénio de Andrade não utiliza o termo “heterônimos”, mas sim “figuras de ficção”. A sua opinião em relação à heteronímia pessoana é negativa («Fora de Portugal, parece-me que os seus leitores têm sido mais atraídos pela criação da heteronímia, a sua *debilidade* [...]» [PR: RP, 213]) e isto é compreensível num poeta que encara a poesia do ponto de vista oposto: como uma maneira que o poeta (e o leitor) tem de fitar os próprios olhos, de encontrar “o próprio rosto”, segundo a expressão que já encontrámos inúmeras vezes. A poesia, que em Eugénio de Andrade constitui uma busca da unidade, para Fernando Pessoa é expressão da multidão que ele contém em si. Em *Homenagens e Outros Epítáfios*, o poeta da Beira Baixa dedica a Fernando Pessoa

²²³ Pessoa, F., *Una sola moltitudine* [1979], vol. I, Tabucchi, A., Lancastre, M. J. de (org.), Adelphi, Milão 2005¹², p. 22 (trad. nossa).

²²⁴ Celani, S., *Fernando Pessoa*, op. cit., p. 48 (trad. nossa).

²²⁵ Pessoa, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 330.

um poema, justamente intitulado “F. P.”. Este texto é contextualizado por Fernando Martinho a partir da data de composição que aparecia nas primeiras edições da obra (5-4-78) e que o crítico afirma coincidir com a conclusão do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, que ocorreu no Porto e ao qual o poeta assistiu, e assinala as comunicações de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor, Óscar Lopes e Georg Rudolf Lind, relacionadas com os temas presentes no poema.²²⁶ Federico Bertolazzi acrescenta mais um dado para a contextualização do texto, declarando-o de pouco sucessivo à reelaboração dos poemas que compõem *Primeiros Poemas*²²⁷, coletânea dedicada “À memória de Fernando Pessoa”. Leiamos o texto:

De rosto em rosto a ti mesmo procuras
e só encontrares a noite por onde entraste
finalmente nu – a loucura acesa e fria
iluminando o nada que tanto procuraste. [PO: 262].

Nestas linhas, aparecem dois termos-chave da poética eugeniana: o “rosto” e a “nudez”. Os rostos que se sucedem são, obviamente, os dos heterónimos e das outras personalidades através das quais Fernando Pessoa, por um lado, tem procurado o próprio “eu”, por outro “o nada”: multiplicar-se significa, de facto, anular a própria personalidade com o objetivo de ter muitas. Nas palavras de Octávio Paz, «de certo modo [os heterónimos] são o que teria podido ou querido ser Pessoa; doutro modo, mais profundo, o que não quis ser: uma personalidade. [...]»²²⁸. O intelectual mexicano reconhece, contudo, a potencialidade desta condição: «a destruição do eu, pois isso é o que são os heterónimos, provoca uma fertilidade secreta»²²⁹. Note-se que Eugénio de Andrade recorre ao mesmo verbo, “procurar”, para os dois objetos (o “eu” do poeta e o “nada”, repetimo-lo): Fernando Martinho ressalta, de facto, no poema, «o sentido de *busca*, de *procura*, de uma *demand*a votada ao fracasso, ao “nada”, expressa primeiro no presente, depois no passado, em fidelidade à dialéctica presença / ausência, fundamento maior da *quête* pessoana».²³⁰ É o tema proposto nos seguintes versos eugenianos, retirados de “A Vitorino Nemésio, alguns anos depois”, ainda de *Homenagens e Outros Epítáfios*:

[...] A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo;
e a culpa é dele, com aquela comovente
incapacidade para ser ele próprio. [...] [PO: 267].

É só na morte que Fernando Pessoa se desnuda; aliás, dizer Pessoa é dizer máscara, até no sentido

²²⁶ Martinho, F., *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa. De Orpheu a 1960*, op. cit., pp. 109 e 170, n. 238.

²²⁷ Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 219, n. 119.

²²⁸ Paz, O., *Fernando Pessoa. O Desconhecido de Si Mesmo* [1983], trad. de Alves da Costa, L., Vega, Lisboa 1992², pp. 40-1.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Martinho, F., *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa. De Orpheu a 1960*, op. cit., p. 110.

etimológico, e já analisámos (1.2.2) a importância de que se revestem na obra eugeniana os conceitos de nudez e de desnudamento e o significado que eles adquirem, também com respeito à arte clássica.²³¹ Voltando ao poema “F. P.”, segundo João de Mancelos, os atributos da loucura «abarca[m] tanto o entusiasmo fervilhante e a fúria futurista dos versos do engenheiro de Glasgow (a loucura acesa), como a racionalidade do ortônimo (a loucura fria)»²³². Na nossa opinião, ainda, na expressão “a loucura que ilumina” ressoam os seguintes versos pessoanos, que Eugénio de Andrade também inclui na secção da antologia dedicada a Fernando Pessoa ortônimo:

Esta espécie de loucura
que é pouco chamar talento
e que brilha em mim, na escura
confusão do pensamento, [...]²³³

Ainda Fernando Martinho, por fim, reconhece vários ecos pessoanos no breve epitáfio: a propósito da loucura, o poema “[*Esta velha angústia*]”, mas também os “Dois excertos de Odes”, de Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited (1923)” e “Lisbon Revisited (1926)”²³⁴.

Outra referência explícita à obra pessoana encontramo-la no poema “Com um verso da Ceifeira”, de *Ofício de Paciência* [PO: 525-6]. É o próprio poeta a destacar a importância do poema pessoano pela razão seguinte:

Se Fernando Pessoa tivesse tido uma estética (e já sabemos que não a teve, por deitar mão a todas aquelas com que tropeçou) ela teria sido enunciada no verso da Ceifeira: «O que em mim sente ‘stá pensando.» [...] Por aqui se vê como Pessoa é um dos herdeiros directos (com Valéry, Yeats, Eliot, Rilke, etc.) de Mallarmé e de toda a grande poesia simbolista [...]. [PR: AS, 48].

Este verso («O que em mim sente ‘stá pensando.»), que foi interpretado como indicativo da «racionalização do sentimento»²³⁵ típica da obra pessoana, é recuperado por Eugénio de Andrade, que o aproveita segundo a própria estética.²³⁶

²³¹ A propósito das dificuldades de decifração do espólio pessoano, devidas à má condição em que se encontram muitos dos documentos existentes, Ivo Castro comenta: «Ocultar-se ao próprio editor é talvez a mais subtil modalidade de disfarce que Pessoa concebeu» (Castro, I., *Editar Pessoa*, op. cit., p. 43).

²³² Mancelos, J. de, “De rosto em rosto a ti mesmo procuras: A influência de Fernando Pessoa na obra de Eugénio de Andrade” in *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 163.

²³³ Andrade, E. de (org.), *Fernando Pessoa. Poesias Escolhidas por Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 75.

²³⁴ Martinho, F., *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa. De Orpheu a 1960*, op. cit., pp. 109-10.

²³⁵ Celani, S., *Fernando Pessoa*, op. cit., p. 88 (trad. nossa).

²³⁶ Eugénio de Andrade e Jorge de Sena comentam a tradução realizada por este último do poema de Wordsworth que teria inspirado Fernando Pessoa na escrita da *Ceifeira*. Eugénio de Andrade reconhece nela ecos de Pessanha, que o seu interlocutor atribui ao próprio texto pessoano (Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 308 e 311). Veja-se também Mancelos, J. de, “Ceifando o vento, colhendo o canto: A ceifeira em William Wordsworth, Fernando Pessoa e Eugénio de Andrade” in *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 71-80.

Apesar da estima que Eugénio de Andrade sempre demonstrou a Fernando Pessoa e da coincidência de alguns traços biográficos, como se vê, há diferenças importantes na poética dos dois, que emergem a propósito de temas cruciais e da própria conceção de arte. Além daquelas que já enumerámos, cabe acrescentar a reflexão em torno da noção de *verdade*, que, para Eugénio de Andrade, é constitutiva da poesia e que se configura como antinómica à conceção pessoana (pense-se na “Autopsicografia”, no poema *Isto*, em que o problema é questionado de forma diferente, ou em afirmações como a seguinte: «Mas, desde que tenho consciência de mim mesmo, apercebi-me de uma tendência nata em mim para a mistificação, para a mentira artística»²³⁷). Enquanto a obra de Fernando Pessoa é a obra da multiplicidade, a de Eugénio de Andrade é caracterizada pela contínua e incessante procura da unidade: formal, temática, estilística. À obra inacabada, vasta e tão variada – como talvez nenhuma outra antes dela – de um poeta que quer «converter-se» numa inteira literatura, contrapõe-se uma produção trabalhada e reelaborada constantemente até à edição definitiva pelo próprio autor, um contínuo trabalho de construção da sua *opera omnia*, na qual o poeta procura principalmente a coerência e busca uma voz única, reconhecível. Parece-nos que a insistência de Eugénio de Andrade em ressaltar o seu trabalho incessante sobre os textos ultrapassa a simples informação de cunho metodológico, mas constitui mais um elemento de caracterização e de diferenciação, por exemplo, do próprio Fernando Pessoa e da sua mitologia do “dia triunfal”,²³⁸ como também – diga-se de passagem – do surrealismo, ao qual foi inicialmente associado.²³⁹

No texto “Encontro com Fernando Pessoa”, Eugénio de Andrade destaca mais uma questão, a do corpo, que, como sabemos, desempenha um papel fundamental na poética eugeniana.²⁴⁰ Nas suas palavras, Fernando Pessoa

estava tomado por um medo pânico do corpo, ou antes, pelo terror do desejo que desde cedo tomara corpo nele — não tinha mais remédio do que destruí-lo para criar outro, justamente esse, para sempre seminal, dos seus versos. [PR: AS, 49].

O poeta da Beira cita a esse propósito a segunda estrofe de “Dá a surpresa de ser”, relacionando-a a um dos lugares da sua memória, as dunas de Fão:

Também às dunas de Fão, como imagem sua mais delicada, ficaram ligados no meu espírito quatro versos de Pessoa, que são dos raros a manifestar a inquietante presença do filho de Afrodite:

*Seus altos seios parecem
(Se ela estivesse deitada)*

²³⁷ Pessoa, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 12.

²³⁸ Veja-se Castro, I., «Parole d'auteur contre parole de dossier : sémiotique de l'archive chez Fernando Pessoa» in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 10 (1996), pp. 59-72.

²³⁹ Veja-se, por exemplo, Andrade, E. de, *Prosa*, op. cit., p. 157.

²⁴⁰ Cfr. Ferreira, A. M., «Os poemas em prosa de Eugénio de Andrade» in *Forma Breve* (Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro), 2 (2004), pp. 59-70, p. 65.

*Dois montinhos que amanhecem
Sem ter que haver madrugada.
[PR: SM, 272; itálico no texto]*

Além disso, se Eugénio de Andrade busca trabalhar o lado obscuro da existência para o transformar numa poesia luminosa, Fernando Pessoa, ainda nas palavras de Antonio Tabucchi,

ha capito che in ogni *sì*, anche nel più pieno e nel più rotondo, c'è un minuscolo *no*, un corpuscolo portatore di un segno contrario che gira in un'orbita oscura a creare proprio quel *sì* che prevale. E ha deciso di indagare l'orbita oscura, come un bizzarro scienziato che esplora il lato patologico della salute.²⁴¹

Para concluirmos, a poesia pessoana para Eugénio de Andrade é a obra do mestre, com que ele dialoga, como vimos no caso de “O rapazito de York” e de “Com um verso da Ceifeira”. Contudo, a poética eugeniana configura-se também em contraste com ela: os dois poetas têm, de facto, uma visão oposta da poesia (procura da unidade, por um lado; expressão da multidão, por outro), além dos outros elementos de diferenciação que identificámos. De qualquer forma, a poesia eugeniana testemunha a presença estável e inalienável da herança pessoana na poesia portuguesa.

3.3. Um caso complexo de intertextualidade: “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”

A coletânea *Homenagens e Outros Epitáfios*, cuja estrutura foi várias vezes alterada por Eugénio de Andrade ao longo da sua complexa história editorial, foi publicada autonomamente com este título pela primeira vez em *Poesia e Prosa* de 1987.²⁴² A obra apresenta elementos de diferenciação em relação aos demais livros eugenianos: sendo composta por poemas ocasionais ou escritos a pedido, a propósito dela, o poeta queixa-se da sua falta de unidade e do excessivo vigor em abordar algumas temáticas geralmente encaradas de forma mais discreta [PO: 643-4]. Do nosso ponto de vista, porém, as referências explícitas que ela contém contribuem para que a obra constitua um caso interessante a ser analisado da perspetiva da intertextualidade. Leiamos o poema “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, datado de 1985:

A beleza não é lugar de perfeição.
Quando te vês ao espelho é a morte
que contemplas na sua chama. Até o sol,
que nos teus cabelos tanto aquecia
as mãos daqueles a quem davas o calor

²⁴¹ Pessoa, F., *Una sola moltitudine*, op. cit., p. 21.

²⁴² A coletânea encontrava-se, contudo, já na quinta edição. Para uma resenha das várias edições, veja-se Morão, P., “Lendo Escrita da Terra. *Homenagens e Outros Epitáfios*, de Eugénio de Andrade” in Andrade, E. de, *Escrita da Terra. Homenagens e Outros Epitáfios*, Assírio & Alvim, Porto 2014, pp. 3-11.

mais íntimo, é agora um lugar frio.
 Não digas que não és culpada: a traição
 morava contigo, e sempre os homens,
 sejam reis ou pastores, foram brutais
 no seu desejo, como se amar uma mulher
 não fosse o seu desígnio mais fundo
 e só vingassem nela uma ferida oculta.
 Não te escondas para chorar no escuro.
 De nada te servem lágrimas agora
 nem a lembrança furtiva de noites
 abertas à demência, ao vigor, à raiva
 de membros que ao rasgar-te a carne
 te convertiam em sucessivas vagas
 de luminosa sombra prolongadas.
 Tu, coroada pelo amor de um rei,
 já não despertas mais que piedade,
 se tão cruel veneno pode ter um nome.
 Estás só na casa imensa. Só e velha.
 Escuta, são as pombas que regressam,
 um ar fresco do sul varre o balcão,
 traz sílabas leves, feitas de memória:
 «Muito me tarda o meu amigo, muito...»
 Fecha as portadas. Agora dorme. Dorme. [PO: 273].

O poema representa um exemplo indicativo do processo de construção textual posto em prática pelo poeta e da sua modalidade de articulação dos intertextos, funcionando, de facto, como “núcleo irradiante”²⁴³: por um lado, no âmbito da produção eugeniana, ele contribui para a estruturação da obra no sentido de um reforço das relações intratextuais e, portanto, agindo segundo as modalidades de formação de um eventual macrotexto;²⁴⁴ por outro, ele remete para textos alógenos, tecendo uma rede de referências a personagens históricas e literárias, como evidente até pela contextualização cronológica proposta no título (século XIII). O poema constitui, de facto, um testemunho da presença da cultura e do contexto histórico medievais na produção eugeniana, como indicado pelo subtítulo e pelo penúltimo verso, «Muito me tarda o meu amigo, muito...», onde Eugénio de Andrade remete explicitamente (mantendo a citação perfeitamente reconhecível, apesar das leves alterações) para a cantiga de amigo “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado”.²⁴⁵

A integração de uma citação tão fiel e explícita no poema parece-nos um elemento digno de atenção. É possível que o poeta quisesse oferecer ao leitor uma pista que lhe permitisse reconhecer com maior precisão o contexto de referência. Com este objetivo, cabe ilustrarmos brevemente a

²⁴³ Para este conceito, elaborado por Cesare Segre, veja-se o cap. 2.1.3.

²⁴⁴ Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario* [1985], Einaudi, Torino 1999⁹, pp. 40-1.

²⁴⁵ Videira Lopes, G. (ed. coord.), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. Corpus integral profano*. Vol. I, Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto de Estudos Medievais, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2016, p. 106.

discussão relativa à atribuição da *cantiga* em questão, a propósito da qual foram elaboradas várias hipóteses. O único manuscrito que a transmite, de facto, apresenta duas indicações contraditórias a este respeito: uma que remeteria a Afonso X, a outra a “D. Sancho de Portugal”. Carolina Michaëlis²⁴⁶ identificou neste último D. Sancho I, defendendo a atribuição da composição ao rei que ocupou o trono de Portugal de 1185 a 1211, enquanto Silvio Pellegrini²⁴⁷, com base nas propostas avançadas por Cesare De Lollis²⁴⁸, rejeita a teoria da filóloga portuguesa defendendo a atribuição da cantiga a Afonso X. Mais recentemente, António Resende de Oliveira²⁴⁹ susteve a hipótese de a *cantiga* ter sido composta por Afonso X e interpretou a rubrica como uma dedicação ao rei Sancho II ou como o testemunho da sua vontade, uma vez rei, de recolher as *cantigas* juvenis do Rei Sábio. Nesta querela, destaca-se a referência ao topónimo de Guarda, na Beira Alta, que coincidiria, em prol da segunda hipótese atributiva, com o lugar em que as tropas daquele que na altura era o infante Afonso (a partir de 1252, rei Afonso X) acorreram em auxílio de Sancho II em 1247, durante a guerra civil que o levou à deposição e à morte em exílio em Toledo.

Desconhecemos se Eugénio de Andrade quis aludir a uma personagem histórica ou literária específica, porém nos parece possível reconhecer no texto uma referência à história de Mécia Lopes de Haro (1215-1270), mulher justamente do rei Sancho II, e personagem que ocupa um lugar importante no imaginário coletivo português, tendo penetrado na cultura popular graças a várias lendas, entre as quais a célebre lenda da “Dama Pé-de-cabra”, que estava já presente *in nuce* no *Livro de linhagens* de D. Pedro de Barcelos (1340-1344) e que mais tarde Alexandre Herculano²⁵⁰ inserirá, atribuindo à personagem conotações negativas, no segundo tomo das suas *Lendas e Narrativas*, de 1851. A referência ao amor do rei («coroada pelo amor de um rei»), à culpa e à traição, à condição de solidão na enorme casa na altura de a morte se aproximar, e aquele ‘amigo’ atrás do qual se poderia disfarçar justamente Sancho II (pelo menos na interpretação eugeniana), parecem ecoar as tumultuosas aventuras de Mécia. Esposa do rei, o casamento foi posteriormente anulado por meio de uma bula de papa Inocêncio IV, com o pretexto de uma ligação de quarto grau de consanguinidade entre o rei e a rainha. A mulher foi em seguida raptada (ou o rapto foi encenado com o consentimento dela) e trazida para o palácio real de Vila Nova de Ourém, lugar em que foi demonstrada a impotência de Sancho II: tendo lá ido para reivindicar Mécia de Haro, ele foi humilhado e forçado a retirar-se

²⁴⁶ Michaëlis de Vasconcelos, C., *Cancioneiro da Ajuda* [1904], vol. II, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa 1990, pp. 593-5.

²⁴⁷ Pellegrini, S., «Sancio I o Alfonso X?» in *Studj Romanzi*, XXVI (1935); in *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* [1937], Adriatica Editrici, Bari 1959, pp. 78-93.

²⁴⁸ De Lollis, C., «Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso El Sabio re di Castiglia» in *Studj di Filología Romanza*, II (1887), pp. 289-95.

²⁴⁹ Resende de Oliveira, A., *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Edições Colibri, Lisboa 1994, pp. 312-3.

²⁵⁰ Herculano, A., *Lendas e Narrativas* [1851], tomo II, Casa da Viúva Bertrand, Lisboa 1859², pp. 7-53.

sem ter alcançado o seu objetivo.²⁵¹ Eugénio de Andrade teria oferecido uma imagem desta personagem histórica menos exuberante e certamente diferente em relação àquela proposta pela lenda. Como se vê, todos os acontecimentos citados se desenvolvem justamente no século XIII.

Se muitos críticos colocaram a ênfase na importância da disposição dos textos que compõem uma obra, Maria Corti afirmou que ela tem que ser exclusiva para que possa gerar uma «progressão do discurso»²⁵² e, portanto, determinar a condição de macrotexto da própria obra. Eugénio de Andrade cuida especialmente da estrutura das suas coletâneas, não constituindo *Homenagens e Outros Epitáfios* uma exceção, apesar da sua natureza compósita. Ainda a propósito de “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, é oportuno avaliar a sua colocação na coletânea, analisando o diálogo que ele estabelece com o poema imediatamente anterior, “Retrato de actriz (Eunice)”, datado de 16 de agosto de 1984. Juntamente com o poema anteriormente analisado, ele constitui um daqueles “parti gemellari” (nascimentos múltiplos) de que nos falou Cesare Segre, ou seja, pares de poemas cujo significado pode ser esclarecido através da análise simultânea dos dois textos:²⁵³

É uma mulher ao espelho; prepara-se
para atravessar o deserto antes de entrar
em cena. *Não sei de solidão maior,*
já na infância o medo era o meu diadema,
tremia sempre antes de me atirar do muro
sobre o montão de folhas secas; afinal
eram tão maternais as mãos do ar
sobre o meu corpo tão inocente ainda;
mas ignorar é outra forma de saber.
Agora ia ser outra mulher, amar
o poder, pôr na cabeça uma coroa,
sentir o cheiro do sangue até à náusea,
cuspir a vida por não poder suportá-la.
Por fim, trémula ainda, regressará à sua
solidão, à poeira dos dias luminosos,
já sem receio de saltar sobre as folhas
secas – há tantos, tantos, tantos anos.
[PO: 272, itálico no texto].

O poema foi publicado inicialmente no número de julho da revista *Colóquio/Letras* de 1988 com a mesma datação, porém numa versão levemente mais longa (apresentava, de facto, mais um verso entre o v. 11 e o v. 12 da redação definitiva: «Agora ia ser outra mulher, amar o poder, pôr na cabeça

²⁵¹ Fernandes Marques, M. A., Pizarro Dias, N., Sá-Nogueira, B. de, Varandas, J., Resende de Oliveira, A., *Rainhas de Portugal. As Primeiras Rainhas: Mafalda de Mouriana, Dulce de Barcelona e Aragão, Urraca de Castela, Mécia Lopes de Haro, Beatriz Afonso*, Círculo de Leitores, Lisboa 2012, p. 329-34.

²⁵² Corti, M., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, p. 146 (trad. nossa).

²⁵³ Veja-se o cap. 2.1.3.

uma coroa, [acordar de mãos dadas com o crime,] sentir o cheiro do sangue até à náusea, [...]»)²⁵⁴. O mesmo texto foi proposto novamente na quarta edição ampliada de *Poesia e Prosa*²⁵⁵ e já colocado antes de “Mulher ao espelho (Séc. XIII)” que – é oportuno lembrá-lo – tinha sido já inserido na edição anterior. “Retrato de actriz (Eunice)” estabelece um jogo de referências explícitas com o poema do qual partimos. O primeiro verso, «É uma mulher ao espelho», antecipa, de facto, o título do poema posterior. Enquanto num deles, graças à presença do artigo, estamos perante uma mulher concreta, sobre cuja identidade o título nos informa claramente, no outro, a falta do artigo implica uma universalização da figura da mulher, que só mais tarde pode ser eventualmente identificada. Além disso, os dois poemas são irmanados por características estilísticas comuns: o tom narrativo, os predicados conjugados no presente, os longos períodos que ocupam vários versos. A presença do subtítulo entre parênteses, que não é muito comum na obra do poeta, constitui mais um elemento de assimilação.

Como acenávamos, o subtítulo refere-se à célebre atriz portuguesa Eunice Muñoz (1928-2022), que, ao longo da sua carreira, conseguiu conjugar teatro e literatura, interpretando, entre outros, alguns poemas de Eugénio de Andrade e gravando em 1976 para a Decca Records a sua interpretação das *Cartas Portuguesas, Atribuídas a Mariana Alcoforado*,²⁵⁶ na tradução do poeta publicada sete anos antes.²⁵⁷

O texto parece ser constituído por três secções: um primeiro período descriptivo (que ocupa mais de três versos), constitui quase uma rubrica, numa referência explícita aos roteiros teatrais; o papel dele é apresentar a cena: uma metamorfose feminina que está a ponto de se cumprir, uma mulher que deixa de lado a sua personalidade para adquirir a da personagem que irá interpretar; a seguir, uma segunda secção em que a protagonista toma a palavra, com a passagem para a primeira pessoa e o uso do itálico a fim de enfatizar o discurso dela, composto somente por um longo período. Na última parte, enfim, o ponto de vista desloca-se novamente para o exterior, com um observador falante que descreve a metamorfose da atriz. Em “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, diversamente, o eu lírico dirige-se à protagonista na segunda pessoa.

Os dois poemas remetem um para o outro também graças à referência à condição de rainha atribuída às duas mulheres e representada pelo mesmo símbolo: a coroa. Em “Retrato de actriz (Eunice)”, a atriz vai «pôr na cabeça uma coroa»; em “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, a protagonista

²⁵⁴ Andrade, E. de, «Retrato de actriz (Eunice)» in *Colóquio/Letras*, 104/105 (Jul. 1988), p. 97. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=104&p=97&o=p> (último acesso a 16/6/2022).

²⁵⁵ *Idem*, *Poesia e Prosa* [1980], O Jornal/Limiar, Lisboa 1990⁴, p. 390.

²⁵⁶ Andrade, E. de, Muñoz, E., *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado - traduzidas por Eugénio de Andrade*, Decca Records, 1976.

²⁵⁷ [Alcoforado, M.], *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*, trad. de E. de Andrade, des. J. Rodrigues, Editorial Inova, Porto 1969.

é «coroada pelo amor de um rei». Além disso, ambas as mulheres são descritas durante a velhice, nostálgicas da juventude e sozinhas.

Na sua *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Arnaldo Saraiva propõe mais uma linha de pesquisa dos intertextos na poesia eugeniana: a da literatura brasileira. O crítico acena a ecos de Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade²⁵⁸ e Ribeiro Couto no *corpus* do poeta português, sublinhando também uma «surpreendente relação» com a poesia de Cecília Meireles (1901-1964)²⁵⁹. Reconhecemos, de facto, alguns ecos da obra da ‘poeta’ brasileira em Eugénio de Andrade, por exemplo no sexto poema de *As Mãos e os Frutos*, de 1948, cujo primeiro verso é «[Não canto porque sonho.]», onde é possível ler nas entrelinhas um diálogo com “Motivo” de *Viagem*, de 1939, que se abre com o verso «Canto porque o instante existe». “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, porém, permite realizar uma análise mais ampla. Na coletânea *Mar Absoluto*, publicada por Cecília Meireles em 1945, lemos, de facto, um poema que apresenta um título idêntico. Ele é, portanto, anterior ao texto eugeniano, mas partilha com este o tema principal, o da condição e da identidade femininas:

Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,

²⁵⁸ Pense-se no poema “Como se a pedra”, de *O Sal da Língua* [PO: 545], que remete (também graças ao seu ritmo insistente) para “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade (Drummond de Andrade, C., *Antologia Poética* [2001], D. Quixote, Lisboa 2018⁶, p. 253). Como já adiantámos na Introdução, no arquivo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto está presente uma carta do poeta brasileiro datada de 12 de março de 1952.

²⁵⁹ Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 24-5. Na biblioteca pessoal de Eugénio de Andrade está presente uma cópia da antologia organizada por Cecília Meireles *Poetas Novos de Portugal*, com dedicatória da ‘poeta’ brasileira (*Relatório de Validação do Espólio da Fundação Eugénio de Andrade*, 16/2/2012, entrada n.º 1201, 23/15 (FEA). Cfr. o cap. 2.3.1.

e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzes,
outros, buscando-se no espelho.²⁶⁰

É evidente o valor simbólico do espelho (que aparece várias vezes na obra eugeniana, sendo inclusive associado à morte, como em “Tempo em que se morre”, de *Obscuro Domínio*, de 1971 [PO: 172]), encarado como meio de destruição da personalidade feminina, sendo as mulheres vítimas de uma contínua exortação para o respeito dos padrões estéticos dominantes. A mulher da primeira estrofe só procura a beleza exterior, pois é ela própria a declarar a morte da sua individualidade. Justamente esta associação ecoa no verso «Quando te vês ao espelho é a morte / que contemplas na sua chama» do poema de Eugénio de Andrade datado de 1985. O tema da fragmentação e da perda da identidade («Mas quem viu, tão dilacerados, / olhos, braços e sonhos seus»), bem como o tema da personalidade proteiforme (os diferentes disfarces da mulher) representam ensejos que incentivam a reflexão do poeta. Ele coloca, de facto, no cerne da sua obra o percurso de reconhecimento do próprio ‘rosto’ pelo homem e, portanto, o conhecimento de si próprio, a libertação das ‘máscaras’ impostas e aquela «procura de *desnudamento*» [PR: RP, 169; itálico no texto] que constitui um dos deveres principais de qualquer poeta: «O poeta, esse tem obrigação de mostrar o rosto nu», afirma em *Rosto Precário* [PR: RP, 225]. Enfim, há mais um tema que relaciona os três textos até agora analisados: o da culpa e do pecado, por sua vez central numa obra, como a eugeniana, que visa a “plenitude” do ser humano.

Voltando para o texto de Cecília Meireles, no verso «Por fora, serei como queira / a moda, que me vai matando», lemos um eco do “Diálogo da Moda e a Morte” das *Pequenas Obras Moraes* (1827) de Giacomo Leopardi (1798-1837): nela, a primeira apresenta-se à segunda como sua irmã, sendo ambas filhas da caducidade, e explica-lhe em que maneira a pode ajudar na sua tarefa de matar as pessoas. Além disso, parece-nos interessante ressaltar os pares de mulheres que se contrapõem no texto de Cecília Meireles: Margarida e Beatriz, por um lado; Maria e Madalena, por outro. Se o segundo par não precisa de explicação, quanto ao primeiro, aceitaremos a interpretação de alguns críticos que nele veem a oposição entre a dantesca Beatrice Portinari e Marguerite Gautier²⁶¹, personagem inspirada à “lorette” parisiense Marie Duplessis, protagonista de *A Dama das Camélias* (1848) de Alexandre Dumas Filho e, em seguida, de *La Traviata* de Giuseppe Verdi (1853), com libreto de Francesco Maria Piave, obra em que a personagem aparece com o nome de Violetta Valéry. Símbolo de mulher impudica, repudiada pela sociedade francesa contemporânea, sobre a qual exercia

²⁶⁰ Meireles, C., *Poesia Completa* [1958], Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1993⁴, p. 325-6.

²⁶¹ Goldstein, N., Barbosa, R. da C., *Cecília Meireles: seleção de textos*, Abril Educação, São Paulo 1982, p. 27.

no mesmo tempo um grande fascínio, o papel de Margarida foi interpretado justamente por Eunice Muñoz em 1962, numa representação da obra de Dumas realizada para a televisão portuguesa. Parece-nos que no verso eugeniano «sentir o cheiro do sangue até à náusea, / cuspir a vida por não poder suportá-la» há, ainda, uma referência ao episódio em que Margarida, durante um jantar na sua casa, cospe sangue porque já doente.

Como se vê, as temáticas abordadas e as personagens referidas entrelaçam-se nos três textos até agora apresentados. A condição feminina representada por Cecília Meireles e por ela contextualizada no presente é puxada para o passado e para o mundo da ficção por Eugénio de Andrade. Através da análise dos intertextos de “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, vimos que a obra eugeniana é construída como uma teia de aranha em que as ligações são subtils e são fruto de um trabalho paciente e cuidadoso: cada poema constitui um centro que, através de uma leitura aprofundada, leva a outras obras de arte, do próprio poeta ou não. As citações colocam-se em posições diferentes no *continuum* explícito / implícito, sendo algumas visíveis e dependendo as outras dos conhecimentos do leitor, cuja tarefa é reconhecê-las. A cultura e a poesia medieval ocupam, neste jogo, um lugar privilegiado.

2. A ELABORAÇÃO DO ESTILO E A CONSTRUÇÃO DO RITMO EM EUGÉNIO DE ANDRADE

1. Alguma teoria:

1.1. A “linguística do texto” de Eugenio Coseriu

Após ter introduzido o conceito de ‘linguística do texto’ no seu artigo «Determinación y entorno»,²⁶² Eugenio Coseriu trata mais extensamente o tema no livro homónimo, publicado inicialmente em alemão em 1980.²⁶³ Nesta obra, o linguista romeno indica os alicerces e delineia os objetivos e o quadro teórico de referência da linguística do texto, que – afirma ele – já existia «*in nuce* na chamada estilística literária ou “estilística do discurso”»²⁶⁴, postas em prática nos trabalhos de Leo Spitzer e de Alfredo Schiaffini, mas também na “crítica semântica” de Antonino Pagliaro.²⁶⁵ Reconhecendo, ainda, «que a estilística literária, por sua vez, não é senão uma versão moderna da retórica antiga»²⁶⁶, ele afirma que uma linguística do texto sempre existiu. Para se compreender esta afirmação, é oportuno oferecermos algumas diretrizes históricas, enquadrando, assim, estas «linguísticas do texto *ante litteram*»²⁶⁷.

As raízes da estilística afundam no mundo grego clássico, onde se registaram as condições políticas, sociais e institucionais que propiciaram a difusão da oratória. Pelo papel que ela passou a desempenhar, surgiu a necessidade de uma reflexão sobre esta prática: a retórica constituiu-se assim como “metalinguagem”²⁶⁸ e representa, juntamente com a filosofia, a única forma de reflexão sobre a língua à qual os gregos se dedicaram.²⁶⁹ No âmbito forense, a oratória difundiu-se na Sicília do séc. V a.C. e tinha como função precípua a persuasão, desenvolvendo-se em paralelo com a filosofia e com o funcionamento das instituições. O nascimento da democracia,²⁷⁰ a estruturação dos processos e a importância social dos eventos públicos estimularão, de facto, a necessidade de se constituir um

²⁶² Coseriu, E., «Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar» in *Romanistisches Jahrbuch*, 7 (1955-1956), pp. 29-54 (a denominação original em espanhol é “lingüística del texto”).

²⁶³ *Idem, Textlinguistik, Eine Einführung*, Günter Narr, Tübingen 1980. Como adiantámos, nesta tese utilizaremos a edição italiana: *Idem, Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 34.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 26 e 154.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ A expressão é de Roland Barthes em «L'ancienne rhétorique» in *Communications. Recherches rhétoriques*, (16) 1970, pp. 172-223, p. 173 (disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236; último acesso a 21/3/2022). No primeiro capítulo deste compêndio, que constitui a transcrição de um seminário realizado na École Pratique des Hautes Études de Paris em 1964-1965, o autor destaca a importância da disciplina falando de “impero” da retórica a partir do V séc. a.C. (Górgias) até ao séc. XIX (Napoleão III) e afirmando que «la rhétorique donne accès à ce qu'il faut bien appeler une sur-civilisation: celle de l'Occident, historique et géographique» (p. 174).

²⁶⁹ Leroy, M., *Profilo storico della linguistica moderna* [1971], trad. di A. D. Morpurgo, appendice di T. De Mauro, Laterza, Bari 2011¹⁵, p. 4.

²⁷⁰ A democracia ateniense era assente em três conceitos fundamentais que se relacionam com o nosso discurso: a *isovouía* (*isonomia*, a igualdade de todos os cidadãos perante a lei), a *isηγορία* (*isegoria*, a possibilidade de todos de tomar a palavra), a *παρρησία* (*parresia*, a liberdade de palavra, mas também o discurso franco, sem rodeios).

tipo de discurso específico para cada uma das três situações, com características peculiares segundo o objetivo a ser perseguido e o público a que se destinava. Aristóteles sistematizará os três géneros, identificando o *genus deliberativum* (τὸ συμβουλευτικὸν γένος), o *genus iudiciale* (τὸ δικανικὸν γένος) e o *epidítico* (τὸ ἐπιδεικτικὸν γένος). Mais tarde, Córax de Siracusa, entre os primeiros a ensinar a retórica, fixará os elementos da *oratio*, que continuarão a ser respeitados durante séculos. A propósito desta sistematização, Roland Barthes fala de «uma grande sintagmática», posteriormente enriquecida por Górgias graças a uma perspetiva paradigmática (o trabalho sobre as figuras da linguagem, isto é, sobre o estilo). Estes dois polos – o polo sintagmático da τάξις ou *dispositio* e o polo paradigmático da λέξις ou *elocutio* – formarão a retórica completa (a quintiliana, por exemplo).²⁷¹

A difusão da prática oratória e da reflexão retórica, acompanhadas pela dimensão didática, interessou também Roma a partir do séc. II, altura em que vários retores gregos se mudaram para a *urbs*. Entre os muitos manuais didáticos que lá se difundiram, o mais antigo até agora conhecido é a *Rhetorica ad Herennium* (cerca de 85 a.C.) – de autoria incerta, mas antigamente atribuído a Cícero –, que era considerado uma *auctoritas* durante a Idade Média e a Renascença.²⁷² Nesta obra, ilustram-se os princípios sobre os quais fundar um discurso persuasivo (a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio*, a *memoria*, a *actio*) e as quatro virtudes do estilo (a *latinitas*, ou seja, a correção gramatical; a *perspicuitas*, isto é, a clareza; o *aptum*, a pertinência; o *ornatus*). Desenvolvida por Cícero em numerosos tratados, um marco da reflexão sobre a retórica será, no final do séc. I (cerca de 95), a *Institutio Oratoria* de Quintiliano, obra em doze livros, que considera a oratória superior às outras disciplinas e descreve nos pormenores a formação completa do orador.

Apesar de a confusão entre a retórica e a estilística ser bastante comum, pode-se afirmar que a *elocutio* da retórica corresponde ao “estilo” da estilística. Sendo de uso corrente, o termo ‘estilo’ remete para significados com que os falantes já se familiarizaram, mas, justamente como acontece com outros termos genéricos emprestados a disciplinas científicas,²⁷³ o seu significado amplo e variamente definido levanta alguns problemas no âmbito da reflexão teórica. A polissemia do termo constitui, segundo Aline Levavasseur, um *vulnus* que torna difícil proporcionar uma definição precisa da subdisciplina da linguística que dele recebe o seu nome e, portanto, delimitar o âmbito de estudo, a metodologia e os objetivos dela.²⁷⁴ Esta variedade de aceções e, por conseguinte, de abordagens,

²⁷¹ Barthes, R., «L'ancienne rhétorique» in *Communications. Recherches rhétoriques*, op. cit., pp. 175-6.

²⁷² Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, op. cit., p. 77.

²⁷³ Cfr. Marçalo, M. J., «O que é a palavra? Reflexões sobre a herança gramatical greco-latina» in *Filologia e Linguística Portuguesa*, 10-11 (2008/2009), pp. 53-68.

²⁷⁴ Levavasseur, A., “Stile e stilistica” in A. Martinet (a cura di), *La linguistica. Guida alfabetica* [1969], trad. di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1972, pp. 328-36, p. 332. A autora indica o termo estilística como um empréstimo do alemão “Stilistik”, atestado pela primeira vez em Novalis (final do séc. XVIII) como sinónimo de retórica e em seguida empregado com matizes diferentes, porém todos relacionados com a literatura (*ivi*, p. 328).

gerou uma vasta série de endereços e aplicações que, na nossa opinião, enriqueceram a disciplina.²⁷⁵

Ao lado da oratória antiga, Eugenio Coseriu indica como base da linguística do texto o trabalho de Leo Spitzer (1887-1960), cujo método foi definido como “círculo filológico” pela contínua passagem do pormenor ao princípio inspirador da obra²⁷⁶ – ou, nas palavras de Gianfranco Contini, do facto à interpretação e da interpretação ao facto –,²⁷⁷ conjugando linguística e estética no estudo do valor artístico da linguagem. Este método, evidentemente influenciado pelas teorias freudianas, centra-se numa atenta leitura dos textos com o objetivo de identificar os desvios, ou seja, o afastamento do estado psíquico normal, que gera um afastamento do uso linguístico normal: trate-se de desvios da norma, que adquirem valor para a interpretação, sobretudo quando integrados num sistema. Ainda Gianfranco Contini, comentando o trabalho do linguista, enfatiza o facto de ele não ter limitado o seu âmbito de pesquisa, mas ter refletido, por um lado, sobre a língua dos autores e, por outro, sobre a interpretação de «factos linguísticos anónimos»²⁷⁸. Duas vertentes, estas, que coexistem, como testemunha a obra de 1928, *Stilkritik*, que consta de duas secções: “Sprachstile” quanto ao primeiro tema, e “Stilsprachen” relativamente ao segundo; ou, ainda, duas obras publicadas em 1948: *Essays in Stylistics* e *Essays in Historical Semantics*. Este duplo trabalho é profícuo justamente na sua articulação: «Nihil est in syntaxi quod non fuerit in stylo», repetia Spitzer, ou seja, na interpretação de Contini, «a gramática é idealmente posterior ao estilo (isto é, à expressão), do qual é um sedimento fóssil».²⁷⁹

A obra de Leo Spitzer, juntamente com muitas outras obras capitais, foi introduzida em Itália na segunda metade do século XX, período de grande fervor cultural na península: após duas décadas de ditadura, os esforços da *intelligentsia* italiana visavam, por um lado, projetar e colocar a sua produção cultural no panorama internacional; por outro, introduzir no país todas aquelas teorias, autores, obras e movimentos culturais oriundos de outros contextos que tinham sido censurados pela ditadura fascista. A esse propósito, a contribuição enérgica da editoria foi extremamente importante porque, através da tradução e da publicação de inúmeras obras valiosas, permitiu uma ampliação dos horizontes culturais dos intelectuais italianos. É evidente que os especialistas ilustres tinham há tempo

²⁷⁵ As definições de “estilística” propostas pelos dicionários colocam geralmente a ênfase de forma indireta no afastamento da norma; um indício, este, do facto de os conceitos de “norma” e “variação” constituirem âmbitos de reflexão precípuos para os especialistas da área, a partir do problema básico de se determinar o conjunto de usos linguísticos aos quais cada um dos termos se associa. A contraposição entre os dois, assim como as tentativas de se reduzir a distância que os afasta, marcaram a história da estilística e as reflexões dos estilistas, até às abordagens mais atuais, que colocam a ênfase no aspecto dinâmico do sistema linguístico e na dimensão sociolinguística.

²⁷⁶ Colella, G., *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010, p. 16.

²⁷⁷ Contini, G., “Tombeau de Leo Spitzer” in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1971, pp. 651-60, p. 653.

²⁷⁸ Ivi, p. 654 (trad. nossa).

²⁷⁹ Ivi, p. 658 (trad. nossa). O eco da reflexão e do método de Spitzer foi poderoso, como demonstra a obra dos seus herdeiros, entre os quais Erich Auerbach (1982-1957), que, no âmbito que nos interessa, realizou uma das obras que marcaram a crítica ocidental: *Mimesis*.

contatos com os meios intelectuais estrangeiros no que diz respeito às suas áreas de estudo, mas tinham também consciência de que a renovação de um inteiro panorama cultural pressupõe uma generalização dos conhecimentos adquiridos também em âmbitos afins.²⁸⁰ Esta rápida recuperação fez com que em Itália, na mesma altura, viessem a serem conhecidas obras temporalmente longínquas entre si, levando a uma espécie de desfasamento na cultura nacional, mas também a uma mais profícua interação entre as diversas instâncias.²⁸¹ O trabalho de Spitzer tem que ser enumerado entre as contribuições que mereceram uma grande difusão no país, graças à formação linguística de muitos dos críticos italianos, que apreciavam o método dele porque capaz de abordar a estilística da *langue* (isto é, dos falantes) e da *parole* (isto é, dos escritores). A primeira tradução italiana de ensaios estilísticos de Spitzer foi realizada em 1954 justamente pelo outro intelectual indicado por Eugenio Coseriu entre as referências da linguística do texto, Alfredo Schiaffini,²⁸² e constitui uma obra fundamental para a cultura literária da época e não só.²⁸³ É este o *humus* cultural em que se formou Eugenio Coseriu, que, após os estudos na Roménia, se deslocou para a Itália, onde obteve o Doutoramento em Letras em Roma (1940-1944) e em Filosofia em Milão (1945-1950). O seu profundo conhecimento do panorama intelectual italiano emerge inclusive nas “Considerações preliminares” de *Linguistica del testo*, onde o autor remete para as obras de Cesare Segre²⁸⁴, Maria Corti²⁸⁵ e D’Arco Silvio Avalle. Nas décadas de 50 e 60, os filólogos e linguistas italianos, após o

²⁸⁰ Entre as obras de intelectuais “recuperadas”, encontramos as de Erich Auerbach, Ferdinand de Saussure – cujo *Cours de linguistique générale*, organizado por Tullio de Mauro, foi publicado em 1972 –, Charles Bally, Émile Benveniste, André Martinet, entre outros.

²⁸¹ Salomão, S. N., *Tradição e Invenção. A Semiótica Literária Italiana*, Editora Ática, São Paulo 1993, pp. 15-8.

²⁸² Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954; publicado novamente pela mesma editora com o título *Critica stilistica e semantica storica* em 1966.

²⁸³ Além dos autores já citados por Eugenio Coseriu, precursores da crítica estilística italiana – assente nas teorizações de Spitzer com a sua *Stilkritik* e de Bally com a estilística da língua – foram Cesare de Lollis (1863-1928), Domenico Petroni (1902-1931), Benvenuto Terracini (1886-1968) e Giacomo Devoto (1897-1974), que «approfondiscono nei testi letterari la problematica dell’innovazione come scarto dalla lingua comune e creazione linguistico-culturale, mettendo sempre in rilievo la dialettica fra i due poli della lingua creativa individuale e della tradizione rappresentata dalla lingua letteraria» (Corti, M., Segre, C., *Metodi attuali della critica in Italia*, Eri, Torino 1970, p. 15).

²⁸⁴ Entre as numerosas obras de Cesare Segre, Catedrático na Universidade de Pavia, com uma formação no âmbito da linguística histórica (tendo sido discípulo de Benvenuto Terracini e de Giacomo Devoto, exponentes da estilística literária italiana), enumeramos *Lingua, stile e società* (1963), *I segni e la critica* (1969), *Le strutture e il tempo* (1974), *Avviamento all’analisi del testo letterario* (1985), *Ritorno alla critica* (2001). Em português é possível ler *Introdução à Análise do Texto Literário* (Estampa, Lisboa 1999), *As Estruturas e o Tempo* (Perspectiva, São Paulo 1986), *Os Signos e a Crítica* (Perspectiva, São Paulo 1974). Em 1966, ele funda com D’Arco Silvio Avalle, Maria Corti e Dante Isella *Strumenti critici*, uma revista que conseguiu colocar-se no cerne do debate internacional, abrigando intervenções e discussões entre os mais destacados nomes do panorama linguístico e literário, publicando e traduzindo obras pioneiras, mas também aplicando os métodos teóricos mais inovadores, numa fecunda ancoragem ao texto que caracterizou, naquela altura, a crítica italiana. Na sua vasta produção, que atingiu também o âmbito das artes figurativas, Cesare Segre ocupou-se de literatura lusófona: nos estudos “La *Canção do Exílio* di Gonçalves Dias ovvero le strutture nel tempo” (in Segre, C., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino 1974⁶, pp. 221-52), bem como em «Viagens neste mundo e no outro» e «Três questões sobre *Os Lusíadas*» incluídos em *Cinco Ensaios Circum-Camonianos* (Meneghetti, M. L., Segre, C., Tavani, G., *Cinco Ensaios Circum-Camonianos*, Marnoto, R. (org.), Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra 2012, pp. 51-78).

²⁸⁵ A vasta obra de Maria Corti (1915-2002) abrange a filologia, a história da língua italiana (disciplina que ensinava na Universidade de Pavia), os estudos dantescos, a escritura de romances. Recebeu o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Genebra, onde ensinou de 1975 a 1978. Fundou e dirigiu algumas revistas importantes como *Strumenti*

triunfo da estética de Benedetto Croce, que marcou a primeira metade do século XX, sentiam a necessidade de recorrer a uma série de métodos críticos diversos (entre os quais, o estruturalista) e de voltar ao texto concreto (Giacomo Devoto, Benvenuto Terracini, Gianfranco Contini): a crítica italiana era assente nos textos, fugindo às construções abstratas, e nunca se afastava da dimensão histórica das obras analisadas, fiel à uma tradição filológica e de linguística histórica que conseguiu sintetizar com as teorias mais inovadoras. Segundo Cesare Segre, esta religação à história caracterizou o trabalho dos críticos italianos, diferenciando-o dos franceses:

[...] o estruturalismo francês acreditava na desmontagem do texto, para chegar a estruturas muito simples que estariam fora da história e que seriam próprias de qualquer discurso artístico. Os estruturalistas italianos jamais acreditaram que as estruturas estivessem fora da história. Pelo contrário, buscaram ver se havia estruturas que através da história e dos cruzamentos com o pensamento, a ideologia, o estilo e assim por diante permitissem uma definição da obra literária.²⁸⁶

Todas estas instâncias contribuíram para a elaboração da linguística do texto – um dos núcleos da obra coseriana –, com a sua forte ancoragem ao texto. Na sua análise, Eugenio Coseriu partirá justamente da problematização em torno da definição de texto. Tendo, de facto, constatado a confusão relativa aos conceitos de ‘texto’ e de ‘linguística do texto’, ele define a linguagem como «uma atividade universalmente humana, exercitada individualmente observando normas historicamente dadas»²⁸⁷ e, com base nesta definição, distingue três planos no âmbito linguístico, que correspondem a três formas de linguística do texto:

- 1) Plano universal (a fala ou a linguagem em geral), que corresponde à “lingüística del hablar” e se ocupa da *designação*;
- 2) Plano histórico (as línguas históricas consideradas individualmente), que corresponde às “lingüísticas das línguas” e se ocupa do *significado*;
- 3) Plano dos textos,²⁸⁸ que corresponde à verdadeira linguística do texto e se ocupa do *sentido*.

É no terceiro plano que se realiza o sentido: o linguista fala, então, de «linguística do texto como linguística do sentido», ou como uma hermenêutica. Com o objetivo de «esclarecer a construção do sentido»²⁸⁹, Coseriu parte do esquema de Karl Bühler, segundo o qual o signo se relaciona com o

critici (1966) e *Autografo* (1984); colaborou regularmente com as páginas culturais dos cotidianos *Il Giorno* e, a partir de 1980, *La Repubblica*. Foi membro da Accademia della Crusca e da Accademia Nazionale dei Lincei. Já a partir de 1968 começou a recolher os documentos que integram o Fondo Manoscritti de autores modernos e contemporâneos por ela instituído. Foi diretora de duas coleções da editora Bompiani e entre os primeiros a introduzir a semiologia em Itália.

²⁸⁶ Salomão, S. N., “Por uma semiótica da invenção: entrevista com Cesare Segre” in *Tradição e Invenção. A Semiótica Literária Italiana*, op. cit., p. 141.

²⁸⁷ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 31.

²⁸⁸ *Ibidem* (trad. nossa): «O plano dos atos linguísticos ou dos conjuntos de atos linguísticos realizados por um determinado falante numa determinada situação, [...] seja em forma oral, seja em forma escrita».

²⁸⁹ *Ivi*, p. 81.

remetente, o destinatário e os objetos ou “estados das coisas” (*stati di cose*) designados. Quanto ao primeiro, o signo seria um meio de externalização psíquica, uma manifestação espontânea dos estados de espírito (*Kundgabe*); relativamente ao segundo, ele tem a função de agir sobre o destinatário (*Appell*); a terceira função, a de estruturar a nossa experiência mental (*Darstellung*). Recuperando e integrando os achados de Bühler,²⁹⁰ Roman Jakobson afirma a necessidade de se analisar a linguagem tendo como prisma todas as variedades das suas funções, que ele reconhece serem seis – tantas quantos são os fatores da comunicação: em todas as mensagens coexistem de maneira hierárquica diversas funções. Na arte verbal, a função poética, que coloca o pendor na linguagem, é dominante. Segundo as outras funções se dispõem de forma hierárquica, configuram-se os diversos géneros poéticos (sendo na lírica, por exemplo, mais preponderante a função emotiva). Dessarte, a poética é «a parte da linguística que trata a função poética em sua relação com as demais funções da linguagem»²⁹¹. A noção de hierarquização das funções comunicativas na mensagem torna possível a conceitualização da função poética além da arte verbal: qualquer mensagem pode, portanto, ser estudada pela poética.²⁹² Com estas afirmações, Jakobson dá o primeiro passo para a convicção contemporânea segundo a qual qualquer mensagem pode ser analisada através das ferramentas oferecidas pela estilística. Do seu lado, Eugenio Coseriu expressa uma «recusa completa» da conceção jakobsoniana,²⁹³ não considerando a função poética como uma entre muitas funções.²⁹⁴ Pelo contrário, a poesia é considerada como “spunere absolutā” (“falar absoluto”), integrando todas as funções da linguagem, às quais cabe acrescentar, na formação do sentido, a relação que o texto mantém com outros textos, com a língua, etc., tendo Coseriu, assim, demonstrado o caráter integral da poesia, que não pode ser considerada como desvio, mas como potencialidade da linguagem. Coseriu sublinha que o tema da construção do sentido tinha sido abordado já pela “estilística do desvio (*écart*)”, que ele, contudo, recusa por várias razões: a) por se ocupar só de textos literários; b) por considerar a língua poética como “desvio” da “língua normal”²⁹⁵; c) pela dificuldade em se

²⁹⁰ Bühler tinha, portanto, antecipado três das seis funções de Jakobson: a emotiva (*Kundgabe*), a conativa (*Appell*) e a referencial (*Darstellung*).

²⁹¹ Jakobson, R., “Linguística e poética” [1960] in *Linguística e Comunicação*, pref. de I. Blikstein, trad. de I. Blikstein e J. P. Paes, Cultrix, São Paulo 1974, pp. 118-162, p. 132.

²⁹² «La poetica può essere definita come lo studio linguistico della funzione poetica nel contesto dei messaggi verbali in generale e della poesia in particolare» (*Idem, Autoritratto di un linguista. Retrospective*, a cura di L. Stegagno Picchio, Il Mulino, Bologna 1987, p. 85).

²⁹³ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., pp. 87 e 92-3.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 87.

²⁹⁵ Segundo Coseriu, é o texto que devia da norma. Neste sentido, ele recupera as posições de Michel Riffaterre, que articulou a estilística com o estruturalismo, reduzindo, assim, a importância do autor na análise, mas enfatizando a do texto, juntamente com a noção de contexto. No cerne da análise, portanto, encontramos a relação entre as palavras num texto: «Le contexte stylistique est un *pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible*, et le contraste résultant de cette interférence est le *stimulus stylistique*» (Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris 1971, p. 57, itálico no texto). Uma obra deve ser analisada na perspectiva dos efeitos que produz no leitor.

estabelecer a norma de referência. Diversamente, na sua opinião, para o sentido de qualquer texto, não só os literários, contribuem todas as relações que cada signo linguístico estabelece:

- a) Com outros signos considerados isoladamente, quer do ponto de vista material («fenómenos como a rima, a assonância, a aliteração e outros semelhantes»²⁹⁶), quer do conteúdo; com grupos ou categorias de signos ou com o inteiro sistema de signos (a língua histórica e a língua funcional);
- b) Com signos em outros textos, como no caso do discurso repetido e dos “ditos proverbiais” (*detti proverbiali*)²⁹⁷, ou da *opera omnia* de um autor. Afirma Eugenio Coseriu, numa declaração que confirma a influência do ambiente filológico em que ele se formou:

[...] il senso non deriva unicamente dalla struttura del testo, ma anche da certe relazioni di segmenti di testo con testi già esistenti. Non di rado il senso completo dei testi, in particolare dei testi letterari, si dischiude solo nel contesto delle *Œuvres* di un autore o di una complessa tradizione letterario-culturale.²⁹⁸

- c) Com as coisas, como no caso da função icástica do signo, ou seja, a «imitação direta da coisa designada através do significante de um signo ou através dos significantes de uma cadeia de signos».²⁹⁹ Esta imitação pode se realizar através da substância do signo ou da forma do signo.
- d) Com a “cognição das coisas”, ou seja, os conhecimentos que quem emprega os signos tem do designado. A esta categoria pertencem também os entornos.³⁰⁰

Segundo Eugenio Coseriu, «todas as relações do signo, como também as evocações correspondentes, aparecem na sua plena atualização na linguagem poética»³⁰¹, sendo impossível isolar uma “função poética”. As restantes modalidades da linguagem representam desvios da linguagem na sua inteireza.³⁰²

Tutte le relazioni segniche, nonché le corrispondenti evocazioni, compaiono nella loro piena attualizzazione nel linguaggio poetico [...] linguaggio per eccellenza, giacché solo in esso si dà il pieno dispiegarsi di tutte le potenzialità linguistiche. [...] Nel linguaggio poetico deve scorgersi dunque il linguaggio nella sua piena funzionalità.³⁰³

²⁹⁶ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 97.

²⁹⁷ Com esta designação, Eugenio Coseriu refere-se a «testi univocamente identificabili la cui conoscenza può essere presupposta in molti appartenenti alla comunità linguistica. In termini più precisi: si tratta di nuovo non dei testi stessi, ma della possibilità di impiegare mezzi appropriati per rifarsi, in nuovi testi, ai testi già esistenti». *Ivi*, p. 109.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 110.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Coseriu, E., «Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar» in *Romanistisches Jahrbuch*, op. cit.

³⁰¹ *Idem, Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 140.

³⁰² *Ivi*, p. 141.

³⁰³ *Ivi*, pp. 140-1. Como adiantámos, em outro lugar, ele afirma: «el lenguaje poético representa la plena funcionalidad del lenguaje [...] la poesía (la “literatura” como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje» (Coseriu, E., “Tesis sobre el tema «Lenguaje y poesía»” in *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología*

Quanto às modalidades de interpretação do sentido de um texto, de que o autor oferece alguns exemplos na segunda parte do livro, ele afirma que não existe uma técnica universalmente válida; existe, porém, um método adequado, o “método comutativo”, pelo qual «se substituem partes da expressão de um signo para se estabelecer se o conteúdo muda». ³⁰⁴ É preciso descrever, interpretar e, eventualmente, relatar a história de um texto – inclusive do ponto de vista genético –, com base na própria *educação* para a compreensão. Em conclusão, a linguística do texto coseriana

è il punto di convergenza verso cui tendono orientamenti in apparenza del tutto differenti, quali ad esempio la scienza della comunicazione, la semiotica generale, la critica letteraria, la pragmatica, la teoria degli atti linguistici, nonché la filologia in senso stretto, intesa come scienza della critica e della ricostruzione di testi, e, non da ultima, quella disciplina tipicamente filologica che è l’ermeneutica. ³⁰⁵

Ela permite harmonizar numerosas disciplinas, refletindo a formação pluridisciplinar do linguista e consentindo uma abordagem completa – sincrónica e diacronicamente – do texto.

linguística, op. cit., p. 203). Note-se a utilização da palavra «plenitude», central na obra de Eugénio de Andrade.

³⁰⁴ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 144.

³⁰⁵ Ivi, p. 36.

1.2. A “crítica do ritmo” de Henri Meschonnic

A obra de Henri Meschonnic (1932-2009), rica e diversificada, consegue relacionar entre si âmbitos diferentes na busca de uma sistematização que possa envolver a reflexão sobre a língua e a literatura, a teoria e a prática da tradução, mas também sobre o sujeito, a sociedade e a história: a produção poética do autor, bem como a sua reflexão teórica e o trabalho de tradutor, constituem facetas de um mesmo sistema, sendo cada uma delas uma via de acesso ao pensamento dele. Por razões que têm a ver com o próprio percurso pessoal e profissional do poeta e linguista francês, o âmbito da tradução parece-nos o mais adequado para se avançar na reflexão sobre uma das obras capitais do séc. XX no âmbito da teoria linguística e literária. É a partir da prática tradutória, de facto, que Henri Meschonnic coloca as bases para a reflexão teórica levada a cabo e aprofundada em artigos publicados em revistas especializadas e em inúmeros ensaios: de *Pour la poétique*, composto por cinco volumes e publicado entre 1970 e 1978, a *Le signe et le poème*, de 1975; de *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, de 1982, a *Politique du rythme, politique du sujet*, de 1995; e ainda *Poétique du traduire*, de 1999; *Ethique et politique du traduire*, de 2007, só para enumerarmos os mais célebres. Estas contribuições teóricas vêm a lume na sequência de um longo e inovador trabalho de tradução em francês da Bíblia, que culminou com a publicação em 1970 de *Les Cinq Rouleaux* (que compreende *Le chant des chants*, *Ruth*, *Comme ou Les Lamentations*, *Paroles du Sage*, *Esther*); *Jona et le signifiant errant*, em 1981; *Gloires, traduction des psaumes*, em 2001; *Au commencement, traduction de la Genèse*, em 2002; *Les Noms, traduction de l'Exode*, em 2003; *Et il a appelé, traduction du Lévitique*, em 2003; *Dans le désert, traduction du livre des Nombres*, em 2008.³⁰⁶ Este trabalho revelou-se fecundo, tendo suscitado uma intensa problematização acerca das questões relativas à própria tradução e à linguagem: a Bíblia, de facto, com as suas especificidades, constituiu um terreno fértil para as reflexões do teórico francês: não só a importância de que ela se reveste na cultura ocidental gerou um número elevado de traduções realizadas ao longo dos séculos – situação ideal para se empreender o estudo comparativo das estratégias escolhidas, inclusive numa perspetiva diacrónica (aquele que Henri Meschonnic chama *poétique expérimentelle*) –, mas a própria especificidade do texto bíblico, cuja marca fundamental é a oralidade, ultrapassa a contraposição entre prosa e verso (com a poesia e o ritmo reduzidos a partes da métrica) que Henri Meschonnic considera um produto da cultura grega e que a cultura ocidental dela teria adquirido. A distinção entre

³⁰⁶ Todos os volumes enumerados são divididos em duas secções: a primeira é dedicada ao texto traduzido, enquanto na segunda o tradutor proporciona o texto original com anotações, oferecendo também comentários relativos às escolhas dos tradutores que o antecederam e explicando as suas. Em outros casos, como em *Jona et le signifiant errant*, a segunda parte da obra é um verdadeiro ensaio de cunho teórico. Como se vê, o trabalho de reflexão sobre o texto é amplo e constitui um elemento fundamental para a sua compreensão, colocando a obra original na sua historicidade, segundo a definição do conceito oferecida pelo autor.

poesia e prosa seria, portanto, um produto histórico, ambas participando do ritmo. O estudo comparativo da maior parte das traduções ocidentais deste texto sagrado denuncia, de facto, o anulamento da componente oral da Bíblia através da imposição de um ritmo de derivação grega ao texto e, por conseguinte – transferindo o discurso para o plano sociocultural –, o apagamento da componente hebraica da cultura europeia.³⁰⁷

Graças à análise e à crítica comparativa das traduções bíblicas, Henri Meschonnic toma consciência de que, como muitas vezes afirma nas suas obras, não existe uma tradução da Bíblia em francês, no sentido de um texto traduzido que tenha, por sua vez, atingido o estatuto de obra literária e que possa, consequentemente, resistir à rejeição que geralmente padecem as traduções,³⁰⁸ contrariamente ao que acontece em outras línguas que contam com um “original segundo” da Bíblia: é o caso da *Versão dos Setenta* ou *Septuaginta*, por exemplo, bem como o da *Vulgata*, declarada único texto sagrado autorizado pelo Concílio de Trento de 1546, ou ainda da tradução em alemão realizada por Lutero ou da *King James Version*, a versão inglesa autorizada em 1611.

O reconhecimento da importância do ritmo no Velho Testamento, um ritmo que nada tem a ver, portanto, com a distinção habitual que a cultura ocidental estabelece e reconhece entre prosa e verso, leva-o a conceber a arbitrariedade destas noções e a teorizar de forma diferente este conceito, assente na definição proposta por Émile Benveniste no artigo «A noção de ritmo na sua expressão linguística». Neste estudo, o célebre linguista aborda a questão da etimologia do termo *ρυθμός* (que através do latim *rhythmus* chegou até às línguas românicas e não só) e conduz-nos através da história dele. Por um lado, o autor corrobora a tese através da qual este termo seria o substantivo abstrato provindo do verbo *ρεῖν* (*rein*, “fluir”); por outro, ele questiona a explicação desta relação que na época era correntemente dada: o nexo entre o movimento das ondas e o ritmo. Através de uma pesquisa da recorrência do termo nos autores antecedentes ao V sec., ele prova que o verbo *ρεῖν* nunca se refere ao mar, mas ao rio, pois, como a simples observação da natureza nos ensina, não é o primeiro a fluir, mas sim o segundo.³⁰⁹ Uma vez demonstrada a impossibilidade de se explicar dessa maneira “tradicional” a relação entre os dois termos, ele retraça a história de *ρυθμός* provando que este nunca é utilizado pelos autores que fazem parte do *corpus* escolhido com o significado de “ritmo”, que nunca se refere ao movimento regular das ondas e que, em vez disso, adquire o significado de

³⁰⁷ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., pp. 33-4.

³⁰⁸ Segundo Henri Meschonnic, as boas traduções, justamente como as obras de arte, envelhecem, mas continuam a ser lidas, enquanto as más traduções – assim como as obras de má qualidade – são descartadas: « Les œuvres vraies vieillissent, au sens que leur état de langue ne les enferme pas dans un passé qu'on ne lit plus. Et les traductions-œuvres en font autant. Ce qu'on ne lit plus, c'est ce qui ne vieillit pas, les œuvres dites originales tout comme les traductions. Le déchet de l'époque » (Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 121).

³⁰⁹ No dicionário etimológico da língua grega moderna, Iorgos Babiniotis aprofunda a questão oferecendo a etimologia do verbo *ρέω* e ligando-a, na esteira de Benveniste, ao escorrer dos líquidos, nomeadamente da água dos rios, dos córregos e semelhantes (*Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Ιστορία των λέξεων* [Dicionário Etimológico da Língua Grega Moderna. História das palavras], Kéntro Λεξικολογίας Ε.Π.Ε, Atenas, 2010, p. 1215).

“forma”. Comparando o termo com outros gregos relativos à noção de forma, Émile Benveniste propõe um significado mais específico para *ρύθμος*: o termo indicaria, então, a forma adquirida por aquilo que se encontra em movimento e, portanto, uma forma temporária, sujeita a modificações (opondo-se, por exemplo, ao conceito de forma fixa expresso pela palavra *σχήμα, schema*)³¹⁰, cabendo na conceção filosófica de Demócrito, que identificava na diferente disposição dos átomos a causa das diferenças existentes entre as coisas. Em seguida, Platão utilizará o termo relativamente à forma do movimento que o corpo faz quando dança, em combinação com um *μέτρον* (*metron*, “medida”) e afirmará ainda, a propósito da turbulência dos jovens, que é possível encontrar nela uma ordem e que «esta ordem no movimento recebeu justamente o nome de ritmo» («τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ρύθμος ὄνομα εῖη», *Leis*, 665a). A partir do âmbito lexical da dança, portanto, o termo se tornará mais genérico.³¹¹ Henri Meschonnic assenta a sua proposta de definição de “ritmo” justamente neste estudo, demonstrando também, através da pesquisa do verbete em vários dicionários (históricos, técnicos, etc.) que quase nunca o citam, que a cultura ocidental não aceitou nem interiorizou a proposta inovadora formulada por Émile Benveniste, continuando a propor a definição tradicional de ritmo como alternância de durações breves / longas.³¹² Segundo Meschonnic, de facto, o célebre linguista francês tornou possível uma teorização revolucionária das velhas convicções sobre o ritmo:

A partir de Benveniste, le rythme [...] est une organisation [...] du discours. Et comme le discours n'est pas separable de son sens, le rythme est inseparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours.³¹³

Em «Les relations de temps dans le verbe français», indicativamente inserido na secção *L'homme dans la langue* de *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste distingue dois planos de enunciação: o da história e o do discurso; o primeiro exclui qualquer forma linguística “autobiográfica”³¹⁴, enquanto o segundo é constituído por

toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière [...] tous les genres où quelqu'un s'adresse à

³¹⁰ Repare-se que, atualmente, um dos significados do termo na língua grega tem a ver com as ordens arquitetónicas (ex.: δωρικός ρύθμος é a ordem dórica). Veja-se a definição no *Dictionary of Standard Modern Greek*, Institute for Modern Greek Studies-Manolis Triantafyllidis Foundation, disponível em https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%81%CF%85%CE%B8%CE%BC%CF%8C%CF%82&dqe= (último acesso a 19/12/2021).

³¹¹ Benveniste, É., “La notion de « rythme » dans son expression linguistique” [1951] in *Problèmes de linguistique générale*, op. cit.

³¹² Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 149-72.

³¹³ Ivi, p. 70. Em outro lugar, Henri Meschonnic define o ritmo como «organisation paradigmatische et syntagmatique de l'énonciation» no qual «toutes les éléments font le sens, et surtout la valeur. Mettant en évidence l'infrasémantique dans le sémantique» (*Idem*, «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française*, op. cit., p. 12).

³¹⁴ Benveniste, É., “Les relations de temps dans le verbe français” in *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., pp. 237-50, p. 239.

quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. La distinction que nous faisons entre récit historique et discours ne coïncide donc nullement avec celle entre langue écrite et langue parlée. L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite. Mais le discours est écrit autant que parlé.³¹⁵

Tirado do pensamento de Benveniste, o discurso é, portanto, o ato da linguagem na sua concretização, linguagem historicizada graças ao falante que se coloca no presente, e a significação é dada pelo funcionamento deste ato, numa noção que ecoa às de *symploché* platónica e de *sistema* saussuriano. Se o discurso é a língua na sua concretização e esta concretização só se dá graças ao falante, central será a noção de sujeito: o texto é um discurso em que o sujeito (sempre em relação com a sociedade, pois sempre haverá um receptor) se inscreve por meio do ritmo. Sendo o ritmo uma "organização do discurso", todos os elementos do texto concorrem para esta organização; eles não são simplesmente portadores do sentido, mas "fazem" o que o texto diz: a posição dos grupos, a organização das vogais e das consoantes, as cesuras, os elementos tipográficos (letras maiúsculas e minúsculas, espaços brancos...)³¹⁶, etc., têm que ser considerados como elementos da significação. O ritmo é percebido como sistema³¹⁷, «fonction de la plus petite unité (consonantique, vocalique, syllabique, lexicale) et de la plus grande unité, les unités variables du discours qui incluent celle de la phrase»³¹⁸. O sistema-discurso e o seu funcionamento geram o sentido graças à sua inter-relação diferencial no sistema. A própria origem da linguagem situa-se no ato da palavra. Meschonnic retoma este conceito do *Cours de linguistique générale*, onde Ferdinand de Saussure se pergunta como surge a capacidade significativa dos signos, chegando à conclusão de que não temos que buscar um "parentesco" específico entre palavra e objeto, mas compreender como as palavras significam através de regras internas de composição: um «plexus de différences éternellement négatives»³¹⁹ (o valor do signo reside na relação diferencial com outros signos). Embora considerado o epígono do estruturalismo, Saussure nunca recorre ao termo "estrutura", mas fala de "sistema". Segundo Meschonnic, a estrutura seria a-histórica e formal, fixa, enquanto o sistema é um conceito histórico, evolutivo, global e não formal. Meschonnic critica o estruturalismo, pois cindiu a língua da palavra e concentrou-se na primeira, enquanto Saussure reconhece a unidade entre as duas como necessária (a língua só se vê na linguagem). Como vimos, é o sistema quem gera o sentido, o valor do signo. Assim, a linguagem é historicizada. O sistema saussuriano é histórico, ainda, pois conjuga linguística e filologia, como

³¹⁵ Benveniste, É., "Les relations de temps dans le verbe français" in *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 242.

³¹⁶ Cfr. Meschonnic, H., «L'enjeu du langage dans la typographie» in *Littérature*, op. cit. Cfr. também o capítulo "Espaces du rythme" in *Idem, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 297-336.

³¹⁷ *Idem, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 86.

³¹⁸ *Ivi*, p. 109. Ele afirma ter, assim, superado o conceito de signo com a sua duplidade, ao qual substitui o conceito de "forma-sentido", com base no ensaio *Sémiologie de la langue* (1969) de Benveniste (Benveniste, É., "Sémiologie de la langue" in *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., pp. 43-66).

³¹⁹ Saussure, F. de, *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, Paris 2002, p. 219.

testemunha o estudo *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européens* (1879)³²⁰. Na opinião de Meschonnic, o pensamento saussuriano é «um pensamento do contínuo»³²¹:

In Saussure [...] la teoria del linguaggio postula una poetica, mentre lo strutturalismo ha diviso Saussure in due; da una parte c'è il razionalismo del *Cours*, dall'altra la follia degli anagrammi.³²²

Até às teorizações de Saussure, a problematização relativa à origem da significação tem constituído um dos temas principais da reflexão sobre a linguagem. No *Sofista*, Platão³²³ reflete sobre a natureza e a estrutura do λόγος; opondo o filósofo ao sofista, ele delineia uma teoria sobre o verdadeiro e o falso e sobre a linguagem: uma palavra (seja ela um ὄνομα ou um ρῆμα) sempre se refere a algo e, considerada isoladamente, não há possibilidade de se distinguir o verdadeiro do falso. A significação, isto é, o σημαίνειν, intervém quando há conexão entre ὄνομα e ρῆμα, ou seja, na realização da συμπλοκή.³²⁴

Além do conceito de sistema e da conceção pela qual a língua se observa na linguagem, Henri Meschonnic engloba na sua reflexão outras noções propostas por Saussure, como acenámos, isto é, a arbitrariedade do signo linguístico e a noção de “valor”.

Embora tendo absorvido, como mostrámos com esta breve panorâmica, várias contribuições de diferentes linguistas que representam os alicerces da sua reflexão, Meschonnic reconhece Humboldt como único antecessor da “crítica do ritmo”³²⁵ e atribui à obra dele um papel fundamental na sua teorização e um valor de referência por várias razões: relativamente à prática da tradução, por causa da sua contrariedade para com o esclarecimento do significado do texto e pela sua recusa de uma estratégia que vise à domesticação³²⁶; por ser pioneiro na identificação do papel do ritmo no texto e no reconhecimento da sua historicidade, além do facto de ter introduzido a ideia de um contínuo entre “língua e literatura, língua e sociedade, língua e sujeito”. Compare-se o seguinte trecho de Humboldt, tirado da introdução à sua tradução do *Agamémnon* de Ésquilo:

³²⁰ Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 29.

³²¹ *Idem, Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006, p. 54 (trad. nossa).

³²² *Ivi*, p. 52.

³²³ Como se sabe, apesar de a filosofia da linguagem não ser ainda considerada como objeto de estudo independente, na obra do filósofo grego há uma ampla reflexão a esse propósito: no *Crátilo*, por exemplo, analisam-se as posições relativas ao naturalismo e ao convencionalismo linguístico (oposição φύσει / θέσει); no *Teeteto*, Platão descreve o pensar como um diálogo da ψυχή consigo mesma e a linguagem como uma ferramenta através da qual ele se manifesta; no *Górgia*, ele entra em polémica com os sofistas quanto à ética da linguagem.

³²⁴ Coseriu, E., *Storia della filosofia del linguaggio* [2003], a cura di D. Di Cesare, Carocci, Roma 2010, p. 92.

³²⁵ Meschonnic, H., *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, op. cit., p. 44-5. Veja-se também *Idem, Poétique du traduire*, op. cit., p. 113: «La pensée de la diversité des langues et la pensée de la spécificité sont solidaires d'une recherche du continu entre langue et littérature, langue et société, langue et sujet chez Humboldt».

³²⁶ Von Humboldt, W., “Introduzione alla traduzione dell’*Agamennone* di Eschilo”, trad. it. di G. B. Bocciol, in Nergaard, S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993, p. 125-41, pp. 137: «Si distrugge la funzione del tradurre ed ogni sua utilità per la lingua e la nazione se, per avverso timore dell'inconsueto, si arriva ad evitare anche l'estraneo».

Ma mi è sempre parso che, soprattutto il modo come nella lingua le lettere si collegano in sillabe e le sillabe in parole e come queste parole stanno nel discorso in un rapporto di tempo e suono, definisca o contrassegni il destino intellettuale delle nazioni, non meno di quello morale e politico.³²⁷

com a seguinte passagem, tirada de um livro-entrevista, de Henri Meschonnic:

Ritengo che nel linguaggio ci siano due specie di continuo. La prima riguarda il corpo e il linguaggio, ed è un continuo antropologico: il testo risulta dall'azione del corpo sul linguaggio, ma il corpo è sempre un corpo storico. La seconda è il continuo del discorso, il continuo lessicale, morfologico, sintattico secondo le tre definizioni saussuriane, cui va aggiunta la prosodia; l'unità non è più data né dalla parola né dal significato ma da quel che la poesia fa nel continuo del discorso.³²⁸

Apesar de algumas diferenças, entre as quais uma óbvia diversidade terminológica, nas duas passagens regista-se uma mesma articulação dos elementos do discurso contribuindo para o seu significado, bem como são ressaltadas as consequências a nível extraliterário, no sentido antropológico da noção de corporeidade, e, no caso de Humboldt, numa visão que tem a ver com o pensamento filosófico da época dele, numa perspetiva relacionada com o conceito de nação.

Esta panorâmica dos fundamentos teóricos da produção de Henri Meschonnic constitui uma base para a compreensão da definição de ritmo que ele proporciona na sua *Critique du rythme* e que vale a pena ler na íntegra:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signification : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatische et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signification est de tout le discours, elles est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le « sens » n'est plus dans les mots, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signification et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.³²⁹

³²⁷ Von Humboldt, W., “Introduzione alla traduzione dell’*Agamennone* di Eschilo”, op.cit., p. 140.

³²⁸ Meschonnic, H., *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, op. cit., p. 56.

³²⁹ *Idem, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 216-7.

Ritmo, portanto, na esteira de Benveniste, como organização. Todos os significantes contribuem para a produção do sentido geral do texto; a distinção entre os níveis do texto acaba de existir. A *significance* está nas vogais, nas consoantes, na prosódia, etc. Se o ritmo é reconhecido como a organização do contínuo na linguagem,

il n'y a plus du son et du sens, *il n'y a plus la double articulation du langage* [...] Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. [...] Il n'y a donc plus le modèle binaire du signe, l'oral et l'écrit, sur le patron de la voix et de la mise par écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l'écrit et l'oral. L'oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation.³³⁰

Mas, como vimos, como não há sentido sem que haja um sujeito que o elabora e sujeitos que o recebem, «une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage»³³¹ (implicando a integração da história, bem como do corpo, no discurso). Neste sentido, pois tudo aquilo que tem a ver com a poesia, tem a ver com a teoria geral da linguagem, mas também com o sujeito, com o político, com a história, a “crítica do ritmo” é uma “antropologia histórica da linguagem”. Operativamente, ela não consiste no comentário do texto, mas na descrição da maneira em que o texto significa.³³²

Muitas vezes, nas suas obras, Henri Meschonnic regressa à análise e ao esclarecimento do conceito de *oralité*. Segundo a opinião do autor, de facto, a associação entre *parlé* e *oral*, que se opõe de forma evidente ao *écrit*, está ainda presente na cultura contemporânea. A contraposição é forte: por um lado, a voz, a gestualidade, a mímica, o corpo³³³ (a vitalidade); por outro, a perda e a ausência de todos estes elementos (a morte, com a consequente marginalização do *écrit*, ou seja, da literatura); ainda, o grupo (do ponto de vista sociológico e etnológico) contraposto à suposta solidão do escritor; outro elemento de contraposição: o movimento do *parlé / oral* e a fixidade do escrito. A *Critique du rythme* propõe-se justamente superar estas dicotomias que cabem no universo do signo: «il y a [...] des écritures orales, et des discours parlés sans oralité»³³⁴. A marginalização da literatura (que a linguística teria contribuído para estabelecer, sublinhando a diversidade dela em relação ao discurso “ordinário”, numa contraposição à língua concebida como instrumento) tem que ser eliminada reintegrando-a no ordinário, e reintegrando o ordinário na oralidade. À uma noção sociológica e etnológica da oralidade, Meschonnic opõe uma noção antropológica e poética, noção pela qual o “eu”

³³⁰ Meschonnic. H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 117. Em outro trecho, o autor define esta «sémantique rythmique et prosodique» como «sémantique sérielle» (*Ivi*, p. 139).

³³¹ *Idem*, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 71.

³³² Para uma abordagem mais didática e divulgativa da reflexão de Meschonnic, acompanhada por inúmeros exemplos de análise dos textos, remetemos para Dessons, G., Meschonnic, H., *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998.

³³³ Quanto ao tema do corpo, cfr. o cap. 1.2.1

³³⁴ Meschonnic, H., «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française* op. cit., p. 18.

é sempre dialógico. A *Critique du rythme* prevê ainda a reintegração do corpo e da voz no discurso, e do discurso no corpo e na voz, além da primazia do ritmo e da prosódia no âmbito do semântico, sendo todos os elementos portadores de sentido, ou antes de valor.³³⁵

Mais uma vez baseada na reflexão humboldtiana, Henri Meschonnic demonstra que a ideia – dominante na cultura ocidental – de que o texto escrito é um texto fixo (ideia que se originou em parte com a sacralização dos textos religiosos através da escrita) pode ser problemática, e propõe uma visão do texto em movimento, num capítulo indicativamente intitulado «Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement»:

Ce n'est pas le langage seulement qui est, comme le postulait Humboldt, non tant un produit, *ergon*, qu'une *energeia*, une activité. C'est aussi chaque acte de langage. Aussi tout texte, qui répond à sa définition littéraire, c'est-à-dire qui agit et qui dure, tout texte est en mouvement. Un texte, étant une suite indéfinie de réénonciations possibles, continue de transformer la lecture et d'être transformé par elle.³³⁶

E ainda,

Sa fixation comme énoncé n'est qu'un aspect de son fonctionnement. Même s'il semble en être une condition, l'effet de ce qui a mené à ce qu'il est. Où il est reconnu qu'on ne peut plus rien changer, sous peine de détruire l'alliance unique, l'efficacité du produit. Son caractère formulaire.³³⁷

Neste movimento do texto ele não considera as experiências dos surrealistas ou de outros grupos como l'Oulipo, realizadas amiúde de forma mecânica, excluindo o sujeito, e que vê muitas vezes a substituição de porções do texto visando um efeito lúdico. Como veremos, o conceito de texto em movimento em Meschonnic adquire matizes diferentes, repercutindo-se, por exemplo, nas suas teorizações relativas à tradução e às retraduções. O reconhecimento da oralidade altera, de facto, o processo tradutório, a tradução sendo «un moment d'un texte en mouvement»³³⁸. Além disso, é o próprio ritmo a colocar o texto em movimento.

Esta teorização de Meschonnic ecoa o conceito de *mouvance* (*movência*) introduzido por Paul Zumthor:

L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croît, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne. Ce que nous percevons [...] c'est moins un achèvement qu'un texte en train de se faire; plutôt qu'une essence, une production; plutôt qu'un sens accompli, une pratique constamment renouvelée, de signification; plutôt qu'une structure, une phase dans un procès de structuration.³³⁹

³³⁵ Cfr. Meschonnic, H., «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française*, op. cit.

³³⁶ *Idem*, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 169.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ivi*, p. 342. Cfr. o cap. 3.1.

³³⁹ Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 73. Cfr. também *Idem*, «Intertextualité et mouvance» in *Littérature, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, 41 (1981), pp. 8-16 (disponível em

Meschonnic propõe uma mudança de paradigma: a partir de uma sociologia e etnologia da *oralité*, e de uma noção retórica dela, passar a uma noção antropológica e poética; já não se falará de fórmulas e paralelismos, mas da primazia do ritmo e da prosódia no *sémantique*, além da integração do discurso no corpo e na voz e vice-versa.³⁴⁰

Para concluir o capítulo, cabem algumas reflexões sobre a língua e a estrutura das obras de Meschonnic, que refletem a sua teorização. Nestas o autor estabelece, de facto, um *continuum* entre prática e teoria, entre as várias instâncias da sua teorização, entre língua, literatura e sociedade. As suas obras não são estruturadas como os demais manuais teóricos, mas é preciso uma leitura global e nada apressada para que a compreensão seja profunda. A sua produção é articulada como um sistema em que o ritmo, a estrutura das obras, a própria disposição dos temas e das reflexões, são portadores de sentido, justamente o que o teórico postulava a propósito dos textos literários.

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-800_1981_num_41_1_1331; último acesso a 26/8/2021); Henri Meschonnic sobre o trabalho de Paul Zumthor em Meschonnic, H., “A oralidade, poética da voz” in *Linguagem, ritmo e vida*, trad. pt. de C. Florentino, FALE/UFMG, Belo Horizonte 2006, pp. 37-66 (disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/130867/mod_resource/content/1/meschonnic-linguagem-ritmo-e-vida.pdf; último acesso a 24/8/2021); cap. 1.2.1.

³⁴⁰ Meschonnic, H., «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française*, op. cit., p. 18.

1.3. A *filologia d'autore* e a *critique génétique*: no limiar da música

Como dissemos em vários momentos, Eugénio de Andrade costumava trabalhar longamente e alterar frequentemente os poemas antes e depois da sua edição. Este *usus scribendi* levou-o a produzir muitas versões dos seus textos e abundantes variantes, juntando uma quantidade significativa de material analisável, quer editado, quer de arquivo e inédito. Este trabalho de constante modificação dos produtos da escrita posto em prática pelo poeta pode ser estudado tendo em conta uma visão do texto e dos macrotextos (que correspondem às suas coletâneas, às antologias das suas obras e a *Poesia*) como organismos em evolução, contrastando a ideia de fixidez dos textos. Tendo o poeta estabelecido a versão definitiva dos seus poemas nas edições de 2000 e, a seguir, de 2005 de *Poesia* (espécie de *ne varietur* da sua produção poética)³⁴¹, o nosso objetivo principal – inclusive ao apresentarmos documentos que transmitem fases da elaboração de poemas finalmente rejeitados – era o de delinear a génesis dos textos e aprofundar o método de trabalho eugeniano e o uso de alguns recursos estilísticos recorrentes, principalmente quanto ao processo de construção do ritmo, quer no âmbito da obra editada (como nos capítulos dedicados às coletâneas *Primeiros Poemas* e *Ostinato Rigore*, 2.4.1 e 2.4.2), quer no que diz respeito ao material conservado nos arquivos e por nós consultado, assim como foi descrito no capítulo 1.1.3, numa pesquisa de campo que pressupôs uma longa presença nossa nos diversos sítios, pois os documentos não são disponibilizados em versão digital.³⁴² Neste sentido, a série de reelaborações editadas dos poemas e os documentos de arquivo podem ser estudados conjugando as abordagens propostas pela *filologia d'autore* e pela *critique génétique*, com o objetivo de conhecermos a história dos textos e a prática de escrita do autor. A articulação destas duas perspetivas, de resto, foi várias vezes auspiciada: Cesare Segre, por exemplo, afirma tratar-se de «dois domínios contíguos e complementares»³⁴³, aos quais se pode recorrer nas diversas fases do estudo de um mesmo texto e, visando ressaltar justamente a necessidade desta integração, sublinha as diferenças entre as duas abordagens:

³⁴¹ Como já indicado, a última edição completa da poesia de Eugénio de Andrade foi publicada no ano da sua morte (Andrade, E. de, *Poesia*, org. de A. Saraiva, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2005², ed. revista e aumentada; vejam-se as notas do organizador nas pp. 613-7); não se pode excluir, portanto, que teria sofrido ulteriores revisões e alterações, se o poeta tivesse vivido. Conhecemos, de facto, a sua tendência para «[perseguir] até o poema de edição para edição», como declara em entrevista concedida a Arnaldo Saraiva (Saraiva, A., *O Génio de Andrade*, A23 Edições, Lisboa 2014, p. 50). Cremos que o poeta partilharia a afirmação de Octavio Paz, segundo o qual «Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama “versión definitiva”: cada poema es el borrador de outro, que nunca escribiremos» (Paz, O., *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona 1979, p. 11).

³⁴² Entre os fundos enumerados no capítulo citado, o único que não visitámos pessoalmente foi o da Biblioteca Municipal do Fundão intitulada ao poeta. Agradecemos à bibliotecária Dina Matos as informações que nos forneceu telefonicamente relativamente ao material presente no fundo e o manuscrito do poeta que nos proporcionou em versão digital.

³⁴³ Segre, C., “Critique des variantes et critique génétique” in *Ecdotica e comparatistica romanze*, op. cit., p. 76. Quanto à noção de “avantesto”, veja-se Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., pp. 158-60.

Pour accentuer ces différences afin de les définir plus efficacement, j'avancerai cette affirmation: la critique génétique priviliege les transformations de contenus, notamment dans les cas où l'on peut suivre l'œuvre de l'écrivain à travers des phases successives nettement distinctes dans leur globalité, ou même à travers des mouvements d'élaboration macroscopiques ; la critique des variantes étudie d'habitude les variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé.³⁴⁴

A conjugação dos dois métodos pode levar a uma análise extensa e exaustiva da história de um texto, a partir das reelaborações macroscópicas (considerando, inclusive, os documentos preparatórios que antecedem a sua verdadeira génesis), até às variantes realizadas em lugares específicos – mesmo após a publicação –, numa restituição o quanto possível completa da elaboração textual. Alfredo Stussi ressalta a dimensão diacrónica das análises levadas a cabo pela *filologia d'autore*, a partir da génesis do texto até às suas reedições:

La filologia d'autore concentra la sua attenzione sul momento creativo e formula ipotesi, in base ai materiali conservati, sul rapporto tra autore e testo sia nella fase di gestazione, sia nella fase spesso tormentata che, dopo la prima pubblicazione, porta talvolta a rifacimenti più o meno numerosi e complessi.³⁴⁵

Gianfranco Contini, nesta mesma linha, considera o texto como um *ato* e não como um *facto* e afirma em *Come lavorava l'Ariosto* (1937):

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede come opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica.³⁴⁶

Como consequência desta abordagem dinâmica do texto, a obra poética é considerada «uma perene aproximação do “valor”»³⁴⁷. Se a *filologia d'autore*³⁴⁸ dá conta – inclusive graficamente – do processo de elaboração de um texto, à fase interpretativa dos dados recolhidos dedica-se a “crítica das variantes”. É um facto que o próprio filólogo não pode prescindir da interpretação dos elementos textuais que é chamado a analisar, numa interligação constante entre as duas fases. Foi justamente

³⁴⁴ Segre, C., “Critique des variantes et critique génétique” in *Ecdotica e comparatistica romanze*, op. cit., p. 76.

³⁴⁵ Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., p. 154.

³⁴⁶ Contini, G., “Come lavorava l'Ariosto” in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, op. cit., p. 233.

³⁴⁷ *Ibidem* (trad. nossa).

³⁴⁸ O nome da disciplina foi cunhado por Dante Isella (Isella, D., *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987).

graças à fundação da “crítica das variantes” que Gianfranco Contini³⁴⁹ contribuiu para a renovação da estilística literária, recuperando as lições de Ferdinand de Saussure e de Leo Spitzer e conjugando-as na sua edição dos *Canti*, de Giacomo Leopardi (1937), com a metodologia utilizada por Santorre Debenedetti.³⁵⁰ Ele elaborará, assim, uma visão dinâmica do texto como sistema que marcará a futura “critica degli scartafacci” e à qual recorrerá em inúmeros ensaios críticos, como *Implicazioni leopardiane* (1937), *Come lavorava l’Ariosto* (1937), *La critica degli scartafacci* (1948). O crítico reconhece dois nexos existentes entre a linguística e a crítica literária, o primeiro sendo a *Stilkritik* de Leo Spitzer, que estava relacionada com a linguística histórica³⁵¹ e, nas palavras do crítico, procurava nos dados identificados uma correspondência entre micro e macrocosmo, correspondência «que, no mito da circularidade, se reconduzia a uma determinada mística alemã do princípio de Oitocentos, nomeadamente a Schleiermacher»³⁵²; o segundo elo opera no âmbito da esfera da linguística estrutural, com Jakobson:

a questo livello l’elemento comune a linguistica e critica è la sistematicità. Allo stesso modo che si reperisce il sistema dei fonemi, il sistema dei morfemi e via di seguito, si reperiscono i sistemi di stilemi. Ma in questo caso l’interpretazione viene a mancare o perlomeno essa è didascalicamente ridotta, contenuta. E si capisce: l’idealismo era fondamentalmente teologico, il formalismo è matematico e positivo.³⁵³

As diversas fases do texto *in fieri* são consideradas como uma «serie di sincronie successive» por Cesare Segre. Ele observa as intervenções localizadas efetuadas no texto pelos autores na perspetiva de uma estratégia global: «les modifications n’ont guère pour but d’améliorer localement le texte, [...] le plus souvent elles représentent les effets d’une stratégie globale, concernant les relations structurales entre certains de ses éléments reliés entre eux».³⁵⁴

Paralelamente, objeto da *critique génétique* é, nas palavras de Pierre-Marc de Biasi, o «*dévénir texte*»³⁵⁵, o trabalho de elaboração textual realizado pelo autor visando atingir a forma definitiva de uma obra – forma que «contém a memória da sua génesis»³⁵⁶ – que deixa vestígios, indícios materiais que a *génétique textuelle* recolhe e analisa e a *critique génétique* interpreta para «reconstituir a formação do “texto num estado nascente” com o objetivo de clarificar o seu processo de conceção e

³⁴⁹ Lembramos que, entre os muitos âmbitos de estudo do crítico, houve também o interesse para João Guimarães Rosa, a propósito do qual escreveu no ensaio “Un Faust brasileño”, de *Altri esercizi: 1942-1971*, Einaudi, Torino 1978, pp. 317-21.

³⁵⁰ Italia, P., Raboni, G., *Che cos’è la filologia d’autore*, op. cit., p. 24.

³⁵¹ Veja-se o cap. 2.1.1.

³⁵² Contini, G., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse* [1948], con un ricordo di A. Roncaglia, Scuola Normale Superiore, Pisa 1993, p. 47 (trad. nossa).

³⁵³ *Ivi*, p. 48.

³⁵⁴ Segre, C., “Critique des variantes et critique génétique” in *Ecdotica e comparatistica romanze*, op. cit., p. 75.

³⁵⁵ Biasi, P.-M. de, *Génétique des textes*, CNRS, Paris 2011, p. 11. Cfr. Grésillon, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* [1994], CNRS Éditions, Paris 2016, p. 15.

³⁵⁶ Biasi, P.-M. de, *Génétique des textes*, op. cit., p. 11 (trad. nossa).

de redação»³⁵⁷. Almuth Grésillon denuncia a dificuldade da pesquisa genética em «fazer compreender que o seu objetivo último não é o texto, mas a escrita, entendida como *avènement* e *événement*, como processo de enunciação escrita»³⁵⁸. A especialista vê na análise genética a possibilidade de «mostrar as virtualidades dos outros poemas inscritos num corpus genético, ler os rascunhos como uma “poética da escrita” e interpretar já não um texto, mas todas as vozes que os rascunhos abrem à minha leitura»³⁵⁹. Nas palavras de Alfredo Stussi, a *critique génétique* francesa

[...] ha come obiettivo principale non lo scritto, ma la scrittura, non il prodotto, ma il processo e quindi non l'edizione del testo, ma l'identificazione dei meccanismi scrittori, la conoscenza ragionata degli atti materiali e intellettuali della creatività verbale [...].³⁶⁰

A articulação das duas abordagens é útil no que respeita à poesia eugeniana não só porque a visão do texto como “texto em movimento” que se concretiza no laboratório de Eugénio de Andrade constitui um elemento fulcral de ambas, mas sobretudo por causa das tipologias de documentos conservados nos arquivos consultados: ao lado dos manuscritos, dos datiloscritos e dos documentos escritos no computador relativos à génesis de poemas éditos, de facto, estão presentes documentos heterogéneos que transmitem anotações de versos ou partes deles, relativos a poemas identificáveis ou menos. É o caso do manuscrito apresentado em 2.3.4.2.2, em que o poeta regista alguns versos ou sequências de palavras, sucessivamente recuperados e reelaborados nos textos (finalmente rejeitados) intitulados “Ilha” e “Ilhas”, como veremos nos pormenores. Mais um caso interessante é constituído pelas páginas do bloco de notas de que, na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar (caixa 3, n.º 668), se conservam a capa e quatro folhas. Trata-se de um testemunho (único, pelo que pudemos verificar) de uma certa maneira de trabalhar do poeta. No caderno em apreço encontrámos, de facto, além de breves textos originais de Eugénio de Andrade, palavras provavelmente desconhecidas e consideradas dignas de serem anotadas: termos relativos à natureza, como «verdelhão» ou «míscaros», testemunho da constante pesquisa terminológica do poeta a este respeito (como também mostra o amplo número de livros que tratam estes temas segundo consta do relatório da sua biblioteca particular); palavras ouvidas ou lidas nas mais variadas ocasiões, como «“Filhotezinho”», seguido pela indicação «(telenovela brasileira)», ou um termo, provavelmente «Primeirzinho»³⁶¹, que Eugénio de Andrade indica ser tirado de Guimarães Rosa. O caderno contém,

³⁵⁷ Biasi, P.-M. de, *Génétique des textes*, op. cit., p. 12 (trad. nossa).

³⁵⁸ Grésillon, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, op. cit., p. 132 (trad. nossa).

³⁵⁹ *Idem*, “La critique génétique à l’œuvre. Étude d’un dossier génétique : ‘Vivre encore’ de Jules Supervielle” in Contat, M., Ferrer, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, CNRS, Paris 1998, pp. 61-93, p. 93.

³⁶⁰ Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., p. 159. Cfr. Grésillon, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, p. 7.

³⁶¹ A dificuldade da linguagem rosiana, o facto de o termo estar descontextualizado e a grafia de difícil leitura não

inclusive, referências a obras de arte, como o retrato de Baudelaire de Nadar (de que o poeta regista inclusive a data, 1855) ou a anotação «“Diversità, sirena del mondo.” D’Annunzio»; encontram-se lá também referências a projetos editoriais, bem como versos que ecoam alguns sucessivamente publicados. O poeta dispõe estas anotações em forma de elenco, separando-as com asteriscos (justamente como no manuscrito que pertence ao *dossier* genético de “Ilha” ou “Ilhas”). Neste sentido, a integração das duas abordagens genéticas de que falámos brevemente pode ser realizada já no nível da seleção dos documentos a ser considerados na análise, ao qual se atribuem tradicionalmente os termos “avantesto” ou “avant-texte”. Introduzido em 1972 por Jean Bellemin-Noël,³⁶² o termo será posto em discussão por Almuth Grésillon: a especialista acabará por afirmar a sua preferência por uma expressão «mais neutra»³⁶³, que, diversamente da anterior, não sugere uma relação direta com a noção de texto: a de *dossier génétique*, definida como «um conjunto constituído pelos documentos escritos que podem ser atribuídos a posteriori a um determinado projeto de escrita, a propósito do qual tem pouca importância o facto de ele ter resultado num texto publicado ou não».³⁶⁴ O termo “avantesto” entrou nas práticas dos especialistas, sendo empregado num sentido mais restrito pela *filologia d'autore*³⁶⁵: «o conjunto dos dados materiais relativos a tudo aquilo que antecedeu o texto»³⁶⁶. Esta divergência na identificação dos materiais a serem estudados tem consequências na escolha da tipologia da edição dos textos e no equilíbrio gráfico entre texto e aparato, como descrito por Stussi.³⁶⁷ Para os nossos fins, é oportuno sublinhar desde já que a noção de *avant-texte* será adotada pelos *Genetic Translation Studies* (3.1), numa articulação dos estudos da tradução com a perspetiva genética que nasceu recentemente e que permite prolongar o movimento textual até integrar as traduções: a partir desta perspetiva abordaremos algumas traduções realizadas por Eugénio de Andrade e traduções de terceiros de obras eugenianas.³⁶⁸

A análise genética permite esclarecer elementos fulcrais da produção eugeniana, por exemplo no que concerne ao aspeto rítmico: através da análise das variantes, cuja importância foi salientada já por Jorge de Sena em carta de 1970 ao próprio Eugénio de Andrade,³⁶⁹ é possível observar aquele «nascimento da música» [PR: RP, 145] de que fala o nosso poeta, num trabalho que pode ser descrito recorrendo às palavras utilizadas por Luciana Stegagno Picchio a propósito de Giuseppe Ungaretti e

permitem uma decifração clara do termo, embora tenhamos consultado também “O léxico de Guimarães Rosa” de Nilce Sant’Anna Martins.

³⁶² Bellemin-Noël, J., *Le texte et l'avant-texte*, Larousse, Paris 1972, pp. 12-4. Para uma breve história do termo, remetemos para Grésillon, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, op. cit., pp. 130-2.

³⁶³ Ivi, p. 132 (trad. nossa). Cfr. Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., pp. 168-70.

³⁶⁴ Grésillon, A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, op. cit., p. 132 (trad. nossa).

³⁶⁵ Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., pp. 159-60.

³⁶⁶ Italia, P., Raboni, G., *Che cos’è la filologia d'autore*, op. cit., p. 26.

³⁶⁷ Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., pp. 170-1.

³⁶⁸ Vejam-se os capítulos seguintes: 3.2.2, 3.2.4, 3.3.3.1, 3.3.3.2 e 3.3.4.2.

³⁶⁹ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 326-7.

do seu incessante *labor limae* sobre os textos (note-se que, justamente como no *modus operandi* de Eugénio de Andrade, este labor tem o objetivo de despojar os textos, eliminando excrescências e redundâncias), palavras que já citámos na Introdução:

Che la poesia di Ungaretti, per antonomasia «lavoro perennemente mobile e non finibile», si presti come poche a uno studio di varianti è dimostrato [...] Nella scia di De Robertis, la critica delle varianti applicata alla poesia di Ungaretti «oltre a offrire la prova d'una acuta, inquieta e, alla fine, vittoriosa ricerca dell'espressione, in un'infinita scala di gradazioni; oltre a far quasi toccare con mano il graduale alleggerimento, fino a sparire, del mezzo d'espressione» si è impegnata a farci «assistere al nascere della parola poetica». E, da quella, del ritmo.³⁷⁰

Na nossa tese, focalizamos alguns recursos estilísticos que são estudados inclusive por causa da sua contribuição para o ritmo das composições, sempre numa perspetiva de coexistência com outros recursos e, às vezes, justamente com o suporte de materiais de arquivo. As análises testemunham aquela precedência do ritmo sobre as palavras e as imagens de que o próprio poeta falou. Esta abordagem está presente também na análise dos poemas “em colar”. Através do estudo da génese desta organização poemática peculiar, compreendemos que nela o ritmo se constrói ao nível do poema como um todo. A vinda a lume de poemas em colar rejeitados, mas também a existência de poemas (inclusive editados) que apresentaram na diacronia da sua elaboração esta organização, permite compreender os critérios de formação dos poemas “em colar” estabelecidos por Eugénio de Andrade. Se, por um lado, o elemento rítmico, também nesta estrutura, é central, por outro, a sua relação com as artes visuais emerge com força. Este aspeto, na verdade, embora evidente em relação à estrutura em colar, a ultrapassa. Uma primeira constatação a fazer com base no estudo dos documentos de arquivo, de facto, é a constante presença de ensejos artísticos na elaboração dos textos: isto acontece por razões “impostas”, como o próprio poeta testemunha ao falar dos seus “escritos ocasionais”, mas não só, sendo amiúde outras obras de arte que suscitam a necessidade de o poeta escrever. Em quase todos os poemas em colar rejeitados que analisamos na nossa tese, por exemplo, este aspeto é evidente, embora, ao longo da diacronia da escrita, tenda a ser apagado: assistimos, por exemplo, à alteração do título de um poema que passa de “Lembrança de Botticelli” para “Afrodite”, e à eliminação dos elementos que podem contextualizar neste sentido os textos. Esta estratégia cabe na praxe habitual do poeta, que tende à eliminação de elementos explícitos ou banais e de módulos que pertencem a determinados géneros, por exemplo os jornalísticos, como evidenciou Arnaldo Saraiva.³⁷¹ Mais em geral, nas diversas fases de elaboração dos poemas, Eugénio de Andrade costuma

³⁷⁰ Stegagno Picchio, L., *Semantica di Ungaretti (Varianti: testo e contesto)*, op. cit. Para as outras referências, veja-se a nota 9 da Introdução.

³⁷¹ Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 11-6.

reduzir a matéria textual, libertando os textos dos elementos desnecessários.

Como descrito por Federico Bertolazzi, o poeta costuma realizar uma primeira redação da obra a mão, em papel de baixa qualidade (tratando-se amiúde de blocos de notas promocionais, mas também de cadernos) e, em seguida, copia os textos em versão datiloscrita ou no computador, às vezes voltando a modificar ambos. O crítico sublinha, inclusive, a função da rubrica “E.” como «primeiro *placet*»³⁷² ao texto, que geralmente volta a ser revisto. A estes dados, acrescentamos que Eugénio de Andrade costuma utilizar sinais tipicamente usados pelos revisores editoriais para indicar a supressão da pontuação e outras intervenções no texto e que, no caso do fundo conservado em Gondomar, muitos documentos apresentam a rubrica “E./D.”, provavelmente a inicial do nome do poeta seguida pela do amigo. Este fundo – nunca antes estudado – apresenta outras peculiaridades, pois o facto de tratar-se de documentos doados pelo amigo do poeta faz com que eles tenham um estatuto peculiar: em muitos casos, é evidente pelo formato, pelo papel, pelas cores das tintas utilizadas, bem como pela anotação autógrafa “original” acrescentada em pelo menos um poema, que se trata de presentes do poeta oferecidos ao amigo fotógrafo. Há, ainda, exemplos de folhas rasgadas por Eugénio de Andrade e provavelmente recuperadas por Dário Gonçalves. Uma análise mais aprofundada dos documentos conservados nos dois arquivos no seu conjunto poderia levar-nos a compreender os critérios de seleção dos documentos que iriam ser deslocados para o arquivo do amigo.

Mais um aspecto central, que estudámos através de exemplos de formação das coletâneas, é a relação entre texto e macrotexto, um dos problemas discutidos pela *filologia d'autore* e assunto central para se tratar a obra do nosso poeta. Nesta organização refletem-se, de facto, as palavras do próprio Eugénio de Andrade, que sublinha a necessidade de se considerarem três níveis textuais: o do poema, o da coletânea e o nível mais amplo em que o texto se coloca, sendo, segundo as ocasiões editoriais, o da antologia (o poeta elaborou, de facto, várias antologias da sua obra), ou do ‘cancioneiro’³⁷³ (que será realizado na sua forma definitiva em 2005, mas cuja unidade foi longamente experimentada e procurada, por exemplo, nas sete edições da *Antologia Breve*, cuja formação e estrutura foram extensivamente estudadas por Fabio Barberini³⁷⁴). Embora, de facto, não se possa falar a propósito das coletâneas eugenianas de um «único Poema», o poeta afirma ser

³⁷² Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 134. Remetemos para este trabalho para outras preciosas informações relativas aos documentos eugenianos e ao seu fundo portuense.

³⁷³ O próprio poeta falou de «cancioneiro» [PR: RP, 152], remetendo com este termo, por um lado, para o caráter unitário da obra, que ele procura atingir até na sua antologia de poemas traduzidos *Trocár de Rosa*, como testemunha a nota à segunda edição em que ele afirma, a propósito do «poema anónimo Espanha»: «Retirado desta edição [a terceira], como se retirou também um poema de Espriú, e se acrescentaram os de Reverdy, Char, Borges, etc., na esperança de uma quase impossível unidade» (Andrade, E. de, *Trocár de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 13); por outro, o termo ressalta a presença da componente oral.

³⁷⁴ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit.

possível identificar

uma unidade poemática de cada um dos livros, sem contudo perder de vista a estruturação de cada poema, que, em si mesmo, é sempre um núcleo irradiante. Se é assim, então as duas hipóteses [um só Poema ou menos] não se excluem de todo. Em dois dos livros é isso evidente, ou me parece evidente: *As Mão e os Frutos e Coração do Dia*. E não se designou já de elegia o *Mar de Setembro*? Mas também de livro para livro se não pode falar propriamente de rupturas ou viragens: sou cioso de um lento processo de assimilação e depuração onde, de obra em obra, para lá de todas as experiências, se oíça ressoar a música que um dia nos fascinou. [PR: RP, 153].

Na mesma entrevista, evocando Eliot, Eugénio de Andrade afirma que os poemas «uns aos outros se ilumin[a]m», esclarecendo-se e aprofundando reciprocamente os significados, e que na sua produção «[h]á uma série de recorrências que se vão, não direi alargando, mas aprofundando, ao longo de vinte e tal anos de poesia» [PR: RP, 154]. Ele introduz desta maneira, com a linguagem própria de um poeta, um conceito próximo da noção de *struttura implicante* teorizada por Cesare Segre: a estrutura (concebida como texto individual na sua inteireza) éposta em relação com o sistema e em diálogo com outras estruturas, diálogo esclarecedor do seu significado. As estruturas implicam e remetem para outras, afirma Segre, em «[...] una specie di irradiazione di significati dall'una all'altra struttura in cui il sistema semiologico del tema si è realizzato»³⁷⁵. De modo sugestivo, Eugénio de Andrade e Cesare Segre recorrem a dois termos da mesma família lexical (*irradiante* – *irradiazione*) para explicar o fenômeno.³⁷⁶ No seu ensaio “Sistema e strutture nelle ‘Soledades’ di A. Machado”³⁷⁷ – autor aliás amado e traduzido por Eugénio de Andrade –, Cesare Segre estuda a obra do poeta espanhol à luz do conceito de *strutture implicanti*, com base no qual cunha também a expressão ‘*parti gemellari*’ (nascimentos múltiplos). Ele identifica pares de poemas que se relacionam entre si e cujo significado se esclarece na comparação recíproca. O crítico introduz, ainda, o conceito de *prenotoriedade*, isto é, o conhecimento prévio do significado de alguns símbolos, uma espécie de *encyclopédia*³⁷⁸ que o leitor adquire graças à leitura dos outros poemas / estruturas e que o torna capaz de reconhecer um símbolo e compreender o significado de um poema, ainda que ele não ofereça todas as ferramentas necessárias, sendo isto possível somente graças ao conhecimento das outras estruturas

³⁷⁵ Segre, C., “Le strutture implicanti” in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979, pp. 71-86, p. 79.

³⁷⁶ O termo “irradiazione” indica, por um lado, um fenômeno que se realiza no âmbito da obra de um autor; por outro, ele diz respeito à relação entre um texto e “materiais” externos à sua produção. Trata-se de um esclarecimento do conceito de “intertextualidade” proposto por Mikhail Bakhtin, recuperado por Julia Kristeva em *Σημειωτική* (Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969) e posteriormente desenvolvido por numerosos críticos e linguistas. Para uma síntese da história e da evolução do conceito de intertexto, veja-se: Salomão, S. N., *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leitura* [2016], Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019², pp. 73-7.

³⁷⁷ Segre, C., “Sistema e strutture nelle ‘Soledades’ di A. Machado” in *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, op. cit., pp. 95-134.

³⁷⁸ Cfr. também Eco, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

e de todo o sistema do autor. Pode-se também falar de colocação da estrutura no discurso do cancioneiro machadiano ou no discurso do próprio Antonio Machado: cada poema é uma parte deste discurso; o significado da estrutura é, assim, ampliado e aprofundado. O papel desempenhado pelos símbolos e pelos temas / motivos é, portanto, fundamental.

Ainda no ensaio dedicado às *Soledades*, esclarecendo a ligação entre o seu método e o método utilizado por Gianfranco Contini, Cesare Segre reconhece como uma das contribuições fundamentais do outro crítico, de facto, a identificação da relação existente entre as “correções” autorais realizadas em cada texto e o macrotexto.

La premessa necessaria è lo studio delle varianti d'autore come elaborato da Gianfranco Contini. Proprio nell'analisi del canzoniere petrarchesco, Contini considerava l'opera come un sistema linguistico e stilistico, di cui le correzioni realizzate dall'autore con la sua revisione mettono in atto le leggi immanenti. Era evidente, anche se non dichiarato, il riferimento al concetto di sistema di Saussure. Ma quando si concentrano le osservazioni su una singola composizione, si constata che ogni correzione realizza o perfeziona rapporti globali tra tutte le parti nella composizione. Mi pareva di poterne dedurre (Contini non è esplicito in proposito) che si può operare utilmente sulla coppia sistema-struttura (analogia alla coppia langue-parole). Il sistema consisterebbe nell'insieme delle possibilità virtuali di combinazione, entro l'opera complessiva, di tutti gli elementi verbali e tematici; la struttura sarebbe la disposizione degli elementi effettivamente impiegati in una data composizione. Utili in proposito i concetti, che però allora non usavo, di macrotesto (l'opera) e testo (la composizione).³⁷⁹

Ao constituir um macrotexto (cancioneiro ou outro tipo de obra cumulativa), portanto, o autor procede a alterações dos textos que não surgem de necessidades internas de cada poema, mas que são originadas pela sua colocação no macrotexto. De qualquer forma, quer antes quer após ter sofrido as alterações, cada texto pode ser considerado como uma estrutura separada e pode ser comparado com os outros. Cesare Segre ilustra, então, a sua hipótese de trabalho, que harmoniza a crítica literária com a crítica das variantes, integrando as microestruturas no sistema seguindo o desenvolvimento genético do sistema e tendo em conta as relações de integração e de esclarecimento recíproco das estruturas poéticas no âmbito do sistema no seu desenvolvimento.³⁸⁰ Vemos, portanto, que a integração das versões posteriores do mesmo poema constitui um processo fundamental no âmbito da crítica: elas são, por sua vez, estrutura (no caso de variantes concluídas e/ou publicadas) ou sistema (é o caso de outros escritos).

³⁷⁹ Segre, C., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, op. cit., pp. XXIV-XXV. A análise referida encontra-se em Contini, G., “Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare” [1943] in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 5-31.

³⁸⁰ Cfr. Segre, C., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, op. cit., p. 96.

In questa ricerca si possono dunque integrare due diverse linee diacroniche. Una coincide con lo sviluppo d'una costellazione di simboli strettamente legati nel sistema semiologico del poeta. L'altra segue le rielaborazioni operate a distanza di tempo sulle poesie precedentemente composte. Poiché le rielaborazioni sono attuate in occasione di successive ristampe del canzoniere, esse vengono a stratificarsi su linee sincroniche sovrapposte corrispondenti ai vari livelli successivi del sistema semiologico e stilematico. In altre parole, si riesce in questo modo a cogliere le costanti dello sviluppo del sistema sia quando esso si realizzi attraverso il perfezionamento d'un testo già composto, sia quando esso si realizzi attraverso la creazione successiva di testi di argomento affine.³⁸¹

Como veremos em particular no capítulo dedicado à construção de *Ostinato Rigore* (2.5.2), todas as intervenções realizadas pelo poeta (a partir das microscópicas, em determinados lugares dos poemas, passando pela expunção dos elementos paratextuais, até às macroscópicas, por exemplo a inserção ou a eliminação de inteiros poemas) cumprem critérios relativos à unidade estilística, temática, poética da obra. A publicação de coletâneas sucessivas não constitui um evento neutral para as anteriores, mas produz amiúde ulteriores alterações. A *opera omnia* eugeniana constrói-se, assim, por sucessivas aproximações e ao longo deste percurso o poeta cuida dos três níveis de que falámos e estabelece inúmeros ecos e referências constantes entre os poemas, numa espécie de movimento circular identificável a todos os níveis, como indicámos no capítulo 2.3.3.

O mesmo cuidado é evidente na construção das antologias de traduções eugenianas, como testemunham, por exemplo, a reorganização dos textos contidos em *Trocá de Rosa* ao longo das suas edições e a nota que o próprio Eugénio de Andrade coloca na segunda edição³⁸². Ao nível da intervenção nos textos, há, por um lado, a tendência para a eliminação de elementos redundantes e para a conservação da dimensão rítmica do original; por outro, notamos que o poeta geralmente substitui os termos demasiado áulicos, como testemunha um documento que pertence ao “avantesto” de “Sonho infantil”, tradução do poema de Antonio Machado, mas também as sugestões que o próprio poeta dá aos seus tradutores na correspondência e as intervenções na tradução de *Ostinato Rigore* para o francês. A presença de traduções inéditas mostra como a tradução é para o poeta não só exercício e aprendizagem, mas também constante confronto com poetas cujos textos, como veremos, geralmente partilham alguns aspectos do estilo e/ou da poética eugenianos.

Para concluirmos, cabe salientar mais dois aspectos a propósito dos documentos presentes nos arquivos eugenianos: por um lado, encontrámos testemunhos da presença de vestígios da oralidade sob forma de indicação das pausas nos textos. Num datiloscrito que integra o “avantesto” de “Vozes”, de *Ofício de Paciência* [PO: 521], e que apresenta rasuras e emendas autógrafas, o poeta indica, de

³⁸¹ Segre, C., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, op. cit., p. 97. Cfr. também Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 326-31.

³⁸² Andrade, E. de, *Trocá de Rosa*, 1995⁵, p. 13. Cfr. cap. 3.2.3.

facto, as pausas através de barras verticais, numa penetração da oralidade naquela *mouvance écrite*³⁸³ que os documentos testemunham. Um caso, este (como os outros que apresentaremos), que poderia ajudar a esclarecer, do ponto de vista teórico, a questão da presença das fases orais na elaboração dos textos.³⁸⁴ Por outro lado, encontrámos exemplos de poemas que Eugénio de Andrade deixou inacabados e que rejeitou ou recuperou parcialmente, documentos que integramos na nossa análise dos poemas “em colar”, identificando neles informações úteis para a compreensão desta estrutura e a construção do ritmo dos poemas que por ela são caracterizados, mas que podem ser interrogados justamente também na perspetiva do «princípio de não conclusão» de que falou Contat.³⁸⁵ Como se vê, muito resta para fazer no estudo dos arquivos eugenianos, que apresentam casos que poderiam contribuir – ultrapassando os confins dos estudos relativos à obra do poeta – para a discussão de importantes questões teóricas.

³⁸³ Lebrave, J-L., “La production littéraire entre l’écrit et la voix” in Contat, M., Ferrer, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, op. cit., pp. 169-88, p. 170.

³⁸⁴ Cfr. a este propósito Lebrave, J-L., “La production littéraire entre l’écrit et la voix” in Contat, M., Ferrer, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, op. cit.

³⁸⁵ Veja-se a este propósito Contat, M., “Une idée fondamentale pour la génétique littéraire: l’intentionnalité” in Contat, M., Ferrer, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, op. cit., pp. 111-67. Contat fala de «princípio d’inachèvement (ou de relance)» (*Ivi*, p. 167).

1.4. A contribuição dos arquivos

Antes de entrarmos propriamente na análise genética dos documentos de arquivo, a serem considerados na análise dos fenómenos estilísticos da obra de Eugénio de Andrade, damos algumas indicações relativas à sua transcrição.³⁸⁶ A grande parte dos documentos consultados é constituída por folhas em formato A4 em bom estado de conservação; indicamos só os casos em que o formato difere e/ou a leitura foi problemática. Para a transcrição dos documentos, recorremos aos símbolos adotados por Ivo Castro na edição crítica da obra de Fernando Pessoa, publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.³⁸⁷ A estes, acrescentámos alguns utilizados por Federico Bertolazzi em *Noite e Dia da Mesma Luz* para as exigências da escrita eugeniana.³⁸⁸ Estes foram por nós adaptados e ampliados com outros com base nas exigências dos documentos aqui apresentados. As informações relativas à colocação dos documentos, aos materiais, à datação e ao lugar de escrita, bem como indicações sobre eventuais desenhos, rabiscos, etc. são inseridas na apresentação dos documentos. Seguem o texto (transcrevemos na íntegra a última lição que pudemos extrapolar do documento), o aparato genético e as notas que completam as informações relacionadas com o texto. Nos casos de trechos que apresentam numerosas intervenções do poeta e, em geral, uma elaboração mais complexa, fornecemos a sequência cronológica progressiva das fases de escrita antecedendo cada fase por um algarismo em ápice (segundo o modelo $1 \dots \rightarrow 2 \dots$).³⁸⁹ Quanto às variantes alternativas³⁹⁰, elas são apresentadas na secção relativa ao texto quando não temos indícios relativos à vontade do poeta; diversamente, no caso de dispormos de documentos posteriores que integram uma das duas variantes, colocámos no texto a variante integrada e a outra no aparato.

Ao longo da tese apresentamos três reproduções fotográficas de documentos pertencentes ao arquivo de Gondomar. Isto não foi possível para os documentos de arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, porque não obtivemos a autorização solicitada.³⁹¹

³⁸⁶ Veja-se Stussi, A. (a cura di), “Filologia d'autore” in *Fondamenti di critica testuale*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 287-99, p. 291, n. 5.

³⁸⁷ Cfr. também Castro, I., *Editar Pessoa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1990; idem, “Metodologia do aparato genético” in *Memórias dos Afectos (Homenagem a Giuseppe Tavani)*, ed. M. Simões, I. Castro, J. D. Pinto-Correia, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 69-81.

³⁸⁸ Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 136.

³⁸⁹ Italia, P., Raboni, G., *Che cos'è la filologia d'autore*, op. cit., p. 66.

³⁹⁰ Segundo Dante Isella, as variantes alternativas são «lezioni concorrenti tra le quali l'autore non sa decidersi, o comunque non dà a intendere per segni certi di sapersi decidere» (Gadda, C. E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983, p. XXXV).

³⁹¹ Como fomos informados durante as nossas pesquisas e por e-mail posterior (10/5/2023).

Símbolos

- segmento sublinhado;
- <> segmento riscado;
- /* / leitura conjecturada;
- † palavra ilegível;
- [] acrescento na mesma linha;
- <>/\ substituição por superposição (<substituído>/substituto\);
- <>[\u2191] substituição por riscado e acrescento na entrelinha superior;
- [\u2193] acrescento na entrelinha inferior;
- [\u2192] acrescento na margem direita;
- [\u2190] acrescento na margem esquerda;
- <†> riscado ilegível;
- [\u2193] segmento deslocado para a linha inferior (ou outras, quando indicado);
- [\u2190] segmento deslocado para o início do verso;
- [\u2190\u2190] ordem dos segmentos invertida.

Lista dos poemas de que apresentamos documentos de arquivo:

- “O azul”, de *Pequeno Formato* (pp. 127-9, 206-8, 220-25);
- “Verão”, de *Pequeno Formato* (pp. 129-30 e 203-7);
- “Despedida”, de *Ofício de Paciência* (pp. 137-9);
- “Desenho antigo”, de *Pequeno Formato* (pp. 145-50);
- “Os perigos do verão”, de *Ofício de Paciência* (pp. 161-6);
- “Espadas da melancolia”, de *Ostinato Rigore* (p. 198-9);
- “Eros Thanatos”, de *Ostinato Rigore* (pp. 200-1);
- “Escrita da Terra”, de *Ostinato Rigore* (pp. 201-2);
- “Eros de passagem”, de *Ostinato Rigore* (p. 201);
- “As janelas”, de *Rente ao Dizer* (pp. 203-6);
- “Janela”, de *Pequeno Formato* (pp. 203-6);
- “Fim de tarde em S. Lázaro”, de *Rente ao Dizer* (pp. 203-6);
- “Sulcos do verão”, de *O Outro Nome da Terra* (pp. 206-8);
- “Herança”, de *Os Sulcos da Sede* (pp. 206-8);
- “Harmonia do mundo”, de *Vertentes do Olhar* (pp. 206-8);
- “À chegada do verão”, de *Ofício de Paciência* (pp. 206-8);
- “Scarlatti”, inicialmente em *Pequeno Formato* (pp. 208-19);
- “Adagio Sostenuto”, de *Ofício de Paciência* (pp. 208-19);
- “Afrodite”, inicialmente em *Pequeno Formato* (pp. 208-19);
- “Aproximação de Coloane”, de *Pequeno Formato* (pp. 208-19 e 219-25);
- “Rumores do verão”, de *Pequeno Formato* (pp. 208-19);
- “A pequena vaga”, de *Pequeno Formato* (pp. 219-25);
- “Balança”, de *Ofício de Paciência* (pp. 219-25);
- “Nas águas da sombra”, de *Os Sulcos da Sede* (pp. 226-30);
- “Vozes”, de *Ofício de Paciência* (pp. 231-2);
- “X. [Só o cavalo, só aqueles olhos grandes]”, de *Branco no Branco* (pp. 232-3);
- “À sombra de Victor Hugo”, de *Pequeno Formato* (pp. 290-4).

2. Recursos estilísticos que contribuem para o ritmo e a prosódia: a importância da perspetiva genética

2.1. Versos isométricos (nos documentos de arquivo)

A regularidade métrica não pode ser considerada como um traço típico da poesia de Eugénio de Andrade, sobretudo nas coletâneas mais recentes. Poemas compostos por versos isométricos, todavia, apesar de não serem numerosos no seu *corpus*, encontram-se em várias obras. Trata-se, em muitos dos exemplos, de textos breves: é o caso do dístico composto por novenários “Planície” [PO: 243], de *Escrita da Terra* («As ancas nuas das éguas bravas / cheiram ao sol verde das searas»); dos dísticos de decassílabos “Monfortinho” [PO: 223] e “Castelo Branco” [PO: 227] da mesma coletânea (neste último caso, os dois versos são unidos pelo *enjambement*), bem como de “Balança”, poema que abre *Ofício de Paciência* [PO: 513]³⁹².

Contudo, há também exemplos de textos mais extensos que são totalmente formados por versos isométricos. Leiamos “A luz do chão”, de *O Outro Nome da Terra* [PO: 462], uma quadra que se aproxima da quadra popular inclusive graças à assonância que liga os vs. 2 e 4:

Sem nenhuma razão a voz rompia,
a rasteirinha voz tão rente à vida
que se confunde com a luz do chão,
a luz de março rastejando ainda.

Para o ritmo do poema contribuem a recorrência do ditongo nasal / ēw/ (v. 1 «razão», v. 2 «tão», v. 3 «chão»), a assonância das palavras finais dos vs. 1, 2 e 4, a recorrência de algumas palavras ou famílias lexicais («rasteirinha» – «rastejando», «a luz do chão» – «a luz de março»). Exemplos análogos são “Green God”, de *As Mãoz e os Frutos* [PO: 27], composto por quatro estrofes de cinco heptassílabos; “Imagem”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 49], cujos versos são hexassílabos; “Na orla do mar”, de *Até Amanhã* [PO: 87], composto por doze pentassílabos.

A partir da estrutura metricamente regular, ainda, o poeta realiza numerosas variações. Bastante numerosos são os poemas compostos quase só por versos isométricos, com a exceção do último. O objetivo é enfatizar, justamente, o verso final (propósito que Eugénio de Andrade alcança amiúde através de outros recursos, como o uso da linha em branco ou a presença do travessão, por exemplo). Encontramos esta estrutura em “Retrato”, de *Aié Amanhã* [PO: 87]:

Tigre adormecido,
coração do dia.
Rosto semeado

³⁹² Cfr. cap. 2.3.4.2.3

de melancolia.

Noite transparente,
primavera escura.
Sombra rodeada
de mar e brancura.

Tigre adormecido.
Coração do dia.
Puro e violento
incêndio de alegria.

O poema apresenta uma estrutura tradicional, sendo composto por três quadras de versos pentassílabos com a exceção – justamente – do último, um senário, com os versos pares rimados e com esquema rimático *abab* na primeira estrofe. Note-se também que os versos 1 e 2 (este último, que antecipa o título da coletânea seguinte, *Coração do Dia*) se repetem nos vs. 9 e 10. Mais um poema que vale a pena destacar deste ponto de vista é “Rumores do verão”, que abre *Pequeno Formato* [PO: 577] e é composto por três tercetas de pentassílabos seguidos por um hexassílabo:

As cigarras cantam
como no inverno
arde a lenha verde.

Um rumor pueril
e doce de abelhas
acrescenta a sede.

Quando o sol avista
os flancos do mar
despe-se a correr,

e dança dança dança.

Os numerosos documentos de arquivo a ele relativos³⁹³ testemunham a presença deste ritmo já na primeira versão conservada, sendo ele que regula todas as intervenções do poeta. Note-se que, mais uma vez, o último verso é antecipado por uma linha em branco e se abre com a conjunção «e», seguida pela tripla repetição de «dança». Um exemplo semelhante, embora mais complexo, é o de “Os lábios”, de *Obscuro Domínio* [PO: 167]:

Na música mais tua,
meus lábios torrenciais
caem pesados, duros.

³⁹³ Para não tornar o texto muito extenso, vamos desenvolver separadamente este aspeto.

E nunca mais.

Despenham-se a prumo:
vidros ou punhais.
Arrastam-te ao fundo.
E nunca mais.

Embora seja possível realizar várias leituras métricas e, em consequência disso, medir diferentemente as sílabas dos vs. 1-3 e 5-7, é evidente a vontade do poeta de proporcionar uma aparência de isometria nas estrofes, colocando a ênfase nos versos conclusivos, mais breves, que se repetem idênticos. A este recurso acrescentam-se as assonâncias e o eco das vogais que associam os sintagmas «lábios torrenciais» e «vidros ou punhais», além do esquema rimático, que se aproxima muito de *abab* e que remete para a quadra popular.

Em “*Musica Mirabilis*”, de *Mar de Setembro* [PO: 123], vários elementos contribuem para a organização do ritmo do poema e para se colocar a ênfase no último verso:

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.

Além de uma organização homogênea dos acentos, da repetição anafórica de «talvez» (quatro vezes, em abertura dos vs. 1, 3, 5, 7), da presença do travessão seguido pela conjunção «e», cabe ressaltar a linha em branco que antecede o verso final. Os versos são quase isométricos (sendo quase todos pentassílabos). A este esquema métrico, porém, sobrepõe-se outro: a organização sintática das frases, os *enjambements* e a pontuação (enfatizados pela própria anáfora), de facto, fazem com que os versos sejam lidos em pares, tornando evidente que esta estrutura deve ser considerada ao analisarmos o poema do ponto de vista métrico: assim sendo, observamos que no texto há quatro hendecassílabos, seguidos pelo último verso, isolado, mas que rima com o v. 6. Como se vê, portanto, há nele uma dupla estrutura métrica: uma mais tradicional, que respeita os limites gráficos dos versos, e outra que, pelo contrário, os ultrapassa.

Mais uma estratégia de variação da isometria nas estrofes consiste na oscilação do comprimento métrico dos versos: Eugénio de Andrade constrói poemas com versos aparentemente

isométricos, mas que apresentam, de facto, medidas diferentes, como vimos acima relativamente a “Os lábios” e a “*Musica Mirabilis*”. É o caso do poema XXXV de *As Mãoz e os Frutos* [PO: 39]:

Em cada fruto a morte amadurece,
deixando inteira, por legado,
uma semente virgem que estremece
logo que o vento a tenha desnudado.

Trata-se de uma quadra de rima alternada formada por três decassílabos (vs. 1, 3, 4) e um octonário. Exemplos análogos são “Abril”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 46], o poema 6 de *Matéria Solar* [PO: 329], formado por três decassílabos e um hendecassílabo (v. 2), “No aeroporto de Nova Yorque”, de *Escrita da Terra* [PO: 250], “Outra canção”, de *Pequeno Formato* [PO: 582]. Como se vê, o recurso está presente também nas coletâneas mais recentes.

Cabe agora ressaltarmos brevemente aquilo que Jorge de Sena chama “coloquialismo fonético”. Ao analisarmos os poemas de Eugénio de Andrade na perspetiva métrica, é possível que tenhamos que recorrer à pronúncia mais coloquial da variante europeia do português (é o caso do v. 10 do poema XXI de *As Mãoz e os Frutos*, «meu coração não tem rosas para dar» [PO: 32], que, pertencendo a um poema quase inteiramente formado por decassílabos, deverá ser lido como um decassílabo em que «para» é lido /prə/). Isto leva a uma oscilação no estudo do aspeto métrico dos seus poemas. Apesar de Eugénio de Andrade não costumar representar graficamente estas pronúncias, há algumas exceções: uma delas é constituída pela grafia “inda” por “ainda”, que encontramos em “O silêncio”, de *Obscuro Domínio* [PO: 176], no poema 23 da última secção de *Limiar dos Pássaros* [PO: 299]³⁹⁴, no poema 30 de *Matéria Solar* [PO: 340] e no XVII de *Branco no Branco* [PO: 383]. Em todos estes casos, a escolha parece se justificar por razões estilísticas mais do que métricas, e tem a ver com a tendência do poeta para aproximar a poesia da fala. Além disso, a grafia “pra” ocorre duas vezes: uma em “Praza da Quintana”, de *Escrita da Terra* [PO: 243], onde tem função métrica, no sentido de tornar os dois versos que compõem o poema isométricos, a outra no texto em prosa posto em abertura de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 44], justamente no momento de o poeta reproduzir a sua fala quando menino.

Um exemplo de dístico composto por versos isométricos é “O azul”, de *Pequeno Formato* [PO: 587]:

O azul, o azul para cobrir o corpo,
é a minha herança, o azul da cal.

³⁹⁴ Quanto às marcas da oralidade nesta coletânea, remetemos para o cap. 2.5.3.

Para o ritmo e a prosódia do poema contribui, como se vê, a pontuação: três vírgulas que introduzem três cesuras e enfatizam a repetição do sintagma que constitui o título, e que aparece justamente três vezes. Durante as nossas pesquisas nos arquivos do poeta, encontrámos alguns documentos a ele relativos, que nos permitem trazer à luz a sua génesis. Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, na caixa 8, n.º 239, encontrámos um manuscrito autógrafo (folha 1) realizado com caneta preta, composto por uma folha A5 pautada e com rubrica “E/D.” que apresenta uma versão diferente do poema, embora pertença, por sua vez, a um poema em colar intitulado “Pequeno Formato” (cuja primeira estrofe é datada de 1988). Este documento será analisado no cap. 2.3.4.2.1; aqui queremos focar a nossa atenção na segunda estrofe do poema, numerada com cifra árabe:

2.
Quero esse azul. Para cobrir o corpo.
É a minha herança, o sulco do olhar.

O dístico parece apresentar um significado levemente diferente em relação à versão publicada: uma dimensão de desejo neste caso, de posse no poema que está presente na nossa edição de referência. As duas versões, porém, são caracterizadas por elementos comuns no que concerne ao ritmo e à prosódia: o ritmo é imposto também pela pontuação, que introduz três cesuras (com a ressalva do uso de diversos sinais de pontuação nos dois textos) e divide os versos em hemistíquios. No caso do segundo verso, as intervenções do poeta na versão de arquivo não afetam o ritmo: os dois hemistíquios que o compõem coincidem do ponto de vista métrico e acentual; o primeiro («é a minha herança») permanece inalterado na versão editada, enquanto no segundo se conservam até as sílabas tónicas, sendo mantido o enredo das vogais. O poeta substitui o sintagma (ou metáfora) «o sulco do olhar» pelo «azul da cal», que remete para um elemento central da poética eugeniana, associado ao conceito de brancura.³⁹⁵ Eugénio de Andrade, de facto, amiúde relaciona, cromaticamente, o azul e o branco, como em “Sobre o linho”, de *Memória Doutro Rio*: «Desse céu de camponeses trouxe o azul, o azul limpo do linho, o azul branco [...]» [PO: 321]. Quanto ao primeiro verso, o primeiro ponto final é substituído pela vírgula, deslocada à esquerda, acabando por isolar o sujeito do dístico, «o azul», que será utilizado inclusive como título e que, livre do determinante «esse», sofre um processo de absolutização (não mais «esse azul», mas «o azul»). Esta palavra, que na versão encontrada no arquivo aparece só uma vez, é enfatizada através da deslocação para o início do verso, da eliminação do determinante, mas também da repetição. Este documento testemunha a presença de um ritmo inicial já identificável na versão por nós estudada. O dístico será recuperado pelo poeta, que o inserirá em outro poema em colar, “A pequena vaga”, parcialmente recuperado. São dois os documentos que

³⁹⁵ A propósito da cal, veja-se o cap. 1.2.2.

transmitem a mesma versão do dístico, ambos conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto: o primeiro inserido na pasta M-EA-386 e o segundo em M-EA-95, no qual, apesar de apagada, é possível ler a indicação a lápis do título que irá ser o definitivo³⁹⁶. Nestes documentos, o dístico apresenta-se na versão que encontramos na nossa obra de referência e que acabámos de ler (a mesma que está presente na *editio princeps* da coletânea)³⁹⁷.

Um caso especular está presente em *Pequeno Formato*, onde encontramos mais um poema caracterizado pela regularidade métrica dos versos que o compõem: trata-se de “Verão” [PO: 579], quarteto de decassílabos (cfr. cap. 2.2.8):

Era verão, pela varanda entrava
a madura ondulação do trigo,
o grito lancinante dos pavões,
o cavalo na sombra ardendo em cio.

Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, na caixa 27, documento n.º 605, está presente um datiloscrito de que trataremos no capítulo dedicado aos poemas com organização em colar (2.3.4.2.1). Nele encontramos o poema em apreço:

4.

Era o verão. Entrava pela janela.
A madura ondulação do trigo.
Os seus cavalos. O sorriso antigo.

Além da integração daquele que, na versão publicada – inclusive na primeira edição da coletânea –, é o v. 3, é interessante registar o mesmo processo interventivo no texto que encontrámos no poema anterior: uma diferente organização da pontuação. Além disso, o sujeito (tríplice) passa a ser mais claro e o ritmo não é confiado à rima «trigo» – «antigo», mas sim ao anagrama e aos versos isométricos. A substituição de «janela» por «varanda» talvez possa ser explicada no âmbito das dinâmicas texto-macrotexto, estando presente na coletânea outro poema com título “A janela”. Tendo o poeta extraído estes versos para publicá-los autonomamente, acrescenta-lhes o título. Do ponto de vista métrico, parece-nos que a oscilação na leitura do primeiro verso seja apagada no sentido de se obter uma série de versos mais evidentemente isométricos.

É interessante notarmos que ambos os poemas são retirados de poemas originariamente em colar. Trata-se de uma estrutura caracterizada por um ritmo que se constrói ao nível do poema como

³⁹⁶ Para a descrição dos documentos, remetemos para o cap. 2.3.4.2.3.

³⁹⁷ Andrade, E. de, *Pequeno Formato*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997, p. 71.

um todo. No primeiro exemplo proposto, a presença de um esquema rítmico preponderante, tornava-o mais apto à publicação como poema autónomo, enquanto no segundo caso acontece o processo inverso: é justamente por ser publicado autonomamente que o poema, nascido com o objetivo de integrar um texto mais amplo, tem que ser ‘reforçado’ ritmicamente.

Para concluirmos, Eugénio de Andrade constrói, às vezes, estruturas compostas por versos isométricos, mas, muito mais amiúde, joga com elas tentando variá-las (poemas formados por versos aparentemente isométricos ou quase só por versos isométricos, sobreposição de duas estruturas métricas diferentes), mostrando, por um lado, os modelos aos quais se inspira e, por outro, a sua vontade de se afastar deles, numa renovação constante dos esquemas mais tradicionais. Para o estudo dos seus poemas do ponto de vista métrico, ainda, é central a noção de “coloquialismo fonético”, indicadora, inclusive, da introdução de elementos da oralidade, até do ponto de vista – justamente – fonético, na sua produção.

2.2. *Enjambements* (nos documentos de arquivo)

Além de tentar ultrapassar os limites entre escrito e oral,³⁹⁸ um dos aspetos que encontramos na poesia de Eugénio de Andrade é a tentativa de superar nos textos os confins que separam a poesia e a prosa. Pensamos, por um lado, nas afirmações do poeta relativas às obras do amado heterónimo pessoano Álvaro de Campos e de Cesário Verde (uma poesia «atraída pela prosa», PR: AS, 44), bem como nos depoimentos sobre a poesia de Iannis Ritsos, que traduziu e a propósito da qual fala de uma «prosódia tão habilmente próxima da prosa»³⁹⁹; por outro, no sempre lábil limite existente entre texto poético e texto em prosa na produção eugeniana, não só por contar, inclusive, com coletâneas de poemas em prosa, mas também pelo facto de os próprios textos em prosa serem caracterizados por um cunho fortemente poético. Neste sentido, não admira que um dos recursos estilísticos mais aproveitados na sua produção em versos seja o *enjambement*.

No ensaio *Idea della prosa*, Giorgio Agamben propõe, de facto, uma definição deste recurso como elemento que permite distinguir os textos em prosa e em verso:

È un fatto sul quale non si rifletterà mai abbastanza che nessuna definizione del verso sia perfettamente soddisfacente, tranne quella che ne certifica l'identità rispetto alla prosa attraverso la possibilità dell'*enjambement*. Né la quantità, né il ritmo, né il numero delle sillabe – tutti elementi che possono occorrere anche nella prosa – forniscono, da questo punto di vista, un discriminare sufficiente: ma è senz'altro poesia

³⁹⁸ Vejam-se os capítulos 1.2.1 e 2.2.7.

³⁹⁹ Andrade, E. de, *Trocá de Rosa*, op. cit., 1995, p. 15.

quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà, allora, un verso con *enjambement* zero), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile.⁴⁰⁰

O filósofo sublinha, portanto, a falta de coincidência entre os elementos métrico e sintático. Para atingir o sentido, o verso tem que ultrapassar a unidade métrica: «l'*enjambement* porta così alla luce l'originaria andatura, né poetica né prosastica, ma, per così dire, bustrofedica della poesia, l'essenziale prosimetricità di ogni discorso umano»⁴⁰¹. Parece-nos que o *enjambement*, no âmbito da produção poética eugeniana, ultrapassando os confins tradicionalmente estabelecidos entre verso e prosa, desempenha, de facto e principalmente, a função de aproximar a escrita poética da fala: daí a sua recursividade na obra do poeta. No poema “Em estilo amável”, de *O Sal da Língua* [PO: 570], ele oferece-nos um exemplo paradigmático do uso do *enjambement*, que coincide justamente com aquela que pode ser lida como a interpretação da própria utilização deste recurso pelo poeta. Lemos no *incipit*:

Chega ao fim o verão, resta-me agora
a poesia a caminho da prosa.
[...]

Parece-nos que os versos, os dois primeiros de um poema de quinze caraterizado por muitos *enjambements*, representam justamente a função mais preponderante que o recurso em apreço desempenha na poesia de Eugénio de Andrade.⁴⁰² O recurso concentra-se em algumas coletâneas, entre as quais podemos enumerar *O Peso da Sombra*, composta por 60 poemas breves.⁴⁰³ Nesta obra, o poeta parece procurar a maior aproximação possível da prosa, mais uma vez.⁴⁰⁴ Leiamos a primeira versão (à esquerda) e a definitiva de um dos poemas da coletânea de 1982, [*O corpo nu, quase estranho*], inicialmente publicado no volume n.º 55 de maio de 1980 da revista *Colóquio/Letras*:

O corpo nu, quase
estrano agora,
adormecido.

Contra o muro
floresce
o pequeno abrunheiro.

O corpo nu, quase estranho
agora, adormecido.
Contra o muro floresce o limoeiro;
do outro lado, liso, limpo, o mar:
quase no fim.
Na púrpura da pedra, o fogo
dorme. Sem mim. [PO: 362]

⁴⁰⁰ Agamben, G., *Idea della prosa* [1985], Quodlibet, Macerata 2013², p. 19.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 20.

⁴⁰² Note-se desde já um elemento que analisaremos mais tarde: nos versos que no poema são unidos pelo *enjambement*, enumeram-se três verbos que expressam movimento: ‘aproximar-se’ («pé ante pé»), v. 4; ‘saltitar’, v. 5; ‘recuar’, v. 9.

⁴⁰³ Nomeadamente um terceto, 9 quadras, 12 poemas de 5 versos, 18 de 6, 9 de 8, 8 de 7, 2 de 9, 1 de 10.

⁴⁰⁴ Aproximação evidente, por exemplo, no poema [*Nem sempre o corpo se parece com*], em que o poeta sublinha a sua função de locutor colocando no fim do texto o verbo «digo» [PO: 365-6]. Repare-se, contudo, que não se trata do único exemplo presente no *corpus* eugeniano de uso de verbos relacionados com a oralidade para se referir à escrita poética. Cfr. cap. 1.2.1.

Do outro lado,
liso, cego, o mar –
quase no fim.

Na púrpura da pedra
o fogo dorme.

Sem mim.

5.3.80⁴⁰⁵

Além das intervenções que alteram o texto no sentido de uma maior afinidade com a poética eugeniana, como a substituição de «abrunheiro» por «limoeiro», que se pode explicar no âmbito de uma mais evidente referência ao contexto mediterrânico, e do adjetivo «cego», referido ao mar, por «limpo», reiterando assim o conceito de limpeza, é evidente que Eugénio de Andrade altera o texto segundo o seu habitual processo de revisão dos poemas: a expunção do adjetivo «pequeno» do v. 6, por exemplo, visa a eliminação dos elementos desnecessários. A reorganização do texto tende para a síntese, mas também para a aproximação da prosa: antes de mais, a estruturação em cinco estrofes (cada uma coincidindo com uma frase) é anulada; os versos são reunidos, constituindo unidades mais longas e permitindo, assim, a redução do seu número de doze a sete; o poeta introduz justamente um *enjambement* que liga o penúltimo e o último verso. Não devemos esquecer que, na importante alteração sofrida pelo poema, terá influido, ainda, a sua inserção numa coletânea bastante homogênea do ponto de vista estilístico.

Mais um objetivo que as alterações efetuadas no texto analisado visam é realizar poemas que se aproximam daquela «instantânea luz» de que Vergílio Ferreira falou,⁴⁰⁶ numa espécie de fotografia, diríamos nós, fornecendo um testemunho da centralidade da visão na poesia eugeniana e da relação que ela mantém com as artes visuais. A este propósito, vejam-se os poemas que transcrevemos, todos de *O Peso da Sombra*: textos breves formados por versos totalmente unidos através dos *enjambements*, com a exceção de um. Desta forma, eles compõem-se de duas secções, geralmente separadas pela conjunção disjuntiva «ou» – que remete para as pausas preenchidas típicas da oralidade – ou pelo travessão, com função de pausa. É o caso do quarto poema:

Fazer duma palavra um barco
é todo o meu trabalho
ou da flor do linho o espelho
onde a luz do rosto cai
excessiva. [PO: 353]

⁴⁰⁵ Andrade, E. de, «O corpo nu, quase»; «Ajudai-me a procurar a mão.» em *Colóquio/Letras*, 55 (1980), p. 59 (disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=55&p=59&o=r>; último acesso a 28/6/2022).

⁴⁰⁶ Ferreira, V., “Breve péríodo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 442-3.

bem como do seguinte:

Agora as aves voltam, são nos ramos
altos a matéria
mais próxima dos anjos
— ousarei eu tocar-lhes,
fazer delas o poema? [PO: 354]

e do poema 12:

Mesmo a mais friável
das palavras
tem raízes no sol —
ou a manhã
barcos no mar. [PO: 356]

Como se vê, o *enjambement* contribui justamente para a construção do efeito de plasticidade nos poemas.

Há, contudo, outra função que o *enjambement* desempenha na poesia eugeniana. Ela é secundária, porém bastante aproveitada pelo poeta, e produz efeitos semânticos, estilísticos e rítmicos significativos: a enfatização de determinados elementos. Se, por um lado, graças a este recurso, o poeta consegue colocar a ênfase em algumas palavras – e, portanto, em determinados sentidos (é o caso, em particular, de palavras com cargas semânticas específicas) –, por outro, ele pode remarcar efeitos estilísticos que estão já presentes no texto através de determinados recursos (como repetições, repetições enfáticas progressivas, efeitos das aliterações).

Quanto ao primeiro caso, são frequentes os *enjambements* que englobam – seja no primeiro verso incluído, seja no segundo – vocábulos que pertencem a determinadas famílias lexicais:

- a) Léxico relativo à lentidão: «Reconheço no vagaroso / andar da chuva o corpo do amor:» [PO: 196]; «a terra onde pousavam // lentas, [...]», com *rejet* – como indicado – na estrofe seguinte [PO: 376]; «O rumor do pulso, a lentidão / do mar / na dobra do lençol» [PO: 597]; «Elevas-me à altura da tua boca / lentamente / para não me desfolhares» [PO: 623].
- b) Léxico relativo à demora: «Onde viveste. Onde às vezes no sono // vives ainda. [...]» [PO: 373]; «[...] ninguém // se demora a cantar frente ao silêncio», em ambos os exemplos o *contre-rejet* se encontra na estrofe anterior [PO: 380]; «enquanto a bruma é sobre as folhas // que pousa as mãos molhadas» [PO: 383]; «da casa próxima o fumo / subia devagar os últimos degraus» [PO: 395]; «Como esperar // que dure ainda?» [PO: 397]; «Poucas vezes o outono se demorou / tanto nestas águas» [PO: 500]; «estranhamente o sol pousou / naquele corpo. [...]» e, paralelamente, «Estranhamente o sol demorou-se / nos seus ombros. [...]» [PO: 620]; «São vagarosas as derradeiras / luzes, também eu não tenho pressa» [PO: 415]; «na palavra,

sucessiva / ondulação do mundo» [PO: 516].⁴⁰⁷

- c) Léxico relativo à errância: «a não ser / vaguear no crepúsculo pelas dunas» [PO: 381]; «errando // em busca de trémulas sílabas» [PO: 394]; «do mais errante de quantos marinheiros // perderam norte e razão» [PO: 404]; «Sigo-lhe os passos, perco-me / com ele.» [PO: 410]; «contra os vidros, fulva / vagabundagem de abelhas» [PO: 516].
- d) Léxico que enfatiza aspectos do movimento: «depois das primeiras chuvas / sobe ao terraço, // entra nu pela varanda,» [PO: 383]; «mesmo quando atravessou // o inverno. [...]» e «quando a luz irrompe, invade // ombros, peitos, coxas, nádegas, falos» [PO: 390]; «havia a crespa, alucinada // luz caindo, as laranjas do mar» [PO: 393]; «Talvez com a chuva / vá correndo entre as pedras, // chapinhe na lama, tropece / na névoa» [PO: 399]; «e rastejando / vêm morrer à minha porta» [PO: 528]; «Separada do corpo a luz / rasteja,» [PO: 535]; «Olhos onde a luz tinha morada, // agora inseguros, tropeçando / no próprio ar» [PO: 594]; «só o tempo justo para fazer // das águas dormentes do meu trôpego / coração / um rumor de sílabas matinais» [PO: 621].

Como se vê, a ênfase é ainda maior nos muitos casos em que o *enjambement* envolve versos dispostos em duas estrofes diferentes. Eugénio de Andrade visa, assim, amplificar determinados efeitos do sentido: a lentidão, a demora, a errância, o movimento, expressos através do léxico, são enfatizados pelo *enjambement* que prolonga o verso e a leitura, até, às vezes, envolvendo uma segunda estrofe. Isto acontece com elevada frequência na coletânea *Branco no Branco* e constitui um elemento muito interessante, se considerarmos a regularidade da disposição estrófica dos poemas que a compõem. Os textos, num total de 50, todos sem título e numerados com cifras romanas, apresentam, de facto, uma organização estrófica muito semelhante: 17 poemas apresentam a estrutura 4-4-4; 18 poemas 4-4-4-1; 9 poemas 4-4-4-2; um poema 4-4-4-3; um poema 4-4-4-4; um poema 4-3-4-1; um poema 4-4-4-2-1; um poema 3-4-2-2-1; um poema 4-4-3-2. Esta aparente regularidade estrófica é superada pela presença dos numerosos *enjambements* que a tornam invisível no ato da leitura.⁴⁰⁸

Como adiantámos, em outros casos, através do *enjambement* o poeta coloca a ênfase em expressões já repetidas («outra vez e outra vez / e outra vez» [PO: 617]) ou em algumas repetições enfáticas progressivas, bastante frequentes na sua obra: «ser chama, arder assim de estrela / em estrela, // até ao fim.» (neste caso, o movimento é ressaltado ainda mais pelo *rejet*, que se encontra na estrofe

⁴⁰⁷ É possível enumerar, sem dúvida, exemplos que expressam o sentido oposto (como «a repentina / aparição do silêncio» [PO: 499] ou «Pego num livro, de repente / uma criança tomba dos versos» [PO: 535]), mas são muito menos numerosos em relação aos que pertencem à categoria que estamos a apresentar.

⁴⁰⁸ No cap. 2.4, analisamos este aspeto com a ajuda da leitura de um poema da coletânea gravada pelo próprio Eugénio de Andrade. Uma regularidade análoga caracteriza a coletânea seguinte, *Contra a Obscuridade*. Composta por 10 poemas seguidos da “Coda” final, ela conta em total 135 versos, dispostos da forma seguinte: 2 poemas com estrutura 3-3-3-3; 6 com estrutura 4-4-4-1; 1 com estrutura 3-4-4-2; 1 com estrutura 4-4-4-2; a “Coda” conta 6 versos.

seguinte e constitui o verso final do poema) [PO: 378], «[...] cada vez mais / e mais ignorante [...]» [PO: 492], «tropeçando sílaba / a sílaba [...]» [PO: 378], «Faz como eles: dança de ramo / em ramo» [PO: 516], «o mar repetido de boca / em boca [...]» [PO: 568-9], «vou correr com o vento de esquina / em esquina, [...]» [PO: 621]. Num número limitado de casos, a ligação entre os versos é acentuada pela aliteração («contra os vidros, fulva / vagabundagem de abelhas» [PO: 516], com frequentes ocorrências da fricativa labiodental sonora e reduplicação da mesma sílaba nas duas palavras extremas dos versos unidos pelo *enjambement*; ou ainda, «[...] a rouca // respiração da casa» [PO: 600]).

Do ponto de vista dos efeitos rítmicos, interessante é o uso que o poeta faz deste recurso no poema XXII de *Branco no Branco* [PO: 387]: composto por três quadras seguidas de um verso final, a primeira e a terceira abrem-se com as palavras «o que sobrou». Esperaríamos que a segunda também começasse da mesma maneira, segundo o processo anafórico que caracteriza a poesia eugeniana (2.2.6). Diversamente, a anáfora realiza-se no momento da leitura do poema: a dita sequência é, de facto, a que conclui a primeira estrofe, mas que, unida à segunda graças ao *enjambement*, parece pertencer a ela:

O que sobrou
.....
.....
....., o que sobrou

[2.^a estrofe]

o que sobrou
.....
.....
.....

Em “Sobre as Areias”, de *Rente ao Dizer* [PO: 485], o primeiro verso repete-se e o ritmo se torna mais insistente, graças, justamente, ao recurso cuja utilização estamos a analisar:

É outra vez a música,
é outra vez
a música que me chama,
[...]

amplificado ainda pela repetição de «outra vez» no verso posterior (o quarto) e pela presença de outra relativa muito semelhante à primeira («que me procura»), que ocupa, sozinha, o v. 6.

Tendo até agora apresentado exemplos de uso do recurso aqui tratado em algumas passagens dos poemas, passaremos a analisar de forma mais extensa alguns textos, com o objetivo de salientarmos que o *enjambement* pode contribuir para a construção dos poemas eugenianos e do seu sentido. Leiamos mais um poema de *O Peso da Sombra* [PO: 362-3, itálico nosso]:

Caminha devagar:
desse lado o mar sobe ao coração.
Agora entra na casa,
repara no silêncio, é quase branco.
Há muito tempo que ninguém
se demorou a contemplar
os breves instrumentos do verão.
Pelo pátio rasteja ainda
o sol. Canta na sombra
a cal, a voz acidulada.

O verso 6 é caracterizado por dois predicados (‘demorar-se’ e ‘contemplar’) que expressam demora e duração de uma ação no tempo, acompanhados por locuções adverbiais como «há muito tempo» e sendo a atmosfera preparada pelo advérbio «devagar» do primeiro verso. Conforme dissemos ao longo do presente item, estes versos são, de facto, unidos pelo *enjambement*, enfatizando, assim, a duração das ações evocadas. Interessante do ponto de vista da hermenêutica do texto é o facto de o objeto destes verbos («instrumentos», uma das escassas palavras polissilábicas que é possível encontrar no *corpus* eugeniano) ser acompanhado pelo adjetivo «breves». Sabemos que na poesia eugeniana o verão é símbolo do efémero, porém conhecemos também a centralidade de que tudo o que é efémero se reveste no pensamento do poeta (1.2.2). Assim sendo, parece-nos que, através das escolhas lexicais e da estrutura que acabámos de descrever, o poeta, por um lado, quer destacar, graças à antítese, a importância de tudo aquilo que é efémero, que merece ser observado longamente; por outro, ele quer sublinhar a duração desta falta de atenção pelos observadores. Nos três últimos versos, ainda, ele utiliza o *enjambement* para realizar uma focalização dos elementos indicados nos *rejets* («*o sol*» e «*a cal*»), que se relacionam entre si por serem duas palavras monossilábicas (masculina, a primeira; a segunda, feminina) e oxítonas e graças ao homeoteleuto. A cesura que as segue destaca ainda mais esta ligação. Repare-se, ainda, na presença, justamente a seguir, de «*a voz*», palavra foneticamente semelhante às duas anteriores. É conhecida a importância de que os dois (três) elementos se revestem na poética eugeniana e a sua relação, explicitada até pelos três versos em apreço.

A associação entre expressão da lentidão e *enjambement* está presente também no oitavo poema de *Contra a Obscuridade* [PO: 413, itálico nosso], cujo *incipit* é muito semelhante ao do poema que acabámos de analisar:

1 *Respira devagar, respira*
 2 *uma vez mais*
 3 *o sopro reticente do silêncio;*

 4 *não oiças a mutilada voz do chão:*
 5 *não é o primeiro orvalho*
 6 *que chama por ti;*

 7 *não abras as portas todas à lenta*
 8 *e velha e turva baba*
 9 *da tristeza;*

 10 *respira esse rumor: nem mar nem ave,*
 11 *apenas um ardor que também morre,*
 12 *devagar.*

Na primeira estrofe, encontramos os recursos já analisados: a prolongação da leitura através do *enjambement*, que corresponde a uma duração prolongada das ações descritas, como mostra o advérbio «*devagar*», com várias aliterações (sobretudo /r/, /r/, /s/ e /ʃ/). Nos dois primeiros versos, a repetição expressa através do léxico («*uma vez mais*») é reproduzida pelos recursos estilísticos (anáforas, *enjambement*). Note-se desde já que «*devagar*» aparecerá novamente no verso final, ao passo que «*respira*» do v. 10, no início da terceira estrofe, num contexto de aliterações frequentes (líquida e nasais) e numa estrofe que apresenta uma construção métrica peculiar: parece-nos, de facto, que os versos 10 e 11 podem ser lidos como decassílabos formados por dois hemistíquios – respetivamente de 6 e 4 sílabas – que apresentam os acentos nas mesmas posições:

10 *respira esse rumor: nem mar nem ave,*
 11 *apenas um ardor que também morre,*

No v. 10 há uma cesura, enquanto, no v. 11, o leitor tende a inseri-la justamente por analogia com o verso anterior, sendo inclusive bastante natural pela presença da oração secundária relativa introduzida por «*que*». Esta correspondência das características do par de versos permite enfatizar, mais uma vez, o advérbio «*devagar*», no final do poema. Reparamos, na segunda e na terceira estrofes, na presença da anáfora («*não*») e, nos versos 7-9, de dois *enjambements* que dão realce ao conceito expresso: «*lenta / e velha e turva baba / da tristeza*», com a lentidão – mais uma vez – expressa no primeiro verso e amplificada pela enumeração dos adjetivos.

Em “Despedida”, de *Ofício de Paciência* [PO: 526], o *enjambement* permite a enfatização do pronome *eu*, uma vez que o poeta reconhece a ausência de um *tu* a quem se dirige:

Volto-me e são brancos
os cavalos.
O trigo novo, a música
dos nomes, o tempo da flor,
tudo isso passou.
Mas a terra brilha
como quem não conhece a morte.
Volto-me, os pombos regressam.
Tu já não estavas
e só eu
os vi chegar.

Nos arquivos de Eugénio de Andrade por nós consultados, encontrámos só um documento relacionado com o poema que estamos a analisar. Trata-se da folha n.º 5⁴⁰⁹ da pasta com número de cota M-EA-386 do fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, que contém os “Poemas que sobraram ao Rente ao Dizer”, segundo consta da primeira folha. Trata-se de um datiloscrito a tinta preta com emendas autógrafas a tinta roxa, título a tinta vermelha e datação de 27 de abril de 1992.

DESPEDIDA

1 Volto-me e são brancos
2 os cavalos,
3 sem freio nem bridas.
4 As primeiras chuvas, a música dos nomes,
5 o tempo da flor, tudo isso já passou,
6 mas a terra brilha
7 despida como quem ignora a morte.
8 Volto-me, os pombos regressam,
9 tu já não estavas e só eu
10 os vi chegar.

27.4.92

4 As primeiras chuvas[,] <sobre as folhas,>[↑a música dos nomes,]
6 mas a terra brilha [↓despida]
8 Volto-me, os pombos regressam[,]
ante 9 <fatigados,>

⁴⁰⁹ Os documentos que se encontram na cota referida não dispunham de numeração; o número que atribuímos ao documento refere-se à sua colocação na pasta à data em que o conferimos.

O poeta decide eliminar o adjetivo «fatigados», realizando aquele processo de redução típico do seu *usus scribendi*, e deslocando para os últimos versos o *enjambement*. Isto permite, a nosso ver, uma enfatização do pronome ‘eu’, que, em poucas palavras, se relaciona com mais dois pronomes, ‘tu’ e ‘os’. Note-se a disposição destes pronomes: ‘tu’ e ‘os’ no início dos respetivos versos; ‘eu’, no fim. A ênfaseposta no pronome na primeira pessoa do singular visa sublinhar a solidão do sujeito lírico, indicando a ausência de uma outra pessoa, sendo o título do poema “Despedida”. Como se vê, neste caso, o recurso formal contribui para o aspeto semântico.

2.3. Rimas (nos documentos de arquivo)

No *corpus* eugeniano, encontramos uma grande quantidade de exemplos de uso das rimas e, em consequência disso, uma ampla variedade na modalidade de emprego do ponto de vista da sua posição nas estrofes e nos versos.

Quanto ao primeiro grupo, são numerosos os poemas que apresentam uma disposição que corresponde a um esquema rimático regular. Em particular, como foi estudado por Jorge de Sena, isto acontece em *As Mãoes e os Frutos*, coletânea rica em poemas com o esquema da quadra popular. Segundo o intelectual português, nesta obra, «[o] esquema de rimas mais frequente, *perfeitamente predominante*, é *abcb* [...] verifica-se em *vinte e um dos trinta e seis poemas*. Em mais *cinco* ocorre *abab*. Logo, 70% dos poemas contêm esse esquema que é o da quadra dita “popular”»⁴¹⁰, sendo extenso o uso da rima toante, mais típica da poesia espanhola do que da portuguesa.⁴¹¹ Embora o poeta não costume respeitar o comprimento silábico dos versos da quadra popular tradicional,⁴¹² o seu esquema estará bem presente na maioria das coletâneas eugenianas, sendo cada vez mais raro, contudo, nas obras mais recentes, onde às vezes aparece, porém bem disfarçado (é o caso de “Ecos de verão” [PO: 89], de 8 versos, que é organizado neste ponto de vista como se estivesse composto por duas quadras de rimas intercaladas, apresentando uma assonânciados versos 5 e 8).

Também nestes casos, o ritmo é construído graças à presença simultânea de vários recursos. O poema VIII da coletânea estudada por Jorge de Sena, “[*Foi para ti que criei as rosas*]” [PO: 26], por exemplo, é composto por duas quadras populares:

Foi para ti que criei as rosas.
Foi para ti que lhes dei perfume.

⁴¹⁰ Sena, J. de, “Observações sobre «As Mãoes e os Frutos»” in AA. VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 253 (itálico do autor).

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² Cunha, C., Cintra, L., *Nova Gramática do Português Contemporâneo* [1984], Sá da Costa, Lisboa 1984², p. 701.

Para ti rasguei ribeiros
e dei às romãs a cor do lume.

Foi para ti que pus no céu a lua
e o verde mais verde nos pinhais.
Foi para ti que deitei no chão
um corpo aberto como os animais.

No poema o ritmo é garantido também pelas anáforas e pela semelhança dos versos, que se repetem com alterações.

Como acontece nos poemas com versos “aparentemente” isométricos,⁴¹³ Eugénio de Andrade realiza amiúde um esquema rimático que proporciona ao leitor uma aparência de regularidade. É o caso do poema XXV, ainda de *As Mãoz e os Frutos* [PO: 34]:

Shelley sem anjos e sem pureza,
aqui estou à tua espera nesta praça,
onde não há pombos mansos mas tristeza
e uma fonte por onde a água já não passa.

Das árvores não te falo pois estão nuas;
das casas não vale a pena porque estão
gastas pelo relógio e pelas luas
e pelos olhos de quem espera em vão.

De mim podia falar-te, mas não sei
que dizer-te desta história de maneira
que te pareça natural a minha voz.

Só sei que passo aqui a tarde inteira
tecendo estes versos e a noite
que te há-de trazer e nos há-de deixar sós.

O poema é composto por dois quartetos de rimas cruzadas, seguidos por dois tercetos em que aparecem dois pares rimáticos irregulares do ponto de vista da sua posição («maneira» / «inteira» e «voz» / «sós»). O poema aproxima-se formalmente de um soneto, sendo os versos, contudo, irregulares do ponto de vista métrico. Esta aparente regularidade caracteriza também outros poemas compostos por quadras, como “Canção desesperada”, de *Até Amanhã* [PO: 88], onde, na primeira estrofe, são os versos 2 e 4 a estar ligados pela rima, enquanto, na segunda estrofe, encontramos as rimas cruzadas.

Caracterizado pelas rimas é também o célebre poema “Green God” [PO: 27], composto por quatro quintilhas, em que os primeiros versos das três primeiras estrofes estão ligados entre si pela

⁴¹³ Cfr. cap. 2.2.1.

rima (ou assonância), enquanto o primeiro verso da última estrofe não se encaixa em nenhum esquema rimático. Quanto aos restantes versos, eles constituem, na estrofe em que se encontram, rimas interpoladas. Ainda em *As Mãoz e os Frutos*, no poema VI [PO: 24-5] Eugénio de Andrade enfatiza os versos em que não há a rima: o primeiro, «Não canto porque sonho.»⁴¹⁴, e o sexto «Canto porque sou homem.».

Não canto porque sonho.
Canto porque és real.
Canto o teu olhar maduro,
o teu sorriso puro,
a tua graça animal.

Canto porque sou homem.
Se não cantasse seria
somente um bicho sadio
embriagado na alegria
da tua vinha sem vinho.

Canto porque o amor apetece.
Porque o feno amadurece
nos teus braços deslumbrados.
Porque o meu corpo estremece
por vê-los nus e suados.

Cada estrofe é formada, de facto, por um verso isolado seguido por uma quadra popular. Há, contudo, casos que apresentam um esquema rimático mais complexo, como o poema XXII [PO: 32] da mesma coletânea, uma sextilha com esquema *aabccb*:

Nenhum búzio cantou a tua imagem.
Nenhum pomar se abriu à passagem
da morte tranquila nos teus braços.
Só uma criança acordou,
mordeu o silêncio e chorou
o abandono diurno dos teus passos.

Esquemas rimáticos mais elaborados encontram-se também em coletâneas mais recentes: “No aeroporto de Nova Iorque” [PO: 250], de *Escrita da Terra*, por exemplo, é uma quintilha que apresenta rimas organizadas segundo o esquema *abcbc* («Olha-me rapidamente num convite / que não aceito, a promessa de prazer / cai então em olhos menos fatigados, / mas por instantes pude surpreender / um campo matinal de trevos orvalhados»).

⁴¹⁴ Falámos deste verso a propósito da relação da obra do poeta com a poesia de Cecília Meireles no cap. 1.3.3.

A importância de que a rima se reveste nos poemas eugenianos é evidente em “Boa Nova”, de *Escrita da Terra* [PO: 237], onde é composta pela repetição da mesma palavra (rima pobre), que, em consequência disso, é colocada em destaque. Para o ritmo do poema contribuem também os versos isométricos e a disposição dos acentos métricos, que, graças à sua regularidade, concretizam acusticamente as referências ao mar e às vagas:

Não é ainda o mar mas só cavalos
brancos na tarde branca de cavalos
como se as vagas fossem de cavalos.

Uma estratégia muito utilizada pelo poeta consiste em fazer rimar palavras bem distantes entre elas, conseguindo, contudo, estabelecer o eco entre os versos. Em “Há dias”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 599, itálico nosso], por exemplo, ele faz rimar os versos 1 e 4 e 8 e 14:

Há dias em que *julgamos*
que todo o lixo do mundo nos cai
em cima. Depois
ao chegarmos à varanda *avistamos*
as crianças correndo no molhe
enquanto cantam.
Não lhes sei o nome. Uma
ou outra parece-se *comigo*.
Quero eu dizer: com o que fui
quando cheguei a ser
luminosa presença da graça,
ou da alegria.
Um sorriso abre-se então
num verão *antigo*.
E dura, dura ainda.

Esta solução é amplamente utilizada no caso do uso da rima entre o último verso e um dos anteriores, constituindo um dos recursos estilísticos e rítmicos mais empregados por Eugénio de Andrade, tanto que pode ser considerado como um traço peculiar do autor. Encontramo-lo ao longo de toda a produção do poeta, onde muitos são os casos em que o recurso é realizado através da assonância (2.2.4). O poeta costuma fazer rimar o último verso com um dos anteriores, sem evidentes preferências por determinadas colocações, mas sendo amiúde relacionado com o antepenúltimo verso, num vestígio do esquema rimático da quadra popular, como salientou Jorge de Sena a propósito de alguns poemas de *As Mãoz e os Frutos*.⁴¹⁵ Em “Charing Cross”, de *Escrita da Terra* [PO: 227, itálico nosso]:

⁴¹⁵ Sena, J. de, “Observações sobre «As Mãoz e os Frutos»” in AA. VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 253.

Não tardará o crepúsculo
nos teus olhos
o verão
deve estar por um *fio*

sei agora o teu nome
ou um estorninho sobre o *rio*.

o poeta faz rimar os últimos versos das duas estrofes, que coincidem com o último verso e o antepenúltimo do poema. As rimas ocupam a mesma posição em “Madrigal melancólico”, ainda desta coletânea, onde são postos em relação os versos 5 e 7. Esta ligação é enfatizada em “Rumor do mundo”, de *Rente ao Dizer* [PO: 483], por serem os versos envolvidos isométricos (dois hexassílabos): «da chuva da janela» e «— nunca foram tão belas».

Mais complexo é o caso de “As crianças de Blake”, de *Rente ao Dizer* [PO: 486]: o poema apresenta uma estrutura circular, caracterizada por um evidente paralelismo entre os dois primeiros e os dois últimos versos, que são quase idênticos, mas estabelecem uma oposição fundamental do ponto de vista do significado do poema («sobre a relva» e «não / sobre a relva»; «na canção de Blake» e «nesta canção»), com aquilo que poderíamos designar quiasmo («As crianças que sobre a relva» e «sobre a relva que as crianças»):

1, 2 As crianças que sobre a relva cantam / na canção de Blake
7, 8, 9 ... não / sobre a relva que as crianças / cantam nesta canção.

Também nesta estrutura mais elaborada encontramos o recurso estilístico que estamos a tratar, com a rima entre o último verso (o nono), o terceiro e o sétimo, ou seja, justamente, entre «então», «não» – que assim é enfatizado, salientando consequentemente a oposição com o poema de Blake – e «canção». A estas ocorrências acrescentam-se as rimas internas: no v. 2 («canção»), 3 («não»), 6 («respiração»).

Em outros casos, além de recorrer a este recurso bem difuso na sua obra, o poeta enfatiza a rima envolvida recuperando-a alhures no poema: em “Berlim” [PO: 226], de *Escrita da Terra*, ele faz ecoar a rima ao longo de todo o texto:

Há uma ruptura
uma fenda no escuro
do silêncio:

ouve-se o murmúrio
da urina
dos soldados contra o muro.

O par rimático «escuro» / «muro» ecoa, de forma parcial e imperfeita, respetivamente em «ruptura» e «murmúrio», podendo-se acrescentar a reiteração da sequência /ur/ em «urina» e cabendo notar a prevalência do fonema /u/. Além disso, em “Rigor”, da mesma coletânea [PO: 494], a rima do verso final («era afinal a nossa vocação») com o terceiro verso («oásis do coração:») ecoa no primeiro como rima interna («O rigor do verão quase»). Em “Paestum com lua nova”, de *Escrita da Terra* [PO: 243], a rima que liga o último verso (o nono) com o quarto («rigorosa» / «rosa») ecoa no antepenúltimo e no penúltimo verso através da repetição da líquida seguida por /ɔ/. No poema 44 de *Matéria Solar* [PO: 346], a rima que liga o v. 1 com o penúltimo («lugar» – «olhar») ecoa no v. 4 («deixar») e na última palavra do v. 3 («tarde»), contribuindo, assim, para a construção do enredo fônico do texto.

Diversamente, o poeta recorre com pouca frequência a pares rimáticos colocados exclusivamente no interior dos versos: alguns exemplos são o sétimo poema de *O Peso da Sombra*, “[*Com as sete cores desenhias uma criança,*]” [PO: 354, itálico nosso]:

Com as sete cores desenhias uma criança,
o *candeeiro*, a luz à roda,
não há senão este olhar,
o ramo de *espinheiro*, um sol de seda
impaciente por ser flor,
a noite por confidente.

que apresenta a rima interior entre «candeeiro» (v. 2) e «espinheiro» (v. 4), ambos seguidos por uma vírgula que assinala a cesura, bem como as rimas (internas e externas) de “Anunciação da primavera – 2”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 597]. Um par rimático misto está presente também no poema 10, “[*Pela luz oblíqua devia ser inverno,*]” [PO: 415, itálico nosso], de *Contra a Obscuridade*, que constitui um exemplo interessante:

9 [...] São vagarosas as derradeiras
10 *luzes*, também eu não tenho pressa:
11 não entendo essas *vozes*,
12 se me chamam não é por mim que chamam,[...]

Como se vê, a rima estabelece-se entre «vozes», a palavra final do v. 11, e o *contre-rejet* do v. 10. A presença do *enjambement* e o facto de «luzes» estar seguida por uma cesura dão a impressão, no ato da leitura, de se tratar de uma rima externa.

Do ponto de vista semântico, não há muitos exemplos de pares rimáticos recorrentes na obra eugeniana. Há, contudo, duas exceções: a primeira é constituída pelo par «água» / «mágoa», presente

sete vezes no *corpus* eugeniano, inclusive por causa da raridade, em português, de palavras que poderiam rimar com ‘água’.⁴¹⁶ Mais um par recorrente é «ar» / «mar», que está presente ao longo de toda a sua produção poética, pois os dois termos envolvidos designam elementos centrais dela⁴¹⁷ (afirma, de facto, o poeta em *O Peso da Sombra*: «O ar é o meu elemento, o ar» [PO: 362]). O poeta usa este recurso estilístico também para realizar referências intertextuais: é o caso da dupla utilização do par ‘sono-outono’ – respetivamente nos poemas “A ausência”, de *Obscuro Domínio* [PO: 184-5], e “Pelo sono”, de *Rente ao Dizer* [PO: 499] –, que remete para “Consideração do poema”, de Carlos Drummond de Andrade – o “fazendeiro do ar”, para retomarmos o par rimático analisado anteriormente –, de 1945:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono. [...]⁴¹⁸

No segundo poema eugeniano indicado, a referência é explícita:

[...] Ao entrar pela cidade
naquele outono,
era mais cão do que rio,
era mais chão do que água.
Apesar de ser banal a rima,
um rio corria pelo sono.

Cabe ressaltarmos a forte presença da rima nos poemas para crianças e jovens que compõem *Aquela Nuvem e Outras*, onde o aspetto rítmico é condensado em versos breves e ricos em repetições e paralelismos (cap. 1.3.1).

A frequência de uso da rima nos poemas eugenianos testemunha a sua importância para o ritmo deles. O estudo da elaboração de um dos seus poemas, “Desenho antigo”, de *Pequeno Formato* [PO: 579], permite, inclusive, ressaltar o papel que ela desempenha do ponto de vista da génese do próprio texto e como alicerce da sua estrutura rítmica. Trata-se de documentos conservados no fundo do poeta da Biblioteca Pública Municipal do Porto. O “avantesto” é composto pelos datiloscritos

⁴¹⁶ Encontramo-lo em “Post Scriptum”, de *As Palavras Interditas* [PO: 75], “Canção desesperada”, de *Até Amanhã* [PO: 88], “Nocturno da água” [PO: 136] e “Fim de Setembro”, de *Ostinato Rigore* [PO: 141], em “Língua dos versos” (em posição mista interna-externa) [PO: 483], “Pelo sono” [PO: 499] e “Cerco” (desta vez no plural «mágoas» - «água») [PO: 502], de *Rente ao Dizer*.

⁴¹⁷ Está presente no distico “Sesimbra”, de *Escrita da Terra* [PO: 234], em “Casa de Álvaro de Siza na Boa Nova”, de *Homenagens e Outros Epítáfios* [PO: 278], na estrofe 21 da última secção de *Limiar dos Pássaros* [PO: 299], nos poemas 16 e 20 de *Matéria Solar* [PO: 334-5], em [Trabalho com a frágil e amarga] e [Atravessara o verão para te ver], de *O Peso da Sombra* [PO: 353 e 360, respetivamente], em “Sul” de *O Outro Nome da Terra* [PO: 477], em “À entrada da noite” [PO: 594], de *Os Lugares do Lume*, em “Aos jacarandás de Lisboa”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 618]. O mesmo par rimático é misto (rima externa e interna) em “Em New Bedford”, de *O Sal da Língua* [PO: 558], e “Sul” [PO: 607], de *Os Lugares do Lume*. No poema XXXII [À sombra, dar à sombra], de *Branco no Branco* [PO: 393], a ligação fônica entre os dois elementos é dada pela sequência «[...] do mar. / O ar [...]» dos vs. 5 e 6.

⁴¹⁸ Drummond de Andrade, C., *A Rosa do Povo* [1945], Record, Rio de Janeiro 2000²¹, pp. 9-11.

seguintes, todos a tinta preta, com a mesma datação e com título em vermelho: a folha n.º 14⁴¹⁹ de BPMP, M-EA-386 (doravante denominada DS1)⁴²⁰ pode ser considerada a mais antiga redação do poema. O documento apresenta emendas e rubrica autógrafas realizadas com caneta preta. Em BPMP, M-EA-98[1]⁴²¹ está presente um datiloscrito (DS2) com emendas autógrafas efetuadas com caneta preta. A folha n.º 3 de BPMP, M-EA-393[4] (DS3) apresenta emendas autógrafas efetuadas com caneta preta e lápis. A folha n.º 3 de BPMP, M-EA-393[5]⁴²² (DS4) apresenta, por sua vez, emendas autógrafas efetuadas com caneta preta.

Lemos em DS1 (note-se que o verso final está ligado ao v. 7 através de uma assonância):

ORILLAS DEL DUERO

1 Iam os dois pela tarde
2 até ao rio. Os álamos
3 quase
4 de bruma. Nos caminhos
5 nenhum pastor:
6 nem visto nem sonhado.
7 Só o riso dos rapazes
8 despindo-se.
9 E as aves.

E.
13.11.90

2 até ao rio. Os álamos<,>
3 <de prata>[↑quase]
4 [←d]e bruma. Nos caminhos
5 <da colina> nenhum pastor:

⁴¹⁹ Os documentos que se encontram na pasta com a cota referida não dispõem de numeração; o número que atribuímos ao documento refere-se à sua colocação na pasta à data em que o conferimos.

⁴²⁰ Elaborámos uma nomenclatura pessoal, funcional aos documentos encontrados e ao nosso trabalho. Esta opção justifica-se por não estarmos a realizar uma edição crítica, por os documentos se encontrarem ainda em fase de catalogação à data da localização (13/09/2021) e por nunca terem sido utilizados até à data em que concluímos o nosso estudo (4/02/2022).

⁴²¹ O documento apresenta o selo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. À direita do número de catalogação lemos o algarismo 2.

⁴²² No caso de DS3 e DS4, considerámos a numeração que está presente na margem superior da folha porque corresponde à sua colocação na pasta à data em que conferimos o documento, apesar da presença do número 6 na parte central.

Já em DS2, que, entre os documentos de que dispomos, podemos considerar a versão seguinte,⁴²³ o poeta introduz a rima:

DESENHO ANTIGO

1 Iam os dois pela tarde
2 até ao rio.
3 Mesmo em agosto
4 os álamos quase de bruma.
5 Por caminhos
6 de cabras nenhum pastor
7 visto ou sonhado.
8 Só o riso dos rapazes
9 entre os álamos
10 despindo-se:
11 o sexo exasperado.

13.11.90

tít. ORILLAS DEL DUERO>/DESENHO ANTIGO\
2 até ao rio. [↓<O>/o\s álamos]
3 <m>/M\esmo em agosto
5 <Pelos>[↑Por] caminhos
10 despindo-se<,>/:\
11 <E as aves.>[↑o sexo][<† levantado.> [↓exasperado.]]

2 *O poeta indica, através de um sinal gráfico, a necessidade de se deslocar o sintagma os álamos para o início do v. 4.*
10 *O sinal de pontuação inicialmente presente era uma vírgula. Tratar-se-á, sem dúvida, de uma gralha, estando a palavra seguinte em caixa alta.*

Como se vê, o título original era “Orillas del Duero”, posteriormente substituído por “Desenho antigo”. É interessante salientar que o documento que segue o que acabámos de apresentar na sua colocação na pasta (BPMP, M-EA-98[2]) era intitulado “Desenho infantil”, em vermelho e em caixa alta, título que o poeta sucessivamente modifica, riscando o adjetivo e sobrescrevendo-lhe “antigo” com caneta preta e em caixa alta. O poema adquire assim, nesta versão com datação de 9 de setembro

⁴²³ Com base na análise das variantes, podemos afirmar que falta, provavelmente, uma versão intermédia.

de 1991, o título “Desenho antigo”, exatamente como DS2, embora se trate de textos diferentes e redigidos em momentos diversos.⁴²⁴

Em DS3, as variantes introduzidas não afetam a rima «sonhado» / «exasperado»:

DESENHO ANTIGO

1 Iam os dois pela tarde
2 até ao rio.
3 Iam com os álamos
4 mesmo em agosto
5 quase de bruma.
6 Por caminhos
7 de cabras nenhum pastor
8 pressentido ou sonhado.
9 Só o riso dos rapazes
10 perto da água
11 despindo-se –
12 o sexo exasperado.

13.11.90

3 <Mesmo em agosto>[↑Iam com os álamos.]
4 <os álamos <quase>[↑são] de bruma.>[↑mesmo em agosto][↓quase de bruma.][→mesmo em
agosto / quase de bruma.]
8 <[←entre]visto>[↑pressentido] ou sonhado.
9 Só o riso dos rapazes[→<pressentido> *a lápis, riscado com caneta preta*]
10 <entre os álamos>/perto da água\
11 despindo-se <;>[−]

5 e 6 *Debaixo do verso 5 e à direita do v. 6 (segmento, este, rasurado com caneta preta), lemos a lápis:*
mesmo em agosto / quase de <†>[↑bruma].

11 e 12 *Em correspondência com a entrelinha destes versos, o poeta anota /-, provavelmente uma*
indicação para colocar um travessão.

Em DS4, Eugénio de Andrade introduz variantes no verso que rima com o último:

⁴²⁴ O poema de que BPMP, M-EA-98[2] testemunha uma das fases de elaboração será publicado com o título “A prumo” [PO: 580] já na primeira edição de *Pequeno Formato* (Andrade, E. de, *Pequeno Formato*, op. cit., 1997, p. 29).

DESENHO ANTIGO

1 Iam os dois pela tarde
2 até ao rio.
3 Os álamos
4 mesmo em agosto
5 quase de bruma.
6 Por caminhos
7 de cabras nem pastor
8 nem gado.
9 Só o riso dos rapazes
10 perto da água
11 despindo-se –
12 o sexo exasperado.

13.11.90

3 <Iam com> <o>/O\s álamos <†>
7 de cabras <nenhum>[↑nem] pastor
8 <pressentido ou sonhado.>[↑nem gado.]
11 despindo-se [–]

3 À direita do verso há uma mancha de tinta preta: embora creiamos que esteja relacionada com a pontuação do verso, não é possível interpretá-la.

Propomos, enfim, a versão em seguida publicada.⁴²⁵

DESENHO ANTIGO

Às vezes ia pela tarde
até ao rio.
Os álamos
mesmo em agosto
quase de bruma.
Por caminhos
de cabras, nem pastor
nem gado.
Só o riso dos rapazes
despindo-se
perto da água
– o sexo exasperado. [PO: 579]

⁴²⁵ Esta versão corresponde à que se encontra em BPMP, M-EA-393[6], documento datilografado datado de 13/11/90 com emendas autógrafas efetuadas com caneta preta e lápis. O título está em vermelho. Acima dele está presente o algarismo “6” escrito a lápis.

Em resumo, em DS1, o poeta estabeleceu uma assonância (ou rima vocálica ou toante) entre os vs. 7 e 9 («rapazes» – «aves»); em seguida, em DS2, ela é substituída pela rima entre os vs. 7 e 11 («sonhado» – «exasperado»), que, em DS3, por causa da inserção de outro verso, passa a ligar os vs. 8 e 11, com a introdução de outro particípio passado, «pressentido», que reforça a rima. Embora, em DS4, o v. 8 seja transformado em «nem gado», o poeta mantém a rima com o verso final, a mesma que está presente na versão publicada. Aquele ritmo original, que relacionava o verso conclusivo com outro no poema, inicialmente estabelecido através de uma assonância, é reforçado pela introdução da rima. Num seu depoimento, o poeta afirma: «[r]itmo, palavras, imagens, e a ordem dos factores *não é* arbitrária» [PR: RP, 195; itálico no texto]. Esta sequência no processo de escrita do poema torna-se evidente ao acompanharmos a génesis do poema em apreço: graças à presença e à fixidez da posição das rimas, embora as palavras escolhidas pelo poeta mudem ao longo das diversas redações, emerge a importância do ritmo, que precede as palavras e as imagens.⁴²⁶

2.4. Assonâncias

A assonância, ou rima vocálica ou toante, é um dos recursos estilísticos mais aproveitados por Eugénio de Andrade para a organização do ritmo dos poemas. Com ela, de facto, o poeta trabalha como recurso estrutural, sendo muitas as ocorrências ao longo da sua produção. É importante sublinhar a presença difusa da assonância na obra eugeniana, sendo um elemento estilístico característico das cantigas medievais, da poesia popular, enfim daquela linha da poesia portuguesa em que o poeta sempre se inseriu. Neste sentido, o uso do recurso também nos poemas mais maduros e mais livres do ponto de vista métrico, além de contribuir para a construção do seu ritmo, continua a constituir um eco da poesia das origens na sua obra. Entre os inúmeros exemplos que se poderiam propor, encontramo-la em “Improviso para uma fonte”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 47, itálico nosso]:

Boca da terra.
Ao longe pressentida
mas discreta.
A quem te procura
entregas-te aberta.

Neste poema, a assonância estabelece uma relação fónica entre os versos ímpares («terra» do v. 1,

⁴²⁶ Cfr. cap. 1.2.1.

«discreta» do v. 3, «aberta» do v. 5). No dístico “Dunas de Fão”, de *Escrita da Terra* [PO: 228] («É sobre o esplendor das nádegas / que me reconcilio com as lágrimas»), a assonância entre «nádegas» e «lágrimas», palavras esdrúxulas conclusivas dos dois versos, constitui o recurso rítmico mais evidente. Bastante preponderante é o uso do recurso em apreço no poema “Crianças de S. Vítor”, de *Escrita da Terra* [PO: 245, itálico nosso]:

As crianças são
o verde dos *frutos*,
as abelhas todas
do rumor dos *pulsos*.
Os anjos *procuram*
impedir que *cresçam*,
quebram-lhes a raiz
tímida do desejo.
Trago-as *comigo*,
deito-as no *poema*,
o que em mim é *riso*
põe-se à *janela*.

Como se vê, neste caso há assonâncias entre os pares de versos 2 e 4 («frutos» – «pulsos»), 5 e 6 («procuram» – «cresçam»), 9 e 11 («comigo» – «riso»), 10 e 12 («poema» – «janela»). No caso de um poema da produção eugeniana mais madura, “Madrigal”, de *Pequeno Formato* [PO: 570], a assonância insere um elemento rítmico mais tradicional num texto que talvez se possa considerar, recorrendo às palavras do poeta, «a caminho da prosa» [PO: 570, itálico nosso]:

Abro as Folhas de Erva e saltam
de lá dois *esquilos*.
Vêm de um jardim de Long
Island — o olho
de lume negro muito *vivo*.
Adoro estes *cachorrinhos*
cor de baunilha: com eles
quero entrar no *Paraíso*.

O amplo uso deste recurso faz com que a assonância seja utilizada em maneiras diferentes, entrelaçando-se com outras soluções adotadas para a construção do ritmo dos textos. Às vezes, ela acompanha e reforça a rima pura, como no caso de “Berlim”, de *Escrita da Terra* [PO: 226], que ilustrámos no item anterior (a rima «escuro» / «muro» é reforçada por «ruptura» e «murmúrio», além de houver uma reiteração da sequência /ur/ em «urina»). Diversamente, em “Mediterrâneo” [PO: 234] da mesma coletânea, a assonância entre «erva» e «terra» é enfatizada a nível prosódico pela presença da interrogativa pura: v. 2 «aproximou-se e perguntou-me: O que é a erva?»; v. 5 «das abelhas e dos

cardos rente à terra.».

No poema “As cabras”, de *Rente ao Dizer* [PO: 491, itálico nosso], enfim, encontramos o recurso em apreço nos versos 1 e 2 («magras» – «cabras») e nos versos 7 e 8 («estrelas» – «lentas»):

Elas passam, ralas, *magras*,
as *cabras*,
pelo gume das dunas.
Os cornos são o seu diadema.
Nos seus olhos, o relâmpago
sucede ao glacial
tremor das *estrelas*.
Movem-se *lentas* — irmãs
dos cardos e da cal.

No caso do primeiro par, a ligação é enfatizada pela presença do adjetivo «ralas» e pelas cesuras indicadas pelas vírgulas. O ritmo dos versos parece, de facto, ecoar os passos das cabras: passos que ouvimos no primeiro verso e que a seguir o poeta desvenda, revelando a identidade do sujeito no segundo verso. Quanto à outra assonânciia que está presente no poema, o segundo elemento é seguido por um travessão a indicar uma pausa prolongada: «Movem-se *lentas* — irmãs / dos cardos e da cal». Assim, a palavra relacionada com o verso anterior pela assonânciia é «*lentas*» e o efeito obtido é duplo: por um lado, se ouvissemos o poema sem o ler, o adjetivo pareceria concluir o verso; por outro, a ênfase é posta em «*irmãs*», que se liga à «*cal*» por razões de acento.

Numerosos são, inclusive, os exemplos de uso da assonânciia em substituição da rima para ligar o último verso do poema com um dos anteriores, numa solução análoga àquela que analisámos no capítulo dedicado à rima. Esta estratégia é preponderante em algumas coletâneas, como *Escrita da Terra* ou *O Outro Nome da Terra*, nomeadamente na secção desta coletânea intitulada “Cumplicidades do verão”.⁴²⁷ Leiamos “Jardim de S. Lázaro”, de *Escrita da Terra* [PO: 226]:

É um suspiro a água —
ergue-se
como os lentíssimos lábios do amor
descem pelas espáduas.

Note-se, neste caso, a presença do travessão a seguir ao primeiro elemento do par, «a água». O travessão é utilizado pelo poeta para introduzir uma pausa e precede ou segue amiúde palavras relacionadas com o movimento, como vimos no exemplo anterior.⁴²⁸ No poema em apreço, o

⁴²⁷ 22 dos 35 poemas que compõem a secção apresentam uma ligação fónica entre o último verso e outro nos poemas; em 14 deles, esta relação é estabelecida através da assonânciia.

⁴²⁸ Cfr. cap. 2.2.7.

movimento descrito por «ergue-se» é enfatizado pela posição, ressaltando-se também a contraposição com o verbo ‘descer’ do v. 4.

2.5. Aliterações

Mais um elemento preponderante na formação do ritmo dos poemas eugenianos são as aliterações. Pensamos no v. 14 do poema “Esse verde”, de *Véspera da Água* [PO: 217-8]⁴²⁹: «cresce simplesmente ou esquece»; na recorrência do fonema /r/ seguido sempre pelo mesmo som no início das três palavras do verso final, «respira rente à relva», de “Assim às vezes” da mesma coletânea [PO: 207]; na insistência na dental oclusiva /d/ (e na líquida /l/ na abertura de “Rua Duque de Palmela, 111”, de *Escrita da Terra* [PO: 223]: «Pelo lado dos lódãos ao fim do dia / depressa» (dental que será reiterada ao longo de todo o poema); nas líquidas do v. 4 de “Ainda espero”, de *O Outro Nome da Terra* [PO: 474], «as gloriosas flores desfraldar», ou das líquidas e das nasais do v. 4 de “Narração inexacta da casa”, de *Ofício de Paciência* [PO: 518], «os flancos lentos da sua ondulação» (aliteração enfatizada pela presença dos acentos, justamente próximos das consonantes envolvidas); no fonema /r/ seguido por [i] do último verso de “Pelo sono”, de *Rente ao Dizer* [PO: 499-500], «um rio corria pelo sono»⁴³⁰; ainda nas líquidas ou no nexo oclusiva /p/ + líquida /r/ do primeiro verso de “Aproximação de Coloane”, de *Pequeno Formato* [PO: 584], «O primeiro pregão da luz insegura», com a recorrência do fonema /u/, que é enfatizado pela assonância com «bruma» do último verso.

Em alguns poemas, este recurso é particularmente frequente. É o caso de “A pupila nua”, de *O Outro Nome da Terra* [PO: 468, itálico nosso] – que transcrevemos por inteiro –, no qual abundam também as assonâncias, acompanhadas pela reiteração de determinados elementos:

A luz é sempre a mesma, sempre:
furtiva no flanco das cabras,
crua na coroa dos cardos,
fremente na rasteirinha
relva do teu corpo e nas dunas,
sempre a mesma, a pupila nua.

⁴²⁹ O poema foi inicialmente publicado no n.º 6 (março de 1972) da revista *Colóquio/Letras* (p. 52) com o título “Já foi uma criança, esse verde”, juntamente com um distíco intitulado “Viagem”, posteriormente inserido em *Escrita da Terra* com o título “Brindisi” (cfr. cap. 2.3.4.1). O verso aliterativo indicado foi acrescentado em seguida, substituindo assim o da versão anterior (da qual transcrevemos os versos 13 e 14): «essa criança que / nos meus olhos acaricio ainda». Disponível em <https://colloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=6&p=52&o=p> ; último acesso a 21/7/2022.

⁴³⁰ Sobre este verso, veja-se também o cap. 2.2.3.

A prevalência de alguns sons é evidente em poemas como “Nas palavras”, de *Obscuro Domínio* [PO: 147-8, sublinhado nosso], onde as líquidas do próprio título constituem o elemento marcante do poema:

Respiro a terra nas palavras,
no dorso das palavras
respiro
a pedra fresca da cal;

respiro um veio de água
que se perde
entre as espáduas
ou as nádegas;

respiro um sol recente
e raso
nas palavras,
com lentidão de animal.

Notem-se as rimas «cal» – «animal», que pertence à categoria já analisada da rima que se estabelece entre o último verso e outro do poema, e as assonâncias «água» – «espáduas» (par que já encontrámos no item anterior) e «espáduas» – «nádegas», além da reiteração de «respiro» (quatro vezes em posição anafórica) e de «palavras». Neste poema, encontramos mais um recurso bastante aproveitado pelo poeta, que consiste numa variação do paralelismo: a repetição da mesma estrutura do verso, mas numa forma bem disfarçada. A estrutura do primeiro verso, de facto, é repetida com leves variações ao longo do poema, que consiste justamente na reelaboração desta frase inicial.

O poema “O olhar”, de *Rente ao Dizer* [PO: 492], a propósito do qual analisámos o uso do ponto e vírgula como recurso que permite a prolongação da duração das ações evocadas (2.2.7), é rico em labiais, devidas sobretudo à repetição do verbo ‘beber’⁴³¹, e de nasais:

Eu sentia os seus olhos beber os meus;
longamente bebiam, bebiam;
bebiam
até não me restar nas órbitas nenhuma
luz, nenhuma água,
nem sequer o sinal de neles ter chovido
naquele inverno.

⁴³¹ Sobre este verbo na produção eugeniana, cfr. Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 44: «A sua fonte mais óbvia é, de resto, a boca, ou são os lábios, e daí que um dos mais expressivos dos verbos seja *beber*, um verbo aliterante, redundantemente labializado, um verbo de sôfrega apetência, da absorção perante todo um mundo que se desejaría inseparavelmente materno [...].».

Parece-nos que a insistência nas nasais coincide com a insistência em palavras com sentido de negação («não», «nenhum», «nenhuma», «nem»), concretizando a consequência da ação descrita nos vs. 1-3: a apropriação que leva à perda.

Como se vê, as aliterações inserem-se amiúde num conjunto de recursos estilísticos e rítmicos que contribuem para a construção de um ritmo complexo dos poemas. Um caso exemplificativo é “Sinais de outro verão”, de *Véspera da Água* [PO: 201-2]: no primeiro verso, a aliteração relaciona termos fundamentais para a poética eugeniana, o rosto e a terra, numa formulação que ecoa a poesia “rente ao chão” a que o poeta amiúde se refere: «Este rosto rente à terra». O determinante colocado na abertura aparecerá quatro vezes em função anafórica (vs. 1, 2, 4, 7); bem como o futuro «vai chegar» aparecerá três vezes (vs. 11, 13, 14), duas das quais em abertura de verso. Mais um verso fortemente aliterativo é o v. 19, «Entre o feno fremente e a fonte furtiva», com prolongamento da aliteração na linha seguinte, «no alto fim de setembro». Para a complexidade do ritmo do poema também contribui – além da organização das estrofes – a estrutura simétrica e a rima dos vs. 24 e 25, «repousa no ardor / adormece no rumor», e a disposição gráfica dos dois versos finais:

[...]

O verão é branco e liso
e sempre ficam sinais.

Em “Assim às vezes”, da mesma coletânea [PO: 207], o verso final é enfatizado pela aliteração («respira rente à relva») entre as palavras que o compõem. Repare-se que a alternância entre versos e linhas em branco também visa enfatizar o dístico, e sobretudo o verso, final, determinando a duração da leitura:

A manhã às vezes fica muito longe.
Perco-me então por caminhos de água.
Na língua que te despe o sol
respira rente à relva.

Em “Os lábios”, de *Obscuro Domínio* [PO: 167], são justamente os sons labiais que aparecem de forma aliterativa, com forte presença da nasal bilabial. Trata-se de um exemplo de inserção do aspeto corporal (do corpo) no poema, que se liga à noção zumthoriana de “performance” (1.2.1):

Na música mais tua,

meus lábios torrenciais
caem pesados, duros.
E nunca mais.

Despenham-se a prumo:
vidros ou punhais.
Arrastam-te ao fundo.
E nunca mais.

As estrofes, especulares, acabam com o verso «E nunca mais.». Os versos aproximam-se da isometria, sendo os versos 1, 2, 3, 5, 7 hexassílabos, os versos 4 e 8 (em conclusão das estrofes) tetrassílabos e o v. 6 pentassílabo. A rima liga os versos pares, enquanto uma assonânciam relaciona o v. 3 («duros») com o v. 5 («prumo») e o v. 7 («fundo»). O poema apresenta, assim, um esquema rimático quase regular, apesar de bem disfarçado.

Encontrámos também um caso de recorrência da mesma sequência com aliteração em coletâneas diferentes, realizando uma referência intratextual no âmbito do macrotexto constituído pela obra eugeniana. Esta repetição explica-se pela importância que a imagem do muro branco – envolvido na aliteração – tem na obra eugeniana, como um dos símbolos das terras do sul. Encontramo-lo no poema 2 de *Matéria Solar* [PO: 327, itálico e sublinhado nossos]⁴³², no qual o ritmo da primeira estrofe é dado pelo enredo de sons aliterativos, pela repetição do sujeito «muro» e do adjetivo «branco», pela recorrência dos fonemas /u/, /ẽ/ e /n/:

O muro é branco
e bruscamente
sobre o branco do muro cai a noite.
[...]

e no v. 4 do poema 1 de *Contra a Obscuridade* [PO: 409], «o brusco branco do muro». Este poema, composto por três estrofes de quatro versos seguidos por uma estrofe monóstica, é particularmente rico em recorrências de sons vocálicos e consonânticos: a prevalência de /a/ e /e/ nos três primeiros versos («A terra de palha rasa, / a matinal / restolhada dos pardais,»), a aliteração da dental que expressa a dureza de que se fala no v. 7, «o pão duro de cada dia», ou dos fonemas /r/, /r/, /ʃ/ nos vs. 9 e 10, «o rasteiro coaxar / das rãs em águas apertadas», são só exemplos que oferecem uma ideia parcial da complexidade fónica do poema. Assinalamos também que o poema termina com uma

⁴³² O poema foi inicialmente publicado no n.º 43 (maio de 1978) da revista *Colóquio/Letras* (p. 67), juntamente com [Aqui ouço o trabalho do Outono] (posteriormente inserido em *Matéria Solar*, poema 34) com o título genérico de “Dois poemas de Eugénio de Andrade” (disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=43&o=s> ; último acesso a 23/1/2023). Nenhum dos poemas sofreu alterações nas edições seguintes. Repare-se na densidade de recorrências sonoras presentes no primeiro texto: vs. 5 e 6, «uma pedra fria sobre a boca / pedra cega de sono» e na estrutura da última estrofe composta por dois versos de 9 sílabas (7 e 9), dois de 4 (8 e 10), aos quais se acrescenta o verso final, com a invocação à vida, dissilábico.

sequência de palavras que se tornará o título da penúltima coletânea do poeta: «os sulcos da sede».

Em “Última variação”, de *Pequeno Formato* [PO: 587, itálico e sublinhado nossos], por um lado, aparece uma aliteração em dental que se desenvolve ao longo de todo o poema; por outro, cada verso caracteriza-se por uma aliteração diferente:

*Deixei de ouvir o mar,
depois os frágeis dedos do frio,
depois a luz rasteira do linho.*

Como se vê, se a aliteração em dental caracteriza o poema na sua totalidade, o v. 1 apresenta mais uma aliteração em /r/, no v. 2 recorre o nexo /fr/, enquanto no último verso recorre a líquida /l/.

Em “Arte de navegar”, de *Obscuro Domínio* [PO: 160, itálico e sublinhado nossos], o ritmo é dado pela acumulação de frases que iniciam com a conjunção copulativa em função anafórica, pela inserção das linhas em branco entre os versos, pela repetição do predicado «se faz» e pelas aliterações:

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

e a noite se faz barco,

e minha mão marinheiro.*

Para concluir, cabe ressaltarmos que a aliteração é um recurso recorrente inclusive nos poemas em prosa de Eugénio de Andrade: em “Ao abrigo de injúrias”, que abre *Memória Doutro Rio* [PO: 303, itálico nosso], lemos «O vento levanta-se rápido da rugosidade da pedra» e, pouco mais adiante, «relincha no pátio, o rapazito abre-lhe o portão, galopa na poeira»; ou ainda, em “Sobre o verde do trevo” da mesma coletânea [PO: 306, itálico nosso]: «Da substância vertida sobre o verde do trevo [...].».

É evidente que o recurso em apreço – que o poeta aproveita com frequência – contribui não só para o ritmo, mas também para a coesão dos versos e dos poemas, bem como para o seu sentido. Como vimos, este recurso concretiza os elementos semânticos do texto e ressalta termos fundamentais na poética eugeniana, realizando também ligações intertextuais entre as suas obras.

2.6. Anáforas (nos documentos de arquivo)

Mais um recurso muito presente na obra de Eugénio de Andrade é a anáfora, que é a «struttura-modello della ripetizione [...] lo schema ripetitivo che mostra il parallelismo nella sua forma più semplice», sendo também chamada *repetitio*, segundo a nomenclatura latina.⁴³³ Ela constitui um dos alicerces do ritmo na poesia eugeniana, elemento de coesão textual que contribui para a construção do sentido dos poemas. A frequente ocorrência deste recurso acarreta uma grande variedade de modalidades de emprego. Em alguns casos, a anáfora está presente ao longo de poemas monostróficos: em “Escrevo”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 632, itálico nosso]:

Escrevo já com a noite
em casa. *Escrevo*⁴³⁴
sobre a manhã em que escutava
o rumor da cal ou do lume,
e eras tu somente
a dizer o meu nome.
Escrevo para levar à boca
o sabor da primeira
boca que beijei a tremer.
Escrevo para subir
às fontes.
E voltar a nascer.

é o próprio verbo que coincide com o título a surgir várias vezes em função anafórica; em “Lugar do lume”, de *Ofício de Paciência* [PO: 531], o advérbio «depois», que ocorre seis vezes, constitui o único elemento que adquire este valor, com anadiplose no último verso (note-se também que, por se tratar da palavra inicial e final do poema, se estabelece uma epanadiplose que organiza o texto segundo uma estrutura circular: vs. 1 e 2 «Depois de romper a água. / Depois.»; verso final «Depois. Depois.»); no poema IV de *As Mãos e os Frutos* [PO: 24], o elemento que adquire valor anafórico é «só» (nos vs. 2, 3 e 5), com a retoma do segmento fónico constituído pela primeira sílaba da palavra em abertura do poema, «Somos»; ainda, em “*Musica mirabilis*”, de *Mar de Setembro* [PO: 123], «talvez» está presente no início dos versos ímpares, com a exceção do último, sendo este um dos diferentes recursos postos em prática pelo poeta com o objetivo de enfatizar justamente o verso final e, nomeadamente, a última palavra. Em “Sobre a terra”, de *O Outro Nome da Terra* [PO: 465], encaixam-se duas anáforas diferentes: «sei que estou vivo» (vs. 1 e 8) e «como» (vs. 4, 5, 7).

⁴³³ Mortara Garavelli, B., *Il parlar figurato. Manuale di figure retoriche*, Laterza, Bari 2010, p. 124.

⁴³⁴ Consideramos também esta ocorrência como anafórica, com base na sobreposição de ritmos que caracteriza a poesia eugeniana (pense-se na dimensão prosódica).

Nos poemas constituídos por várias estrofes, às vezes, o mesmo elemento anafórico aparece no início de cada estrofe: isto acontece em “Nas palavras”, de *Obscuro Domínio* [PO: 147] («respiro» nos vs. 1, 3, 5, 9)⁴³⁵; em “Epitáfio para um marinheiro morto quando jovem”, de *Até Amanhã* [PO: 88], as três estrofes dísticas se abrem com o mesmo verso levemente variado («Perguntam por ti e» seguido por «ouço» no v.1, «vejo» no v. 3, «digo:» no v. 5); ou ainda, e em “Adeus”, de *As Palavras Interditas* [PO: 62-3], onde a expressão «como se» abre todas as estrofes, iniciando a primeira, a segunda e a quarta por «como se houvesse», enquanto na terceira ela está presente duas vezes (no início e no meio da estrofe), com formas verbais diferentes, mas igualmente no pretérito imperfeito do conjuntivo (v. 9 «Como se a noite viesse e te levasse,»). Neste poema há inclusive uma anáfora menos evidente, pois relaciona o terceiro verso com o penúltimo: versos, estes, cuja semelhança enfatiza as suas diferenças: v. 3 «ou se preferes, a minha boca nos teus olhos», v. 15 «ou se preferes, a tua boca clara». Um caso de duplo paralelismo (“vertical”, que relaciona as estrofes, e “horizontal”, que relaciona os versos na mesma estrofe) é constituído pelo poema 29 de *Matéria Solar* [PO: 339]: a segunda e a terceira estrofes abrem-se com a expressão «Apenas uma»; em ambos os casos, o verso seguinte está relacionado com o anterior no âmbito de um nexo correlativo, pois começa com «As outras» (vs. 3 e 4 «Apenas uma arde no vento. / As outras, fico a ouvi-las»; vs. 6 e 7 «Apenas uma em silêncio brilha / As outras mordem»).

Mais uma modalidade de emprego da anáfora é a variação da sua estrutura ao longo do texto: no poema VIII de *As Mãoz e os Frutos* [PO: 26], encontramo-la nos versos 1, 2, 5 e 7 na forma «foi para ti que», acompanhada por formas verbais no pretérito perfeito do indicativo, enquanto no verso 3 há uma forma abreviada, com eliminação de «foi»⁴³⁶. No poema 39 de *Matéria Solar* [PO: 344], aparecem dois elementos com valor anafórico, «nesses lugares» e «falar», ambos colocados no início da estrofe (a primeira e a segunda, respetivamente) e em versos consecutivos (vs. 1 e 2 «Nesses lugares, / nesses lugares onde o ar»; vs. 5 e 6 «Falar tornou-se insuportável. / Falar dessa luz queimada.»). No poema I de *As Mãoz e os Frutos* [PO: 26], o conceito retórico de anáfora sobrepõe-se ao significado que ao mesmo termo atribui a linguística textual: há, de facto, uma recorrência do mesmo elemento através do pronome (v.1 «Só as tuas mãoz», v. 2 e 5 «Só elas»), à qual se acrescenta a invocação «– Ó mãoz» do v. 7.

Um caso interessante é constituído por “Resíduos de um corpo”, de *Obscuro Domínio* [PO: 183], quer pelo uso variado da anáfora (sempre no começo das estrofes, mas v.1 «De ti ficam as aves», v.4 «ficam as águas», v. 8 «fica o outono», v. 11 «ficam as nuvens»), quer pelo valor semântico

⁴³⁵ Relativamente a este poema, veja-se também o cap. 2.2.5.

⁴³⁶ Note-se que cinco dos seis predicados presentes no poema, todos na primeira pessoa singular do pretérito perfeito do indicativo, pertencem à primeira conjugação, assim apresentando a mesma desinência: mais um elemento rítmico importante.

que ela adquire: o verbo ‘ficar’ é o único predicado em orações principais ao longo do poema e a função de sujeito é sempre atribuída a algo que não tem a possibilidade de permanecer (as aves, as nuvens, as águas, o rumor, etc.). Contraposição, esta, enriquecida pelo título, que remete para «resíduos».

Consideramos importante, inclusive, dar conta de uma forma peculiar de anáfora bem representada no *corpus* eugeniano: aquela constituída pela repetição de predicados conjugados no mesmo tempo e/ou modo verbal, que configura efeitos de paralelismos típicos do seu *corpus*. Há ocorrências de anáforas com:

- predicados no presente do indicativo (seguidos por um pronome clítico no caso de “A um lódão da minha rua”, de *Rente ao Dizer*, PO: 490: v. 6 «limpo-o», v. 7 «rego-lhe», v. 8 «alegro-me»);
- no imperfeito do indicativo (v. 1 «Trazia», v. 6 «Andava», v. 11 «Sorria», v. 16 «E seguia», respetivamente em abertura de cada estrofe de “Green God”, de *As Mãoos e os Frutos*, PO: 27);
- no imperfeito e no pretérito perfeito do indicativo (poema XXIII de *Branco no Branco*, PO: 387, no qual lemos na primeira estrofe v.1 «Tocaram», v. 2 «demoraram-se», v. 3 «abriram-se», na segunda estrofe v. 5 «Chegavam», v. 6 «mal dormiam», na terceira estrofe v. 9 «Era», na quarta v. 13 «Assim era»);
- no futuro (poema XVI de *Branco no Branco*, PO: 383, v. 5 «Um dia abandonarei», v. 7 «subirei», v. 9 «Habitarei», aos quais se acrescenta o v. 1 «Árvore, árvore. Um dia serei árvore.»).

Há ainda casos em que a anáfora é constituída pela repetição de uma oração hipotética e esta repetição deve-se inclusive a elementos implícitos e à construção polissindética, como em “Na luz a prumo”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 640, itálico nosso]:

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

Em “Vegetal e só”, de *As Palavras Interditas* [PO: 68], a estrutura anafórica torna-se mais complexa:

É outono, desprende-te de mim.

Solta-me os cabelos, potros indomáveis
sem nenhuma melancolia,
sem encontros marcados,
sem cartas a responder.

Deixa-me o braço direito,
o mais ardente dos meus braços,
o mais azul,
o mais feito para voar.

Devolve-me o rosto de um verão
sem a febre de tantos lábios,
sem nenhum rumor de lágrimas
nas pálpebras acesas.

Deixa-me só, vegetal e só,
correndo como rio de folhas
para a noite onde a mais bela aventura
se escreve exactamente sem nenhuma letra.

Neste poema, entrelaça-se uma anáfora do tipo que estamos a tratar, nomeadamente com formas verbais conjugadas no imperativo presente na abertura de cada estrofe (v. 2 «Solta-me», v. 6 «Deixa-me», v. 10 «Devolve-me», v. 14 «Deixa-me», antecipados no v. 1, «É outono, desprende-te de mim», que é um verso isolado), com a construção anafórica interior às estrofes (no caso da primeira, «sem» abre os versos 3, 4, 5, bem como os vs. 11 e 12 da terceira; na segunda, encontramos «o mais» no início dos versos 7, 8, 9). Um exemplo análogo é “O verão”, de *Obscuro Domínio* [PO: 167], com os imperativos em função anafórica (v. 1 «Afaga», v. 4 «Prepara», v. 6 «Respira», v. 12 «Arranca») e mais uma anáfora na última estrofe, dística («não tens outra flor, / não tens outro irmão»). No caso do poema I de *Branco no Branco* [PO: 373], o imperativo alterna-se com a sua forma negativa (v. 1 «Faz», v. 2 «entra», v. 3 «Consente», v. 5 «Invoca», v. 7 «Não digas», v. 8 «Não sejas», v. 9 «Diz», v. 10 «Repete», v. 12 «Volta a dizer», com os dois últimos que enfatizam semanticamente o conceito de repetição; no poema há mais duas construções anafóricas: vs. 4 «da» e 6 «dos», vs. 11 e 13 «onde»).

Como se vê, o poeta recorre à anáfora declinando o seu uso em inúmeras variações. Além da sua ampla presença no *corpus* eugeniano, a análise dos documentos de arquivo testemunha a sua centralidade como recurso para a construção do ritmo.

Através da análise de dois documentos que testemunham a génesis de “Os perigos do verão”, de *Ofício de Paciência* [PO: 528-9], é possível entender como a anáfora contribui para a construção

do ritmo dos poemas eugenianos. Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, há dois documentos que integram o “avantesto” do poema (embora possamos supor a existência de outras versões de que não dispomos): o documento n.º 12 (caixa 1; doravante MS), com título “Os perigos do Verão [1]”, datado de 1 de junho de 1993, é um manuscrito autógrafo com emendas autógrafas realizadas com caneta preta. O papel, em formato A5 e retirado de um caderno, apresenta uma mancha amarela na parte direita em baixo. Em correspondência com os versos 7 e 8, há um desenho de forma trapezoidal realizado com caneta azul.⁴³⁷

Lemos em MS:

Os perigos do verão

1 Era o verão, o seu desassossego.
2 Era o desejo,
3 o desejo que rompia sem caminho
4 da sombra, e doía.
5 Era o ardor, o mais diáfano
6 irmão da melancolia.
7 Era o amor, o espanto,
8 o medo do amor desarmado
9 e sem abrigo;
10 era o caos sobre os ombros,
11 e fervia.

1.6.93

tít. Os perigos do verão
7 Era o amor, <†>[1 ↑†<canto>][2 ↑o espanto,]
ante 8 <a desordem do amor>
8 <do amor>[↑o medo do amor], desarmado [↓e sem abrigo;]
4 *O acento em doía é acrescentado a lápis.*
11 *À esquerda do vs., o poeta anota 10. . Julgamos que esta anotação é posterior à expunção do verso inicialmente colocado entre os vs. 7 e 8, mas anterior à deslocação do sintagma e sem abrigo;.*

O documento n.º 13 (caixa 1; doravante DS), intitulado, por sua vez, “Os perigos do Verão [2]”, é um datiloscrito com emendas e rubrica autógrafas com a mesma datação, com título em vermelho.

⁴³⁷ Proporcionamos a reprodução fotográfica do documento no final do item.

A folha apresenta uma mancha amarela na parte inferior do papel, à direita, e ao longo da metade inferior da margem direita.⁴³⁸ Em DS, lemos:

OS PERIGOS DO VERÃO

1 Era o verão, o seu desassossego.
2 Era o desejo,
3 o desejo que rompia sem caminho
4 da sombra, e doía.
5 Era o ardor, o mais diáfano
6 irmão da melancolia.
7 Era o amor, o espanto,
8 o medo do amor
9 desarmado e sem abrigo;
10 era o caos sobre os ombros,
11 e fervia.

E.

1.6.93

7 Era o amor, <o> <passado>[↑<canto>][o espanto, <o medo>]
8 <canto do>[↑o medo do] amor <,> [↓desarmado e sem abrigo;]

8 *Sinal à direita, a indicar a necessidade de se eliminar a vírgula.*

Transcrevemos, agora, a versão publicada:

Era o verão, o seu desassossego.
Era o desejo,
o desejo rompendo da sombra
sem caminho, e doía.
Era o ardor, o mais diáfano
irmão da melancolia.
Era o amor, o espanto
do amor, desarmado,
sem abrigo.
Era o deserto, o deserto à porta;
e fervia.

⁴³⁸ Proporcionamos a reprodução fotográfica do documento no final do item.

O estudo das variantes efetuadas pelo poeta nos dois documentos apresentados demonstra que Eugénio de Andrade terá intervindo neles em dois momentos diferentes: depois de ter escrito o poema em MS, o terá copiado em DS, para voltar, em seguida, a intervir em MS e transcrever parte destas intervenções em DS. Isto é testemunhado, por exemplo, pelo facto de o poeta ter efetuado a mesma alteração com caneta preta (nas formas «o medo do amor» em MS e «o medo do» em DS) em ambos os documentos (e não a ter integrada no texto datilografado, como seria normal se o poeta tivesse deixado de intervir em MS depois de ter escrito DS). O que aqui nos interessa, mais do que a diacronia das campanhas de revisão, é que o poeta não altera as anáforas presentes em MS, demonstrando assim, na ausência de eventuais outros documentos que possam refutar a nossa afirmação, que a repetição anafórica era um dos alicerces do ritmo do poema. Note-se também que as intervenções realizadas não afetam o grupo rimático «doía», «melancolia» e «fervia», demonstrando assim que o ritmo do poema se baseia também neste recurso, como já foi analisado relativamente a outros exemplos em 2.2.3.

⑧ Período do rei

Era o rei, o seu desassossego.

Era o desejo,

o desejo que rompia seu círculo
de sombra, e dia.

Era o order, o mais difícil no
fim da aeronave.

Era o amor, ~~o espetáculo~~

o medo do amor, ~~o deserto~~ e seu alívio;
era o casal sobre os mares,
e feria.

1. 6. 93

OS PERIGOS DO VERÃO

Era o verão, o seu desassossego.
Era o desejo,
o desejo que rompia sem caminho
da sombra, e doía.
Era o ardor, o mais diáfano
irmão da melancolia.
Era o amor, ~~o medo~~ o esparto, ~~medo~~
~~medo~~ amor desarmado e sem abrigo;
era o caos sobre os ombros,
e fervia.

3.
1.6.93

2.7. Alguns exemplos de uso marcado da pontuação

O uso ponderado da pontuação constitui, no *corpus* eugeniano, uma das modalidades com que o poeta reproduz aspetos da oralidade e dos silêncios que também a caracterizam, inclusive introduzindo nos poemas várias modulações da pausa.

Um dos sinais que ele mais amiúde utiliza de forma marcada são os dois-pontos. Parece-nos que eles desempenham a função de representar a dimensão oral da linguagem. O uso marcado consiste, mais do que na sua frequência, na sua presença múltipla na mesma frase, remarcando o assíndeto, a justaposição de elementos, justamente como acontece na fala. Em *Véspera da Água*, encontramos três poemas em que eles são utilizados de forma não convencional: em “No lume no gume” [PO: 196], eles aparecem 5 vezes em 19 versos, com uma frequência muito alta em alguns lugares do poema: vs. 9-10, «andar da chuva o corpo do amor: / vem ferido: nas suas mãos»; v. 15, «a noite: está madura:»; em “Os resíduos” [PO: 210-1], encontramo-los no final de cada estrofe. Mais um exemplo é o último poema da coletânea, “*Coda*”, que vale a pena transcrevermos por inteiro:

Nenhum pensar agora: calma
e profunda corrente de silêncio
entre mim e o que de mim ainda
se aproxima: simples fulgor
antes de arder no cume
talvez a cal: ou só o seu rumor. [PO: 218]

Em *Branco no Branco*, aparecem mais dois poemas que apresentam um uso marcado dos dois-pontos: os poemas XXI (7 vezes em 12 versos) e XXVIII (6 vezes em 12 versos), sendo, em ambos os casos, o único sinal de pontuação utilizado, com exceção do ponto final.

Uma exceção ao uso dos dois-pontos com este valor está presente em “Atrás da porta”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 598], onde todos os segmentos do texto por eles antecipados se referem ao mesmo sujeito (a «estrela» do v. 3).

Ainda em *Branco no Branco*, lemos dois poemas em que a ser usado de foram não convencional é, desta vez, o ponto e vírgula: trata-se do XLVII e do XLVIII [PO: 403-4]. No primeiro, o sinal de pontuação em apreço aparece oito vezes em 13 versos: três vezes antes do «que» que introduz a oração subordinada relativa, várias vezes antes de repetições (vs. 9-12 «Que não sabe sonhar; sonhar a palavra / húmida, fraterna; / que nenhum pé conhece; / a palavra»). Em ambos os casos, se continua válido quanto exposto relativamente aos dois-pontos, parece-nos, contudo, que há uma insistência na pausa, no ritmo ‘quebrado’ dos versos. A sua relação com a dimensão oral do discurso é evidente num poema de *Véspera da Água* intitulado “Prosa de centenário” [PO: 216]: já

analisámos (1.2.1) a função do título no poema, que estabelece uma espécie de *continuum* entre escrita e fala. Aqui acrescentaremos que ele apresenta outros elementos que remetem para a oralidade, como o emprego de expressões como «e vendo bem» no v. 9. O ponto e vírgula, que está presente no final de cada estrofe, serve aqui para inserir uma pausa no âmbito de um discurso que se quer oral, enquanto o ponto final quebraria demasiado o ritmo.

Um uso particular deste recurso ocorre em “O olhar”, de *Rente ao Dizer* [PO: 492]:

Eu sentia os seus olhos beber os meus;
longamente bebiam, bebiam;
bebiam
[...]

Nos versos propostos, os três primeiros do poema, a ênfase éposta na duração graças à repetição do verbo ‘beber’, que aparece quatro vezes em três versos, bem como ao imperfeito, ao *enjambement* entre o terceiro verso e o seguinte, ao advérbio «longamente». Os dois pontos e vírgula presentes introduzem uma pausa que, colocada no âmbito destas repetições, faz perdurar a ação.

O travessão, bastante difuso no *corpus* eugeniano, tem, em muitos casos, a função de introduzir a fala nos poemas e, nomeadamente, um elemento dialógico. Em “Nocturno a duas vozes”, de *Ostinato Rigore* [PO: 131], ele desempenha a função tradicional de introduzir as falas dos dois interlocutores. Este recurso antecipa amiúde a intervenção do eu lírico que se dirige diretamente para um “tu” («[...] — o teu corpo.») em “Espadas da melancolia”, de *Ostinato Rigore*, PO: 142; «[...] — / repara como voa [...]» em “Discurso tardio à memória de José Dias Coelho”, PO: 257-8, ou ainda «[...] — dizias tu, [...]» em “Encontro no inverno com António Lobo Antunes”, de *Homenagens e Outros Epítáfios*, PO: 282) ou a um “vós”, num só caso: no poema XXXIII de *Branco no Branco* [PO: 394], «[...] — ajudai-me / a procura-la [...].»). Além disso, às vezes, é alguém que a ele se dirige (a mãe, em “Coração do dia” da homónima coletânea, PO: 94-5, que exclama: «— Como tu cresceste! —»; em “Arima”, de *Mar de Setembro*, PO: 121: «Uma gaivota — dizes.»). Numerosos são os casos em que o travessão introduz uma interrogação que não se dirige a um interlocutor determinado: em “É assim a música”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 596], há um exemplo indicativo pela introdução que o poeta faz à pergunta («A música é assim: pergunta, / insiste na demorada interrogação / — sobre o amor?, o mundo?, a vida? [...]»); este uso é recorrente nos poemas em prosa (em “Pedras”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 425], lemos, por exemplo: «— haverá nome mais exato para o meu ofício?»). Neste conjunto de poemas, em particular, encontramos diversas funções que o travessão desempenha: em várias ocasiões, ele introduz uma invocação, como em “Assim é a poesia”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 421] («— ó musicalíssima»); em “Terreiro de S. Vicente”, da mesma coletânea [PO: 425], Eugénio de Andrade insere algumas onomatopeias (raras no seu *corpus*)

justamente entre dois travessões: «— bão-bão-bão, badalão —». Elas parecem ecoar o “Rondó do capitão”, poema de Manuel Bandeira inserido em *Lira dos Cinquent’anos*, cujo primeiro verso é «Bão, balalão»⁴³⁹, e com o qual dialoga graças ao tema da contraposição entre leveza e peso; mais um eco, ainda do poeta brasileiro, é o célebre “Os sinos”, de *O Ritmo Dissoluto* (v. 10 «Sino da Paixão bate bão-bão-bão»)⁴⁴⁰.

O travessão tem também a ver com a pausa: em “As cabras”, de *Rente ao Dizer* [PO: 491], ele encontra-se no v. 8 («Movem-se lentas – irmãs») e introduz uma suspensão no retículo textual, justamente como acontece em “Da ignorância” da mesma coletânea [PO: 492] ou, duas vezes, em “À sombra de Homero”, de *O Sal da Língua* [PO: 564-5]. É curioso notar que esta suspensão, na maioria dos casos, segue precisamente palavras que expressam, por um lado, os conceitos de movimento e lentidão e, por outro, de errância: âmbitos semânticos, estes, que relacionámos com o uso do *enjambement* (2.2.2).

Diversamente dos dois-pontos, a pausa indicada pelo travessão insere no poema um momento de suspensão, que permite uma enfatização do elemento sucessivo. Suspensão que atinge o seu clímax em “Arco-da-aliança”, de *O Sal da Língua* [PO: 563-4], onde o travessão encontra-se no final do poema:

[...]
da janela
avistam-se as últimas barcas —

No capítulo dedicado a *Limiar dos Pássaros* (2.5.3), examinamos de forma extensa aspectos relacionados com a pontuação nesta obra de Eugénio de Andrade: por um lado, o uso de alguns recursos, como a alternância das letras maiúsculas e minúsculas, com o objetivo de substituí-la; por outro, uma maneira não convencional de a utilizar e, consequentemente, o valor semântico que ela adquire na coletânea. Neste item, ressaltámos alguns usos marcados da pontuação nos outros textos poéticos do autor.

⁴³⁹ Bandeira, M., *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1990, p. 258.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 188. Interrogado a propósito dos seus poemas para crianças, afirma Eugénio de Andrade: «E há um [poema] do Manuel Bandeira, Trem de Ferro, que é certamente a mais linda coisa que se escreveu para os miúdos na nossa língua». [PR: RP, 241].

2.8. Anagramas

O anagrama não pode ser considerado entre os recursos estilísticos mais aproveitados por Eugénio de Andrade. Com base no nosso levantamento, podemos afirmar que há só um caso de uso deste recurso na produção eugeniana: em “Verão”, de *Pequeno Formato* (vs. 2 e 3: «a madura ondulação do *trigo*, / o grito lancinante dos pavões» [PO: 579]), ao qual se acrescentam alguns anagramas imperfeitos, como em “Urgentemente”, de *Até Amanhã* (vs. 1 e 2: «É urgente *o amor*. / É urgente um barco *no mar*» [PO: 85]), em “Súñion”, de *Véspera da Água* (v. 6: «nos ramos do *amor*» [PO: 204]), em “Versos de inverno”, de *Rente ao Dizer* (v. 3: «crava as *garras*, rasga,» [PO: 505]). O poema 10 de *Matéria Solar*, por fim, coloca em relação anagramática duas palavras-chave da poesia eugeniana, «azul» (v. 2) e «luz» (v. 8),⁴⁴¹ esta última acompanhada pelo artigo determinativo:

A manhã parada.
O azul.
A fundura da pupila.

Não é ainda a sede,
a matilha,
a febre.

O tronco nu —
a luz vacila.
[PO: 331, itálico e sublinhado nossos].

Relação, esta, sublinhada no texto pela prevalência dos fonemas /ə/ e /u/, como indicámos graficamente acima. Note-se, ainda, que os vs. 3 e 8 estão ligados pela rima e que, a este par, podemos acrescentar o v. 5 graças à assonância.

Como se vê, em todos estes exemplos, o anagrama tem a função de estabelecer relações sonoras entre palavras e versos, colocando a ênfase em determinados aspectos.

⁴⁴¹ Veja-se Nava, L. M., “O amigo mais íntimo do sol” in Cruz Santos, J. da, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 254-5. O autor cita este par anagramático ao analisar as referências ao azul na poesia eugeniana, muito frequentes nas últimas coletâneas: trata-se amiúde de um “azul branco”, «destituído da sua condição cromática» e associado à poesia.

3. Organização poemática:

3.1. Ritmo gráfico

Na sua produção teórica, Henri Meschonnic sublinha a interligação do *visual* ao *oral*, afirmando que «il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace» e que «[l]e rythme met de la vision dans l'audition»⁴⁴². Esta relação do oral com o visual pode se exprimir, segundo o autor, através de vários recursos, entre os quais a pontuação, as características gráficas (maiúsculas, minúsculas, itálico, etc.), a disposição da matéria textual e a presença de espaços brancos e de linhas em branco, que constituem parte da progressão do texto e a «part visuelle du dire».⁴⁴³ Na primeira secção de *Limiar dos Pássaros* (2.5.3), por exemplo, a alternância entre letras maiúsculas, que abrem cada estrofe, e letras minúsculas substitui parcialmente a pontuação, totalmente ausente no texto, contribuindo para a introdução de pausas. Neste capítulo, focaremos a nossa atenção em dois dos recursos enumerados e que estão presentes em várias obras eugenianas: por um lado, a inserção dos espaços brancos e das linhas em branco no texto; por outro, a disposição da matéria textual, não compenetrada pelos espaços brancos, porém igualmente interpretável. Em ambos os casos, de facto, é preciso compreender a função que os recursos que o poeta emprega desempenham no texto ou, segundo a terminologia meschoniqueana, aquilo que estes recursos ‘fazem’, operam, no texto.⁴⁴⁴

O primeiro recurso enumerado contribui para um efeito de rarefação dos poemas e concentra-se em coletâneas em que o poeta aborda determinadas temáticas, como a fragmentação do ser. Pensamos em *Véspera da Água*: além do título da coletânea, que remete para uma espera, um momento de suspensão que precede algo, também nos títulos dos poemas que a compõem aparecem termos relacionados com o tema (“Fragmentos para uma arte poética”, “Os resíduos”, “Outro fragmento”, “Detritos”), bem como reparamos na presença de palavras idênticas ou análogas (como «dejectos», «excrementos», «resíduos», «fragmentos») inclusive nos próprios textos.⁴⁴⁵ As funções que o elemento gráfico desempenha em poemas deste tipo, portanto, são várias e devem ser analisadas. No caso do primeiro texto da coletânea, “Sílaba a sílaba” [PO: 189], por exemplo, ele desempenha um papel interessante na sua relação com o aspeto métrico do texto. O poema consta, de

⁴⁴² Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 299.

⁴⁴³ Ivi, p. 304.

⁴⁴⁴ Eugenio Coseriu recorre, por sua vez, ao verbo ‘fazer’ a propósito da linguagem (sendo que, em Meschonnic, a linguagem é o sujeito do verbo). Comentando uma tradução de alguns versos de Alceu, que ele próprio realiza para a ocasião, o linguista romeno afirma que «in questa traduzione, che tenta di essere più o meno letterale, non emerge quasi nulla di quel che qui viene “fatto” propriamente con il linguaggio» (Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 164). Em geral, o ritmo gráfico aqui estudado poderia caber na função icástica identificada pelo linguista romeno.

⁴⁴⁵ Veja-se o cap. 2.4, em que analisámos do ponto de vista prosódico a leitura que Eugénio de Andrade realiza do poema “Véspera da água” de *Obscuro Domínio*.

facto, de três dísticos, sendo o primeiro composto por dois dodecassílabos, o segundo por um dodecassílabo e um hexassílabo, o terceiro por dois hexassílabos:

Eis sílaba a sílaba de uma cor perversa
o tempo quase nu para levar à boca.

Como se fora minha a respiração do trevo
alcanço a linha de água.

Habito onde o ar dói
as próprias mãos acesas.

Notamos que o esquema acentual é bastante regular: no que respeita aos segundos hemistíquios de cada verso, as sílabas tónicas são sempre, de facto, a última e a antepenúltima, com uma leve variação no hexassílabo conclusivo (negrito e sinais gráficos nossos):

Eis sílaba a sílaba | de uma cor perversa
o tempo quase **nu** | para levar à boca.

Como se **fora** minha | a respiraçã**ão** do trevo
alcançoo a linha de água.

Habitoo ondeo ar **dói**
as próprias **mãos** acesas.

Como se vê, os acentos do último verso correspondem aos acentos dos segundos hemistíquios dos versos anteriores. No poema, portanto, o último dístico seria composto por dois hexassílabos que, graças à disposição gráfica – com o espaço branco que introduz um efeito de suspensão e o último verso que começa justamente em correspondência do final do anterior –, remetem também para hemistíquios interrompidos por uma longa cesura. A quase regularidade métrica do poema, que constitui um dos elementos que contribuem para o seu ritmo, é acentuada por este recurso.

Pouco mais adiante, ainda em *Véspera da Água*, encontramos um poema, “Sobre as ervas” [PO: 193], extremamente fragmentário. Nele, o espaço branco penetra no texto, por um lado, na forma das linhas em branco que separam os versos, os quais acabam por se concentrarem em grupos quantitativamente irregulares, e, por outro, tornando-se parte dos próprios versos. Neste caso, parecemos que a alternância da matéria textual com os espaços brancos está indissociavelmente ligada ao aspeto semântico do poema e de cada verso considerado isoladamente. Nos versos 11-12:

[...]
inclina
até ao chão
[...]

bem como nos versos 30-31:

[...]
os lábios todos
caem

[...]

a disposição gráfica ‘faz’ aquilo que os versos dizem: em ambos os casos, de facto, o poeta concretiza graficamente o movimento para o chão.

Já nos versos 17-18, podemos ler e interpretar a disposição do texto graças à relação que se estabelece entre o predicativo e o predicado:

[...]
altas
passam

[...]

Como nos casos anteriores, a matéria textual do primeiro verso encontra-se num espaço gráfico superior, concretizando a carga semântica de «altas». Ainda no mesmo poema, mais um aspeto merece atenção: o facto de três versos (34-36) serem ocupados pelo advérbio «lentamente» graças a recursos que prolongam a sua duração, assim enfatizando o significado:

[...]
são para penetrar
lenta
oh
lentamente.

[...]

A duração expressa semanticamente pelo advérbio encontra assim uma representação gráfica na disposição do texto, na inserção da interjeição típica do discurso oral «oh» que a acentua, na presença dos espaços brancos – à esquerda e no alto do texto – e da linha em branco – em baixo –, que remarcam de forma visiva a duração.

Um exemplo análogo, mais uma vez tirado da mesma coletânea, é o de “Constelações do Verão” [PO: 213-4], nomeadamente os versos 15-18, nos quais encontramos o recurso já analisado:

[...]
O olhar
cai

porém integrado por outro par de versos dispostos de forma análoga, mas com outra linha em branco a separar os dois elementos:

[...]

O olhar
caí

errante

cão

[...]

Como se vê, o sintagma «errante // cão» referido ao sujeito («o olhar») está disposto verticalmente, permitindo, assim, um ampliamento do sentido devido à correspondência gráfica que exalta o jogo fonético «caí» / «cão». No que diz respeito ao próprio «errante», ainda, a disposição gráfica acentua a sua carga semântica: totalmente rodeada por espaços brancos, a palavra ‘vagueia’ na página, estando ausente ao seu redor a matéria textual à qual se ancorar. O espaço branco substitui, mais uma vez, a pontuação (no caso em apreço, a vírgula entre «caí» e «errante»), segundo uma solução alternativa à que encontrámos em *Limiar dos Pássaros*, onde esta função era desempenhada pela alternância das maiúsculas e das minúsculas.

Mais uma função dos espaços brancos na poesia eugeniana é a de realçar alguns elementos do texto, analogamente à função que nela amiúde desempenha o travessão. É o caso de “Alguns versos para Rosalía”, de *Homenagens e Outros Epítáfios* [PO: 270-1], e de “Labirinto ou alguns lugares de amor”, de *Véspera da Água* [PO: 199-200]: nestes casos, a solução gráfica que estamos a analisar permite a focalização de elementos específicos. No primeiro poema, por exemplo, é a palavra «Terra», que remete para a Espanha (ou, mais precisamente, para a Galícia, a terra de Rosalía de Castro, que é a poeta homenageada), e que «prolonga»⁴⁴⁶ a terra do poeta, a ser realçada pela presença do espaço branco no verso, com a deslocação à direita do elemento em apreço; no segundo caso, e em particular no que diz respeito ao último verso, parece-nos que este ‘vazio’ substitui o travessão, mais frequentemente usado pelo poeta:

[...]

o bosque abre-se beijo a beijo
e é branco.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ A expressão é de Eugénio de Andrade, que a usa justamente neste poema.

⁴⁴⁷ Veja-se também “Outro Madrigal”, de *Mar de Setembro* [PO: 111-2], poema cujo verso final, formado pelo elemento a ser destacado introduzido pela conjunção «e», é precedido por uma linha em branco, ou, da mesma coletânea, “*Musica*

Passamos agora a analisar alguns exemplos de ritmo gráfico obtido através de uma disposição peculiar da matéria textual, nos quais o elemento central, desta vez, não são os espaços brancos.⁴⁴⁸ Em “A torre”, de *Rente ao Dizer* [PO: 499], por exemplo, a brevidade do v. 2, composto por um só adjetivo («alta») que indica uma característica da torre do título, parece-nos refletir a verticalidade do objeto, em contraposição com o rio, que representa o objeto do desejo do poeta, e cujo atributo é constituído por quanto dito no verso final, um decassílabo que, sendo o verso mais longo do poema, se destaca, do ponto de vista gráfico, horizontalmente, representando, até visualmente, o rio de que o poeta fala. Notem-se também a relação fónica estabelecida entre «alta» e «alma» e a rima que relaciona a palavra que fecha o poema, «navio», com «rio»:

Ele queria uma torre
alta
para a sua alma.
Eu, se quisesse
alguma coisa seria um rio;
um rio onde dormir
com a luz destas pedras por navio.

Em outros casos, são as palavras escolhidas pelo poeta que, graças à sua materialidade, apresentam elementos gráficos que se relacionam com os aspectos fónico, semântico, etc., assim contribuindo para o ritmo do poema. Vejamos três exemplos tirados de três poemas de *Ofício de Paciência*; exemplos que, pela sua proximidade, saltam mais à vista. Em “Canção”, terceiro poema da coletânea [PO: 513], a brevidade das palavras escolhidas determina efeitos gráficos e sonoros, refletindo o rumor da chuva que cai (vs. 6-8: «Na boca / o verão, na colina / o navio.»).⁴⁴⁹ Diversamente, nos dois poemas seguintes, Eugénio de Andrade recorre a termos longos, polissilábicos (relativamente raros na sua obra) com o objetivo de obter um efeito análogo, mas oposto: no caso de «a multiplicação / da luz» em “Assim seja” [PO: 514] (note-se que para o ampliamento do efeito contribui o *enjambement*)⁴⁵⁰, ou da «proliferação da sombra» em “Sílabas antigas” [PO: 514], o poeta parece conferir às duas

Mirabilis” [PO: 123], onde ambos os recursos (a linha em branco antes do verso final e o travessão) estão presentes.

⁴⁴⁸ Veja-se também o cap. 2.5.1 para uma análise de “Paisagem”, de *Primeiros Poemas*, nesta perspetiva.

⁴⁴⁹ Falando, no âmbito da função icástica do signo, da “imitação através da forma do signo”, Eugenio Coseriu afirma: «con il termine “forma del segno” [...] si vogliono qui intendere anche altri aspetti, quali ad esempio la dimensione, l'estensione dei singoli segni o di catene di segni, nonché quelle relazioni puramente quantitativo-numeriche tra i segni nel testo già menzionate altrove [...] È stato dimostrato che la rapidità può essere imitata attraverso un ritmo rapido del verso, così come diversi *denotata*, da interpretare “ritmicamente” in senso più ampio, possono essere evocati mediante un ritmo specifico in verso o in prosa» (Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 117).

⁴⁵⁰ Repare-se também na disposição dos advérbios e sintagmas temporais «hoje», «amanhã» e «outro dia» nos três versos finais: a progressão cronológica, com ênfase na continuidade e na duração, é representada graficamente e enfatizada pela colocação dos três indicadores temporais em três versos diferentes (no final do primeiro verso em questão; que ocupa o verso inteiro no segundo; no início do terceiro). Duração, esta, que contrasta com o adjetivo final «breve».

longas palavras a função de concretizar a multiplicação dos elementos. Uma análise dos dois poemas a partir deste elemento de semelhança / oposição seria talvez frutuosa, inclusive à luz do conceito de ‘*parti gemellari*’ teorizado por Cesare Segre.

Através dos exemplos proporcionados, acrescentámos mais um nível de análise ao complexo ritmo da poesia eugeniana, mas também trazemos à luz a dimensão gráfica que contribui para o esclarecimento do sentido dos seus poemas, para cuja compreensão é preciso tomar em consideração os diversos planos de significação dos textos.

3.2. Ritmo semântico

Definimos “ritmo semântico” uma solução bastante difusa no *corpus* eugeniano: a construção do ritmo do poema através da retoma de palavras, organizando progressivamente o texto. Este recurso está relacionado com o facto de o léxico por ele empregado ser restrito, mas ecoa também estruturas paraleísticas e iterativas. Leiamos “No meu desejo”, de *O Sal da Língua* [PO: 561, itálico e sublinhado nossos]:

Tem dó *de quem* não dorme,
de quem passa a noite à *espera*
que *desperte* o silêncio.
O vento devia cantar nos plátanos
com a lua nova, ser mais uma folha
feliz nos ombros do outono.
Mas o vento parecia ter endoidecido:
de leste a oeste varria
a rua, varria a noite: o vento
alegremente
varria o *mundo* — em turbilhão
arrastava o lixo mil vezes *imundo*.
E o sono chegava.

O ritmo do poema progride graças à recorrência de palavras («o vento» nos versos 4, 7, 9; «varria» - note-se a aliteração entre as duas palavras - nos versos 8, 9, 11) ou de palavras contidas em outras («espera» do v. 2 em «desperte» do v. 3; «mundo» do v. 11 em «imundo» do v. 12), além da recuperação de palavras semanticamente vazias («de quem» nos vs. 1 e 2). Esta condensação semântica é ressaltada pela presença de outros recursos, como as aliterações.

O mesmo recurso está presente em “Estou aqui” da mesma coletânea [PO: 542, itálico e sublinhado nossos]:

Estou aqui sentado — ali o *mar*,
as palmeiras.
O leite fresco, o pão na mesa.
O gesto sempre igual
da *luz*, o mesmo olhar da *ave*.
Existe uma secreta harmonia
entre a *luz* e o *mar*,
a mesma provavelmente
entre a palmeira e a *ave*,
o leite e o pão.
E com a palavra, o seu
voo a prumo,
com a palavra qual é a relação?

No poema, há um enredo constituído pelos elementos que, graças à repetição, além de construir o seu ritmo, são enfatizados: é o caso do «mar», presente nos versos 1 e 7; das «palmeiras» dos vs. 2 e 9; do «leite» e do «pão» dos vs. 3 e 10; da «luz» que encontramos nos vs. 5 e 7; da «ave» dos vs. 5 e 9 (que ressoa também no «voo» do v. 12). Esta relação entre pares de elementos envolve inclusive o eu lírico já no v. 1, com a oposição entre os deíticos. A importância da disposição destes elementos no enredo textual é testemunhada pelos documentos de arquivo que compõem o “avantexto” do poema: nove documentos que mostram que o trabalho do poeta foi posto em prática justamente neste sentido.⁴⁵¹

Exemplos análogos registam-se ao longo de toda a produção eugeniana: pensamos nos poemas “Contigo” [PO: 81] e “Apenas um corpo” [PO: 81-2], de *Até Amanhã*; “Ocultas águas”, de *Mar de Setembro* [PO: 109]; “Nordeste”, de *Escrita da Terra* [PO: 238]; “Onde os lábios”, de *Os Lugares do Lume* [PO: 606-7], só para nos limitarmos a alguns.

Parece-nos que este recurso, além de estar relacionado com o facto de as palavras escolhidas para os seus poemas serem reduzidas e de remeter também para estruturas iterativas que continuam presentes no *corpus* eugeniano, consegue estabelecer um movimento rítmico bem evidente em poemas sem esquema métrico e, na maioria dos casos, que não apresentam outros recursos rítmicos preponderantes, constituindo amiúde os alicerces da sua estrutura rítmica.⁴⁵²

⁴⁵¹ Trata-se dos documentos (quatro manuscritos e quatro datiloscritos) contidos na cota M-EA-48 do fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto e do datiloscrito que se encontra na caixa 1, pasta n.º 42 da Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar.

⁴⁵² Seria possível ampliar o discurso no sentido de uma análise da metáfora na obra eugeniana. Quanto à metáfora, remetemos para Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit.; Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música: a Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit.

3.3. Poemas com estrutura circular

Como vimos no capítulo dedicado ao uso da anáfora, há vários exemplos de poemas eugenianos com estrutura circular. Trata-se de um recurso muito aproveitado pelo poeta e que, de acordo com a nomenclatura da retórica, é denominado epanadiplose ou ciclo. É possível encontrar casos simples, em que é uma única palavra a ser repetida, como em “Paisagem”, de *Pequeno Formato* [PO: 585], que começa e termina por «a névoa»; outros em que uma série de vocábulos são recuperados na conclusão do poema, como «ó noite, ó dia» em “Litania com o teu rosto”, de *Mar de Setembro* [PO: 119]; há, ainda, casos de repetição de um verso inteiro, como «Deixa que seja uma criança» no poema 3 de *Contra a Obscuridade* [PO: 410]. Em outros casos, uma palavra em epanadiplose abre todas as estrofes, em função anafórica (como «diremos» em “Serão palavras”, ainda de *Mar de Setembro*, PO: 113). A estrutura circular pode tornar-se mais complexa, sendo enriquecida por um quiasmo: transcrevemos a seguir os dois primeiros e os dois últimos versos de “Espelho” da mesma coletânea [PO: 116-9], em que o poeta sublinha que a sua fala está concluída – note-se o verbo ‘falar’ para se referir ao ato de escrever poemas – graças à passagem do presente ao pretérito perfeito (sinais gráficos nossos):

Que rompam as águas:
é de um corpo que falo.  De um corpo falei:
que rompam as águas.

Como se vê, neste exemplo a circularidade da estrutura não se estabelece graças à recuperação de um verso só na conclusão do poema, mas de um par de versos, numa solução que encontraremos também em “Sem memória”, de *O Outro Nome da Terra* [PO: 479], onde há uma variação no par final, que, contudo, não altera a circularidade da estrutura, enfatizada ao nível prosódico pelo facto de se tratar de interrogações:

Haverá para os dias sem memória
outro nome que não seja morte?

Haverá outro nome para o lugar
onde não há lembrança de ti?

Note-se, além da deslocação dos vários membros, a correspondência entre «sem memória» e «não há lembrança», que reforça a ligação entre os pares de versos.

Menos ‘regular’ é a circularidade da estrutura no poema “*O amargo sabor duma laranja*,”, de *O Peso da Sombra* [PO: 366], onde o primeiro verso é repetido no penúltimo e no último:

1 O amargo sabor duma laranja,
7 e na mão uma laranja.
8 Amarga.

Como se vê, o adjetivo repete-se no género feminino: no verso final, ele adquire uma ênfase particular, sendo a única palavra que o compõe.

No poema 33 de *Matéria Solar* [PO: 341], o poeta recorre à estrutura circular, porém atribuindo uma colocação diferente aos termos envolvidos. À esquerda lemos o primeiro verso, à direita o último:

Moro agora nos olhos das crianças,	ou esses olhos onde agora moro.
1 2	3
	3 2 1

Em “Homenagens a Hans Christian Andersen”, de *Rente ao Dizer* [PO: 487], o poeta trabalha no âmbito da sinonímia, recorrendo precisamente à solução que estamos a analisar: o último verso é constituído por parte do primeiro, mas com o uso de um sinónimo:

1 Vêm morrer à praia e são jovens	9 vêm morrer no areal.
-----------------------------------	------------------------

Em “Sobre o coração”, de *Ofício de Paciência* [PO: 526-7], a estrutura torna-se mais complexa:

1 Eras a casa, o lugar	9 o lugar do sol
2 onde o sol	10 era a casa – e ardia.
3 ardia sobre a pedra,	

Como se vê, trata-se de uma estrutura “irregular” em relação às outras já vistas por causa da quantidade de versos envolvidos (três, por um lado; dois, por outro). Notar-se-á, ainda, a passagem do imperfeito da segunda para a terceira pessoa do singular e a recuperação de «ardia», desta vez juntamente com outro recurso bem presente na poesia de Eugénio de Andrade: o uso do travessão para colocar a ênfase na última palavra, acompanhada, no poema em apreço, pela conjunção «e», que forma a única rima presente no poema, com o v. 8.

Em “Vindas do mar”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 631], o poeta realiza uma estrutura mais complexa: o último verso recupera, de facto, parte do v. 1, além da estrutura do v. 2, embora com uma variação ao nível semântico:

1 São coisas vindas do mar.
2 Ou doutra estrela.
[...]
9 Do mar. Ou doutra idade.

Enfim, a estrutura circular é garantida pela repetição do título, com função catafórica, em “Oculta águas”, de *Mar de Setembro* [PO: 109, sinais gráficos nossos]. O poema revela um ritmo que progride graças à recuperação dos vocábulos (cap. 2.3.2):

Oculta águas

Um sopro quase,
esses *lábios*.

Lábios? Disse *lábios*,
areias?

Lábios. Com sede
ainda doutros *lábios*.

Sede de cal.
Quase lume.
Lume
quase de orvalho.

Lábios:
oculta águas.

O poeta consegue, assim, representar plasticamente o movimento da água.

A circularidade da estrutura dos poemas eugenianos ecoa nos vários níveis da sua obra. Vasco Graça Moura, por exemplo, em estudo sobre *Limiar dos Pássaros*, interpreta a interrupção da conclusão da primeira secção da coletânea (com o verso «vê-se bem por fim que») como uma solução para a obtenção de uma possível estrutura circular.⁴⁵³ Podem-se abordar na perspetiva da circularidade também as numerosas relações intratextuais presentes no “cancioneiro” eugeniano, que muito contribuem para o alto nível de coesão que o caracteriza, coesão que o poeta procura e obtém – como vimos e veremos ao longo da tese – graças a um longo *labor limae*. Um levantamento das referências intratextuais, de facto, permite enumerar dezenas, que se realizam a diversos níveis e com modalidades diferentes, como por exemplo através da recuperação de temas e imagens ou da presença, no título ou num verso de um poema, do título de outro poema ou de uma coletânea: *Obscuro Domínio* contém uma composição intitulada “Véspera da água” [PO: 160]; no v. 2 «coração do dia» de “Retrato”, de *Até Amanhã* [PO: 87], lemos o título da obra que será publicada dois anos

⁴⁵³ Graça Moura, V., “Eugénio de Andrade ou a memória de Tebas. (Ensaio sobre «Limiar dos Pássaros»)” in *Várias Vozes*, op. cit., p. 125. Cfr. cap. 2.5.3.

mais tarde; no v. 10, «a vertente sem folhas do olhar», de “Na outra margem”, de *Véspera da Água* [PO: 202-3], entrevê-se o título de uma coletânea de poemas em prosa bem posterior.⁴⁵⁴

As citações presentes nos títulos são construídas e mudam amiúde com base na evolução da obra publicada pelo autor. *Ostinato Rigore*, por exemplo, contém um poema que leva o título “Escrito na terra” até à edição de 1971 e na *Antologia Breve*, do ano seguinte. Ele será alterado para “Escrita da terra” depois da publicação da coletânea homónima de 1974, que foi precedida em 1973 por *Véspera da Água*, obra em que o título original será recuperado, sendo atribuído a um texto que nada tem a ver com o outro.

Um caso oposto, isto é de apagamento da referência explícita entre poemas, é o de “Nocturno da água” [PO: 136], que, como veremos em 2.5.2, desde a 3.^a edição de *Ostinato Rigore* até à de 1977 levava o título “Nocturno de Veneza” dialogando com “Veneza”, de *Escrita da Terra*, já inserido na primeira edição de 1974, com que partilha a presença da água e o tema da interrogação. Neste caso, parece que o poeta queira atribuir identidades bem definidas às duas coletâneas, eliminando referências geográficas explícitas da primeira e reforçando-as na segunda.⁴⁵⁵

Esta circularidade expressa-se também na recuperação de temas, versos ou poemas anteriores, que são como que atualizados por Eugénio de Andrade. Isto acontece no caso de um dos poemas em colar de *Ostinato Rigore*, “As nascentes da ternura”, que contém o poema monóstico «O silêncio brilha acariciado» [PO: 136-7]. O verso será reelaborado bem mais tarde, em *Rente ao Dizer*, com a alteração do tempo verbal que passa ao pretérito perfeito: «[...] então o silêncio brilhou / acariciado» [PO: 495], evidenciando, assim, a passagem do tempo e a entrada para outra fase da vida do poeta. Repare-se na indicação contida no título sob forma de reflexão metapoética: “Variação sobre um tema antigo”.

Federico Bertolazzi sublinha, enfim, a circularidade que Eugénio de Andrade estabelece entre os textos poéticos e em prosa, num

andamento crítico intratextual [...] muito proveitoso na obra deste poeta, na qual muitas partes se correspondem numa respiração constante que mostra como os seus

⁴⁵⁴ E ainda, em *Coração do Dia* e *Rente ao Dizer* há dois poemas intitulados “Sem ti” [PO: 94 e 472, respetivamente]; em *Mar de Setembro* e *Vertentes do Olhar* encontramos textos com título “Glossa” [PO: 108 e 435, respetivamente]; o v. 1 de “Os Animais”, de *Obscuro Domínio* [PO: 150], contém o título da antologia eugeniana *Os Dóceis Animais*; “Casa na chuva”, de *Escrita da Terra* [PO: 239], remete, no último verso, para *Chuva Sobre o Rosto*; em “Arredores de Atenas”, da mesma coletânea [PO: 244], os dois últimos versos são «à sombra da tarde. / E da memória.», contendo o título da célebre coletânea de prosas; o poema em prosa “O peso da sombra”, de *Memória Doutro Rio* [PO: 303], é homónimo da coletânea de 1982; o último verso do poema em abertura de *Contra a Obscuridade* é «o descampado, os sulcos da sede» [PO: 409], preanunciando o título da obra de 2001; assim como o último verso «A doçura, o sal da língua» de “Mesmo em ruína”, de *O Outro Nome da Terra* [PO: 471], preanuncia a coletânea de 1995; *Ofício de Paciência* contém o poema “Lugar do lume” [PO: 531], quase homónimo da coletânea de 1998.

⁴⁵⁵ Em 2.5.2, falamos neste sentido também do poema “Brindisi”.

livros estão interligados, respondendo a uma necessidade expressiva que parece quase continuamente contemporânea.⁴⁵⁶

Os numerosos exemplos que se poderiam proporcionar demonstram que o poeta procura a coesão e a unidade da sua *opera omnia* nos pormenores, retrabalhando os textos com base nas novas publicações, evidenciando ou eliminando as referências intratextuais. Ele constrói, assim, a arquitetura da obra, uma obra concluída, por ele próprio definitivamente estabelecida e que se baseia num equilíbrio entre as partes que a compõem, cada qual em si completa, mas ao mesmo tempo aberta ao diálogo com os outros elementos. Os fios invisíveis que ligam os textos eugenianos são inúmeros: segui-los pode conduzir a uma interpretação dos textos que supera os limites das coletâneas, numa pluralidade de leituras possíveis que enriquece a compreensão da sua obra.

⁴⁵⁶ Bertolazzi, F., “A transparência do mundo” in Andrade, E. de, *Prosa*, op. cit., pp. 11-6, p. 11.

3.4. A organização poemática “em colar”

3.4.1. Os poemas “em colar” de *Ostinato Rigore* (nos documentos de arquivo)

Na coletânea *Ostinato Rigore*, de 1964 – considerada por alguns críticos como um ponto de viragem na produção do autor –, Eugénio de Andrade introduz uma nova estrutura ou «organização poemática», que Óscar Lopes chamou composição «em colar».⁴⁵⁷ Segundo o crítico, trata-se de «uma espécie de colar de brevíssimas estâncias, predominantemente de dísticos (mas também de trísticos e monósticos)»⁴⁵⁸; cada poema “em colar” pode ser composto por um número variável de “estâncias”, numeradas e reunidas sob um título comum. Em *Ostinato Rigore*, encontramos sete poemas que apresentam as características gráficas que a identificam: “Cristalizações” [PO: 127-8], “Escrita da Terra” (título que antecipa o da coletânea de 1974) [PO: 128-9], “Estrabilhos de um dia de verão” [PO: 130-1], “Eros de passagem” (assim será intitulada a antologia da “Poesia erótica contemporânea” organizada pelo poeta em 1982 e «sucessora»⁴⁵⁹, nas palavras de Eugénio de Andrade, da de 1972) [PO: 133], “Natureza-morta com frutos” [PO: 134], “As nascentes da ternura” [PO: 136-7], “Eros Thanatos” [PO: 139].⁴⁶⁰

Para se compreenderem a formação e as características desta nova organização da matéria poética é preciso considerar também os textos que apresentam uma disposição gráfica mais tradicional, mas nos quais é possível reconhecer um esboço desta estrutura, bem como os textos que apresentaram esta composição numa das edições anteriores da obra, assim realizando um estudo da coletânea numa perspetiva filológica que é paralelo e complementar à análise levada a cabo no outro capítulo da presente tese dedicado a *Ostinato Rigore* (2.5.2). A esta abordagem pode-se adicionar a análise dos documentos de arquivo, ainda inéditos, por nós encontrados na correspondência entre Eugénio de Andrade e Eduardo Lourenço no espólio do crítico conservado na Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa e os documentos que se conservam nos arquivos de Eugénio de Andrade e que testemunham a elaboração de outros poemas compostos em colar, finalmente rejeitados ou só parcialmente publicados. Estes documentos serão analisados nos pormenores nos capítulos 3.4.2.1 a 3.4.2.4. Para oferecermos um quadro mais preciso do objeto do nosso estudo, contudo, cabe já

⁴⁵⁷ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., pp. 74-5.

⁴⁵⁸ *Ibidem*. Considerando os sete textos de *Ostinato Rigore* que, na edição de referência do nosso estudo, apresentam de forma evidente uma estrutura deste tipo, podemos afirmar que o número das “estâncias” varia entre 5 e 7 (sendo três os poemas compostos por 5 e 7, um por 6), enquanto a “estânci” mais comum é a composta por dois versos (31 das 42 totais).

⁴⁵⁹ Andrade, E. de, *Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea*, desenhos de J. Rodrigues, Limiar, Porto 1982, p. 7.

⁴⁶⁰ Mais um poema que, no *corpus* eugeniano, aparentemente apresenta esta estrutura é “Rente ao chão”, de *Rente ao Dizer* [PO: 496-7], bem sucessivo aos que integram *Ostinato Rigore*. Embora as duas estrofes que o compõem sejam numeradas, ele não partilha as características formais dos textos “em colar”.

referirmos uma primeira conclusão tirada destas análises, conclusão de cunho terminológico, mas também substancial.

Um dos dois poemas “em colar” intitulados “Pequeno formato” (3.4.2.1), que serão reaproveitados só parcialmente por Eugénio de Andrade, é composto por sete textos numerados, o segundo dos quais apresenta uma indicação do poeta: «(Variante do anterior)». Além do interesse que desperta o termo «variante», a presença do género masculino («do») informa-nos que Eugénio de Andrade não considerava os textos numerados que constituem a estrutura poemática em apreço como estrofes, mas, por sua vez, como poemas. Esta tese é corroborada pelo estudo da própria estrutura poemática por nós realizado antes de conferirmos o documento, mas também pela comparação com outra coletânea eugeniana, *Limiar dos Pássaros*: a última secção da obra, de facto, é composta por trinta poemas numerados; todos eles estão presentes no índice da primeira edição, de 1976 (embora não apareçam na tábua da nossa obra de referência).⁴⁶¹

Nesta tese, consideramos, portanto, os poemas em colar como formados por vários poemas mais breves e numerados. Como se vê, o estudo desta estrutura exige a análise de uma série de documentos heterogéneos, mas também várias ferramentas teóricas para a sua compreensão,⁴⁶² inclusive no que respeita à sua rica e complexa componente rítmica. O próprio Óscar Lopes afirma que, neste caso específico, a

contrapartida audível se reduz, muito parcimoniosamente, a pequenos efeitos densificados de isossilabismo dístico (por exemplo: *Onde espero morrer / será manhã ainda?*), de modulação semântica ou melhor dizendo, sémica [...], ou, cumulativamente, a efeitos de uma minudente perícia na simples ordem sintáctica das imagens verbais [...].⁴⁶³

O crítico reconhece um dos fatores responsáveis do ritmo nas metáforas, sendo que cada uma delas geralmente corresponde a um poema numerado:

É claro que a brevidade de cada peça posta em colar (serialmente numerada, nos casos mais típicos) desloca a recorrência rítmica dominante para o interior do átomo de imagem-metáfora, isto é, semantiza-a imediatamente, subalternizando a métrica.⁴⁶⁴

Parece-nos que, além da função rítmica desempenhada pela metáfora – e que, em relação à obra de Eugénio de Andrade, foi extensivamente estudada por Carlos Mendes de Sousa –⁴⁶⁵, o ritmo não deve ser procurado em cada poema, mas sim ao nível mais amplo do poema “em colar”, como o próprio

⁴⁶¹ Cfr. cap. 2.5.3

⁴⁶² Lopes, Ó., «Morte e ressurreição dos mitos na poesia de Eugénio de Andrade (meditações quase em rondó)» in *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., pp. 15-35, p. 22: «Para falar de *Ostinato Rigore* seriam necessários novos instrumentos no estojo de análise às formas e intenções».

⁴⁶³ *Ivi*, p. 59.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música: a Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit.

crítico sugeriu:

E a imaginação do leitor é lançada na peugada de um todo que sirva de denominador comum ou, antes, de perspectiva dinâmica a esse rosário de imagens em fuga metafórica [...].⁴⁶⁶

As soluções gráficas às quais Eugénio de Andrade recorre constituem um elemento rítmico e, de facto, organizam o discurso, segundo a definição de ritmo como «organização do movimento da palavra» proposta por Henri Meschonnic a partir dos estudos de Émile Benveniste.⁴⁶⁷ Do ponto de vista gráfico, todos os elementos são constitutivos do ritmo do poema (espaços brancos, disposição textual):

Il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, trans-subjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral. La page écrite, imprimée, met en jeu, comme toute pratique du langage, une théorie du langage et une historicité du discours, dont la pratique est l'accomplissement, et la méconnaissance. C'est l'enjeu de la typographie. [...] L'oral est lié au visuel.⁴⁶⁸

Neste sentido, a numeração dos poemas e os espaços brancos com ela relacionados constituem uma maneira de se organizarem, justamente de forma gráfica, o significado e o ritmo dos poemas “em colar”: por um lado, a numeração estabelece uma ligação progressiva entre os poemas – determinando, aliás, uma ordem não passível de alterações, «irreversível», como já Óscar Lopes sublinhou⁴⁶⁹ – enfatizando, em alguns casos, a função de etapa do desenvolvimento das imagens evocadas que cada poema desempenha; por outro, esta disposição peculiar visa sublinhar a independência de cada poema, de cada imagem evocada, quebrando a unidade da estrutura maior “em colar”.

Se Eugénio de Andrade coloca cesuras no poema, em parte quebrando o ritmo visual (apesar da progressão na numeração que, como vimos, garante alguma ligação entre os poemas), ele recupera, contudo, a unidade rítmica do poema “em colar” através do ritmo semântico, ou seja da retoma de elementos lexicais.⁴⁷⁰ A interpretação dos textos assim organizados parece, portanto, complexa, pois neles se sobrepõem ritmos diferentes:⁴⁷¹ por um lado, um ritmo gráfico que desempenha a dupla função de introduzir cesuras e de estabelecer uma progressão na ordem dos poemas – uma espécie de

⁴⁶⁶ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 75.

⁴⁶⁷ Bourlet, M., Gishoma, C., «Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic» in *Études littéraires africaines*, 24 (2007), pp. 4-11, p. 5 (disponível em <https://doi.org/10.7202/1035338ar>; último acesso a 9/2/2022, trad. nossa).

⁴⁶⁸ Meschonnic, H., *Critique du rythme*, op. cit., p. 299.

⁴⁶⁹ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 75.

⁴⁷⁰ Cfr. cap. 2.3.2.

⁴⁷¹ Quanto à sobreposição de ritmos na poesia eugeniana, cfr. Celani, S., «A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XIV (2012), pp. 55-63.

ritmo sincopado –; por outro, um ritmo semântico que garante a unidade entre eles.

O primeiro poema a apresentar esta estrutura é “Cristalizações”. O título remete para o homónimo texto de Cesário Verde, inserido por Eugénio de Andrade na sua *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, em homenagem a um dos poetas que ele mais amou e que considerou um dos seus mestres.⁴⁷² Admirador do «desenho linear» [PR: RP, 259] dos seus textos poéticos, Eugénio de Andrade reconhece nele uma certa fascinação por uma poesia «atraída pela prosa» [PR: AS, 44]. Diz Cesário Verde numa carta a Silva Pinto a propósito das suas “Cristalizações”: «São uns versos agudos, gelados, que o Inverno passado me ajudou a construir; lembram um poliedro de cristal e não sugerem por isso quase nenhuma emoção psicológica e íntima»⁴⁷³. Leiamos o texto:

Cristalizações

1.

Com palavras amo.

2.

Inclina-te como a rosa
só quando o vento passe.

3.

Despe-te
como o orvalho
na concha da manhã.

4.

Ama
como o rio sobe os últimos degraus
ao encontro do seu leito.

5.

Como podemos florir
ao peso de tanta luz?

6.

Estou de passagem:
amo o efémero.

7.

Onde espero morrer
será manhã ainda? [PO: 127-8]

⁴⁷² A Cesário Verde ele dedica o poema “Em Lisboa com Cesário Verde”, de *Homenagens e Outros Epítáfios*, em que os versos do poeta trazem à memória de Eugénio de Andrade a sua infância, vista como *hortus conclusus*, e que termina com os versos seguintes: «ó meu poeta, talvez fosse contigo / que aprendi a pesar sílaba a sílaba / cada palavra, essas que tu levaste / quase sempre, como poucos mais, / à suprema perfeição da língua» [PO: 274]. Versos que ecoam outros, célebres, de Cesário: «Se eu não morresse, nunca! E eternamente buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!».

⁴⁷³ Verde, C., *Obra Completa de Cesário Verde* [1964], org. de J. Serrão, Lisboa 1970², p. 178. Por razões de espaço, não citaremos o poema de Cesário Verde na íntegra.

O poema de Cesário Verde evocado no título constitui quase uma constelação de imagens através das quais o poeta descreve um bairro de Lisboa da segunda metade do século XIX. A vista desempenha nele um papel fundamental: o poeta consegue assim pintar um quadro da sua época.⁴⁷⁴ Aquilo que o aproxima do poema que acabámos de ler,⁴⁷⁵ apesar das diferenças devidas ao comprimento e à atitude realista de Cesário Verde, é justamente o facto de eles serem constituídos por imagens justapostas. Como alguns críticos sublinharam, o elemento visual constitui um aspeto central de *Ostinato Rigore*: Federico Bertolazzi, por exemplo, fala de «projecção quase pictórica do novo real»⁴⁷⁶ na coletânea; na nossa opinião, esta dimensão constitui o núcleo dos poemas em colar. A análise dos documentos de arquivo, de facto, fez emergir com força a relação que esta organização poemática mantém com as artes visuais (lembramos que Eugénio de Andrade pintava com aguarela e que escreveu vários textos sobre as mais variadas artes). Os documentos inéditos apresentam, de facto, algumas referências explícitas: um dos datiloscritos que integram o *dossier* genético do poema “Pequeno formato” (2.3.4.2.1) apresenta o subtítulo «A partir de fotografias de Dario Gonçalves». Algumas fotografias do artista e amigo do poeta, inicialmente dono do fundo em que o documento é conservado e com quem Eugénio de Andrade colaborou em diversas ocasiões,⁴⁷⁷ terão, portanto, inspirado os breves textos reunidos sob este título. Cabe salientarmos que esta expressão se utiliza inclusive no léxico da fotografia e que Eugénio de Andrade a reaproveitou mais tarde como título de uma das suas coletâneas.⁴⁷⁸ Quanto a “Ilha” ou “Ilhas” (2.3.4.2.2), um dos documentos que testemunham a sua elaboração apresentava a dedicação a José Rodrigues, pintor e escultor, além de amigo do poeta.⁴⁷⁹ A ele Eugénio de Andrade dedica vários textos, mais tarde inseridos nas coletâneas de textos em prosa *À Sombra da Memória* e *Os Afluentes do Silêncio*. Repare-se também que o título original de outro documento que pertence ao *dossier* genético do mesmo poema era “Lembrança de Botticelli”, em seguida alterado em “Afrodite”, provavelmente com o objetivo de camuflar a referência óbvia à célebre pintura e torná-la menos explícita. Em “Ilha” ou “Ilhas”, ainda, notámos uma influência da

⁴⁷⁴ A centralidade da visão na obra de Cesário Verde é sublinhada também pelo recurso a soluções que, segundo afirma Valeria Tocco, até àquele momento tinham sido típicas do romance, como o ato de espreitar pelas janelas, etc. Cfr. Tocco, V., *Breve storia della letteratura portoghese. Dalle origini ai giorni nostri*, op. cit., p. 179.

⁴⁷⁵ Além da já referida centralidade da vista e da estrutura caracterizada pela justaposição das imagens, entre outras razões identificáveis, parece-nos que a escolha do título se deve à partilha de uma certa intenção social e procura de justiça próprias do poema de Cesário Verde: o poema eugeniano – embora este aspeto seja muito disfarçado e possa ser considerado como secundário – adquiriria uma leitura mais ligada àquela busca da plenitude que se configura como elemento de resgate do homem na época histórica na qual o poeta se coloca.

⁴⁷⁶ Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 85.

⁴⁷⁷ Lembramos, pelo menos, a obra *Porto. Os Sulcos do Olhar* (O Jornal, 1988).

⁴⁷⁸ Note-se o paralelismo com dois outros poemas deste tipo, ambos de *Ostinato Rigore*, que deram, por sua vez, o título a duas obras eugenianas: “Escrita da Terra” (título que antecipa o da coletânea de 1974) e “Eros de passagem” (assim será intitulada a antologia da “Poesia erótica contemporânea” organizada pelo poeta em 1968 e várias vezes revista e aumentada).

⁴⁷⁹ Em 2015, teve lugar na Fábrica Social – Fundação Escultor José Rodrigues no Porto a exposição “Eugénio de Andrade - José Rodrigues, Retrato de uma Amizade”, com curadoria de Maria Bochicchio e Graça Martins.

atividade tradutória de Eugénio de Andrade na elaboração do texto: já em 1961, de facto, o poeta tinha publicado a tradução de “Îles”, de Blaise Cendrars, tirado de *Documentaires*, composto, por sua vez, por poemas numerados e que, como testemunha o título da obra, mantinha uma relação estrita com as imagens. Assim explica o poeta francês a escolha do título:

La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant documentaires. Leur ancien sous-titre. C'est peut être aujourd'hui un genre nouveau [...]⁴⁸⁰

Salientamos que, quando Blaise Cendrars escolheu intitular o seu poema *Documentaires*, este termo acabava de ser inventado.⁴⁸¹ Mais uma ligação com as artes visuais nos poemas “em colar” emerge de “Quinze olhares de Colette Deblé” (2.3.4.2.4), definitivamente publicado em *Os Sulcos da Sede* com o título “Nas águas da sombra”. O poema será inicialmente inserido numa publicação de litografias da pintora francesa Colette Deblé (1944) pelas edições Écarts de Paris.⁴⁸²

“Cristalizações” é paradigmático, portanto, no que diz respeito à sua ligação com a vista, as imagens e as artes visuais, porém consente também compreendermos quais são os parâmetros que transformam o conjunto de imagens em poema, conferindo-lhes unidade. Além de serem recolhidos sob o mesmo título, os versos que participam deste tipo de composição são caracterizados, de facto, pela recorrência de alguns elementos, às vezes de forma bem disfarçada, que permitem estabelecer uma unidade interior ao texto. Ao nível semântico, é típica a repetição de determinadas palavras ou o recurso a determinadas famílias lexicais. No caso do poema em apreço, é preciso destacar a recorrência do verbo ‘amar’: «Com palavras amo», «Ama / como o rio sobe os últimos degraus / ao encontro do seu leito», «amo o efémero». Outro elemento que contribui para a coesão textual e que concretiza o ritmo é a frequência de uso de um determinado modo verbal, no caso específico o imperativo. Parece-nos que esta repetição é capaz de configurar anáforas, contribuindo assim para a estruturação do ritmo⁴⁸³: «Inclina-te», «Despe-te», «Ama», com uma intensificação do significado que se estrutura em clímax. Segue os três imperativos o advérbio «como», que introduz uma similitude. Acrescente-se, ainda, que dois deles introduzem objetos que, pelo seu serem “efémeros”, ecoarão nos versos «estou de passagem: amo o efémero» (o rio, natural e culturalmente associado à passagem; a rosa, símbolo por excelência de tudo quanto é efémero), estabelecendo um eco entre as imagens e o conteúdo semântico do adjetivo. Imagens, estas, que remetem para a Grécia arcaica,

⁴⁸⁰ Cendrars, B., *Du monde entier, poèmes 1912-1924*, Gallimard, Paris 1990, p. 133.

⁴⁸¹ Cfr. Triantafyllou, A., “La poésie ‘documentaire’ de Blaise Cendrars” in James, A., Reig, C. (org.), *Frontières de la non-fiction: Littérature, cinéma, arts*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 173-87.

⁴⁸² Deblé, C., Andrade, E. de, *Quinze Regards / Quinze Olhares*, Éditions Écarts, Paris 2001.

⁴⁸³ Cfr. cap. 2.2.6.

nomeadamente para a filosofia de Heraclito e para a poesia de Safo, ambas fulcrais na poética de Eugénio de Andrade. Como vimos (1.2.2), a centralidade da noção de efémero na poesia eugeniana foi destacada por vários críticos, entre os quais Eduardo Lourenço⁴⁸⁴, e por Vergílio Ferreira, que ressalta justamente o papel da imagem da rosa, colocando-a em relação com as rosas de Safo, poetisa que Eugénio de Andrade traduziu.⁴⁸⁵ A frequência dos imperativos e a concisão dos versos remetem para o estilo oracular.

Um exemplo interessante de construção do ritmo num poema que pertence ao grupo caracterizado pela composição “em colar” é constituído por “Estrabilhos de um dia de verão”, devendo-se à articulação de ritmos diferentes: o figurativo, o semântico (com a repetição de palavras que impõe uma progressão ao poema), a organização das vogais e das consoantes:⁴⁸⁶

Estrabilhos de um dia de verão

1.

Um nó de luz ou uma lágrima:
nada mais era quando despertava.

2.

Sabor de água, puro sabor
de ser matinal até doer.

3.

Sabor de ser
ardor de florir,
rumor de amanhecer.

4.

Ser
da neve ao fogo um só ardor.

5.

Um só fluir, um só fulgor. [PO: 130-1].⁴⁸⁷

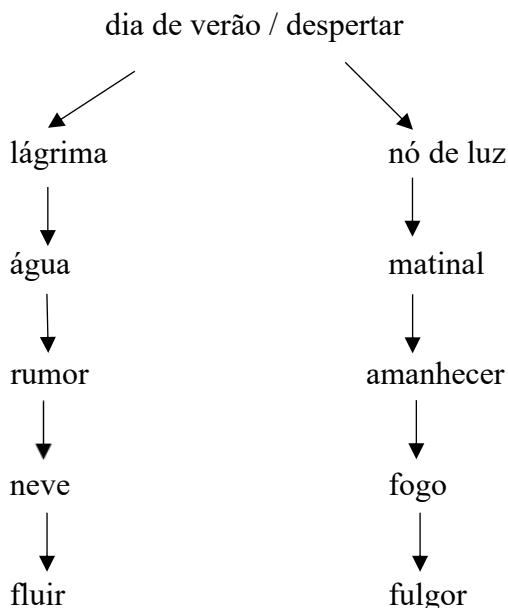
⁴⁸⁴ Lourenço, E., “Oiro e melancolia (Sobre *Ostinato Rigore*)” in *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 45.

⁴⁸⁵ Rocha Pereira, M. H. da, “Poesia de Safo em Eugénio de Andrade” in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1988, pp. 323-32, p. 326: «Formalmente, pode dizer-se que a intensidade expressiva dos breves poemas de *Ostinato Rigore* (sobretudo as “Cristalizações”) é irmã de alguns dos mais belos fragmentos de Safo». Veja-se também Ferreira, V., “Breve péríplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 442.

⁴⁸⁶ Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 244: «le sens et le rythme, indissociablement, sont modifiés par la prosodie, qui est une organisation du sens, et du vers, du sens à travers les signifiants». Cfr. também *ivi*, pp. 259-60.

⁴⁸⁷ Pela presença dos mesmos elementos semânticos, pelo ritmo complexo e a estrutura circular, compare-se este poema com “Coração recente”, de *Mar de Setembro* [PO: 114], já na primeira edição de 1961: «Eras tu? Era o dia / acabado de nascer? // Que rosa abria? Rosa / ou ardor? Não seria // só desejo de ser / um travo de alegria? // Um fulgor? Um fluir // Eras tu? Era o dia?».

Do ponto de vista semântico-figurativo, o poema articula-se em duas séries de imagens que remetem, respetivamente, para as imagens arquetípicas da luz e da água, dois dos quatro elementos naturais que, como vimos, Eugénio de Andrade coloca no cerne da própria poética, criando, assim, uma poesia que Óscar Lopes definiu «elemental». ⁴⁸⁸ O poeta explora o âmbito semântico dos dois elementos, transformando (metamorfoseando) as imagens iniciais através de progressivas modulações, trabalhando-as até configurar uma espécie de sinédoque: o «nó de luz» e a «lágrima» tornam-se «fogo» e «água», sendo que os dois pares remetem um para o outro e mantêm entre si uma relação quantitativa. ⁴⁸⁹ O eu lírico identifica-se com as duas primeiras imagens no momento do despertar, momento que nos parece apropriado associar ao «dia do verão» indicado no título, sendo recorrente, na obra de Eugénio de Andrade, a associação entre o verão, o despertar dos sentidos e a juventude. A partir do título, portanto, desdobram-se as duas linhas semântico-figurativas que garantem a unidade dos poemas numerados, aparentemente desligados entre si: por um lado, o eixo relativo à água (representado pela «lágrima» do poema 1, a «água» do 2, o «rumor» do 3⁴⁹⁰, a «neve» do 4 e o verbo «fluir» do 5); por outro, o da luz, que aparece mais uma vez no segundo poema graças ao adjetivo «matinal», no terceiro ao infinitivo «amanhecer», no quarto é representada pelo «fogo» e, por fim, pelo «fulgor» no quinto. O esquema da evolução das imagens – também neste caso dispostas em clímax – é, assim, o seguinte:

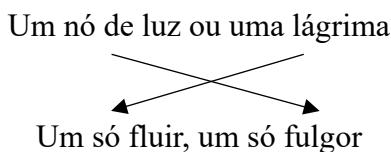


⁴⁸⁸ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)* - Seis Ensaios, op. cit., p. 28: «O seu mundo pode dizer-se elemental [...] porque quase se diria estruturado, em imagens, à base das metamorfoses dos quatro elementos míticos tradicionais: o fogo (ou luz, ardor), a água (ou rio, mar), o ar (ou vento), a terra e os seus frutos em maturação». Leia-se o poema “Os frutos”, justamente de *Ostinato Rigore*: «Assim eu queria o poema: / fremente de luz, áspero de terra, / rumoroso de águas e de vento» [PO: 134].

⁴⁸⁹ Mortara Garavelli, B., *Il parlare figurato. Manuale di figure retoriche*, op. cit., p. 21.

⁴⁹⁰ Quanto à relação entre a água e o rumor, remetemos para Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade)* - Seis Ensaios, op. cit., p. 110; Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 92-5; veja-se ainda Ferreira, V., “Breve péríodo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 444.

Esta progressiva modulação das imagens culmina na associação fonética (/f/, /l/, /r/, /u/) e na coincidência dos acentos entre as palavras «fluir» e «fulgor» (ambas oxítonas), na ressonância do primeiro verso no último: o poema caracteriza-se, de facto, por uma construção circular, que pode ser identificada através de uma atenta leitura:



A construção dos versos é quase idêntica, mas especular, constituindo-se como um quiasmo: cada verso é formado pela evocação de duas imagens, ligadas pela disjunção ‘ou’ (segundo a modalidade de emprego que Óscar Lopes define «de equivalência, ou indiferença opcional»⁴⁹¹) no primeiro caso e, no segundo, pela vírgula: elementos, esses, que os dividem metricamente em dois hemistíquios tetrassílabos; regista-se a dupla ocorrência do artigo indeterminativo e uma quase anáfora («Um nó» – «Um só») na abertura dos dois versos. O ritmo progressivo – Carlos Mendes de Sousa fala de «movimento ascensional e intensificante»⁴⁹² – imposto pelo trabalho de modulação das imagens é assim enfatizado pela ligação entre os primeiros elementos e os últimos da cadeia semântica que descrevemos anteriormente. Como Óscar Lopes afirma ao estudar a metáfora como elemento do ritmo na poesia de Eugénio de Andrade,

Aquilo que melhor se detecta são equivalências e contiguidades nos diversos graus aparentes de fluidez, mobilidade, densidade que os Antigos distinguiam sob a forma de quatro elementos fundamentais [...] os modos de transição e de metamorfose a que isso, nos poemas de Eugénio de Andrade, se presta, como curvas de uma linha melódica.⁴⁹³

De uma forma mais evidente, o ritmo do poema surge da recuperação de elementos lexicais ou de sintagmas, às vezes com algumas modulações:

*Sabor de água, puro sabor / de ser; sabor de ser; ser;
ardor de florir; da neve ao fogo um só ardor;
um só ardor; um só fluir, um só fulgor.*

A escolha dos infinitivos (sete dos oito verbos presentes no poema “em colar”) leva à universalização

⁴⁹¹ Para uma análise da função da disjunção ‘ou’ na poesia eugeniana, veja-se Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 101.

⁴⁹² Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música: a Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 49.

⁴⁹³ Ivi, p. 87.

dos conceitos expressos e coloca-os num *status* de atemporalidade⁴⁹⁴ (efeito para o qual contribui também o outro predicado, o imperfeito *era*⁴⁹⁵), por sua vez típica do estilo epigramático e oracular.⁴⁹⁶ Além disso, os infinitivos contribuem, do ponto de vista fonético, para o ritmo do poema: as numerosas ocorrências de palavras com a mesma terminação tornam preponderantes as fluidas e as palavras oxítonas, realizando contínuos jogos fónicos e inúmeras assonâncias. Isto torna-se evidente, em particular, no poema 3, graças ao paralelismo que se regista nos três versos, cuja estrutura – substantivo + preposição “de” + infinitivo – se repete. Propomos mais uma vez a leitura do texto para maior clareza (sublinhado nosso):

Estróbilos de um dia de verão

1.

Um nó de luz ou uma lágrima:
nada mais era quando despertava.

2.

Sabor de água, puro sabor
de ser matinal até doer.

3.

Sabor de ser
ardor de florir,
rumor de amanhecer.

4.

Ser
da neve ao fogo um só ardor.

5.

Um só fluir, um só fulgor.

A referida musicalidade do poema deve-se, portanto, a uma complexa estrutura rítmica, que pode ser analisada e justificada só recorrendo a várias abordagens teóricas. A compreensão do texto enriquece-se, assim, graças à leitura e à interpretação meschoniqueana do ritmo entendido como «organização do sentido no discurso»: só assim descobrimos que o poema testemunha uma metamorfose, oferece

⁴⁹⁴ Sobre o uso dos infinitivos (nomeadamente em “Canto firme”, de *Obscuro Domínio*), veja-se Paleri, S., «Eugénio de Andrade e l’Italia» in *Estudos Italianos em Portugal*, 2 (2007), pp. 257-76, p. 272.

⁴⁹⁵ Óscar Lopes fala de uma modalidade nova de emprego do imperfeito por Eugénio de Andrade, que ele designa como “pretérito imperfeito absoluto”, «desliga[ndo] de qualquer coordenada temporal extrínseca essa duração pretérita» (Lopes, O., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 30).

⁴⁹⁶ Repetimos a citação de Eduardo Lourenço: «Toda a poesia é “palavra no tempo” sem dúvida, mas a do autor de *Ostinato Rigore*, de tão colada ao tempo, de tão íntima do instante e sua fulguração, mais parece, sem ser intemporal, uma como que sensível suspensão do tempo. Particularmente esta que imprime a sua tonalidade específica a *Ostinato Rigore*» (Lourenço, E., “Oiro e melancolia (Sobre *Ostinato Rigore*)” in *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 46).

à nossa visão uma transformação, uma passagem do objeto ao ato, do fixo ao móvel. O poema conduz-nos através das fases de eclosão dos elementos (através do *florir*, do *amanhecer*), bem como acompanha-nos na passagem do (quase) fixo – pequeno (a *lágrima*, o *nó de luz*) ao móvel – amplo (o *fluir*, o *fulgor*). Na nossa opinião, a presença no título da palavra “estribilhos” tem justamente a função de sublinhar este aspeto de repetição interior ao poema, que pode escapar a uma leitura pouco atenta.⁴⁹⁷ Este termo só aparecerá mais uma vez em títulos eugenianos, já na primeira edição, de 1971,⁴⁹⁸ da coletânea seguinte, *Obscuro Domínio* [PO: 175].

Diferente é o caso de “Natureza-morto com frutos”, que consta já na primeira edição de *Ostinato Rigore*: os cinco poemas que o compõem formam quase uma écfrase de um quadro ou, pelo menos, permitem ao leitor imaginar uma pintura. Nas palavras de Umberto Eco, a écfrase, assim como a encontramos em obras de autores modernos, «tende ad attrarre l’attenzione non tanto su di sé come dispositivo verbale, bensì sulla immagine che si intende evocare»⁴⁹⁹. É evidente, de facto, no poema “em colar” que estamos a analisar, a predominância da imagem, da visão e da luz, elemento que une os vários poemas numerados (como se depreende da recorrência de termos que pertencem ao dito campo semântico: «matinal», «brancura», «manhã», «brilhos», «sol», «verão», «lume»). Nas palavras de Vergílio Ferreira, o «típico poema» de Eugénio de Andrade «é aquele em que apenas vemos» e «o que fica é o que uma instantânea luz nos imobilizou»⁵⁰⁰. O elemento que liga as imagens do poema é a luz, constituindo cada poema a focalização num elemento específico, num pormenor, de um quadro mais amplo. Neste caso, pode-se dizer que o ritmo é visual no sentido de uma organização do poema com base em pormenores visuais sobre os quais o olhar (ou a imaginação do poeta) se foca.⁵⁰¹ O poema representa perfeitamente (e, de facto, o crítico serve-se de exemplos tirados dele para justificar a sua observação) a seguinte afirmação de Eduardo Lourenço em seu estudo sobre *Ostinato Rigore*:

A novidade brilha na apropriação, por assim dizer, pura, pictórica, mas sem olhar suposto, de momentos-imagens oferecidos à nossa contemplação desarmada.⁵⁰²

⁴⁹⁷ Definição de ‘estribilho’ no *Dicionário de Música* de Borba e Lopes-Graça: «(do cast. *Estríbillo*). Ritornelo, refrém ou refrão. Frase ou estrofe que se repete periodicamente na sequência de uma canção ou peça lírica» (Borba, T., Lopes-Graça, F., *Dicionário de Música* [1956-1958], Mário Figueirinhas Editor, vol. I, Porto 1996², p. 488).

⁴⁹⁸ Andrade, E. de, *Obscuro Domínio*, Editorial Inova, Porto 1971, p. 95.

⁴⁹⁹ Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* [2003], Bompiani, Milano 2004⁵, p. 209.

⁵⁰⁰ Ferreira, V., “Breve péríplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 442-3.

⁵⁰¹ Vista a referência a Cesário Verde no primeiro poema desse tipo, parece-nos oportuno remeter, como sugestão, para outro poema seu, desta vez “Num bairro moderno” (que, alias, constitui um par com o outro) e, em particular, para uma estrofe: «Subitamente – que visão de artista! / Se eu transformasse os simples vegetais, / à luz do Sol, o intenso colorista, / num ser humano que se mova e exista / cheio de belas proporções carnais?».

⁵⁰² Lourenço, E., “Oiro e melancolia (Sobre *Ostinato Rigore*)” in *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 48.

Outro exemplo de poema “em colar” – o seguinte – na coletânea é “As nascentes da ternura”; nele também é possível observar vários tipos de organização do ritmo: o enredo das vogais e das consoantes, a organização semântica, além da organização visual comum a todos os textos que apresentam esta estrutura. Aqui também se regista o desenvolvimento visual dos quatro elementos.

As nascentes da ternura

1

No espaço de um relâmpago
os olhos reflectem os navios.

2

O silêncio brilha acariciado.

3

O silêncio é de todos os rumores
o mais próximo da nascente.

4

Só água era, e sem memória.

5

Claridade sem repouso, ó claridade,
aguda nos juncos, nas pedras rasa.

6

É no ardor dos cardos
que o vento faz a casa.

7

Da pedra ao sal, do sal à espuma,
amo a pobreza e a brancura. [PO: 136-7].⁵⁰³

Regista-se a recorrência de séries de imagens e famílias lexicais, embora menos ordenada com respeito a quanto visto em outros exemplos analisados anteriormente: «relâmpago» – «olhos» – «brilha» – «Claridade» (duas vezes) – «ardor» (que ressoa na palavra «cardos») – «brancura»; «navios» – «nascente» (presente inclusive no título) – «água» – «espuma»; «silêncio» (duas vezes, mais «rumores»); «casa» – «pedra». Cabe ressaltarmos a organização das consoantes, que nos parece centrar-se principalmente nos fonemas /r/, /R/ e /s/, /ʃ/ (sublinhado e itálico nossos):

⁵⁰³ O v. 7 apresentava pequenas variantes nas edições de 1964, 1966, 1968 (*oh claridade!*), e na de 1971 (*oh claridade!* -).

As nascentes da ternura

1

No espaço de um relâmpago
os olhos reflectem os navios.

2

O silêncio brilha acariciado.

3

O silêncio é de todos os rumores
o mais próximo da nascente.

4

Só água era, e sem memória.

5

Claridade sem repouso, ó claridade,
aguda nos juncos, nas pedras rasa.

6

É no ardor dos cardos
que o vento faz a casa.

7

Da pedra ao sal, do sal à espuma,
amo a pobreza e a brancura.

Relações consonânticas mais localizadas podem ser reconhecidas em cada poema numerado (a repetição do fonema /k/ no sexto, que parece concretizar a materialidade da «casa»; a recorrência de /b/ seguido de /r/ que entrelaça as palavras «pobreza» e «brancura» – conceitos interligados na visão eugeniana – no último poema). O texto, portanto, é rico em referências e caracterizado por uma recorrência de sons capaz de tornar coesos os poemas. Para este efeito, parece-nos interessante a rima entre o quinto e o sexto («rasa» – «casa», enriquecida pela posição marcada – por causa do quiasmo «aguda nos juncos, nas pedras rasa» – deste adjetivo)⁵⁰⁴, mas também o par «ternura» do título e «brancura» do último verso, que, embora não produzam efeitos de rima por causa da distância que os separa, estabelecem a unidade entre o início e o fim do poema, que ecoa a circularidade vista a propósito de outros textos neste capítulo.

Tendo analisado uma amostra de poemas de *Ostinato Rigore* que apresentam uma composição “em colar”, trataremos alguns casos diferentes que nos oferecem muitas informações, porque, através de uma abordagem filológica, permitem esclarecer a estratégia de construção do ritmo à qual o poeta

⁵⁰⁴ Lembramos que Henri Meschonnic fala de uma «semântica da rima – que é ao mesmo tempo semântica prosódica e semântica da posição» (Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 313, trad. nossa).

recorre no conjunto de textos que participam desta organização poemática. Um exemplo é “Metamorfozes da casa”, que foi reelaborado por Eugénio de Andrade justamente com o objetivo de apagar as características típicas dos poemas compostos “em colar” (nomeadamente a mais evidente: a numeração das estâncias), que o caracterizava na primeira edição da obra:

Metamorfozes da casa (1964, 1971) ⁵⁰⁵	Metamorfozes da casa (1977, 1997, 2005)
1. Ergue-se aérea pedra a pedra a casa que só tenho no poema.	Ergue-se aérea pedra a pedra a casa que só tenho no poema.
2. A casa dorme, sonha no vento a delícia súbita de ser mastro.	A casa dorme, sonha no vento a delícia súbita de ser mastro.
3. Como estremece um torso delicado, assim a casa, assim um barco...	Como estremece um torso delicado, assim a casa, assim um barco.
4. Uma gaivota passa e outra e outra, a casa não resiste, também voa.	Uma gaivota passa e outra e outra, a casa não resiste: também voa.
5. Ah, um dia a casa será bosque, à sua sombra encontrarei a fonte onde um rumor de água é só silêncio.	Ah, um dia a casa será bosque, à sua sombra encontrarei a fonte onde um rumor de água é só silêncio.

Como se vê, as alterações realizadas ao nível gráfico – que vão se acrescentar às modificações relativas à pontuação (as reticências substituídas pelo ponto final no fim da terceira estrofe, a vírgula pelos dois-pontos no segundo verso da quarta) – foram introduzidas na edição de 1977.⁵⁰⁶ O poeta não intervém de forma contundente no texto, deixando-o praticamente inalterado, como o cotejo com a primeira edição nos informa. Qual, então, a razão do apagamento da numeração dos poemas? Cremos que o texto, contrariamente ao que acontece nos outros compostos “em colar”, apresenta, de

⁵⁰⁵ Juntámos as duas versões por razões de economia de espaço e de praticidade da leitura, apesar de o poeta ter intervindo na edição de 1971 como a seguir: ausência do espaço branco entre o número e o primeiro verso de cada poema; presença de uma pequena variante no quarto: *a casa não resiste: também voa.*; bem como no quinto: *Ah!..*.

⁵⁰⁶ Fabio Barberini regista a introdução destas modificações também na segunda edição da *Antologia Breve*, publicada pela Moraes Editores em 1979 (Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 217).

facto, uma unidade semântica explícita. Enquanto nos poemas que analisámos até agora é possível identificar elementos recorrentes – que atribuem aos textos um determinado ritmo –, mas que aparecem só a uma leitura atenta (sendo, à primeira vista, os poemas numerados desconetados entre si), no poema que estamos a comentar o sujeito é único (a casa) e é explicitado em todas as estâncias. Falta, portanto, a característica principal daquele grupo de poemas: a presença de imagens-metáforas (tantas quantas são os poemas numerados), aparentemente sem relação entre si, como também o movimento, a transformação das imagens. Pelo contrário, estamos perante um texto mais evidentemente coeso e unitário. A diferença coloca-se justamente na falta da sobreposição de ritmos no poema.⁵⁰⁷ Todo o texto é uma metáfora da poesia, a casa-poesia cuja leveza, sublinhada pelo oxíromo «aérea» – «pedra a pedra», fá-la «erguer» e «voar» (sobrepondo-se, assim, à metáfora da *casa-ave* que encontramos em tantos poemas eugenianos, entre os quais “Nordeste”, de *Escrita da Terra*: «Eram casas, casas onde esperavas / aves. [...] Eram aves» [PO: 238]).⁵⁰⁸

Um exemplo análogo ao anterior é o poema “Mitologia”, que aparece pela primeira vez na primeira edição de *Poemas*, de 1966, em que Eugénio de Andrade realiza uma antologia dos poemas publicados até àquela altura, porém acrescentando alguns inéditos. As duas estâncias que compõem o poema em apreço eram numeradas nesta primeira edição e até à de 1971, sendo a numeração eliminada a partir da edição de 1977. Na nossa opinião, a coesão entre as duas estrofes permite justificar o apagamento dos algarismos e a atribuição ao poema de uma organização gráfica mais tradicional. Ele, de facto, é composto por quatro decassílabos dispostos em duas estâncias com esquema rimático *aabb*. A coesão deve-se à contraposição entre a noite e o dia, evidente por causa da colocação destas palavras-chave em abertura, respetivamente, daquelas que, na nossa edição de referência, são a primeira e a segunda estância. A contraposição é assinalada pelos acentos rítmicos, que caem quase todos nas sílabas com vogais fechadas (nomeadamente, /u/), no caso do primeiro dístico, e em sílabas com vogais abertas ou semiabertas (/a/, /é/), no caso do segundo.

⁵⁰⁷ Tendo estudado a estrutura métrica e rítmica de dois poemas eugenianos, “Salzburgo” [PO: 225] e “Adagio quasi andante” [PO: 179] Simone Celani afirma: «Porque o poeta não procura uma regularidade simples, de percepção imediata, mas transgride-a, ultrapassando-a e chegando muitas vezes à criação de ritmos que se sobrepõem, ou melhor, de um ritmo complexo, uma polirritmia aparentemente menos regular, mas também menos artificial, extremamente expressiva e próxima de alguma forma de *naturalidade*» («A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliiani*, XIV (2012), pp. 55-63, p. 58).

⁵⁰⁸ A imagem da casa é recorrente em Eugénio de Andrade; relativamente a *Ostinato Rigore*, José Pacheco Pereira fala de uma «mitologia da casa» (Pacheco Pereira, J., “As poéticas do ‘Ostinato Rigore’” in AA.VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 341-9, p. 345). Uma análise baseada nas teorias de Gaston Bachelard (e nomeadamente nas reflexões que o filósofo francês formula em *La poétique de l’espacé*), levaria à identificação de subcategorias cujo levantamento contribuiria para a compreensão deste aspeto da poética eugeniana: a *casa-ave*, a *casa-poesia*, a *casa-corpo*, a *mãe-casa*, etc. Note-se, ainda, a associação pedra-sílaba, que o emprego do adjetivo «aérea» referido à casa torna mais preciosa (cfr. Saraiva, A., “Uma canção para enganar a morte” in *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., nomeadamente à associação com Carlos Drummond de Andrade e a sua autodefinição de “Fazendeiro do ar”, na p. 89). O poema em apreço dialoga com “Dissonâncias”, de *Obscuro Domínio*, no qual a casa, que no primeiro se erguia «pedra a pedra», cumprindo o percurso inverso, ‘regressa’ («Pedra a pedra / a casa vai regressar»).

Mitologia

A noite quebra as lanças uma a uma
na brancura dos muros e da espuma.

O dia apaixonadamente branco
cai ferido por um dardo no flanco.
[PO: 133, negrito nosso].

O poema “Espadas da melancolia” foi acrescentado por Eugénio de Andrade na antologia *Poemas*, na primeira edição de 1966, com o título “Sete espadas para uma melancolia”:

Sete espadas para uma melancolia ⁵⁰⁹ (<i>Poemas</i> , 1966)	Espadas da melancolia (<i>Poesia</i> , 2005)
Um corpo para estender a naufragos – o teu corpo.	Um corpo para estender a naufragos – o teu corpo.
Um rastro de cadelas aluadas, um charco de maçãs apodrecidas ou longas cabeleiras apagadas...	Um rastro de cadelas aluadas, um charco de maçãs apodrecidas ou longas cabeleiras apagadas.
Não dizias palavras ou dizias só aquelas onde o rosto se escondia.	Não dizias palavras, ou só dizias aqueelas onde o rosto se escondia.
Palavras onde o sangue não abria a corola de fogo à madrugada.	Palavras onde o sangue não abria a corola de fogo à madrugada.
O azul não canta, a água morre na mais secreta boca do teu corpo.	O azul não canta, a água morre na mais secreta boca do teu corpo.
Aqui não brilha a terra, a luz é fria, aqui o horizonte não respira.	Aqui não brilha a terra, a luz é fria, aqui o horizonte não respira.
Não havia vento: só medo e cobardia.	Não havia vento: só medo e cobardia. [PO: 142]

Como se vê, a estrutura remete para aquela estudada neste capítulo: o título presente na obra de 1966 indica, de facto, embora de forma menos direta, uma certa ideia de numeração das estâncias; além disso, parecem-nos sinais evidentes da elaboração original segundo a organização que estamos a estudar a recorrência de elementos (nomeadamente, palavras que pertencem a uma mesma família lexical) de uma estrofe para a outra. A nossa intuição foi confirmada por um documento conservado

⁵⁰⁹ In *Poemas*, Portugália editora, Lisboa 1966, pp. 236-7. Na edição bilingue de 1971, há um espaço mais amplo antes do último verso, provavelmente para respeitar a disposição gráfica do texto francês. A edição de 1997 é idêntica à de 2005, mas há um espaço que separa os vs. 2 e 3, como na outra.

no espólio do crítico Eduardo Lourenço (esp. E71), adquirido pela Biblioteca Nacional de Portugal em 2014. Na oitava pasta, localizada e datada «Porto 1970 Jun. 15 – 1972 Jan. 12»⁵¹⁰, encontrámos uma versão anterior do poema em apreço. Infelizmente, o documento é incompleto: julgamos que esta ausência se deva à perda da segunda folha, e não ao facto de o poema ter sido originariamente menos extenso; corrobora esta tese a falta da assinatura do poeta no final, contrariamente ao que acontece com os dois outros poemas que ele envia ao crítico e que estão presentes na mesma localização. Propomos a seguir o texto:

SETE ESPADAS PARA UMA MELANCOLIA

1.

Um corpo
para estender a naufragos – o teu corpo.

2.

Um rastro de cadelas aluadas,
um charco de maçãs apodrecidas,
ou longas cabeleiras apagadas...

3.

Não dizias palavras ou dizias
só aquelas onde o rosto se escondia.

4.

Palavras onde o sangue não abria
a corola de fogo à madrugada.

5.

O azul não canta, a água morre,
nas vertentes sombrias do teu corpo.

Como é evidente, a única diferença encontra-se no quinto poema, mas o que mais nos interessa é a presença da numeração. Na última edição, Eugénio de Andrade junta os dois poemas iniciais, de forma a disfarçar a estrutura original, que mais se assemelhava à disposição “em colar”. O poema apresentava uma estrutura rítmica mais tradicional em relação à dos poemas “em colar”, se considerarmos as anáforas («um»), as numerosas rimas e assonâncias («dizias» – duas vezes, rima interna –, «escondia», «abria», «fria», «cobardia»; mas também «apagadas», «madrugada»), a

⁵¹⁰ A pasta contém um envelope, uma carta enviada por Eugénio de Andrade a Eduardo Lourenço, três anexos, cada um reproduzindo uma versão de poemas de *Ostinato Rigore* em seguida modificados e uma versão bem mais extensa do que a publicada de “Excessivo é ser jovem”.

repetição de «corpo» («um corpo», «o teu corpo», este último aparecendo duas vezes, a primeira em posição de destaque, depois do hífen e, ritmicamente, da cesura) e «palavras».

Na mesma localização, encontrámos duas versões inéditas de dois poemas “em colar”: “Eros Thanatos” e “Escrita da Terra”, que apresentam a mesma indicação a lápis no alto da folha, à direita (“Carta 15 junho 1970”). No primeiro caso, trata-se de um manuscrito autógrafo realizado em itálico com caneta preta, disposto na metade de uma folha A4, com rúbrica autógrafa e datação:

Eros

1.

Ó pureza apaixonadamente minha:
terra toda nas minhas mãos acesa!

2.

Um corpo apenas, barco ou rosa,
rumoroso de espuma ou de abelhas.

3.

Sou a luz orvalhada da manhã:
contigo acabo agora de nascer.

4.

O que sei de ti foi só o vento
a passar nos mastros do verão.

5.

Entre lábios e lábios não sabia
se cantava ou nevava ou ardia.

6.

Amo como as espadas brilham
no ardor indizível do dia.

7.

Seria a morte essa carícia
onde o desejo era só brisa?

E.
Março
65

O manuscrito apresenta uma versão anterior do poema que será revista pelo autor, a partir do título, já na primeira edição em que o poema é acrescentado, de 1966:

Eros Thanatos

1.

Ó pureza apaixonadamente minha:
terra toda nas minhas mãos acesa.

2.

O que sei de ti foi só o vento
a passar nos mastros do verão.

3.

Um corpo apenas, barco ou rosa,
rumoroso de abelhas ou de espuma.

4.

Entre lábios e lábios não sabia
se cantava ou nevava ou ardia.

5.

Amo como as espadas brilham
no ardor indizível do dia.

6.

Seria a morte essa carícia
onde o desejo era só brisa?

Como se vê, o poeta elimina o terceiro poema numerado, recuperando, em seguida, o segundo verso dele, que será inserido em “Eros de passagem”, poema acrescentado na edição seguinte, de 1968.

Quanto ao outro poema enviado por Eugénio de Andrade (em datiloscrito em papel A4) a Eduardo Lourenço, com título “Escrito na água”, ele foi introduzido na segunda edição de *Ostinato Rigore*, de 1966, com o título “Escrito na terra”. A versão publicada apresenta o mesmo número de poemas, mas seguindo uma disposição diferente; o poema 2 será eliminado e será acrescentado outro como terceiro poema da versão editada (esta versão corresponde à publicada na nossa obra de referência). Leiamos o texto que Eugénio de Andrade envia ao crítico:

ESCRITO NA ÁGUA

1.

Sê tu a palavra,
branca rosa brava.

2.

Habita
o corpo até à alma.

3.
Todo o desejo é matinal.

4.
Morre
de ter ousado
na água amar o fogo.

5.
Da chama à espada
o caminho é solitário.

6.
Beber-te a sede e partir
- eu sou de tão longe!

7.
Que me quereis,
se me não dais
o que é tão meu?

EUGÉNIO DE ANDRADE

O título “Escrito na terra” permanecerá idêntico até à edição de 1971 e na *Antologia Breve*, de 1972, aparecerá de novo em *Véspera da Água* [PO: 211] (como título de um poema que nada tem a ver com o que estamos a analisar), e, por fim, será alterado após a publicação da coletânea quase homónima, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, em 1974.

Como vimos ao longo deste item, no caso de estruturas compósitas como a dos poemas “em colar”, a análise dos documentos de arquivo, bem como das várias fases de elaboração dos textos testemunhadas pelas obras editadas, revela-se profícua para uma mais profunda compreensão de vários aspectos do texto. Emergiu com evidência a complexidade rítmica desta estrutura, que é dada pela coexistência de diversos recursos e estratégias, muitos dos quais por nós analisados nos itens anteriores. Concentrando-nos no papel que a vista desempenha nestes poemas, ainda, ressaltámos a relação que eles mantêm com as artes visuais, que se tornará ainda mais clara ao estudarmos, nas páginas seguintes, os documentos de arquivo que transmitem poemas “em colar” totalmente ou parcialmente rejeitados pelo autor. Depois da primeira experiência com os poemas “em colar”, o poeta voltará, portanto, a elaborá-los, sempre, contudo, acabando por abandoná-los. *Ostinato Rigore* permanecerá, assim, um *unicum* a este respeito.

3.4.2. Os poemas “em colar” nos documentos de arquivo

3.4.2.1. Dois poemas “em colar” intitulados “Pequeno formato”

No item anterior, analisámos a génesis de alguns textos inicialmente pensados com esta estrutura, porém posteriormente reelaborados e reorganizados de forma mais tradicional. Há também exemplos de poemas inicialmente organizados em colar, mas que foram em seguida reaproveitados parcialmente, dando à luz poemas independentes: é o caso de dois textos intitulados “Pequeno formato”.

Como se sabe, no âmbito da obra publicada por Eugénio de Andrade, *Pequeno Formato* é o título de uma coletânea aparecida pela primeira vez em 1997 e que o poeta várias vezes coloca em relação com *Ostinato Rigore*. Os arquivos do poeta que consultámos apresentam numerosos testemunhos da génesis desta obra. Neste item, focalizaremos a nossa atenção em alguns documentos que registam a utilização do título da coletânea bem antes da sua publicação. Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, na caixa 27 e com número de catalogação 605, de facto, há um documento composto por duas folhas datilografadas,⁵¹¹ em que se lê um poema com este título. O documento em apreço, datado de 19/27 de agosto de 1988, apresenta a assinatura autógrafa do poeta e uma emenda, por sua vez autógrafa, realizadas com caneta preta. No canto em baixo, à direita, ambas as folhas apresentam números de paginação autógrafos do poeta (respetivamente, 21 e 22 – note-se que, debaixo do segundo número, é possível ler a numeração anterior: 23). O documento apresenta características gráficas inusuais em relação aos outros – numerosos – datiloscritos do poeta que visualizámos (o caráter escolhido, além da presença do nome do autor em caixa alta na parte central, no alto, de ambas as folhas) e um comentário explícito – «(V maiúsculo)» –, que parece ser uma indicação destinada a terceiros. Regista-se, enfim, a presença de rabiscos realizados com caneta a tinta preta na porção em baixo à esquerda da primeira folha.

EUGÉNIO DE ANDRADE

PEQUENO FORMATO

(*a partir de fotografias de Dario Gonçalves*)

1.

- 1 As janelas
- 2 por onde entram as silvas,

⁵¹¹ Talvez se trate de fotocópias, mas esta informação não aparece na descrição do documento presente na cota.

3 a púrpura pisada,
4 o aroma das tílias, a luz
5 em declínio,
6 fazem deste abandono
7 uma beleza devastadora
8 e sem contorno.

• 2. (*Variante do anterior*)

9 Também aqui
10 o verão se demorou
11 na luz rugosa das tílias
12 e ao outono abandonou
13 flancos e crinas.

3.

14 Saio da janela:
15 a luz é difícil,
16 a palavra é difícil,
17 viver
18 é difícil
19 com a manhã vacilante
20 na pupila.

[f. 2]

EUGÉNIO DE ANDRADE

4.

21 Era o verão. Entrava pela janela.
22 A madura ondulação do trigo.
23 Os seus cavalos. O sorriso antigo.

5.

24 Um sorriso que fosse um copo de água.

6.

25 Choveu. A luz
26 fremente
27 das pequenas poças de água
28 torna a noite mais íntima
29 e habitável.

7.

30 Chamadas pelo sol elas partem,
31 as janelas,
32 deixando atrás de si
33 a cal roída e a quebrada
34 e ferrugenta porta do jardim.

19/27.8.88
Eugénio de Andrade

-
- 2. (<v>/Variante do anterior)
 - *Itálico presente no original.*
Na margem esquerda em correspondência com o algarismo 2, lemos uma indicação autógrafa do poeta: (V maiúsculo).

Graças à indicação oferecida pelo subtítulo, o texto é abordado desde o início na perspetiva da sua ligação com outra arte, a fotografia. O poeta terá sido inspirado pela obra do amigo fotógrafo, inicialmente dono do fundo em que encontrámos o documento. O datiloscrito reforça, assim, a tese de uma relação estrita entre os poemas em colar e a vista, as imagens, de que falámos a propósito dos outros poemas “em colar” de *Ostinato Rigore*. Como no que respeita a “Cristalizações”, de facto, pode-se falar de uma constelação de imagens expressas em palavras. O próprio título, ainda, remete para o léxico da fotografia.

Mais uma informação preciosa é oferecida pelo comentário “Variante do anterior”, que nos dá a entender qual o estatuto destes textos segundo o seu realizador. Quanto à utilização do termo “variante”, que relaciona dois poemas que coexistem, podemos falar de duas écfrases de uma mesma fotografia. O poeta, de facto, publicá-las-á separadamente e em duas coletâneas diferentes, mas com um título muito semelhante. Como no caso dos outros exemplos que apresentaremos, de facto,

“Pequeno formato” também foi desmembrado e as suas partes integradas em várias coletâneas: o primeiro poema será inserido, sem alterações, em *Rente ao Dizer* [PO: 495-6] com título “As janelas”. O segundo irá integrar, mais uma vez sem alterações, a coletânea *Pequeno Formato*, com o título “Janela” [PO: 583]. Graças a outro documento, desta vez presente no fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, com número de catalogação M-EA-393[6], folha n.º 11⁵¹², sabemos que o poeta teve algumas hesitações relativamente ao título. O documento, um datiloscrito a tinta preta e vermelha com emendas autógrafas realizadas com marcador a tinta preta e com datação de 1991, apresenta variantes no título. A variante “Da janela” (parcialmente sobreposta) substitui-se à primeira versão, “As janelas”.

Quanto ao quarto poema, encontrámo-lo em “A pequena vaga”, totalmente cancelado pelo poeta (2.3.4.2.3). Ele será integrado, com título “Verão”, em *Pequeno Formato* [PO: 579].⁵¹³

O verso que compõe o poema monóstico n.º 5 foi recuperado, com alterações, e inserido em “Fim de tarde em S. Lázaro”, de *Rente ao Dizer* (vs. 11 e 12: «um sorriso / que também era um copo de água») [PO: 504-5].

O título “Pequeno formato” aparece mais uma vez em outro documento presente no mesmo arquivo do anterior, na caixa 8, pasta n.º 239. Trata-se, desta vez, de um manuscrito autógrafo em folha A5 pautada com emendas e rúbrica autógrafas. O poeta utiliza uma única caneta a tinta preta. Note-se que a rúbrica em questão é “E/D”, provavelmente as iniciais do nome do poeta e do amigo fotógrafo (talvez, como no caso anterior, algumas fotografias dele tivessem sido a fonte de inspiração dos poemas). O título é o único elemento que ele tem em comum com o documento anteriormente descrito. Debaixo da primeira estrofe, lemos a data de composição, 13 de setembro de 1988.⁵¹⁴

PEQUENO FORMATO

1. Versão definitiva

Correm pelos sulcos do verão.
São escuras, e correm para mim.
Há quem tenha casa em Corfu, e jardins
em Granada, e até barcos no mar.

⁵¹² Na folha há também outra numeração, onde se indica 8.

⁵¹³ Proporcionamos o texto da nossa edição de referência, correspondente à versão que é possível ler na *editio princeps* da obra: «Era verão, pela varanda entrava / a madura ondulação do trigo, / o grito lancinante dos pavões, / o cavalo na sombra ardendo em cio.»

⁵¹⁴ A descrição colocada na pasta que contém o documento refere erroneamente a data de 13/9/98. Cabe assinalar que o verso da folha foi utilizado pelo poeta para anotar alguns versos que ele reproveitará em outro texto, por nós estudado sob a perspetiva da intertextualidade, “Retrato de actriz (*Eunice*)” [PO: 272]. No mesmo arquivo há uma pasta (caixa 8, doc. n.º 235) dedicada ao poema, com manuscritos e várias versões dele.

Há quem tenha só uns olhos de água
funda. Como eu. Para beber até ao fim.
13.9.88

2.

Quero esse azul. Para cobrir o corpo.
É a minha herança, o sulco do olhar.

3.

A neve nova das manhãs antigas
dança agora no quintal do vizinho –
e dói, dói
sempre que chega assim inesperada.

E/D.

O primeiro poema será inserido autonomamente com o título “Sulcos do verão” em *O Outro Nome da Terra*, numa versão um pouco diferente da que lemos:

Correm pelos sulcos do verão.
São escuros, e correm para mim.
Há quem tenha casa em Corfu
e jardins em Granada;
ou até barcos no mar.
Há quem tenha aqueles olhos,
a água funda desses olhos.
Como eu.
Para beber até ao fim. [PO: 466]

O poema 2 será incluído em *Pequeno Formato* com o título “O azul”: «O azul, o azul para cobrir o corpo, / é a minha herança, o azul da cal.» [PO: 587]. Outros documentos nos quais o poema será reaproveitado serão apresentados e analisados no item dedicado a “A pequena vaga”, para o qual remetemos. Ecos dele se encontram, porém, inclusive em “Herança”, de *Os Sulcos da Sede* [PO: 626] (vs. 1 e 2: «É a minha herança: o sorriso, / o azul de uma pedra branca.») e no poema em prosa datado de 1986 “Harmonia do mundo” [PO: 437], onde aparece de novo o sintagma «o quintal do vizinho». O terceiro poema constitui um esboço de “À chegada do verão”, de *Ofício de Paciência*:

Abriu a janela.
O que sucedeu então foi
noutra manhã: o galo do quintal
do vizinho anunciou a chegada
do verão. A luz hesitante talvez
nem consiga romper a névoa.

De súbito
o grito do pavão rasgou o céu
e, azul, pela janela
entrou o mar. [PO: 522]

Como se vê, os dois poemas inéditos apresentados constituem núcleos a partir dos quais o poeta desenvolverá outros textos, deixando de lado a estrutura “em colar” inicialmente experimentada. É interessante a recuperação do título deles, que se tornará o título da coletânea de 1997. Falta refletirmos, então, sobre o estatuto da coletânea *Pequeno Formato*, que adquire o título inicialmente reservado a textos compostos em colar. Neste caso, embora os poemas que a compõem possam ser considerados como instantâneos, não nos parece possível reconhecer uma relação direta entre a estrutura da coletânea e a dos poemas que estamos a analisar.

3.4.2.2. “Ilha” ou “Ilhas”

Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar e no arquivo do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto, encontrámos vários documentos que transmitem poemas com título semelhante (“Ilha” ou “Ilhas”) e que têm algumas implicações relacionadas com a produção do poeta no âmbito da tradução. Eles atestam fases de elaboração bem próximas entre si, sendo todos datados de dezembro de 1991. A este conjunto de documentos acrescentam-se outros que têm a ver com a sua redação, como veremos.

MS1: pertence à Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, onde é conservado na caixa 8, pasta n.º 211. Trata-se de um manuscrito autógrafo com emendas autógrafas a tinta preta e vermelha composto por duas folhas de caderneta quadriculada A5 (a sexta e a sétima na cota)⁵¹⁵ e com datação de 13 de dezembro de 1991. No documento lemos anotações preparatórias; cada unidade é separada pelo poeta por um asterisco. À direita do v. 18, o poeta anota a lápis «Ref. Lusíadas | V-57, v. 7», estando a segunda linha sublinhada. Trata-se da referência ao seguinte verso do poema camoniano (de que proporcionamos também o verso posterior): «A buscar outro mundo, onde não visse / quem de meu pranto e de meu mal se risse».

- 1 Branca, bárbara
2 voz das ilhas.

⁵¹⁵ A caixa conta 7 folhas no total. As folhas não apresentam numeração de arquivo: referir-nos-emos a elas, portanto, segundo a sua colocação.

[f. 2]
*
13 Fogo, bruma, primeira
14 matéria de ilhas.
*
15 Ilha de Cinatti,
16 maravilha
17 pisada até ser
18 vergonha a própria vida

13.XII.91

ante 9 <Ilha> com caneta vermelha, em posição central na página

17 pisada até <*/doer/>[↑ser] <*/a dor/ †>
18 <<*/do gosto/ da>[↑<da própria>][↓<a fonte da>] vida.>[↓vergonha a própria vida.]

4, ante 5 A variante alternativa posta à direita do asterisco encontra-se dentro de um retângulo.
ante 8, 8 A variante alternativa posta à direita do asterisco e do verso é antecipada por um colchete.

MS2: Mesma localização de MS1. Composto por duas folhas de caderneta quadriculada A5 (a quarta e a quinta da pasta), nele lemos um poema manuscrito com emendas autógrafas realizadas com caneta preta. O poema, intitulado “Ilhas”, é composto por oito estrofes numeradas. O manuscrito é datado de 14 de dezembro de 1991.

ILHAS

1. 1.

2 Alma, fogo, bruma:
2 substância de ilhas.

3. 2.

4 Corpo
4 rodeado de água:
5 prenúncio de aves.

6. 3.

7 Ilhas de ternura:
7 olhar que te procura.

8. 4[.]

9 misteriosa,
9 a primeira ilha.
10 A última, voluptuosa.

[f. 2]

5. 5.

11 A ilha de Cinatti,
12 a oriente,
13 a desencantada.

6. 6.

14 Todos os homens são ilhas.

7. 7.

15 Não há ilha que
16 não seja de amor.

8. 8.

17 Ítaca, Hidra, Ibiza,
18 Creta, Cíterea, Naxos,
19 Lesbos, Santorin, Kerkira.

14.XII.91

post tít. <A José Rodrigues>

2 <matéria>[↑substância] <das>[↑de] ilhas.

3 Corpo [↓rodeado de água:]

7 <olhos>[↑olhar] que <me>/te\ procura<m>[↓.]

13 a <mais> <perdida.>[↑<D>/d\esencantada.]

15 e 16 Todas as ilhas / <à flor das vagas> / são de amor. [→Não há ilha que / não seja de amor.]

18 [←<San Simón,>] Creta, Cíterea, <Chipre,>[↑Naxos,]

DS1: O documento é conservado na mesma localização de MS1 e MS2, sendo composto pelas três primeiras folhas presentes na cota (a segunda e a terceira indicando, no alto à direita, o título “Ilhas”, seguido por um travessão e, respetivamente, os números 2 e 3 datilografados). Trata-se de um poema datilografado a tinta preta, composto por 14 estrofes numeradas, com emendas e acrescentos autógrafos do poeta realizados com canetas preta e vermelha. O título, em caixa alta e a tinta vermelha, é “Ilhas”. No documento, indicam-se o lugar e a data de escrita. Na primeira folha, que apresenta uma mancha de ferrugem no alto à esquerda, o poeta acrescenta uma anotação que ocupa grande parte da metade superior: «Zé (tel. 051.795.545[])» e, mais abaixo, «11, / 11,30 - Escola de Artes e Ofícios de Aveiro Está lá a trabalhar Ber[e]nice». Ainda na primeira folha, no alto, lemos, a lápis, «Inédito?». Desconhecemos se foi o poeta a escrevê-lo.

ILHAS

1. 1.

2. 2. Misteriosa,
3. a primeira ilha.
3. A última, voluptuosa.

2.

4. 4. Corpo de água:
5. colina verde,
6. prenúncio de aves.

3.

7. 7. Todo o homem é ilha.

4.

8. 8. Ilha, de vaga em vaga,
9. branca e bárbara.

[f. 2]

5.

10. 10. Luz verde das ilhas
11. jamais anoitecida.

6.

12. 12. Aproximação da ilha:
13. luz salgada, matutina.

7.

14. 14. Corpo ou ilha, colina verde,
15. prenúncio de aves ou de sede.

8.

16 Todo o homem é ilha.

9.

17 Ítaca, Skiros, Hidra;
18 Egina, Lesbos, Creta;
19 Naxos, Santorin, Kerkira.

10.

20 Não há ilha que
21 não seja de amor.

[f. 3]

11.

22 Há amigos que são um bosque
23 no verão – assim as ilhas.

• 12.
24 Melancolia –
25 luz violeta.

•• 13.
26 Mínima luz dos cardos.

14.
27 Rompe da noite a ilha
28 como o luto da alegria.

EUGÉNIO DE ANDRADE

S. Lázaro, 17.12.91

ante 4 [↓Corpo]

4 <rodeado> de água:

7 Todo o homem é <uma> ilha.

12 <Respiração da>[↑<Lenta nudez da>][↓Aproximação da] ilha <,>[:]

12, 13 *Os vs. foram acrescentados à direita do texto datilografado e emendado como a seguir:* <Ilha de ternura: / olhar <errante>[↑<que me procura.>] / que te procura.[↑<matéria do olhar>][↓<que me procura.>]>

As diversas fases de escrita terão sido as seguintes: ¹Ilha de ternura: / olhar errante / que te procura. → ²Ilha de ternura: / olhar que me procura. → ³Ilha de ternura: / matéria do olhar / que me procura.

14 Corpo <de água:>[↑ou ilha, colina verde,]

ante 15 <colina verde,>

15 prenúncio de aves<.>[↑ou] [de sede.]

17 Ítaca, [Hidra,→Skiros];

18 [Lesbos,→<Creta>[↑Egina], <Citera;>[↑Creta;]

22, 23 *Os vs. foram acrescentados à direita do seguinte texto datilografado e rasurado:*
<Ilha de Cinatti, / maravilha / pisada até ser / vergonha a própria vida.>

- 1<2>/3\.
- 1<3>/2\.

- ante 4 *O poeta coloca uma seta vertical em direção alto-baixo para indicar que a palavra que compõe o primeiro verso deve substituir a palavra rasurada do segundo.*
- 17 *A necessidade de se trocarem os dois elementos é indicada por uma seta realizada inicialmente a lápis e, em seguida, com caneta preta.*
- 18 *A presença de duas canetas indica que o poeta realizou duas campanhas de revisão do texto, uma com caneta preta, outra com caneta vermelha, com a qual sobrescreve Egina, Creta;.*
- e •• *De acordo com a numeração indicada posteriormente pelo poeta, trocámos de lugar as estrofes envolvidas.*

MS3: No mesmo arquivo, na caixa 8, cota n.º 238, está presente um manuscrito autógrafo realizado com caneta preta com emendas autógrafas efetuadas com caneta preta e composto por duas folhas, com datação de 25 de dezembro de 1991.

Ilha

1.

1 Aproximação da ilha:
2 luz salgada, matutina.

2.

3 Ilha, de vaga em vaga,
4 branca e bárbara.

3.

5 manhã nua: luz enleada,
6 rouxinol da espuma.

[f. 2]

4.

7 Corpo na ilha, colina verde,
8 voluptuoso prenúncio de sede.

5.

9 melancolia: luz violeta,
10 mínima luz dos cardos.

6.

11 Rompe a noite na ilha
12 como o luto da alegria.

25.Deze.91

tít. Ilha
5 manhã nua: luz enleada<.>/,\
post 6 <4. / Rouxinol da espuma>
11 Rompe a noite na <†>[↑ilha]

A numeração das estrofes (com a exceção da 1.ª) sofreu várias alterações por causa da troca da 2.ª com a 3.ª (com a consequente alteração da numeração pelo poeta) e da expunção da 4.ª: o único verso que a compunha foi acrescentado ao verso 5, formando assim um dístico, como mostra a alteração da pontuação, que passa do ponto à vírgula. Esta reorganização do texto levou o poeta a intervir em todos os restantes números das estrofes (que passaram de 5 a 4, de 6 a 5, de 7 a 6). À esquerda daquela que, no texto apresentado, corresponde à estrofe 4, o poeta acrescenta o número 5, em seguida cancelado.

DS2: O documento em apreço também se encontra no fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, cota M-EA-393[6], folha n.º 7. Trata-se de um datiloscrito a tinta preta, com a exceção do título original, em vermelho, com emendas e acrescentos autógrafos realizados com caneta preta e lápis. Acima do título rasurado aparece o número 11 escrito a lápis, talvez um vestígio de uma catalogação anterior. O documento apresenta datação e rúbrica autógrafa.

AFRODITE

1 Vem de vaga em vaga:
2 nua branca bárbara.

E.
1991

tít. <LEMBRANÇA DE BOTTICELLI>[↓AFRODITE]

ante 1 <Nua,>
1 [←Vem,] de vaga em vaga<;>/:\
2 [←nua <,>] branca [<,>] <e> bárbara.

A diacronia da escrita do verso terá sido a seguinte: ¹branca e bárbara. → ²nua, branca, bárbara. → ³nua branca bárbara.

À direita dos versos, o poeta coloca a lápis o sinal que, no seu hábito gráfico, indica a eliminação da pontuação.

DS3 é conservado no fundo do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto, com código de catalogação M-EA-393[7], folha n.º 13.⁵¹⁶ Trata-se de um datiloscrito com título em caixa alta e a tinta vermelha e texto a tinta preta. É uma cópia passada a limpo de DS2, com datação de 1991, sem rúbrica nem assinatura autógrafas.

DS4: O documento é conservado no fundo do poeta da Biblioteca Pública Municipal do Porto, na cota M-EA-94, folha 2. Trata-se de um datiloscrito a tinta preta intitulado “Homenagem a Bashô”, com variantes alternativas a lápis, indicação do lugar e da data de escrita, assinatura autógrafa.

HOMENAGEM A BASHÔ

Foz do Douro, 26.6.94

Eugénio de Andrade

10 *<era verão,> [↓essa]*
post 10 melancolia.

Os vs. 4, 6, 8 e 9 são cercados com caneta preta.

O poeta assinala a necessidade de se juntarem os dois versos conclusivos (aqui, v. 10).

⁵¹⁶ Utilizámos a numeração mais externa na sua colocação na página.

A história do texto proposto começa, como vimos, com uma série de versos soltos em MS1, que o poeta regista para futuras utilizações. Temos a certeza de que se trata de anotações e não, por exemplo, de uma variação da estrutura poemática em colar (variação que seria eventualmente caracterizada pela substituição das cifras árabes pelos asteriscos) pela comparação da modalidade da escrita e da disposição do texto na página com a presente em outro documento, desta vez de natureza diferente, porém conservado no mesmo arquivo. Na caixa 31, pasta n.º 668, encontrámos, de facto, um bloco de notas em formato A5 pautado – do qual se conservam a capa e algumas folhas soltas – em que o poeta anota versos, frases e citações muito semelhantes com MS1 do ponto de vista da disposição gráfica. Além disso, em MS1, registam-se algumas repetições de palavras ('bruma' e 'colina(s)') ou reelaborações de um mesmo núcleo de versos, como nos pares de versos 1 e 2 («Branca, bárbara / voz das ilhas») e 6 e 7 («Ilha, de vaga em vaga, / branca e bárbara»), que demonstram a natureza ocasional e a função privada destas escritas.

Os documentos apresentados oferecem uma amostra do trabalho de reelaboração dos núcleos poéticos iniciais posto em prática por Eugénio de Andrade. Vejamos alguns exemplos:

MS1	MS2	DS1
10 Corpo de água, 11 colina verde, 12 prenúncio de aves.	3 Corpo 4 rodeado de água: 5 prenúncio de aves.	4 Corpo de água: 5 colina verde, 6 prenúncio de aves.
		14 Corpo ou ilha, colina verde, 15 prenúncio de aves ou de sede.
MS3		DS4
7 Corpo na ilha, colina verde, 8 voluptuoso prenúncio de sede.	7 áspera colina, 8 prenúncio da sede, 9 boca inesperada;	prenuncia a sede

O v. 8 de MS3 será reaproveitado no poema “Scarlatti”, presente na primeira edição de *Pequeno Formato*,⁵¹⁷ porém sucessivamente expungido. Mais um núcleo de versos reelaborados é o seguinte:

MS1	DS1	MS3	DS4
8 colinas delicadas	4 Corpo de água: 5 colina verde, 6 prenúncio de aves.	7 Corpo na ilha, colina verde	7 áspera colina
10 Corpo de água, 11 colina verde, 12 prenúncio de aves.	14 Corpo ou ilha, colina verde, 15 prenúncio de aves ou de sede		

⁵¹⁷ Andrade, E. de, *Pequeno Formato*, op. cit., 1997, p. 21.

O poeta parece trabalhar nos versos com uma imagem, que será recuperada num poema posterior, “Adagio sostenuto”, de *Ofício de Paciência* (repare-se, neste texto, na ocorrência múltipla do termo «colina»). Veja-se, ainda, o exemplo seguinte:

MS1	DS1	MS3	DS2, DS3 e PF ¹
1 Branca, bárbara 2 voz das ilhas 6 Ilha, de vaga em vaga, 7 branca e bárbara	8 Ilha, de vaga em vaga, 9 branca e bárbara	3 Ilha, de vaga em vaga, 4 branca e bárbara	Afrodite Vem de vaga em vaga: nua branca bárbara.

Como indicado na tabela, “Afrodite” será inicialmente publicado na primeira edição de *Pequeno Formato*⁵¹⁸ e, em seguida, substituído por “Frutos”, que apareceu pela primeira vez no livro de poemas para crianças de 1986 *Aquela Nuvem e Outras*. Fabio Barberini coloca cronologicamente esta passagem na elaboração de *Poesia*, 2005 (2.ª edição revista e acrescentada).⁵¹⁹ Na nossa opinião, esta mudança pode ser justificada, mais do que por razões inerentes ao próprio poema ou à coletânea, pela integração no macrotexto ulterior que é o livro que reúne todos os poemas do autor. Já na primeira edição de *Ofício de Paciência*, de 1994, de facto, Eugénio de Andrade publica um poema em que ecoam os versos aqui apresentados:

ADAGIO SOSTENUTO

A música outra vez, de vaga
em vaga, colina
em colina;
concertada voz de sete
estrelas, primeira respiração
do mundo, alta
e prometida harmonia;
dói, fere
fundo; também apazigua,
acaricia, ilumina
a terra, tornada
próxima; de colina em colina,
vaga em vaga — a música,
nua, bárbara. [PO: 524]

⁵¹⁸ Andrade, E. de, *Pequeno Formato*, op. cit., 1997, p. 31.

⁵¹⁹ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 173, n. 406. Note-se que, na introdução à sua antologia poética destinada aos jovens, o autor afirma: «Não sei se há uma poesia para jovens. Creio que não» (Andrade, E. de (org.), *Poemas Portugueses Para a Juventude*, ASA, Porto 2002, p. 3).

Realizando o agrupamento de todos os poemas por ele escritos, Eugénio de Andrade terá, portanto, decidido eliminar um dos dois para que não se repetissem versos semelhantes. Com base nas declarações contidas na nota de abertura de *Pequeno Formato*,⁵²⁰ pode-se pensar que o poeta não tencionasse publicar os versos posteriormente editados com o título “Afrodite”: isto explicaria a presença de versos muito semelhantes no poema anterior que acabámos de apresentar.

É oportuno, ainda, ressaltarmos as numerosas semelhanças reconhecíveis entre DS1 e MS3: o poeta terá reduzido em MS3 o texto presente em DS1, como demonstram várias intervenções no texto (expunção dos poemas 3, 5, 8, 9, 10, 11; recuperação dos 4 e 6, que se tornam, respetivamente, o segundo e o primeiro; recuperação e reelaboração dos 7 e 14, colocados, respetivamente, como quarto e sexto; recuperação e junção dos 12 e 13, que formarão o 5 de MS3).

Os documentos apresentados estabelecem relações intertextuais, inclusive, com outros documentos de arquivo: é o caso do sintagma «luz enleada», que encontramos em MS3 e que remete para um texto em prosa inédito sobre Lisboa com o mesmo título (“A luz enleada”) e conservado em BPMP, M-EA-372.

Apesar do importante trabalho do poeta sobre estes documentos, só uma pequena quantidade das várias reelaborações do texto será salva: «Aproximação da ilha:» (v. 12 de DS1 e 1 de MS3) tornar-se-á (com uma alteração metonímica) o título de um dos poemas de *Pequeno Formato*, “Aproximação de Coloane”.⁵²¹ No caso de DS4, o poema sofrerá numerosas alterações e será publicado, finalmente, com o título “Rumores do verão” em *Pequeno Formato*. À data da sua escrita (lembraos que o datiloscrito é datado de 26 de junho de 1994, sendo bem posterior aos outros documentos), o poeta terá já abandonado o projeto de escrever um poema “em colar” intitulado “Ilha” ou “Ilhas”.

O tema principal dos documentos estudados, a viagem – que emerge graças ao léxico, mas também à presença de alguns comentários, como a referência ao canto V dos *Lusíadas*, caracterizado pela presença de Adamastor –, entrelaça-se com outros elementos centrais. Ele constitui mais um testemunho da relação da estrutura poemática que estamos a analisar com as artes visuais. Como adiantámos, de facto, há vários outros elementos que remetem para esta ligação: a dedicatória (em

⁵²⁰ «O que o leitor vai encontrar aqui são coisas escritas, na sua maior parte, em 1990/91; mas há meia dúzia de poemas recentes. Não se ajustaram ao trabalho que então me ocupava, contudo não os inutilizei, como acontece quando o que faço não me satisfaz. Ficaram à espera do toque de graça ou golpe de sorte que os salvasse, o que provavelmente nem sempre aconteceu. O mais provável era continuarem no envelope em que jaziam, se soubesse negar-me a quem, sabendo da sua existência, mos pediu para uma edição fora do mercado, ou se tivesse escrito, depois de *O Sal da Língua*, alguma coisa com corpo suficiente para um voluminho com que pudesse acudir ao apelo do amigo» [PO: 645].

⁵²¹ Quanto ao(s) título(s), registamos, finalmente, que, no *corpus* definitivo de Eugénio de Andrade, aparecem dois poemas com título semelhante: “Ilha” em *Escrita da Terra* [PO: 238] (ausente da primeira edição da obra, segundo Fabio Barberini ele teria sido inserido na terceira edição da coletânea, pela primeira vez separada de *Homenagens e Outros Epítáfios*, contida em *Poesia e Prosa* de 1980) e “A ilha” em *Ofício de Paciência*, de 1994 [PO: 517]. Cfr. Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell’Antologia breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 102-3.

seguida cancelada) a José Rodrigues, pintor e escultor, além de amigo do poeta em MS2; o título inicial de DS2, “Lembrança de Botticelli” (sucessivamente substituído por “Afrodite”); o eco de “Îles” de Blaise Cendrars, por ele traduzido.⁵²² É, assim, evidente que os interesses aos quais o poeta se dedicou em paralelo com a poesia – a tradução e as artes visuais –, contribuíram para a formação do texto em apreço, que será em seguida definitivamente rejeitado.

3.4.2.3. “A pequena vaga”

A partir de dois documentos, ambos com título “A pequena vaga”, iremos analisar, neste item, três núcleos que correspondem àqueles que se tornarão três poemas. Os documentos serão apresentados em ordem cronológica, respeitando o agrupamento correspondente aos três núcleos. Não serão repetidos os documentos já apresentados em outros capítulos, para os quais remeteremos.

O primeiro documento que nos interessa é um datiloscrito que está presente no fundo de Eugénio de Andrade conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, na pasta M-EA-386, da qual constitui a quarta folha⁵²³ (doravante DS1). Cabe registar que a folha de título apresenta uma indicação autógrafa que oferece informações relativas ao conteúdo da pasta e à sua datação: «Poemas que sobraram ao *Rente ao Dizer* (16) junho/'92 D[.]». O datiloscrito em apreço não apresenta datações ulteriores. No documento há emendas e intervenções autógrafas do poeta realizadas com caneta preta (doravante A) e azul (B) e lápis (C), tendo sido riscada aquela que inicialmente era a terceira estrofe.

A PEQUENA VAGA

1.

1 Mar de pequena vaga e céu azul:
2 a irrupção das frésias na manhã
3 faz destas ruas um jardim do sul.

2.

4 O azul, o azul para cobrir o corpo,
5 é a minha herança, o azul da cal.

• 3.

⁵²² Cfr. cap. 2.3.4.2.

⁵²³ A pasta M-EA-386 é composta por 20 folhas A4 de papel branco com verso em branco, datilografadas a tinta preta ou vermelha (é o caso de quase todos os títulos) não numeradas e com acrescentos autógrafos do poeta realizados a lápis ou com canetas a tinta preta, azul ou violeta. O número que atribuímos ao documento refere-se à sua colocação na pasta no momento em que o conferimos, não dispondo ele de numeração.

6 No prato da balança um verso basta
7 para pesar no outro a minha vida.

2
post 5

a irrupção das frésias <entre a multidão>[↑na manhã] (com A)
<3. / <Never we were> <t>/Tão perto de ser música / como quando a boca de um
quase beijava / a alegria que na boca <do outro> começava / a ser <quase> desejo de
ser beijada.>

*A estrofe rasurada colocava-se, como vimos, entre a 2.ª e a 3.ª, a primeira redação
sendo a seguinte: 3. / Nunca estivemos tão perto de ser música / como quando a boca
de um quase beijava / a alegria que na boca do outro começava / a ser quase desejo de
ser beijada. O poeta parece intervir em vários momentos no texto: numa primeira
campanha de revisão, ele expunge a inteira porção textual riscando-a em diagonal e
colocando-a entre colchetes realizados a lápis e em seguida apagados. Uma segunda
intervenção foi efetuada com B e consistiu na rasura de algumas porções textuais: 3.
/ Tão perto de ser música / como quando a boca de um quase beijava / a alegria que na
boca começava / a ser desejo de ser beijada. Posteriormente, o poeta tentou recuperar
alguns segmentos (sublinhados com B): 3. / Tão perto de ser música / a alegria que na
boca começava. Finalmente, riscou em diagonal e por inteiro (com A) a estrofe.*

*Registamos a presença de uma pequena mancha de tinta azul em correspondência
com as letras “u” e “n” de nunca e pouco mais abaixo, no espaço branco que separa
os dois versos.*

<4>/3\.(com A)

No mesmo arquivo, na pasta BPMP, M-EA-95, conserva-se um datiloscrito composto por duas folhas (que coincidem com todo o conteúdo da pasta) a tinta preta, com a exceção do título, a tinta vermelha (doravante DS2). O poeta intervém no texto com caneta preta (A) e azul (B). Uma particularidade do documento é que as duas folhas parecem provir de dois datiloscritos diferentes e terem sido juntas *a posteriori*, como testemunham a incongruência na numeração das estrofes e a repetição do poema 4 do texto aqui apresentado. Esta estrofe oferece mais uma informação: o texto que lemos na primeira folha constitui a versão passada a limpo da presente na segunda: sinal, este, de que as duas folhas foram redigidas em momentos diferentes. Acrescentamos que a segunda folha é uma fotocópia. Com base nas características gráficas do datiloscrito e na progressão original na numeração dos poemas que integram o poema “em colar”, julgamos que a segunda folha de BPMP, M-EA-95 corresponde, de facto, à segunda folha de DS1. Note-se que é possível ler, embora tenham sido apagados, os títulos que Eugénio de Andrade acrescenta a lápis (C) ao lado dos números das estrofes, e que serão utilizados em seguida na sua publicação como poemas individuais. Na margem em baixo, à direita, lemos alguns números colocados com C (respectivamente, 6 e 7). Sendo a maioria das intervenções realizadas com A, explicitaremos apenas os casos em que o poeta utiliza B e C.

A PEQUENA VAGA

O canto das cigarras cega a noite.

• 1. Mar de pequena vaga e céu azul:
2 a irrupção das frésias na manhã
3 faz destas ruas um jardim do sul.

.. 2. O azul, o azul para cobrir o corpo,
4 é a minha herança, o azul da cal.
5

6 4. Entram pela varanda com o verão
7 a madura ondulação do trigo,
8 o trote dos cavalos tão antigo.

[f. 2]

... 6. 9 Também aqui
10 o verão se demorou
11 na luz rugosa das tñlias
12 e ao outono abandonou
13 flancos e crinas.

14 7. 15 Chamadas pelo sol elas partem,
16 as casas,
17 deixando atrás de si
18 a cal roída e a quebrada
e ferrugenta porta do jardim.

19 8. 20 Da névoa vou dizer somente
que esconde o rio.
21 O verão partira e não tinha
22 dentro de mim
23 espaço para o seu regresso.

24 9. 25 Morrer é fácil: a nostalgia
do regaço corre em cada
26 veia; menos fácil é no verão
27 amar a água sem
28 a tentação de seguir as suas vozes.

post tít. [O canto das cigarras cega a noite.]
 • 1. <Pequena vaga> (com C)
 .. 2. <O azul> (com C)
 post 5 3. <BALA[N]ÇA> (com C) / <No prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida.> (dístico riscado em diagonal)
 6 Entram pela varanda com o verão<,>
 ante ... <5>/4\. / <Entram pela <janela>[↑varanda (com B)] com o verão. / A madura ondulação do trigo. / O<s><seus>[↑trote dos] cavalos <. O sorriso>[↑tão] antigo.> (versos riscados em diagonal)
 A diacronia da escrita da estrofe terá sido a seguinte: ¹5. / Entram pela janela com o verão. / A madura ondulação do trigo. / Os seus cavalos. O sorriso antigo → ²5. / Entram pela varanda com o verão. / A madura ondulação do trigo. / Os seus cavalos. O sorriso antigo → ³4. / Entram pela varanda com o verão. / A madura ondulação do trigo. / O trote dos cavalos tão antigo.
 15 <[†]>[↑<as janelas (com B)>][as casas,
 23 espaço para <o seu>[↑<nenhum>][1 ↓ o seu][2 ↓<qualquer>] regresso.

•, .. e ... À esquerda dos algarismos o poeta coloca pequenos asteriscos com C.

Mais um documento que pertence a este *dossier* genético está presente na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, na caixa 24, cota n.º 570. O documento em apreço é um manuscrito autógrafo com emendas autógrafas realizado com caneta preta. Trata-se de uma folha de caderno A5 pautado com 23 linhas horizontais, duas linhas verticais a tinta vermelha a delimitar as margens, foros e recto em branco (doravante, MS1).⁵²⁴ No alto à direita, lemos a indicação “Pequeno formato” / p. 546 (a lápis e seguindo a pautação); na porção em baixo da folha, lemos um “i” em correspondência da gralha presente no v. 2 e coberto por um rabisco realizado horizontalmente.

8 (A pequena vaga)

1 Mar de pequena vaga e céu azul:
 2 a irrupção das frésias entre a multidão
 3 faz destas ruas um jardim do sul.

tít. 8 (A pequena vaga)
 2 a irrupção das frésias entre a multidão<,>
 ante 3 <orvalhada ainda de luz insegura,> (verso entre colchetes)
 2 O poeta coloca à direita do verso uma indicação / i para corrigir uma gralha em frésias, assinalada também através de uma barra diagonal na palavra.

⁵²⁴ Proporcionamos a reprodução fotográfica do documento no final do item.

Na pasta com catalogação M-EA-393[7] do fundo de Eugénio de Andrade conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, composta por 34 folhas, a sexta folha é um datiloscrito a tinta preta e vermelha (para o título) com emendas e acrescentos autógrafos realizados com caneta preta (A) e lápis (indicação do lugar de redação).

A PEQUENA VAGA

- 1 Mar de pequena vaga e céu azul:
- 2 a irrupção das frésias na manhã
- 3 faz destas ruas um jardim do sul.

tít. [←A] PEQUENA VAGA
post 3 <1991 [(Porto)]>

- 3 *Entre destas e ruas lê-se um v datilografado rasurado.*

Ainda no fundo presente no arquivo de Gondomar, na caixa 2, n.º 76, há um datiloscrito a tinta vermelha (para o título) e preta com datação de 1991. Regista-se a presença de pequenas manchas de tinta preta no centro da folha (DS4).

BALANÇA

No prato da balança um verso basta
para pesar no outro a minha vida.

1991

No documento n.º 239, caixa 8, do fundo do poeta conservado no Arquivo Histórico Municipal de Gondomar – para cuja descrição e apresentação remetemos para o item 2.3.4.2.1 –, há uma estrofe que nos interessa. Lembramos que a primeira do poema em que se insere apresenta a datação de 13.9.88.

2.

Quero esse azul. Para cobrir o corpo.
É a minha herança, o sulco do olhar.

Os documentos propostos constituem um exemplo da complexidade da génese dos poemas que integram a coletânea *Pequeno Formato*. Com base nas emendas, de facto, podemos considerar MS1 como o documento mais antigo, que apresenta uma versão anterior de “A pequena vaga”. Note-se a presença de um verso (o terceiro) rasurado, que será parcialmente reaproveitado pelo poeta em “Aproximação de Coloane” (o sintagma «luz insegura»), poema, por sua vez, já presente na *editio princeps* da obra, de 1997. Se considerarmos o documento como o mais antigo, temos que interpretar a escrita presente no alto à direita da folha e que faz explícita referência a *Pequeno Formato* como uma intervenção bem posterior. Permanecem algumas dúvidas relativas ao número 8 que precede o título: ele refere-se, provavelmente, a uma fase em que o texto pertencia a outro poema em colar, sendo, porém, impossível – com base nos dados de que dispomos até hoje – identificá-lo.

Sucessivamente (podendo-se colocar esta fase em torno de 1992, com base na primeira folha de DS1), os versos são inseridos como primeiro poema do poema em colar ao qual dão o nome. A ele Eugénio de Andrade acrescenta “O azul”, retomando um poema que integra “Pequeno formato” (Gondomar, caixa 8, n.º 239, cfr. 2.3.4.2.1) e que é presumivelmente bastante anterior. Como vimos no capítulo dedicado a este texto, de facto, o poema em apreço integra um poema cuja primeira estância é datada de 1988. Voltando ao poema em colar “A pequena vaga”, na versão presente em DS1, cabe sublinhar que o poeta acrescentou um terceiro poema sucessivamente rasurado e relativamente ao qual não dispomos de ulteriores informações; finalmente, lemos no documento aquele que será publicado individualmente com o título “Balança”, já presente em DS2, mas rasurado.

DS2 é uma versão do poema em colar “A pequena vaga” sucessiva a MS1, da qual integra as emendas.

“A pequena vaga” foi inicialmente inserido em *O Outro Nome da Terra*, de 1988, porém eliminado nas edições seguintes da coletânea.⁵²⁵ “Balança”, que Eugénio de Andrade enumera entre os seus melhores poemas [PO: 645], será publicado em abertura de *Ofício de Paciência*, de 1994 [PO: 513]. “A pequena vaga” e “O azul” constarão já na primeira edição de *Pequeno Formato* [PO: 577 e 587, respetivamente]. É indicativo que estes poemas tenham integrado uma coletânea, justamente *Pequeno Formato*, várias vezes associada pelo poeta a *Ostinato Rigore*⁵²⁶, na qual a presença da estrutura poemática que estamos a estudar é mais evidente.

⁵²⁵ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 173, n. 404.

⁵²⁶ Como na nota à coletânea em *Poesia* [PO: 645].

Pequeno formato "

p. 546

8 (A pequena vila)

Mar de pequena rala e vila avel:
a irrupção das trépulas entre a multidão, / i
[exaltadas vinda das trépulas] / i
tar destas ruas em jardim d'avel.

mmmmmmmm

3.4.2.4. “Quinze olhares de Colette Deblé”

Como referimos anteriormente (2.3.4.1), em 2001, um poema de Eugénio de Andrade integrou um livro de litografias da pintora francesa Colette Deblé (1944), publicado pelas edições Écarts de Paris.⁵²⁷ Segundo se afirma naquele volume, a tradução do poema para o francês foi realizada por Christian Cognier e Bernard Noël em colaboração com o autor. O poema, embora naquela ocasião apresentasse uma estrutura tradicional, contava inicialmente com uma numeração, de forma semelhante à dos poemas em colar. Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, na caixa 8 e com número de catalogação 218,⁵²⁸ está presente, de facto, um documento que testemunha esta fase inicial. Trata-se de um datiloscrito composto por três folhas com assinatura e emendas autógrafas efetuadas com caneta preta. Indicam-se com precisão o lugar e a data da escrita: Foz do Douro, 18 de março de 1998. A datação recente testemunha o interesse do poeta por esta estrutura, que se mantém, contudo, ao nível da tentativa, sendo sistematicamente abandonada.

QUINZE OLHARES DE COLETTE DEBLÉ

1

1 Elas são as mães:
2 rompem das profundas do inferno,
3 furam a treva, arrastando
4 os seus mantos na poeira das estrelas.

2

5 São animais sonâmbulos,
6 a mulher e a sombra.

3

7 Na vulva sombria
8 é onde fazem o lume:
9 ali têm casa.

4

10 Elas dormem nos rios,
11 na raiz do pão,
12 na surdez do grito.

5

⁵²⁷ Deblé, C., Andrade, E. de, *Quinze Regards / Quinze Olhares*, op. cit. O poeta afirma em nota: «“Nas águas da sombra” foi escrito para acompanhar litografias de Colette Deblé. Bernard Noël fez a tradução francesa, tendo o poema e as litografias sido publicadas pelas Éditions Écarts, Paris, em três tiragens limitadas, com destino a bibliófilos» [PO: 646].

⁵²⁸ Na descrição da pasta que o contém, o poema é considerado «inédito ou de publicação não identificada».

13 Em segredo, elas escondem
14 o latir lancinante dos seus cães.

[f. 2]

6

15 Longamente bebem
16 o silêncio
17 nas próprias mãos.

7

18 O olhar
19 desafia as aves:
20 seu voo é mais fundo.

8

21 Sobre si se debruçam
22 a escutar os passos
23 últimos do crepúsculo.

9

24 Despem-se ao espelho
25 para entrar
26 nas águas da sombra.

10

27 Nos olhos
28 o relâmpago negro
29 do frio.

11

30 São elas que fabricam o mel
31 e o aroma do luar
32 o branco da rosa.

12

33 É quando dançam que todos os caminhos
34 levam ao mar.

[f. 3]

13

35 Quando o galo canta
36 desprendem-se
37 para ser orvalho.

14

38 O sorriso
39 é para a criança
40 que pressentem nas fontes.

15

41 Elas conhecem

- 42 a morte
43 pelo cheiro da sombra.

Eugénio de Andrade

Foz do Douro, 18.3.98

EUGÉNIO DE ANDRADE

-
- 30 São elas que fabricam o mel<,>
31 [←e] o aroma do luar
32 <a>/o\ branc<u>/o\<ra> da rosa.

- 30 *À direita do verso está presente um símbolo que tem a função de tornar mais visível a expunção da vírgula.*

Após a publicação – sem numeração – na França, o poema foi integrado, com algumas alterações, em *Os Sulcos da Sede*, publicado naquele mesmo ano de 2001. O título que lhe foi inicialmente atribuído era “Algumas reflexões sobre a mulher”,⁵²⁹ mais tarde substituído pelo definitivo “Nas águas da sombra”:

Elas são as mães:
rompem do inferno, furam a treva,
arrastando
os seus mantos na poeira das estrelas.

Animais sonâmbulos,
dormem nos rios, na raiz do pão.

Na vulva sombria
é onde fazem o lume:
ali têm casa.

Em segredo escondem
o latir lancinante dos seus cães.

Nos olhos, o relâmpago
negro do frio.
Longamente bebem
o silêncio
nas próprias mãos.

O olhar
desafia as aves:
o seu voo⁵³⁰ é mais fundo.

⁵²⁹ Andrade, E. de, *Os Sulcos da Sede*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2001, pp. 39-41. A versão é idêntica à apresentada a seguir, com só uma diferença: uma vírgula no v. 10 («Em segredo, escondem»).

⁵³⁰ Corrigimos uma gralha presente na nossa edição de referência.

Sobre si se debruçam
a escutar
os passos do crepúsculo.

Despem-se ao espelho
para entrarem
nas águas da sombra.

É quando dançam que todos os caminhos
levam ao mar.

São elas que fabricam o mel,
o aroma do luar
o branco da rosa.

Quando o galo canta,
desprendem-se
para serem orvalho.

O sorriso
é para a criança
que pressentem nas fontes.

Só elas conhecem
a morte
pelo cheiro da sombra. [PO: 628-30]

Em muitos lugares as duas versões diferem, porém o elemento de maior interesse para o nosso estudo é a redução das estrofes de 15 a 13, com a junção daquela que inicialmente era a estrofe 2 com a 4 e da 6 com a 10. O poeta opta finalmente por uma organização mais tradicional pelas mesmas razões que enumerámos a propósito de alguns poemas de *Ostinato Rigore*: o texto apresenta, de facto, uma unidade semântica explícita e até um sujeito comum a todas as estrofes; as imagens nele contidas não se configuram como em movimento, nem se caracterizam pela transformação dos elementos que as compõem; as estrofes são ligadas uma à outra. O poema não apresentava, portanto, características que pudesse justificar a composição em colar. Repare-se, mais uma vez, por fim, na relação com a imagem e com as artes visuais que caracteriza todos os documentos deste tipo que apresentámos.

O estudo dos documentos relativos à elaboração dos poemas “em colar” (apesar de rejeitados) permite-nos observar de perto o trabalho do poeta, vendo se concretizarem aqueles aspectos abundantemente ressaltados pelos críticos e que enfatizámos ao longo da nossa tese: a insistência na reelaboração de núcleos e de versos, o rigor na estruturação dos poemas e das coletâneas. Vimos, de facto, que o poeta volta a trabalhar várias vezes os mesmos versos e a mesma estrutura, que será,

porém, abandonada porque os poemas realizados não cumpriam aqueles critérios que localizámos e enumerámos (cap. 2.3.4.1) como constitutivos dos poemas “em colar”. Tendo ressaltado, ainda, a relação desta estrutura com as artes visuais, parece-nos possível estabelecer um paralelismo entre os textos “em colar” e produtos análogos de outras artes como fotolivros ou ciclos de ópera, uma espécie de ciclos de poemas.

A análise desta complexa estrutura proporciona-nos, ainda, uma ideia do trabalho em prol do ritmo realizado pelo poeta. Nela, de facto, podemos observar – numa espécie de *mise en abîme* – a estrutura da própria coletânea *Ostinato Rigore*: Óscar Lopes fala de movimento de ressaca da metáfora nos poemas compostos “em colar”.⁵³¹ Como estudaremos no capítulo dedicado à coletânea, de facto, parece-nos que este movimento é reconhecível inclusive na estrutura da obra. A análise do ritmo permite esclarecer, como vimos, vários aspectos da estrutura dos poemas, pois Eugénio de Andrade considera cada texto numerado como um poema *per se*, constituindo, este, um elemento fundamental para a compreensão da sua coesão e da sua natureza e, por conseguinte, da decisão do poeta de os publicar como tais ou, pelo contrário, como acontece amiúde, de os eliminar ou de os publicar separadamente.

⁵³¹ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 75.

4. Aspectos prosódicos nos documentos de arquivo e nos poemas lidos por Eugénio de Andrade

Como referimos a propósito da oralidade na produção eugeniana, a atenção do poeta ao aspeto prosódico remete para uma visão da poesia como *performance*, no sentido zumthoriano que ilustrámos (1.2.1). Eugénio de Andrade tem consciência da importância da oralidade – bem como do aspeto musical – na criação poética – e, portanto, da leitura em voz alta – como elemento indissociável do próprio texto e elo de ligação com determinadas linhas da poesia portuguesa, nomeadamente a oral e medieval, as cantigas e os romances populares (1.3.1). No fundo dele da Biblioteca Pública Municipal do Porto, é conservado um documento que testemunha que Eugénio de Andrade integra a fase da leitura em voz alta na construção dos seus textos. Trata-se de um datiloscrito a tinta preta com emendas e rúbrica autógrafas do poeta realizadas com caneta preta, título a vermelho e datação. O documento faz parte do “avantesto” do poema “Vozes”, de *Ofício de Paciência* [PO: 521], e está presente em BPMP, M-EA-386, juntamente com dois outros documentos relativos ao mesmo poema. Aqui, contudo, consideramos só a folha n.º 8,⁵³² na qual estão indicadas as pausas de leitura por meio de uma barra vertical realizada com caneta preta (assim como as emendas e a rúbrica autógrafa), que reproduzimos para os fins da nossa análise:

VOZES

1 As vozes |
2 rompem pela casa, | pousam
3 sobre o silêncio, | no pulso
4 do silêncio, | coração de lume
5 velho, | é um dizer, |
6 correm no pátio doutros dias, |
7 ardem no mar.

E.
13.2.91

1 <Com os pardais,> <a>/A\s vozes |
3 sobre o silêncio, | <o>[→no] pulso
5 velho, | é <apenas> um dizer, |
7 <o céu de cal> arde<n>/m><do> <sobre> [n]o mar.

6 É ainda possível individuar uma barra vertical entre as palavras pátio e doutros, sucessivamente apagada.

⁵³² Os documentos que se encontram na pasta com a cota referida não dispõem de numeração; o número que atribuímos ao documento refere-se à sua colocação na pasta no momento em que o conferimos.

Nas versões seguintes do poema, que são testemunhadas pelos documentos citados e cuja posterioridade pode ser estabelecida com base na análise das variantes, a posição em que se encontram as barras que indicámos corresponde, na maioria dos casos, ao final do verso. Não se trata, contudo, de uma afirmação válida para todas as ocorrências: no caso do v. 5, por exemplo, nos dois restantes documentos de que dispomos, o poeta não efetua alterações. Na versão publicada, porém, ele insere um travessão antes do verbo copulativo («velho – é um dizer,»), com o objetivo, justamente, de representar a pausa na leitura. Isto demonstra que as barras não indicam o final do verso, mas a colocação das pausas.

Neste quadro de atenção ao aspeto prosódico dos poemas se inserem as gravações dos textos lidos por ele próprio ou por atores (como no caso, que já acenámos em 1.3.3, de Eunice Muñoz, que interpretou, entre outras obras eugenianas, as *Cartas Portuguesas* na versão do poeta)⁵³³. Eugénio de Andrade dedicava uma atenção particular à leitura dos seus textos, não só por ocasião das gravações, como também no ato de os declamar em eventos públicos. Este cuidado não se limita aos poemas, mas é também exercido nos textos em prosa. Prova disto são alguns documentos conservados nos seus arquivos, que funcionaram de suporte para este objetivo e nos quais encontrámos anotações das pausas de leitura: a sua existência permite conjugar prosódia e filologia.⁵³⁴ No datiloscrito conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto com catalogação M-EA-169, por exemplo, lemos o poema X de *Branco no Branco* [PO: 379] com a indicação das pausas a lápis (apagadas, porém bem visíveis), além da anotação, por sua vez cancelada, que explicita a pertença do poema à coletânea referida. O documento, cujo título entre colchetes constitui um acrescento autógrafo do poeta realizado com caneta preta, contém informações preciosas relativas à maneira com que Eugénio de Andrade pretende ler o texto e, portanto, à sua interpretação:

[SÓ O CAVALO...]

- 1 Só o cavalo, só aqueles olhos grandes
- 2 de criança, aquela
- 3 profusão da seda, me fazem falta.
- 4 Não é a voz,

- 5 que tanto escutei, escura do rio,
- 6 nem a cintura fresca,
- 7 a primeira onde pousei a mão
- 8 e conheci o amor;

⁵³³ Andrade, E. de, Muñoz, E., *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado - traduzidas por Eugénio de Andrade*, op. cit.

⁵³⁴ Já citámos, embora de passagem, alguns destes documentos no cap. 1.2.1.

9 é esse olhar que de noite em noite vem
10 da lonjura por algum atalho,
11 e me rouba o sono,
12 e não me poupa o coração.

13 Meu coração, alentejo de orvalho.

ante tit. <de B. no B.> (com lápis)

Transcrevemos agora o texto indicando as pausas assim como elas aparecem no documento (apesar de terem sido – lembramo-lo – sucessivamente apagadas). Eugénio de Andrade utiliza para este fim uma barra vertical geralmente mais curta da que empregamos aqui:

[SÓ O CAVALO...]

1 Só o cavalo, | só aqueles olhos grandes
2 de criança, | aquela
3 profusão da seda, | me fazem falta. |
4 Não é a voz, |

5 que tanto escutei, | escura do rio, |
6 nem a cintura fresca, |
7 a primeira onde pousei a mão |
8 e conheci o amor; |

9 é esse olhar | que de noite em noite | vem
10 da lonjura por algum atalho, |
11 e me rouba o sono, |
12 e não me poupa o coração. |

13 Meu coração, | alentejo de orvalho.

Como se vê, as pausas coincidem geralmente com a pontuação; nos versos 1-3, o poeta realiza dois *enjambements*, completando a frase do ponto de vista da sintaxe, algo que requer que a leitura ultrapasse os limites dos versos. Interessante é, inclusive, a pausa que ele insere no v. 9 após o sintagma «é esse olhar», precedido de uma linha em branco e que conclui o clímax que o poeta constrói ao longo dos versos anteriores; neste mesmo verso, as pausas destacam também a repetição enfática progressiva «de noite em noite», elemento bem presente no *corpus* eugeniano. Note-se que a pausa precede um verbo de movimento («vem»), categoria que se encontra amiúde relacionada justamente com as pausas (2.2.7) e com o *enjambement* (2.2.2), num binómio que tem finalidades enfáticas.

No arquivo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, em BPMP, M-EA-375[4], ainda, há uma das cópias do poema em prosa “As mães”, de *Vertentes do Olhar* [PO: 433], na qual estão indicadas as pausas a serem realizadas durante a leitura. Por fim, elas são assinaladas também nos parágrafos iniciais do documento de 14 páginas com catalogação BPMP, M-EA-331, desta vez se tratando de um discurso evidentemente declamado em público⁵³⁵ e que se abre com as palavras «A arte é um dos melhores meios de aproximação entre os povos». Transcrevemos o primeiro parágrafo:

A arte é um dos melhores meios de aproximação entre os povos, | e a poesia, | por ser a expressão suprema do génio de qualquer língua, | é por sua vez a forma mais nobre que tem um país de revelar o seu rosto. | É também de se perpetuar. | [...]

Mais um exemplo de indicação das pausas está presente em BPMP, M-EA-337, uma fotocópia de um documento datilografado com assinatura autógrafa do poeta provavelmente utilizado para um discurso público. Leiamos-lo:

10 DE JUNHO

Porque Luís de Camões é a glória suprema de uma língua que o poeta fez sua | e definitivamente nossa, | não podia esta Casa alhear-se da festa que, | em 10 de junho, | o país comemora para se sentir existir culturalmente. | Mas também porque a poesia nos é visceral, | e não a podemos confundir com uma espécie de prosa ornamentada, | que é quase sempre a visão vulgar dela, | escolhemos um cantar de medida velha e quatro sonetos para vos ler, | trazendo-vos assim, | revivida, | a imagem desse português que incarnou, | ele sozinho, | tudo o que em nós é, | ao mesmo tempo, | graça angélica e tragédia humana. |

Eugénio de Andrade
Eugénio de Andr[a]de

Além dos documentos que citámos e que nos dão uma ideia do trabalho de integração do silêncio nos poemas através da inserção das pausas («[...] a poesia, o apelo de fazê-la, sempre oscilou entre um fervor heroico frente à vida e uma fascinada apetência de silêncio», PR: RP, 150), ricas em informações são as gravações de poemas lidos pelo próprio Eugénio de Andrade, que permitem compreender vários aspetos da dimensão prosódica da poesia eugeniana e são passíveis das mais variadas análises. Na nossa tese,⁵³⁶ consideramos o CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade*,

⁵³⁵ Atendendo à Relação de Documentação do fundo de Eugénio de Andrade no Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, há mais cinco documentos, naquela sede, que apresentam sinais de pausa, todos sendo textos de discursos declamados em ocasiões públicas.

⁵³⁶ Estas análises movem de uma afirmação de Simone Celani, segundo o qual «se quisermos entender a fundo os caminhos da pesquisa rítmica de Eugénio de Andrade, grande parte do trabalho está obviamente ainda por fazer,

que reúne a leitura de 42 poemas,⁵³⁷ de *As Mãos e os Frutos* até a *O Sal da Língua*. As gravações podem contribuir para uma mais profunda compreensão dos textos, nomeadamente para o estudo dos fenómenos estilísticos, mas também do ritmo e do próprio sentido dos poemas. No caso específico, estudamos aspectos como a entoação, a intensidade e a velocidade de leitura, mas também as pausas e os *enjambements* realizados pelo poeta.⁵³⁸

A análise das gravações é fundamental, de facto, porque «os traços prosódicos participam diretamente na dinâmica comunicativa de forma distintiva e contrastiva».⁵³⁹ A entoação, por exemplo, «contribui para a caracterização sintática, semântica e pragmática da mensagem linguística»⁵⁴⁰. Ao ler a primeira estrofe de “Green God” [PO: 27, faixa n.º 1], poema que já citámos por causa da sua regularidade métrica (2.2.1), por exemplo, Eugénio de Andrade sobrepõe ao ritmo constituído pelos aspectos métrico e rítmico um andamento prosódico peculiar:

1 Trazia consigo a graça
2 das fontes quando anoitece.
3 Era o corpo como um rio
4 em sereno desafio
5 com as margens quando desce.
[...]

Nesta estrofe, de facto, os vs. 1, 3 e 4 correspondem a unidades tonais caracterizadas por uma configuração entoacional ascendente; os dois versos restantes (vs. 2 e 5), diversamente, são formados por duas unidades tonais, a primeira (que corresponde a «das fontes» e «com as margens») com configuração entoacional ascendente, a segunda descendente («quando anoitece», «quando desce»): o poeta relaciona prosodicamente os dois versos especulares entre si e ligados pela rima, destacando também a estrutura deles.

implicando pelo menos uma atenta análise de todos os esquemas rítmicos dos seus textos poéticos, possivelmente comparadas com as suas leituras gravadas que ainda conservamos» (Celani, S., «A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliiani*, op. cit., p. 61), que estimulou a nossa vontade de analisar – embora de outras perspetivas – uma parte deste material. Agradecemos ao autor, também, a conversa que tivemos a este respeito.

⁵³⁷ *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade*, Numérica editora discográfica, 1997. Contém as gravações dos poemas seguintes: 1. Green God; 2. Os amantes sem dinheiro; 3. Poema à mãe; 4. Adeus; 5. Rumor; 6. As palavras interditas; 7. Adeus; 8. Rapariga descalça; 9. Litania; 10. As palavras; 11. Coração do dia; 12. Pequena elegia de setembro; 13. Metamorfoses da casa; 14. Casa na chuva; 15. À memória de Ruy Belo; 16. Véspera da água; 17. Desde o chão; 18. O silêncio; 19. Três ou quatro sílabas; 20. Cavatina; 21. Sobre flancos e barcos; 22. Que fizeste das palavras? 23. Faz uma chave; 24. Já não se vê o trigo; 25. Ignoro o que seja a flor da água; 26. Raivosos; 27. Não há ninguém à entrada de novembro; 28. As cabras; 29. As crianças; 30. As mães; 31. O sorriso; 32. As amoras; 33. As primeiras chuvas; 34. Mulheres de preto; 35. Último poema; 36. Num exemplar das *Geórgicas*; 37. *Adagio Sostenuto*; 38. O inominável; 39. Os trabalhos da mão; 40. A sílaba; 41. O lugar da casa; 42. Oiço falar.

⁵³⁸ Notámos também algumas pronúncias peculiares de Eugénio de Andrade: o poeta não costuma pronunciar o fonema /ʃ/ quando seguido por /R/ (ouvimo-lo, entre muitas outras ocorrências, em «nos rios» [PO: 61-2, faixa n.º 6]) e tende a nasalizar os nexos vogal + /d/ (como em «deslumbrado» [PO: 45, faixa n.º 2]).

⁵³⁹ Sorianello, P., *Prosodia: modelli e ricerca empirica*, Carocci, Roma 2006, p. 16 (trad. nossa).

⁵⁴⁰ Ivi, p. 27 (trad. nossa).

Em geral, pode-se afirmar que, nestas gravações, à presença da pontuação corresponde um andamento descendente. Há, contudo, uma exceção: “Véspera da água”, de *Obscuro Domínio* [PO: 160-2, faixa n.º 16], onde isto não acontece de forma generalizada. Nele, a preponderância da entoação ascendente deve-se ao facto de o poeta recorrer sistematicamente à enumeração: a entoação tem, assim, um efeito de suspensão que remete para espera, indicada pela “véspera” do título.

Mais um aspeto da leitura a destacar é a intensidade: em “As palavras interditas” [PO: 61-2, faixa n.º 6], Eugénio de Andrade, lendo com maior intensidade o verbo ‘ser’ do v. 8 («É preciso partir, é preciso ficar»), ressalta, por um lado, a ligação semântica com o verso anterior («Anoitece. Não há dúvida, anoitece»), inserindo as suas afirmações numa dimensão de certidão, e, por outro, oferece uma determinada leitura do verso em apreço: uma leitura, portanto, em que o poeta afirma com força aquilo que, pela sua aparente incoerência, poderia ser interpretado como uma hesitação. No mesmo poema, ele lê com menor intensidade as palavras «Amo-te...» do v. 11, isto é, as palavras que, como o título do próprio poema e da coletânea afirma, são interditas. A ênfaseposta numa palavra através da intensidade pode servir para ressaltar elementos semânticos, mas também para uma mais evidente realização de algumas soluções estilísticas. Isto acontece em “As primeiras chuvas”, de *Rente ao Dizer* [PO: 486, faixa n.º 33], poema rico em aliterações, no qual, aos vs. 4 e 5, lemos:

[...]
4 uma súbita alegria,
5 súbita e bárbara, subia e coroava
[...]

A intensidade cresce no ato de o poeta ler o adjetivo «súbita» do v. 5, tornando mais evidente a sua retoma e a ligação fônica com «subia». Um exemplo análogo é constituído por “*Adagio sostenuto*”, em que o poeta ressalta as sílabas tónicas dos verbos «apazigua» (v. 9) e «acaricia», imediatamente seguinte (v. 10), destacando as semelhanças fônicas e de extensão silábica entre os dois.

Outro aspeto a ser evidenciado é a velocidade de leitura, isto é, nas palavras de Giuseppe Tavani, «[d]a relação entre tempo de realização e quantidade de material linguístico a realizar»:⁵⁴¹ a aceleração ou o abrandamento podem, sem dúvida, oferecer dados interessantes para a interpretação dos textos. Analisando deste ponto de vista a leitura dos poemas gravada por Eugénio de Andrade, notamos alguns elementos recorrentes. Um deles é a mudança na velocidade da leitura quando, no poema, se introduzem momentos dialógicos, como no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 51, faixa n.º 3], rico em expressões que estabelecem um verdadeiro diálogo com esta figura

⁵⁴¹ Tavani, G., *Poesia e Ritmo. Proposta Para Uma Leitura do Texto Poético*, trad. de M. Simões, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa 1983, p. 82.

central na formação e na produção do autor, que até ouvimos falar:⁵⁴²

[...]
ainda oiço a tua voz:
 *Era uma vez uma princesa
 no meio de um laranjal...*
[...]

Ao introduzir os versos do romance pronunciados pela mãe, o poeta lê muito lentamente, acelerando quando é ela a tomar a palavra. O mesmo acontece no caso do poema “Adeus” [PO: 56-7, faixa n.º 4]:

[...]
As vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.
[...]

Eugénio de Andrade introduz a fala lendo lentamente, realiza uma longa pausa e pronuncia as palavras que seguem os dois-pontos rapidamente. De forma oposta, há também casos em que as palavras que introduzem a fala são pronunciadas mais rapidamente e o elemento dialógico mais lentamente (como em “Casa na chuva” [PO: 239, faixa n.º 14] e “Sobre flancos e barcos” [PO: 217, faixa n.º 21]). Aquilo que importa, então, é o facto de o poeta indicar prosodicamente o momento dialógico, utilizando a velocidade da fala e as pausas para o destacar e diferenciar do momento narrativo.

Nos itens anteriores, identificámos alguns recursos que permitem colocar a ênfase no(s) verso(s) conclusivo(s) dos poemas e que Eugénio de Andrade emprega amiúde, como o uso da linha em branco ou a presença do travessão antes dele(s). A estas soluções é preciso acrescentar justamente o aspeto da velocidade da leitura dos textos: no poema XVII de *Branco no Branco* [PO: 383-4, faixa n.º 25], por exemplo, o poeta lê mais lentamente os versos finais, graficamente destacados graças à linha em branco, à anáfora («até ao fim do mundo, / até amanhecer») e à rima que relaciona o último verso («amanhecer») com os vs. 7 («tremer») e 10 («beber»).

Quanto às pausas, no início do capítulo, estudámos, com o suporte de alguns documentos de arquivo, aspetos a elas relativos; neste sentido, a análise das gravações revela-se particularmente útil nos casos de poemas que não apresentam sinais de pontuação além do ponto final, permitindo integrá-las de forma coerente com o projeto do poeta. Isto acontece com “Cavatina”, de *Véspera da Água* [PO: 216, faixa n.º 20, sinais gráficos nossos]. O termo que lemos no título pertence ao léxico musical e indica uma «ária curta, composta ordinariamente de um recitativo, com andamento ora lento ora vivo»⁵⁴³:

⁵⁴² Cfr. cap. 1.2.1.

⁵⁴³ ‘Cavatina’ no *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora (disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cavatina>; último acesso a 23/12/2022).

1 Obstruído o caminho da transparência |
2 só me resta reunir os fragmentos do sol nos espelhos |
3 e com eles junto ao coração |
4 atravessar indiferente a desordem matinal dos mastros. |

5 Quanto mais envelheço | mais pueril é a luz |
6 mas essa | vai comigo.

O poeta realiza as pausas a cada final de verso; no v. 5, ainda, identificamos uma pausa entre as palavras «envelheço» e «mais» e, no seguinte, outra mais breve entre «essa» e «vai»: ambas, como vimos, não são indicadas graficamente no texto. Se a primeira permite enfatizar a contraposição entre os dois hemistíquios, no caso da pausa do v. 6 é o sujeito («essa», isto é, a luz) a ser destacado. Esta função enfática conferida às pausas emerge de forma evidente na leitura gravada: acontece, por exemplo, no “Poema à mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro* [PO: 51, faixa n.º 3], no que diz respeito à palavra-chave do poema (justamente, «mãe»). Além disso, no primeiro poema de *Branco no Branco* [PO: 373, faixa n.º 23], a pausa precede e segue todas as palavras que, no texto impresso, estão em itálico e, portanto, são postas em destaque, mas são também antecipadas por verbos que introduzem a fala: no v. 7, por exemplo, «Não digas | *pedra*, | diz | *janela*.». Note-se que estas palavras recorrem no texto, numa construção do ritmo que é típica dos poemas eugenianos, muitos dos quais são caracterizados pela retoma de palavras dos versos anteriores. Trata-se de um exemplo indicativo da inter-relação do aspeto gráfico (neste caso, o uso do itálico) com a dimensão prosódica.

No poema “Sobre flancos e barcos” [PO: 217, faixa n.º 21, sinais gráficos nossos], que, como “Cavatina”, não apresenta a pontuação, o poeta realiza as pausas como a seguir:

Havia ainda outro jardim | o da minha vida |
exíguo é certo | mas o do meu olhar |
são talvez dois pássaros que se amam
um sobre o outro | ou dois cães não sei |
é sempre a mesma inquietação

este delírio branco | ou o rumor
da chuva sobre flancos e barcos |
o inverno vai chegar |
na palha ainda quente a mão |
uma doçura de abelha muito jovem |

era o sopro distante das manhãs sobre o mar |
e eu disse | sentindo os seus passos nos pátios do coração |
é o silêncio | é por fim o silêncio |
vai desabar.

Na versão gravada, as duas palavras finais do v. 4 são «de pé», que Eugénio de Andrade substitui

com a expressão «não sei», por um lado, inserindo um elemento de oralidade no poema através de uma hesitação típica da fala, e, por outro, mantendo o cumprimento do verso e a sua prosódia originais. Na leitura, o poeta enfatiza as aliterações que estão presentes no antepenúltimo verso («sentindo os seus passos nos pátios») por meio das pausas e da acentuação da oclusiva. Também em outros poemas, as pausas desempenham esta função de ressaltar alguns aspectos estilísticos que contribuem para o ritmo: na leitura do v. 5 de “Rapariga descalça”, de *Até Amanhã* [PO: 85, faixa n.º 8], «A chuva em abril tem o sabor do sol:», por exemplo, realizando uma pausa antes e depois do sintagma «em abril», o poeta destaca, por um lado, o sujeito «A chuva» e, por outro, a semelhança no plano fonético e acentual entre «abril» e «sol», pondo, assim, a ênfase num dos elementos que constituem o enredo fónico do verso.

A introdução das pausas através da gravação da leitura dos poemas permite também explicitar aquela sobreposição de ritmos identificada por Simone Celani,⁵⁴⁴ que evidenciámos ao longo das nossas análises e que se concretiza nas mais variadas maneiras. Isto é evidente ao ouvirmos a leitura do poema em prosa “As crianças”, de *Memória Doutro Rio* [PO: 311, faixa n.º 29]. Na linha «Escondem-se no mais oculto da casa para serem gato bravio, bétula branca.», os dois sintagmas finais constituem um segmento rítmicamente rico, sendo especulares quanto à estrutura (um substantivo seguido por um adjetivo), ao número das sílabas (quatro, em ambos os casos), à colocação dos acentos (na primeira e na quarta sílaba) e caracterizados pela aliteração da bilabial (em dois casos, seguida pela líquida). Aos efeitos rítmicos obtidos graças à articulação destas características no segmento analisado, sobrepõe-se o aspetto prosódico, com a cesura colocada pelo autor antes de «para»: «[...] da casa | para serem gato bravio, | bétula branca.». A associação entre os dois elementos finais, evidente graças a todos os recursos que elencámos, é assim ressaltada através da posição da pausa, que os separa e inclui o primeiro num segmento maior, realizando uma sobreposição de níveis rítmicos no texto.

No poema I de *Branco no Branco* [PO: 373, faixa n.º 23], enfim, a inserção das pausas (indicadas também graficamente pela pontuação), permite realizar três segmentos de tetrassílabos nos vs. 1 e 2, que são caracterizados pelos mesmos acentos:

- 1 Faz uma chave, mesmo pequena,
- 2 entra na casa.
- [...]

A pausa, de facto, está relacionada também com um recurso estilístico bastante aproveitado pelo poeta: a enumeração de três elementos (na maioria dos casos, três adjetivos), ligados pela conjunção

⁵⁴⁴ Celani, S., «A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, op. cit.

copulativa ou por vírgulas. Diversamente do que acontece neste último caso, no primeiro, ao ler os textos, o poeta não costuma introduzir pausas. Isto é evidente em “Num exemplar das *Geórgicas*”, de *Ofício de Paciência* [PO: 518, faixa n.º 36], onde ambas as possibilidades estão presentes: as pausas separam os adjetivos dos vs. 2 e 3 («A sua cálida, / terna, serena pele [...]»), porém não os do v. 8 («branca e vegetal e cerrada»). Elas são utilizadas também, justamente com uma maior intensidade na fala, para isolar os sintagmas constituídos por “tão + adjetivo”, que, com as suas cinco ocorrências, contribuem para aquelas repetições que formam o enredo fónico do poema.

No capítulo dedicado ao *enjambement*, estudámos as diversas modalidades de emprego deste recurso no *corpus* eugeniano, investigando, entre outras coisas, a sua função no âmbito de poemas e coletâneas caracterizados por uma generalizada regularidade estrófica: é o caso dos textos que integram *Branco no Branco* e *Contra a Obscuridade*, onde o recurso estilístico analisado permitia sobrepor a este aspecto formal e gráfico um ritmo menos definido: através do *enjambement*, o verso ultrapassa os seus confins, destruturando também uma estrutura graficamente rigorosa. Esta função do recurso se torna evidente nas gravações: é o caso do poema XIII de *Branco no Branco* [PO: 381, faixa n.º 24], com a sua estrutura 4-4-4-1, mas com um *enjambement* que une os versos 4 e 5 e, portanto, a primeira estrofe com a segunda; ou ainda, no já citado poema XVII da mesma coletânea [PO: 383-4, faixa n.º 25], onde os versos 8 e 9 estão ligados graças ao mesmo recurso (unindo-se, assim, a segunda estrofe com a terceira). Neste caso, ainda, o *enjambement* é introduzido por uma pausa: «então | é como se na boca / um resto de imortalidade».

Mais uma modalidade de emprego deste recurso emerge da leitura do poema “Os amantes sem dinheiro” da coletânea homónima [PO: 45, faixa n.º 2], composto por três estrofes de seis versos. Graças à realização do *enjambement* entre o segundo e o terceiro da última estrofe, contudo, ela passa a ser formada por 4 novenários e um dodecassílabo:

[...]
Tinham fome e sede como os bichos,
e silêncio
à roda dos seus passos.
Mas a cada gesto que faziam
um pássaro nascia dos seus dedos
e deslumbrado penetrava nos espaços.

Um exemplo análogo está presente em “*Adagio sostenuto*”, de *Ofício de Paciência* [PO: 524, faixa n.º 37]. Consideramos os versos de 4 a 7:

4 [...]
 concertada voz de sete
5 estrelas, primeira respiração

- 6 do mundo, alta
 7 e prometida harmonia;
 [...]

O poeta realiza o *enjambement* entre os versos 4 e 5, inserindo uma pausa em correspondência com a vírgula do v. 5 e, ainda, entre os vs. 5 e 6: as duas sequências tornam-se, assim, dois novenários («concertada voz de sete / estrelas, [...]» e «primeira respiração / do mundo, [...]»).

Analisando, ainda, o léxico relacionado com os atos da fala, reparámos que, nos versos de “Rapariga descalça” [PO: 85, faixa n.º 8] em que se encontram as duas ocorrências do verbo ‘cantar’:

[...]
 cada gota recente canta na folhagem
 [...]
 canta, corre, voa, é brisa, ao ver
 [...]

o poeta sublinha os acentos de cada palavra, com pausas bem marcadas no caso do segundo verso transscrito, e o ritmo que se faz mais insistente, como a concretizar a ação descrita pelo verbo.

Num *corpus*, como o de Eugénio de Andrade, tão rico em poemas caracterizados por elementos dialógicos, são fundamentais, do ponto de vista que estamos a analisar, as numerosas orações interrogativas, que incidem no aspeto prosódico dos textos.⁵⁴⁵ Emblemático é o caso de um poema de *Obscuro Domínio*, “Estribilhos” (título que só aparece mais uma vez nas obras eugenianas, na coletânea anterior, *Ostinato Rigore*, 2.3.4.1):

No interior da música

o silêncio
 que regaço procura?

Que interior é esse

onde a luz
 tem morada?

E há um interior,

assim como o caroço
 dentro do fruto?

E como entrar nele?

⁵⁴⁵ Mata, A. I., “A questão da entoação na interrogação em português. ‘Isso é uma pergunta?’” in Pereira, I., Mata, A. I., Freitas, M. J., *Estudos em Prosódia*, Edições Colibri, Lisboa 1992, pp. 33-64.

É como num corpo? [PO: 175]⁵⁴⁶

O poema é inteiramente composto por unidades tonais com configuração entoacional ascendente. Nele, encontramos uma organização do movimento rítmico baseada na repetição do conceito de «interior da música» presente no primeiro verso (graças, justamente, à repetição do verso, mas também à anáfora – no sentido que o termo adquire no âmbito da linguística textual –, constituída por «nele»; outro elemento que contribui para que o conceito se torne redundante é o verbo ‘entrar’), que integra uma construção rítmica caracterizada por numerosas anáforas e pelo polissíndeto.

Como se vê, o aspeto prosódico da poesia eugeniana pode ser estudado de vários pontos de vista: os documentos de arquivo que apresentámos, por exemplo, demonstram que Eugénio de Andrade exerce um cuidado e um rigor extremos também no que diz respeito a esta dimensão, inclusive na construção dos textos. Quanto às gravações das leituras dos poemas, elas permitem confirmar que o poeta recorre a várias soluções gráficas para introduzir a oralidade, mas também o silêncio, nas versões impressas dos seus textos (uso de espaços e linhas em branco, itálico, pontuação, pausas). Elas podem também oferecer informações que não emergem dos próprios textos, como vimos relativamente à entoação e à velocidade de leitura. A análise das restantes gravações permitiria valorizar documentos bastante raros, mas que testemunham um aspeto central da poética eugeniana, numa abordagem da obra poética ainda pouco praticada pelos críticos.

⁵⁴⁶ O poema integrava já a primeira edição da obra (Editorial Inova, Porto 1971, p. 95), mas com variantes: v. 3 *que regato*; vs. 5-6: *onde a luz tem / obscura morada?*

5. Organização das coletâneas:

5.1. *Primeiros Poemas* entre ritmo e reescrita

A análise da coletânea *Primeiros Poemas*⁵⁴⁷ pode contribuir para uma compreensão mais profunda da produção eugeniana do ponto de vista da sua constituição, pois permite observar o processo de escrita do poeta, uma «perene aproximação do “valor”»⁵⁴⁸, que corresponde – como sabemos – a um contínuo processo de alteração e revisão, limitada ou radical, dos seus textos. A coletânea representa, de facto, a primeira peça do mosaico constituído pela obra eugeniana, com a peculiaridade de ter sido construída *a posteriori* em relação à época em que a maioria dos textos que a integram veio à luz. Publicada pela primeira vez em 1977⁵⁴⁹ e colocada na abertura de quase todas as antologias ou conjuntos das obras por ele organizadas, *Primeiros Poemas* é o resultado de uma história editorial complexa: nela o poeta reúne textos – às vezes profundamente reelaborados – inicialmente presentes em duas das suas obras juvenis (*Adolescente*, de 1942, e *Pureza*, de 1945, deixando de representar *Narciso*, assinada com o nome José Fontinhas e publicada alguns anos antes)⁵⁵⁰. Já excluídas das antologias da sua obra que o poeta ia organizando,⁵⁵¹ passou-se a considerar como sua coletânea de estreia a seguinte, *As Mãoz e os Frutos*, de 1948. Na opinião de Federico Bertolazzi, à distância de três décadas, Eugénio de Andrade quis ‘colmatar o fosso’, representando aqueles anos de «aprendizagem de um ofício» [PR: RP, 154] através de uma obra que estivesse em linha com a sua produção posterior,⁵⁵² em «uma espécie de autodefinição por parte do autor que assim se representa de maneira conforme à sua imagem já canonizada, num movimento que definimos *ex post*»⁵⁵³, da mesma forma que ele visa uma «representação *a posteriori*»⁵⁵⁴ através das referências intertextuais presentes na obra (nomeadamente no início e no fim, como veremos). O poeta tencionou, de facto, oferecer algumas coordenadas para uma correta colocação literária da sua obra, como salientado pela rica componente intertextual⁵⁵⁵ e pela dedicatória «À memória de Fernando Pessoa», contribuindo,

⁵⁴⁷ Este capítulo relaciona-se com o estudo realizado por Federico Bertolazzi em *Entre Génese e Representação* (op. cit., pp. 69-104) e, sobretudo, em *Noite e Dia da Mesma Luz* (op. cit., pp. 187-223). Apesar de o autor ter tratado extensiva e aprofundadamente o tema, retomá-lo por causa da importância da coletânea desde dois pontos de vista relacionados com a nossa tese: a influência da reescrita dos textos sobre o seu aspeto rítmico e a estratégia de formação das coletâneas utilizada pelo poeta. Neste sentido, o nosso estudo dialoga constantemente com o trabalho anterior.

⁵⁴⁸ Contini, G., “Come lavorava l’Ariosto” in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un’appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, op. cit., p. 233 (trad. nossa).

⁵⁴⁹ Andrade, E. de, *Primeiros Poemas*, Editorial Inova, Porto 1977.

⁵⁵⁰ Veja-se a posição do poeta em relação a esta publicação numa carta a Jorge de Sena: «Quero contudo rectificar o seguinte: referes-te a um primeiro livro (?) meu, ainda publicado com o meu nome civil – não há tal livro. Há, sim, um folheto, não sei se de 12, se de 16 páginas, com um poemazito único, que lhe dá o título, datado de 1939, se não estou em erro» (Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., p. 276)

⁵⁵¹ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell’Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit.

⁵⁵² Bertolazzi, F., *Entre génese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 71.

⁵⁵³ *Idem*, *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 210.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 222.

⁵⁵⁵ Bertolazzi, F., *Entre génese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 74-99; *Idem*, 243

assim, para um enquadramento da sua restante produção. A propósito da coletânea, David Mourão-Ferreira falou de uma espécie de «feição paratextual, a meio caminho da auto-epígrafe e do autoral proéみo»⁵⁵⁶; proposta, esta, aceite e aprofundada por Fabio Barberini, que, na sua pormenorizada análise das edições da *Antologia Breve* organizadas pelo poeta, ilustra justamente a função liminar desempenhada pelos quatro textos de *Primeiros Poemas* antologizados e o seu caráter informativo no que diz respeito às raízes da poesia eugeniana.⁵⁵⁷

Com o seu *status* peculiar de obra quase exclusivamente composta por material que sofreu um processo de reescrita⁵⁵⁸, *Primeiros Poemas* permite ao leitor penetrar no *modus operandi* eugeniano, que produz numerosas variantes textuais⁵⁵⁹ e determina amiúde intervenções estruturais nas coletâneas. Um simples cotejo do índice da primeira edição da coletânea com o índice da obra presente na edição da poesia completa de 2005 faz emergir, para além da deslocação de *In Memoriam* (F.G.L.) para a posição final, duas importantes diferenças: a expunção de “Fábula” e a inserção de “Quase nada”.

<i>Primeiros Poemas</i> (1977)	<i>Primeiros Poemas</i> (2005)
Canção	Canção
Acorde	Acorde
A uma fonte	A uma fonte
Canção infantil	Canção infantil
Paisagem	Paisagem
Província	Província
Nocturno	Nocturno
Adagio	Adagio
In memoriam (F.G.L.)	Quase nada
Fábula	<i>In Memoriam</i> (F.G.L.)

Como sublinhou Cesare Segre, a integração de textos autónomos em um macrotexto leva a intervenções que visam a sua coesão, como a eliminação de eventuais dissonâncias – e, portanto, uma «unificazione o armonizzazione formale» –, mas também a consolidação de elementos como o «uso di rubriche e altri mezzi classificatori che insistono sulla conferita unità; valorizzazione dei testi

Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade, op. cit., pp. 187-223; Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 34-40.

⁵⁵⁶ Mourão-Ferreira, D., «Revisão aos primeiros livros de Eugénio de Andrade» in *Cadernos de Serrúbia*, 1 (1996), pp. 163-70, p. 164.

⁵⁵⁷ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit. O autor fala de «soglia» (pt. *limiar*), aludindo, obviamente, a Genette, G., *Seuils*, Éd. du Seuil, Paris 1987.

⁵⁵⁸ A propósito do processo de reescrita das obras literárias, vejam-se Baldelli, I., «La riscrittura ‘totale’ di un’opera. Da “Le storie ferraresi” a “Dentro le mura” di Bassani» in *Lettere Italiane*, XXVI/2, 1974, pp. 180-97; Celani, S. (a cura di), *Riscritture d’autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, Sapienza Università Editrice, Roma 2016.

⁵⁵⁹ Para a análise das variantes textuais dos poemas que estão presentes na edição de 2005 (Andrade, E. de, *Poesia*, org. de A. Saraiva, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2005 [ed. revista e aumentada]) em relação às da década de 40, remetemos para os já citados estudos de Federico Bertolazzi.

iniziali e finali e, in complesso, disposizione secondo una calcolata parabola»⁵⁶⁰. Torna-se evidente, portanto, que a eliminação de “Fábula” se insere numa estratégia coerente com a busca daquela unidade interna às obras que o poeta pretende alcançar, tratando-se de um poema em prosa em seguida integrado, com várias modificações e com datação de 1946, na coletânea de textos análogos *Vertentes do Olhar*, de 1987. Quanto a “Quase nada”, parece que o poeta deseja inserir um texto afim da sua produção mais madura, propondo algumas metáforas nela recorrentes e visando uma coerência maior em relação aos textos publicados em seguida, nomeadamente do ponto de vista rítmico e estilístico. Além disso, o texto introduz o binómio palavra/silêncio, central na sua poética.

No caso em apreço, a ideia da «valorizzazione dei testi iniziali e finali» de que fala Cesare Segre concretiza-se em dois poemas que correspondem a duas explícitas homenagens literárias⁵⁶¹ e que ocupam justamente as posições inicial e final: um deles é “Canção”, escrito aos dezasseis anos e inicialmente inserido em *Adolescente*, onde constituía o quarto texto a contar do fim. Diversamente, em *Primeiros Poemas*, ele foi colocado na abertura da coletânea, inaugurando, assim, a produção eugeniana, com uma diferença substancial em relação à sua colocação anterior. Esta deslocação é, sem dúvida, significativa num poeta que cuida da estrutura das coletâneas e que tem consciência de que «um primeiro poema pode ser decisivo para a “imagem” não só do poeta mas da própria poesia» [PR: RP, 175]. Note-se também que este poema constitui um *unicum* do ponto de vista do processo eugeniano de escrita: *Primeiros Poemas* é formado por dez poemas breves (de quatro a doze versos) e, com a exceção de “Canção” e “Canção infantil”, monostróficos. Como adiantámos, na passagem das primeiras edições das obras juvenis à de 2005, os textos (dez, de um total de 42 das duas coletâneas recuperadas), sofreram alterações significativas e, em alguns casos, profundas reestruturações, já quase totalmente introduzidas na edição cronologicamente intermédia de 1977, que engendraram importantes alterações na estrutura métrica, rítmica e rimática. Isto não acontece no caso de “Canção”. Se exceptuarmos algumas intervenções na pontuação,⁵⁶² de facto, o texto permaneceu inalterado durante os mais de sessenta anos que transcorreram da sua primeira redação à última edição e é estilisticamente marcado se confrontado com os restantes textos: é evidente que o poeta tenciona ecoar e homenagear os primórdios da literatura portuguesa através de traços típicos das cantigas de amigo,⁵⁶³ até demasiado explícitos num poeta que não costuma recorrer a citações evidentes. Em particular, foi mostrada a sua afinidade com a cantiga “Cabelos, los meus cabelos”⁵⁶⁴

⁵⁶⁰ Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, op. cit., pp. 40-1.

⁵⁶¹ Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit.

⁵⁶² Como vimos em 1.3.1, em particular, foram expungidas as vírgulas que dantes figuravam no final dos versos 2, 5 e 9.

⁵⁶³ A estrutura poemática, a presença do refrão que se repete idêntico nos tercetos e levemente alterado na quadra, a enumeração das *dôas*: o cravo e o lenço de mão.

⁵⁶⁴ Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 77; Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 36-7.

(aliás incluída na *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa* organizada pelo próprio Eugénio de Andrade⁵⁶⁵) do jogral João Zorro, ativo provavelmente durante os primeiros anos do reinado de D. Dinis (1279-1325). Fabio Barberini destaca também uma possível relação com “Perguentei ũa don[a] en como vos direi”, de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos.⁵⁶⁶ O poema representa, portanto, uma chave de leitura de toda a produção eugeniana e uma referência a uma ‘família’ literária precisa à qual o poeta sente pertencer.

Além disso, é indicadora a comparação da história editorial de “Canção” com a de outro poema, desta vez rejeitado: “Nana”, de *Adolescente*. Trata-se de um texto longo, composto por 38 versos dispostos em seis estrofes entre as quais, alternadamente, aparece quatro vezes um refrão levemente alterado. A epígrafe é constituída por um dístico retirado de “Nana del caballo herido”, de Federico García Lorca. Os versos foram musicados em 1957 pelo compositor Fernando Lopes-Graça, que os gravou numa versão para coro feminino juntamente com “Rouxinol do calvário”, de *História de Jesus para as criancinhas lerem* (1883), de Gomes Leal (1848-1921), e continuaram a circular justamente nesta versão musical, apesar da expunção do *corpus eugeniano*.⁵⁶⁷ O título é revelador do género do qual o texto faz parte e que tem grande difusão na área ibérica: mais um exemplo daquela ‘poesia das raízes’ (à qual pertencem também os *romances tradicionais*), que, contudo, contrariamente ao que acontece no caso anterior, é quase totalmente eliminado no processo de construção de *Primeiros Poemas*, conservando-se alguns traços dele em outro poema, “Nocturno”.⁵⁶⁸ A intenção do poeta parece ser ressaltar a função de “Canção”, colocando a ênfase na sua unicidade do ponto de vista estilístico, bem como indicar com decisão algumas das ‘raízes’ da sua poesia. Em 1987, por ocasião da receção do prémio “Dom Dinis” para *Vertentes do Olhar*, o poeta elogiou as cantigas do rei, juntamente com as de Pêro Meogo, Meendinho e Martin Codax, e leu o poema que estamos a analisar introduzindo-o com as seguintes palavras:

Agora dêem-me licença que regresse a D. Dinis, não pelas «naus a haver» que plantou – deixo de bom grado naus e caravelas aos almirantes – mas por ter erguido do chão a poesia portuguesa num dos seus cumes – as suas cantigas de amigo são um dos momentos supremos do nosso lirismo; esse a que juntamente com a poesia grega arcaica e a poesia oriental, sempre me senti religado. E a prová-lo, vou terminar com uma homenagem a el-rei – uma canção dos meus dezasseis anos, que anda impressa na primeira página do meu cantor. [PR: RP, 151-2].

⁵⁶⁵ Andrade, E. de, *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, op. cit., p. 29.

⁵⁶⁶ Barberini, F., “... numa clara homenagem aos nossos cantores”. Eugénio de Andrade e a lírica galego-portuguesa” in Tomassetti, I. et alii, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, op. cit.

⁵⁶⁷ Hora, T. M. da (org.), *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: O Diálogo entre a Música e a Poesia [Correspondência]*, op. cit., p. 63, n.º 41.

⁵⁶⁸ Bertolazzi, F., *Entre génese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 95-9. O autor reconhece mais dois textos de partida de “Nocturno” entre os rejeitados: “Nocturno n.º 2” e “Elegia para um poeta morto - 3”, de *Pureza*.

Mais um poema, entre os rejeitados e em seguida reaproveitados, apresentava o título “Canção”:

«Canção»

A Isabel

Fonte pura, fonte fria...
Onde vais minha canção?
Eras fonte, pelo menos
rompias do mesmo chão.

Tinhas a mesma frescura
e a mesma melodia.
Eras água, fonte pura,
onde a minha voz dormia.

Onde a minha voz dormia,
onde a minha voz procura,
a tua voz fria.
O teu rumor, fonte pura.

A uma fonte (1977 e 2005)

Fonte pura, fonte fria...
(Onde vais, minha canção?)
Fonte pura... assim queria
que fosse meu coração:
fluir na noite e no dia
sem se desprender do chão.
[PO: 15-6].

Lisboa, 1946⁵⁶⁹

O poeta intervém copiosamente no texto, a começar pelo título, que se tornará “A uma fonte”. Na opinião de Federico Bertolazzi, o eu lírico encontra na pureza da água «um ideal estético ao qual se referir e no qual basear a própria busca de linguagem poética», sendo este o elemento principal a ressaltar na reelaboração do texto, como mostra a alteração do título.⁵⁷⁰ Achamos, portanto, que esta mudança se explica, por um lado, pela necessidade de variação e diferenciação em relação ao poema anterior (contribuindo, assim, para a sua unicidade); por outro, ela integra aquele processo de identificação e focalização de temáticas e imagens recorrentes na produção eugeniana posterior que, na nossa opinião, caracteriza a coletânea em apreço:⁵⁷¹ no âmbito desta estratégia podem-se colocar, por exemplo, a introdução do infinito «fluir», historicamente relacionado com a definição de ritmo⁵⁷², e o motivo de uma poesia ‘rente ao chão’, ambos ausentes na primeira versão impressa. Regista-se, ainda, a eliminação dos elementos paratextuais na busca da coesão do macrotexto, e as três quadras que formavam o texto inicial reduzem-se a uma sextilha de rima cruzada composta por versos que ecoam a redondilha maior, numa contração do texto que é típica do processo eugeniano de revisão.

⁵⁶⁹ “Canção” in *Vértice*, 99/101 (1951-1952) apud Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 192.

⁵⁷⁰ *Ivi*, pp. 208-10.

⁵⁷¹ David Mourão-Ferreira fala de «lexemas» que «ganham definitivamente o relevo de emblemáticos valores» (Mourão-Ferreira, «Revisão aos primeiros livros de Eugénio de Andrade», op. cit., p. 164). Quanto à imagem-metáfora da fonte, vejamos: Ferreira, V., “Breve périodo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 439; Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 99.

⁵⁷² Benveniste, É., “La notion de « rythme » dans son expression linguistique” [1951] in *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., pp. 327-35.

O poeta procura, assim, um esquema rítmico menos complexo e artificial do que o da versão da década de 40, caracterizada por uma forte presença de rimas, anáforas e repetições. Em ambos os poemas apresentados, o eu lírico dirige-se a um *tu*⁵⁷³: no primeiro caso, à mãe (estabelecendo, assim, uma interlocução que, por um lado, constitui um *topos* das cantigas de amigo e, por outro, é indicativa no âmbito da poética de Eugénio de Andrade, de que a mãe é figura central); no segundo, ao próprio poema, chamado “canção”. A invocação, bem como a presença das rimas e das repetições, conferem ao poema um gosto popular.

Referências à música, aliás abundantes na produção eugeniana, aparecem nos títulos de alguns poemas da coletânea em apreço: “Acorde”, “Nocturno” e “Adagio”.⁵⁷⁴ “Acorde” é uma quadra que aparece em segunda posição na obra. Com a exceção do segundo verso, pentassílabo, é possível realizar várias leituras consoante se tenham em conta ou não os traços fonéticos que caracterizam os registos coloquiais do português europeu (traços que Eugénio de Andrade não costuma representar graficamente), como sugere Jorge de Sena no seu célebre estudo sobre *As Mão e os Frutos*⁵⁷⁵: no caso em apreço referimo-nos a «onde» e «de», com apagamento da vogal final, e a «para», de que nos parece oportuno considerar a pronúncia coloquial (/prə/).

6.

Acorde

Onde passou o riacho,
nasceram ervas verdes;
tão frescas!,
tão frescas!,
que umedecem [sic] os olhos
só de se olhar para elas.⁵⁷⁶

Onde passou o vento
são altas as ervas,
e os olhos água
só de olhar para elas.
[PO: 15].

Talvez esta oscilação na leitura justifique o título, sendo o acorde «la giustapposizione di più suoni»⁵⁷⁷. Em relação à primeira edição do texto, publicado em *Adolescente*, também neste caso foram eliminados os versos correspondentes à repetição enfática do atributo «tão frescas!» e se obteve

⁵⁷³ Sena, J. de, “Observações sobre «As Mão e os Frutos»” in AA.VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 294-8.

⁵⁷⁴ Os depoimentos relativos à música e as referências a ela na poesia eugeniana são inúmeros. Para um levantamento das ocorrências do léxico musical nos títulos das coletâneas e dos poemas, vejam-se Bertolazzi, F., *Entre gênese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 83-4; *Idem, Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 201-2; Celani, S., «A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliiani*, op. cit., p. 56. Lembramos também a sua colaboração com alguns Maestros, como Fernando Lopes-Graça e Jorge Peixinho.

⁵⁷⁵ Sena, J. de, “Observações sobre «As Mão e os Frutos»” in AA.VV., 21 *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 255.

⁵⁷⁶ Andrade, E. de, *Adolescente*, Editorial Império, Lisboa 1942, p. 21.

⁵⁷⁷ «Accordo» in *Vocabolario online Treccani*, disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/accordo>. Último acesso a 21/11/2021. Quanto ao título, veja-se também Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 203.

uma maior e mais evidente regularidade métrica, graças à substituição das palavras polissilábicas e à redução do comprimento silábico através da expunção do «se» do último verso. Assinalamos também a redução do número dos predicados. O poeta mantém, contudo, os ecos da poesia popular que caracterizavam a primeira versão publicada do poema, transformando-o numa quadra popular, com a assonância que liga os vs. 2 e 4.

Mais um poema brevíssimo é “Canção infantil”: o texto tinha sido já recuperado na primeira edição de *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, com o título “Póvoa de Atalaia”.⁵⁷⁸ O poema é composto por duas estrofes de quatro versos. Se, contudo, ao analisarmos metricamente o texto, considerarmos os vs. 3 e 4 como um verso único, unidos pelo *enjambement* e harmonizados pela sinalefa entre a última sílaba daquele que graficamente se apresenta como o v. 3 e a primeira do v. 4, podemos considerar que os versos são todos pentassílabos (ecoando o verso de redondilha menor, por sua vez típico da poesia popular). Na versão que lemos em *Pureza*, uma vírgula era colocada no final do v. 3,⁵⁷⁹ mas foi eliminada nas publicações sucessivas. Esta leitura métrica demonstra que o poeta sobrepõe ritmos diversos nos seus textos. Quanto ao v. 7, consideramos o apagamento da vogal central fechada não arredondada [i] em posição interconsonântica, fenómeno típico da variante europeia do português.⁵⁸⁰ Esta fixidez da estrutura métrica corresponderia à fixidez da imagem evocada.

Era um amieiro.
Depois uma azenha.
E junto
um ribeiro.

Tudo tão parado.
Que devia fazer?
Meti tudo no bolso
Para os não perder. [PO: 16].

No v. 5, regista-se uma intervenção que visa a coesão dos textos que integram a coletânea: a substituição de «aberto», que lemos na versão da década de 40, por «parado».⁵⁸¹ O poema seguinte, “Paisagem”, retoma, de facto, a ideia da imobilidade da paisagem aqui evocada num jogo de

⁵⁷⁸ Andrade, E. de, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, com trad. italiana de C. V. Cattaneo e desenhos de A. de Sousa, Editorial Inova, Porto 1974, p. 26.

⁵⁷⁹ Trata-se de uma das poucas alterações que o poema sofreu, e que foi já inserida na edição de 1977. Registamos, além disso, que as duas versões diferiam nas passagens seguintes: v. 5 *Tudo tão aberto!*; v. 7 – *Meti tudo no bolso*.

⁵⁸⁰ Mira Mateus, M. H., «O comportamento das vogais nas variedades do português» in *Lingüística*, XXX, 2 (2014), pp. 19-43 (disponível em http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2014000200003; último acesso a 16/11/2021).

⁵⁸¹ Quanto à esta substituição, cfr. Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 198.

referências intertextuais estabelecido justamente graças à recursividade do adjetivo «parada» e à substituição da palavra conclusiva da versão inicial, «desesperado», por «desamparado», que estabelece um jogo fónico com o adjetivo que recorre também no poema anterior («parada» / «desamparado») e é colocado numa posição de destaque. O poeta parece, em suma, optar pela «rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi». ⁵⁸² As variantes textuais testemunham também a vontade de se atenuar a referência intertextual (tão explícita que Carlo Vittorio Cattaneo fala de «calco strutturale»⁵⁸³) a *La plaza tiene una torre*, de Antonio Machado, poema amado por Eugénio de Andrade.⁵⁸⁴ O poema é composto por onze versos livres metricamente vários, a maioria dos quais medem 5 a 7 sílabas: parece-nos que a estrutura métrica, levemente flutuante, adquire valor semântico, fundindo-se com ‘o movimento do silêncio’ descrito no poema.

Entre pinheiros três casas.
 Uma azenha parada.
 Uma torre erguida
 de fraga em fraga
 contra o céu de cal.
 E um silêncio talhado
 para o voo de um moscardo
 alastra de casa em casa,
 sobe à torre abandonada
 e sobre a azenha parada
 tomba desamparado. [PO: 16-7].⁵⁸⁵

Através de rimas maioritariamente toantes, quase todas apresentando a mesma vogal em sílaba tónica, e versos graves, com a única exceção do v. 5, exalta-se a fixidez da imagem poética,⁵⁸⁶ efeito para o qual contribui também a ausência de predicados nos sete primeiros versos. Nos seguintes, «alastra», «sobe» e «tomba» – dos vs. 8, 9 e 11, respetivamente – descrevem movimentos em direções diferentes, horizontal o primeiro, vertical em sentidos opostos os restantes; algumas repetições enfáticas progressivas sublinham o movimento, embora lento: «de fraga em fraga» e «de casa em casa».

O último poema da coletânea, “*In memoriam* (F.G.L.)” [PO: 19, itálico e sublinhado nossos], é o resultado da reescrita do texto de partida, reduzido de forma contundente, passando dos quarenta e três versos da versão original para os doze da versão final:

⁵⁸² Contini, G., “Come lavorava l’Ariosto” in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un’appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, op. cit., p. 234.

⁵⁸³ Cattaneo, C. V., “Introduzione” in Andrade, E. de, *Ostinato Rigore. Antologia poetica*, org. de C. V. Cattaneo, Abete, Roma 1975, pp. 9-45, p. 11.

⁵⁸⁴ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell’Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 38.

⁵⁸⁵ Na edição de 1977, no v. 7 encontramos a forma sintética «dum».

⁵⁸⁶ Cfr. Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 198.

Noite aberta.
A lua
 tropeça nos juncos.
 Que procura *a lua*?
 A raiz do sangue?
 Um rio onde *durma*?
 A voz delirando
 no olival, exangue?
Sonâmbula,
 que procura *a lua*?
 O rosto da *cal*⁵⁸⁷
 que no rio *flutua*?

Com a exceção dos vs. 1, 2 e 9, a maioria são pentassílabos. O v. 2, dissilábico, destaca-se justamente pela sua brevidade, assim como o v. 9, que, além disso, é o único esdrúxulo e inteiramente constituído por um só adjetivo – «sonâmbula» –, referido à lua: é graças a essa peculiaridade métrica que os dois versos parecem estar relacionados. O adjetivo constitui uma referência explícita ao “Romance sonâmbulo” de Federico García Lorca (evidentemente, o poeta homenageado)⁵⁸⁸, a propósito do qual, em outro lugar, Eugénio de Andrade afirma: «à distância de quase quarenta anos, *Verde que te quiero verde*, abre-me ainda portas para o desconhecido» [PR: RP, 175]. Notem-se também as inúmeras recorrências fónicas que se entrelaçam no texto: a recorrência dos fonemas /u/ e /ɐ/, através da palavra «lua», que ocorre três vezes (com o v. 2 aparecendo por inteiro no final dos outros versos) e a palavra final «flutua» (note-se mais uma ocorrência da família lexical flutuar / fluir), fonicamente relacionada com as palavras «durma» e «sonâmbula»; e, ainda, o par «sangue», «exangue». A dupla presença do verbo “procura”, desta vez no verso, enfim, propõe novamente os mesmos fonemas vocálicos. O penúltimo verso, que acaba em «cal», estabelece uma relação fónica com «olival» do v. 8, que se destaca fonicamente graças à cesura devida à presença da vírgula. Todas as palavras indicadas contêm uma líquida, que nos parece remeter mais uma vez para a ideia de fluidez, enquanto a recorrência do fonema /u/, concorre para a construção do contexto noturno do poema.

Como se vê, a análise da elaboração de *Primeiros Poemas* é reveladora daquela busca de unidade e coerência que age ao longo de toda a produção eugeniana em duas direções: por um lado, no sentido da integração no conjunto da sua obra através de determinadas escolhas rítmicas e estilísticas ou graças à ênfaseposta em algumas imagens, metáforas e temas; por outro, na relação com a tradição lírica portuguesa e não só, que contribui para o seu fazer poético. A este propósito, as referências explícitas presentes nas coletâneas juvenis (o eco de Camilo Pessanha em “Paisagem”, de

⁵⁸⁷ Registamos uma variante do v. 11 na edição de 1977: «seu rosto de cal».

⁵⁸⁸ Cfr. Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 212-3.

Adolescente,⁵⁸⁹ por exemplo) são sensivelmente apagadas e reduzidas a um núcleo principal, inclusive através da recorrência de elementos rítmicos que derivam da poesia oral e popular. Já a partir da coletânea seguinte, *As Mãoz e os Frutos*, «tutte le fonti sono assimilate ed è ormai difficile reperirne le tracce»⁵⁹⁰.

5.2. A construção da arquitetura e do ritmo de *Ostinato Rigore*

Ostinato Rigore, publicada pela primeira vez em 1964,⁵⁹¹ constitui uma obra interessante para se empreender um estudo da arquitetura e do ritmo que Eugénio de Andrade pretendeu atingir, tanto ao nível do poema, como ao nível da coletânea. Uma análise em perspetiva filológica que toma em consideração as várias edições da coletânea permite, de facto, demonstrar como a procura de uma arquitetura rigorosa se articula com a busca de um ritmo que ultrapassa o poema para se instalar ao nível da obra: as reestruturações cumpridas na disposição dos poemas, bem como as inserções de textos novos ou a expunção de antigos, parecem se justificar desta maneira. Uma análise rítmica dos poemas considerados isoladamente, embora fundamental, não será, portanto, suficiente: é preciso avaliar a sua colocação no conjunto mais amplo da coletânea e a sua relação com outros poemas, para além da sua história editorial. Para tal resultado, recorreremos à noção de sistema, conceito-chave da teoria elaborada por Henri Meschonnic, que recupera evidentemente Ferdinand de Saussure:⁵⁹² por um lado, a coletânea será considerada como um sistema em que cada elemento adquire significado em relação aos outros, como proposto por Cesare Segre;⁵⁹³ por outro, a definição de ritmo como sistema, «função da unidade menor (consonântica, vocálica, silábica, lexical) e da unidade maior, as unidades variáveis do discurso que incluem a da frase»⁵⁹⁴, proposta por Henri Meschonnic, conduzirá a nossa análise da obra, para que ela seja tanto quanto possível abrangente. O desafio reside, portanto, na identificação de intervenções realizadas pelo poeta, que, por um lado, modifiquem a estrutura da coletânea, como na segunda parte do trecho abaixo, ainda de Cesare Segre:

Il comportamento degli autori nei riguardi di queste opere a mutato statuto [...] serve a individuare le forze unificanti dei testi e dei macrotesti. Si verifica insomma che da un lato si tende a rendere più omogenei i testi in funzione del nuovo impiego (eliminando in ognuno di essi particolarità che potrebbero produrre squilibri e

⁵⁸⁹ Andrade, E. de, *Adolescente*, Editorial Império, Lisboa 1942, pp. 44-5.

⁵⁹⁰ Cattaneo, C. V., “Introduzione” in E. de Andrade, *Ostinato Rigore. Antologia poetica*, op. cit., p. 11.

⁵⁹¹ Andrade, E. de, *Ostinato Rigore*, Guimarães, Lisboa 1964.

⁵⁹² Cfr. cap. 2.1.2.

⁵⁹³ Cfr. cap. 2.1.3.

⁵⁹⁴ Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 109 (trad. nossa).

dissonanze nell'assieme, e viceversa operando una unificazione o armonizzazione formale), dall'altro si potenziano nella struttura complessiva le forze di coesione (uso di rubriche e altri mezzi classificatori che insistono sulla conferita unità; valorizzazione dei testi iniziali e finali e, in complesso, disposizione secondo una calcolata parabola).⁵⁹⁵

e, por outro e em consequência disso, possam contribuir para a constituição do ritmo da coletânea – recuperando a definição de ritmo proposta por Henri Meschonnic em *Critique du rythme* como «organização do sentido no discurso»⁵⁹⁶.

A importância da coletânea no âmbito da produção eugeniana foi sublinhada por muitos críticos, que interpretaram de forma variada o papel por ela desempenhado na poética e na estética do autor. Segundo Luís Miguel Nava, a obra representa a conclusão de uma fase caracterizada por imagens e conceitos que remetem para a juventude e o desejo erótico, registando-se na coletânea seguinte uma presença mais extensa do tema do envelhecimento e a deslocação do objeto do desejo, que passa a ser a palavra;⁵⁹⁷ na opinião de Óscar Lopes, ela constitui um momento de virada,⁵⁹⁸ mas também a conclusão de uma primeira fase da escrita eugeniana que visa a expressão da transparência, enquanto na segunda – de *Obscuro Domínio*, de 1972, a *Memória doutro Rio*, de 1978 –, o poeta tenta levar às coletâneas uma dupla obscuridade: a do ato poético na sua essência antinómica e a do corpo desfigurado pela cultura.⁵⁹⁹ O título atribui um valor emblemático à obra, propondo o lema de Leonardo da Vinci, divulgado por Paul Valéry no seu *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de 1894,⁶⁰⁰ e que acabou por se tornar representativo do «ofício» do nosso poeta.⁶⁰¹ Título, esse, que ecoa na coletânea anterior, *Mar de Setembro*, onde lemos o poema com título musical “*Ostinato*” – ausente da primeira edição da obra, de 1961, tendo sido inserido, talvez, justamente como ligação à coletânea seguinte, que parece antecipar: mais uma referência intertextual que contribui para a unidade e o ritmo. Nele encontramos dois termos que serão centrais em *Ostinato Rigore*: o oiro e a lúa [PO: 116].

Eugenio de Andrade sempre reconheceu algumas afinidades entre a coletânea em apreço e outra bem posterior, *Pequeno Formato*, de 1997:⁶⁰² na Biblioteca Pública Municipal do Porto, de

⁵⁹⁵ Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, op. cit., pp. 40-1.

⁵⁹⁶ Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 70 (trad. nossa).

⁵⁹⁷ Nava, L. M., *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*, op. cit.

⁵⁹⁸ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit.

⁵⁹⁹ *Idem*, “Sumário de um processo” in Cruz Santos, J. da, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 295-6.

⁶⁰⁰ Cfr., entre outros, Bertolazzi, F., “Introduzione” in Andrade, E. de, *Ostinato rigore*, Valigie Rosse, Livorno 2020, pp. 5-14, p. 5; Cattaneo, C. V., “Introduzione” in Andrade, E. de, *Ostinato rigore*, op. cit., p. 26.

⁶⁰¹ É interessante ressaltar que a célebre frase de Leonardo da Vinci foi utilizada também por Sophia de Mello Breyner Andresen em “Arte Poética II”, de *Geografia*: «É da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o “obstinado rigor” do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si» (Andresen, S. de M. B., *Geografia*, op. cit., p. 114).

⁶⁰² As duas coletâneas foram publicadas juntas naquela que corresponde à 12.ª edição de *Ostinato Rigore* (*Ostinato Rigore; Pequeno Formato*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997).

facto, estão presentes dois poemas “em colar” – estrutura inaugurada justamente na coletânea que estamos a analisar – intitulados “Pequeno formato” (2.3.4.2.1). A propósito do estilo de *Ostinato Rigore* e da sua especificidade no âmbito da obra eugeniana, ainda, nas notas conclusivas de *Poesia*, falando de alguns poemas que figuram em *Pequeno Formato*, Eugénio de Andrade afirma que, pela «arquitetura breve e luminosidade antiga» [PO: 645], eles poderiam pertencer à coletânea de 1964. O poeta delineia, portanto, os traços essenciais de *Ostinato Rigore*, numa descrição que poderia ser atribuída, de facto, não só à coletânea que aqui nos interessa, mas à poética eugeniana em geral. Em particular, «a arquitetura breve» de que ele fala reflete-se na extensão da coletânea, composta por 27 poemas, na esmagadora maioria breves ou brevíssimos,⁶⁰³ que, com a sua concisão, sugerem alguns géneros que Eugénio de Andrade elogiou em textos em prosa e cujas características tentou recuperar e reelaborar nos poemas: os epigramas antigos, as máximas oraculares⁶⁰⁴, os *haikai* da tradição japonesa.⁶⁰⁵ Na arquitetura da obra, caracterizada por uma bipartição a nível temático, é possível observar justamente o rigor de que o poeta fala no título: o tema principal da coletânea e a sua estrutura sobrepõem-se; as fases da vida humana são abordadas através de metáforas relacionadas com a alternância das estações, numa sobreposição do ritmo da primeira com o ritmo da segunda. O poema “Nocturno de Fão” constitui o elemento de cesura entre as duas secções da coletânea, a primeira dedicada à juventude, a segunda relacionada com a idade madura. O texto não sofreu alterações ao longo das numerosas edições da obra e é antecipado pelos versos «Que posso eu fazer / senão beber-te os olhos / enquanto a noite / não cessa de crescer?», de “Nocturno a duas vozes”, com o qual tem em comum o título musical. Do ponto de vista da disposição dos textos, “Nocturno de Fão” constitui o poema central de *Ostinato Rigore*, sendo o décimo quarto de uma coletânea que, como vimos, é constituída por vinte e sete poemas. Esta posição central, contudo, foi conquistada ao longo do processo de estruturação da coletânea, não se registando na primeira edição.⁶⁰⁶

De palavra em palavra
a noite sobe
aos ramos mais altos

⁶⁰³ Mais precisamente, a coletânea é composta por um poema de três versos (“Os frutos”), três poemas de quatro versos (“Mitologia”, “Quase haiku”, “Despedida”), quatro de cinco (“Nocturno de Fão”, “Nocturno da água”, “Acorde perfeito”, “Exílio”), dois de seis (“Pastoral”, “Epítápio”), um de sete (“Exorcismo”), um de oito (“Antes da neve”), três de dez (“Estrabilhos de um dia de verão”, “Eros de passagem”, “Natureza-morta com frutos”), um de onze (“Metamorfoses da casa”), quatro de doze (“Anunciação da alegria”, “As nascentes da ternura”, “Eros Thanatos”, “Fim de setembro”), três de catorze (“Soneto menor à chegada do verão”, “Cante jondo”, “Espadas da melancolia”), um de quinze (“Cristalizações”), um de dezasseis (“Escrita da terra”), um de quarenta e quatro (“Escuto o silêncio”), um de quarenta e seis (“Nocturno a duas vozes”), sendo a média de onze / doze versos.

⁶⁰⁴ Cfr. Saraiva, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 95-9. Pense-se no poema “Delfos”, de *Escrita da Terra*, cujo título remete para o oráculo por antonomásia: «Será que a noite para poder dormir / me pede a mim uma gota de água?» [PO: 225].

⁶⁰⁵ Para um estudo comparativo da poesia eugeniana e dos *haikai*, veja-se Bertolazzi, F., “Poetica della brevitas nella poesia di Eugénio de Andrade” in Bertolazzi, F., *Con la notte di profilo. Brevi saggi su Eugénio de Andrade*, op. cit.

⁶⁰⁶ Vejam-se as “Tábuas” no final do presente capítulo.

e canta
o êxtase do dia. [PO: 136].

A fase associada à luz, à juventude e ao verão,⁶⁰⁷ por um lado, e a da noite, da melancolia, do crescimento, por outro, são postas em confronto pelo poema, onde, como num claro-escuro, o leitor assiste à progressiva passagem para uma fase de maturidade na qual a juventude só pode ser vivida através da poesia. Do ponto de vista estilístico, esta progressão é concretizada pela repetição enfática progressiva «de palavra em palavra» (v. 1): sendo recorrente na obra do poeta, este recurso constitui uma das ferramentas que contribuem para a imposição do ritmo nos textos, quer pelas imagens que evoca, quer pela repetição dos termos que requer. Lembramos que o topónimo indicado no título, Fão – um dos lugares da infância do poeta –, aparece amiúde na obra eugeniana, às vezes metonimicamente através da imagem das suas dunas, colocando-se como símbolo por excelência da luminosidade, da juventude, do verão.⁶⁰⁸ Em razão dessa metonímia, o título apresenta-se quase como um oxímoro que conjuga o “nocturno” e a imagem da luminosidade por antonomásia. Identificando o movimento ascensional presente no poema, Óscar Lopes coloca-o entre um restrito grupo de textos (juntamente com “Quase Haiku” e “Despedida”) onde se deteta «[o] mais breve e evidente movimento metafórico de conjunto».⁶⁰⁹

À bipartição temática referida não corresponde uma contraposição entre as duas secções ao nível das escolhas lexicais: a busca da unidade entre elas leva o poeta a utilizar um léxico homogéneo, recorrendo aos mesmos grupos semânticos em ambas as secções. O trabalho semântico de exploração dos sentidos das palavras indicado por Óscar Lopes⁶¹⁰ torna-se, assim, evidente: o poeta «empolga o que tem a empolgar»⁶¹¹ e comenta: «ama-se e odeia-se com as mesmas palavras! Como Jano, são bifrontes: nelas se caminha na noite, nelas se caminha no dia» [PR: RP, 159].⁶¹² Esta homogeneidade lexical garante a unidade interna da obra, para a qual contribuem, inclusive, as referências intertextuais que remetem para outros textos da coletânea, num verdadeiro diálogo interior a *Ostinato*

⁶⁰⁷ Quanto ao verão como tempo de plenitude em Eugénio de Andrade, remetemos para Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 49.

⁶⁰⁸ Pensamos no texto em prosa justamente intitulado “Dunas” [PR: SM, 271-4], onde o poeta nos proporciona algumas imagens e lembranças da sua infância e sublinha a metamorfose que o lugar sofreu por causa da exploração turística, tendo até mudado de topónimo.

⁶⁰⁹ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 104.

⁶¹⁰ *Ivi*, pp. 9-10.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 10.

⁶¹² Falando da linguagem eugeniana, afirma Federico Bertolazzi que ela «tem uma especial propensão para o oximoro, isto é, para a “reconciliação dos contrários”, uma vez que a plenitude à qual Eugénio aspira visa ultrapassar as antinomias para restituir em poesia toda a complexidade da vida. Muito explicitamente ele diz a propósito das palavras “tecidas são de luz e são a noite”, e reflecte muitas vezes sobre este tema sempre sublinhando a polivalência que elas têm. Nesta dialéctica dos contrários surge com força o tema do silêncio que chegará a ser isotopia, ou até estilema, pelas várias modulações com que é tratado [...]» (Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 112-3).

Rigore: no primeiro poema, “Soneto menor à chegada do verão”, o verão chega com os seus «longos corredores de cal» [PO: 127], enquanto em “Nocturno a duas vozes” (o sétimo da coletânea) a morte é «alheia / aos longos, brancos / corredores da madrugada» [PO: 132], numa correlação que torna explícita a ligação entre a arquitetura (das aldeias do Sul), o ritmo da natureza e as fases da vida, mas que remete também, de forma indireta, para os binómios ‘vida / limpeza’ (representada pela cal) e ‘morte / sujo’ (1.2.2.2); as «águas rumorosas da memória» de “Eros de passagem”, poema integrado na edição de 1968, ecoam em “As nascentes da ternura” através de uma estratégia – típica dos poemas “em colar” (2.3.4) – utilizada para se estabelecer uma progressão do sentido e que conjuga silêncio–água–falta de memória; “Nocturno a duas vozes” e “Escuto o silêncio”, acrescentado, este, na segunda edição da obra, são os dois poemas sensivelmente mais longos da coletânea, sendo constituídos por 46 e 44 versos respetivamente, e dialogam entre si (um dos *parti gemellari* de Cesare Segre), narrando a presença de um amor da juventude com o qual o poeta conversa e, a seguir, a sua ausência que se torna lembrança, mas que afinal se descobrirá ser «só silêncio»⁶¹³; ainda em “Escuto o silêncio”, a «minha noite de quatro muros» [PO: 139] constitui o contraponto – num verdadeiro quiasmo – do verso «sem muros era a terra, e tudo ardia» [PO: 130], de “Anunciação da alegria”, que encontramos já na primeira edição. A leitura da coletânea realiza-se, assim, em vários níveis, pois as relações que se estabelecem entre os poemas aprofundam e enriquecem o significado de cada um deles, num jogo de espelhos, mas às vezes também de contraposição entre as duas secções.

Esta relação entre os poemas determina também o ritmo da coletânea, que se baseia também na progressiva recuperação em cada poema de elementos anteriores, muitas vezes presentes no poema imediatamente anterior, numa estratégia que se realiza (come numa *mise en abîme*) nos poemas “em colar” e em “Epítafio”. Este poema, que apresenta uma estrutura rítmica aparentemente tradicional, é caracterizado por rimas cruzadas e composto por três dísticos, sendo o primeiro e o último formados por tetrassílabos, o segundo por pentassílabos. Do ponto de vista rítmico, no sentido meschoniqueano, ressaltamos, no texto a seguir, a organização das vogais e das consonantes:

Barcos ou não
ardem na tarde.

No ardor do verão
todo o rumor é ave.

Voa coração.
Ou então arde.
[PO: 141, negrito e sublinhado nossos].⁶¹⁴

⁶¹³ Repare-se, ainda, na referência ao “rumor” que em nenhum caso «anunciará a morte», do primeiro poema e que se torna central no segundo: um rumor que cresce (crescimento lento, como sublinham os quatro versos em que é descrito).

⁶¹⁴ Trata-se da versão que lemos a partir da edição de 1977. As edições anteriores diferem pela presença de um ponto de

Como se vê, há alguns fonemas recorrentes (/r/, /ẽw/) e registam-se três ocorrências de palavras relacionadas com o verbo ‘arder’ («ardem», «arde», «ardor»), sendo que, no verso final, ela se encontra em posição de destaque graças ao uso marcado da disjunção «ou».⁶¹⁵ Como adiantámos, em “Epitáfio”, a progressão rítmica deve-se à recuperação de elementos semânticos da estância anterior. Neste caso, a família lexical relacionada com o ‘ardor’ está presente em todas as estâncias: «ardem», «ardor», «arde», duplicada pela rima com «tarde», que contém o verbo. Há, ainda, uma ligação semântica entre a segunda e a terceira estrofe graças ao par «ave» – «voa». Contrariamente aos poemas “em colar”, que são caracterizados pela mesma estratégia, no caso de “Epitáfio”, contudo, aos recursos que concorrem à organização do discurso, se sobrepõem as soluções métricas escolhidas com a função de unificar as estâncias. Numa perspetiva mais geral, esta mesma estratégia de recuperação de elementos anteriormente presentes é bem visível na parte final de *Ostinato Rigore*, que se constitui como metáfora do fim da juventude: a partir de “Antes da neve”, todos os poemas estão estreitamente relacionados com o poema seguinte, quer através de referências explícitas, quer a nível semântico. A «luz de setembro» evocada em “Antes da neve” (vs. 3-4: «A luz de setembro / tombará dos olmos»), por exemplo, ecoa no título do poema seguinte, “Fim de Setembro”: entre os dois poemas figurava, na primeira edição, “Epitáfio”, já deslocado antes do primeiro na edição seguinte. No próprio “Fim de Setembro”, a «memória» evocada no v. 8 («até ser em ti / sem peso e memória / um acorde só / do vento e da água») remete para as “Espadas da melancolia” do poema seguinte,⁶¹⁶ acrescentado na segunda edição. «Melancolia» que está presente também em “Despedida”,⁶¹⁷ onde o *carpe diem* horaciano se lê por trás do imperativo «Colhe» («Colhe / todo o oiro do dia / na haste mais alta / da melancolia»), proposto novamente em “Exílio” (outra ligação com a “Despedida” anterior - «Oh tempo tempo tempo / tempo de colher / o que temos maduro: / o lume dos olhos / a luzir no escuro»), no verso «tempo de colher». Na última parte da coletânea, portanto, há uma organização semântica do ritmo que nos faz pensar no movimento da ressaca, já associado por Óscar Lopes à metáfora no poema “Natureza-morta com frutos”, justamente da obra em apreço.⁶¹⁸

Esta progressão na arquitetura de *Ostinato Rigore* foi substancialmente construída na sua segunda edição, de 1966.⁶¹⁹ Na passagem da primeira para a segunda, Eugénio de Andrade elimina a dedicação “A J.A.”, que não aparecerá em nenhuma das edições posteriores, porém mantém a

exclamação final.

⁶¹⁵ Como já indicado, sobre o uso eugeniano da disjunção ‘ou’ veja-se Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 101.

⁶¹⁶ O poema intitulava-se inicialmente “Sete espadas para uma melancolia”. Cfr. cap. 2.3.4.1.

⁶¹⁷ Um poema com o mesmo título e que desenvolve a mesma temática está presente em *Ofício de Paciência* [PO: 526].

⁶¹⁸ Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 75.

⁶¹⁹ A partir da primeira edição, de 1964, até à última versão aprovada pelo poeta, de 2005, *Ostinato Rigore* vê, de facto, diversas edições: no final do capítulo, proporcionamos uma ficha-resumo em que ilustramos as etapas desta longa história editorial, completando a panorâmica com algumas informações paratextuais.

seguinte epígrafe:

*Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.
Romance del conde Arnaldos*

presente ainda em algumas das edições sucessivas (como as de '71, '77 e '80, por exemplo)⁶²⁰. Ele acrescenta cinco textos (“Escrito na terra”, “Mitologia”, “Escuto o silêncio...”, “Eros thanatos”, “Sete espadas para uma melancolia”) à primeira edição, composta por vinte poemas, e exclui “Quase nada”, cuja estrutura o tornava mais adequado à coletânea anterior, *Mar de Setembro*, na qual será inserido posteriormente. Em *Ostinato Rigore*, ele será ‘substituído’ na sua colocação por “Quase um hai-kai” (título definitivo: “Quase Haiku”)⁶²¹, que ocupava inicialmente outra posição e apresenta características que mais se harmonizam com os restantes poemas da obra. Outro exemplo de deslocação na passagem da primeira para a segunda edição é o de “Epítafio”. O poeta, enfim, altera o título de “Melancolia de um fim de setembro” para “Elegia de um fim de setembro”, talvez por causa da inserção, imediatamente a seguir, de “Sete espadas para uma melancolia”.

Na terceira edição, de 1968, mais três poemas foram acrescentados: “Eros de passagem”, “Nocturno de Veneza”, que, a partir da edição de 1980, adquirirá o título “Nocturno da água”, e “Acorde perfeito”. Bem mais tarde, registar-se-á uma importante intervenção: a expunção de “Nostalgia do sul”, presente até à edição de 1990.

Quanto ao conjunto de poemas com estrutura evidentemente “em colar”, comparando a primeira edição de *Ostinato Rigore* com a nossa edição de referência, notamos que eles passam de 5 a 7, sendo um pouco reestruturado o grupo: na primeira edição, de facto, o poema “Metamorfoses da casa” possuía as características típicas desta organização poemática, que serão apagadas nas edições seguintes (2.3.4.1). Havia, ainda, “Nostalgia do Sul”,⁶²² poema eliminado da coletânea a partir da edição de 1997 e definitivamente expungido por Eugénio de Andrade do seu *corpus*, talvez por não partilhar totalmente as características dos poemas com estrutura “em colar”, apresentando uma estrutura híbrida entre um poema deste tipo e um mais tradicional. Sublinhamos, ainda, a presença nele do termo “baiozinho”, que remete para a composição de D. Dinis, “Amad'e meu amigo”.⁶²³ Não se trata de uma informação secundária, mas é, antes, esclarecedora da *ratio* que subjaz à decisão do poeta de eliminar, além do poema, a epígrafe da coletânea: uma vontade de apagar as referências

⁶²⁰ Porém ausente daquelas que reúnem várias obras do poeta (entre as quais, a nossa edição de referência), segundo quanto dito a propósito da formação dos macrotextos.

⁶²¹ Indicamos o título definitivo, tendo ele sofrido numerosas leves alterações ao longo das várias edições da coletânea.

⁶²² “Nostalgia do Sul” in Andrade, E. de, *Ostinato Rigore*, op. cit., 1964, pp. 17-8: «Ao encontro do rosto / da manhã caminhas. // A terra madura / está na tua frente. // Riscada de cal / e de pombos bravos. // Ao dobrar da ponte / salta um baiozinho. // Um corpo estendido / é quase uma chama. // O rio está perto / sem água nem barcos. // E a manhã de oiro / alta como os mastros».

⁶²³ O termo encontra-se também no VI poema de *Branco no Branco* [PO: 376].

explícitas à literatura medieval, referências típicas da fase juvenil da sua poesia.

Ao longo das diversas edições da obra, ainda, os títulos de alguns poemas são alterados em função de outros projetos do autor: o poema “Escrita da terra”, inicialmente “Escrito na terra”, mantém o título mais antigo até à edição de 1971 e ainda na *Antologia Breve*, de 1972,⁶²⁴ mas será alterado após a publicação da coletânea homónima, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, em 1974, publicada em edição bilingue português-italiano, na tradução de Carlo Vittorio Cattaneo. Inversamente, “Eros de passagem” será o título da antologia da “Poesia erótica contemporânea” organizada pelo poeta em 1982 e «sucessora»⁶²⁵ da de 1972.

Como adiantámos, *Ostinato Rigore* apresenta uma ampla variedade de referências a determinadas formas poéticas (o soneto, a elegia, o nocturno, os *haikai*, etc.). Alguns exemplos de formas e ritmos mais regulares e tradicionais pertenciam já à primeira edição,⁶²⁶ como “Soneto menor à chegada do verão” [PO: 127], que abre a coletânea. O poema, que remete para a estrutura do soneto tradicional, mas não a respeita totalmente, é composto por três quadras e um dístico final e quase inteiramente por pentassílabos, com a repetição do primeiro verso «Eis como o verão» no penúltimo, rimas escassas e irregulares e os acentos secundários que caem na maioria dos versos em sílabas com vogal posterior fechada arredondada («súbito», «fulvos», «miúdos», «múltiplos», «nuas», «luz», «puro», «duro»). Outras composições que apresentam uma certa regularidade métrica são “Pastoral” [PO: 129] e “Antes da neve” [PO: 141], caracterizado pela alternância de unidades tonais com configuração entoacional ascendente e descendentes nos primeiros versos, que refletem, ao nível prosódico, as imagens do poema: as searas que sacodem as crinas, a luz de setembro que tomba dos olmos, a espuma do vinho que se extingue: no sentido meschoniqueano, todos os elementos do texto “fazem”, concretizam, o seu significado. Um exemplo análogo é “Fim de Setembro” [PO: 141-2], no qual a escansão silábica regular (trata-se de pentassílabos) se conjuga com uma estrutura rítmica mais articulada: a epanalepse da invocação à “manhã”, aliás cheia de ressonâncias clássicas, a abertura (quase) anafórica dos versos 3, 4 e 5, por um imperativo, a alternância, nos versos seguintes, de versos bipartidos, quase a formar pares, («do corpo, da alma», «sem peso e memória», «do vento e da água», «sem sombra nem mágoa»). Há um único par rimático, que envolve o verso final: «água» (v. 10) – «mágoa» (v. 12), recorrente na obra do poeta (2.2.3). O texto foi publicado nas outras edições com o título “Melancolia de um fim de setembro”, em seguida revisto na procura de uma menor explicitação

⁶²⁴ Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 54. O título “Escrito na terra” aparecerá de novo em *Véspera da Água* [PO: 211], mas o poema não está relacionado com o de *Ostinato Rigore*.

⁶²⁵ Andrade, E. de, *Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea*, op. cit., p. 7.

⁶²⁶ Ao ritmo mais “evidente” que caracteriza os poemas que listaremos, junta-se na coletânea em apreço uma tipologia de textos que testemunham a pesquisa inovadora do poeta, a elaboração de poemas mais complexos, nos quais o ritmo está bem longe de ser reduzido à métrica: os poemas “em colar” (2.3.4).

do sentido do poema, e na segunda e terceira edição – de 1966 e 1968, respetivamente – intitulado “Elegia de um fim de setembro”.

Ó manhã, manhã,
manhã de setembro,
invade-me os olhos,
inunda-me a boca,
entra pelos poros
do corpo, da alma,
até ser em ti,
sem peso e memória,
um acorde só
do vento e da água,
uma vibração
sem sombra nem mágoa. [PO: 141-2].⁶²⁷

Em “Nocturno da água”, introduzido na 3.^a edição da coletânea, onde só o título difere, a disposição textual, com a sua delimitação dos versos, não coincide com os grupos rítmicos que nele podemos identificar:

Pergunto se não morre esta secreta
música de tanto olhar a água,
pergundo se não arde
de alegria ou mágoa
este florir do ser na noite aberta. [PO: 136].

Parece-nos que a disposição textual não corresponde à construção prosódica, sendo possível identificar unidades rítmicas – que correspondem a unidades sintáticas – de seis sílabas (com uma só exceção com função enfática), que desrespeitam os limites do verso. No texto a seguir, propomos uma apresentação do poema na qual cada verso corresponde a um grupo rítmico. A barra indica o fim do verso no poema; assinalamos, ainda, o acento métrico que cai no final de cada verso:

Pergunto se não morre
esta secreta / música
de tanto olhar a água,/
pergundo se não arde/
de alegria ou mágoa/
este florir do ser
na noite aberta.

Neste poema, a organização do ritmo é dupla: por um lado, há a organização prosódica; por outro, a organização gráfica. Nele identificam-se pares de elementos paralelos – que indicamos a seguir –,

⁶²⁷ Além do título, na primeira edição da obra, o poema apresenta uma variante no décimo verso «no vento ou na água», que, na edição de 1971, será mudado em «no vento, na água».

dos quais se encontra excluído, justamente, o sintagma «na noite aberta», o único, inclusive, que apresenta uma medida métrica diferente. Na representação gráfica que propomos a seguir, alterámos a disposição das unidades rítmicas para salientarmos o paralelismo:

Pergunto se não morre	esta secreta música	de tanto olhar a água,
pergunto se não arde	este florir do ser	de alegria ou mágoa [...].

O ritmo do poema torna-se ainda mais complexo porque a esta organização rítmica se sobrepõe outra disposição: o primeiro verso e o último do poema, se considerarmos a disposição gráfica, são decassílabos, ligados pela assonância (*secreta* / *aberta*); há, ainda, a rima «água» – «mágoa», que encontrámos justamente no poema analisado anteriormente. É preciso sublinharmos que “Nocturno da água” não integrava a primeira edição da obra, mas foi acrescentado na terceira, de 1968, com o título “Nocturno de Veneza”, tendo sido em seguida apagada a referência para a cidade italiana. Trata-se de uma intervenção oposta àquela cumprida no poema “Brindisi”, de *Escrita da Terra*, inicialmente publicado com o título mais genérico de “Viagem” na revista *Colóquio/Letras*.⁶²⁸ Em ambos os casos, é evidente a tentativa do poeta de harmonizar os textos com os restantes poemas das coletâneas, na perspetiva já discutida delineada por Cesare Segre.

Ostinato Rigore permite estudar as estratégias utilizadas pelo poeta na construção das suas coletâneas: vimos que todas as alterações realizadas, a expunção ou a inserção de poemas, a alteração dos títulos visam a unidade da obra. Em alguns casos, estas intervenções são orientadas também por critérios rítmicos, como ilustrámos relativamente à estrita relação semântica entre os poemas finais, numa estratégia que remete para os poemas “em colar”, e não só. Observando o comportamento do poeta numa perspetiva mais geral, parece-nos que a expunção de elementos que remetem para a poesia tradicional (elementos lexicais, no caso de «baiozinho», mas também a epígrafe tirada de um romance), testemunham a vontade de eliminar referências mais típicas da sua poesia juvenil, como se o poeta preferisse atingir uma determinada homogeneidade nas coletâneas e na poesia completa, embora em detrimento do testemunho das várias fases da sua escrita, algo que acontece também em *Primeiros Poemas*, em que recupera a sua produção juvenil, mas harmonizando-a com os poemas mais maduros.⁶²⁹ Vimos, inclusive, que a publicação de uma nova coletânea tem consequências nas obras anteriores: é o caso da eliminação de “Quase nada”, que irá integrar *Mar de Setembro*, ou da

⁶²⁸ Andrade, E. de, «Dois poemas de Eugénio de Andrade» in *Colóquio/Letras*, n.º 6 (março 1972), p. 52. Disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=6&o=s> (último acesso a 29/12/2021). Os dois poemas apresentados são, justamente, “Viagem” e “Já foi uma criança, esse verde”, em seguida publicado, não sem variações e com o título “Esse verde”, em *Véspera da Água* [PO: 217].

⁶²⁹ Lembramos as palavras, já por nós citadas, do poeta: «Mas também de livro para livro se não pode falar propriamente de rupturas ou viragens: sou cioso de um lento processo de assimilação e depuração onde, de obra em obra, para lá de todas as experiências, se oiça ressoar a música que um dia nos fascinou» [PR: RP, 153].

inserção, nesta mesma coletânea, de “Ostinato”. Parece, assim, evidente que o poeta visa estruturar a sua obra de forma unitária ao nível do poema, da coletânea e da poesia completa.

Ficha-resumo da história editorial de *Ostinato Rigore*:

1. *Ostinato Rigore*, Guimarães Editores, Lisboa 1964.

2. *Poemas*, Portugália Editora, Lisboa 1966.

Debaixo do título *Ostinato Rigore*, regista-se a seguinte datação: 1963-1965.

3. *Poemas*, Portugália Editora, Lisboa 1968.

Debaixo do título *Ostinato Rigore*, regista-se a seguinte datação: 1963-1965.

4. *Poemas*, Editorial Inova, Porto 1971.

5. *Ostinato Rigore*, version française de Bruno Tolentino et Robert Quemserat; des. de Armando alves, Inova, Porto 1971.

A edição abre-se com a indicação «Version française de Bruno Tolentino et Robert Quemserat en collaboration avec l'auteur» e fecha-se com um “Avertissement”: «Cette version française de *Ostinato Rigore* a été effectuée par Bruno Tolentino d'après la seconde édition, reprise dans *Poèmes* (Portugália Editora, 1966). Aussi bien ne pouvait-elle inclure “Éros de Passage”, “Nocturne de Venise” et “Accord Parfait”, qui ne figurent que dans l'édition de 1968.

N'ayant pas eu l'opportunité de demander à Bruno Tolentino une traduction de ces trois derniers texts, l'auteur en a chargé Robert Quemserat» (p. 77).⁶³⁰

6. *Ostinato Rigore; Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, Limiar, Porto 1977.

Seguem: *Escrita da Terra* (Rua Duque de Palmela 111; Kerkira; Monfortinho; Roma; Peniche; Delfos; A caminho das dunas; Salzburg; Tavira 1944; Jardim de Marbella; Berlim; Jardim de S. Lázaro; Castelo Branco; Charing Cross; Cabedelo; Nordeste; Veneza; Mediterrâneo; Guernica; Dunas de Fão; No branco da pedra; Valverde del Fresno; Brindisi; Casa na chuva; Foz do Douro; Póvoa de Atalaia); Outros epitáfios (Ode a Guillaume Apollinaire; Na varanda de Florbela; Elegia entre sombra e mágoa para Vicente Aleixandre; Imagem e louvor de Augusto Gomes; A Cavafy, nos dias distantes de 1903; Elegia das águas negras para Che Guevara; Discurso tardio à memória de José Dias Coelho; A Casais Monteiro, podendo servir de epitáfio; Requiem para Pier Paolo Pasolini; O comum da terra; Quase epitáfio).

Está presente uma notícia bibliográfica (transcrevemos exclusivamente a parte relativa a Ostinato Rigore): «Ostinato Rigore reimprime-se aqui pela sexta vez. A primeira edição (Guimarães Editores, Lisboa) é de 1964. O volume é integrado em *Poemas* (1945-1965), com três edições: 1966, 1968 e 1971. Ainda em 1971, a Editorial Inova, no Porto, publicará uma edição bilingue, sendo a tradução francesa feita por Bruno Tolentino e Robert Quemserat, e lida por Marguerite Yourcenar, em provas tipográficas» (p. 103).

7. *Poesia e prosa [1940-1979]*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1980.

⁶³⁰ Cfr. cap. 3.3.4.2.

8- *Poesia e prosa [1940-1979]*, com ensaio “Uma espécie de música” de Óscar Lopes, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1980.

9. *Ostinato Rigore*, Limiar, Porto 1984⁹.

Seguido por *Epítáfios*.

Está presente a seguinte notícia bibliográfica: «*Ostinato Rigore* reimprime-se aqui pela nona vez. A primeira edição (Guimarães Editores, Lisboa) é de 1964. O volume é integrado em *Poemas* (1945-1965), com três edições: 1966, 1968 e 1971. Ainda em 1971, a Editorial Inova, no Porto, publicará uma edição bilingue, sendo a tradução francesa feita por Bruno Tolentino e Robert Quemserat. A 6^a edição é de 1977 e faz parte do 4º volume de *Obra de Eugénio de Andrade*. A 7^a e 8^a edições figuram em *Poesia e Prosa*, 1980 e 1981, sendo a primeira da Imprensa Nacional e a última da Limiar». (p. 87)

10. *Poesia e prosa [1940-1979]*, Círculo de leitores, Lisboa 1987³.

11. *Poesia e prosa [1940-1979]*, Limiar, Lisboa 1990⁴.

12. *Ostinato Rigore; Pequeno Formato*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997.

Segue *Pequeno Formato* (Rumores do verão; Que trabalho; A pequena vaga; Cançãozinha para a Maria Helena, em Oxford; Scarlatti; Do sul; Verão; Desenho antigo; Dança; A prumo; Afrodite; Ao fim da tarde; Canção; Jardim de Pascoaes; Outra canção; Como no início; As sete bicas; Janela; Aproximação de Coloane; Templo da Barra; Jardim de Lou Lim Leoc; A pedra; Paisagem; De longe; Sobre o mar; Cantam na madrugada; A Jorge Peixinho; Última variação; O azul; À sombra de Victor Hugo).

Está presente uma notícia bibliográfica: «*Ostinato Rigore* (1964) e *Pequeno Formato* (1997) aparecem agora lado a lado. Antes, ao ser integrado na “Obra de Eugénio de Andrade”, ao primeiro destes poemários juntara-se *Epítáfios*, conjunto de homenagens que foi crescendo naturalmente com a passagem dos dias e terminou em edição autónoma, embora com título mais abrangente – Homenagens e Outros Epítáfios. Já então, o que aproximava as duas colectâneas era, sobretudo, a sua exiguidade, pois nenhuma outra razão haveria para se reunir num só volume obras tão diferentes. O mesmo sucede hoje com *Pequeno Formato*, a ocupar o lugar dos antigos epítáfios. Além de a luz de um ser muito menos límpida que a do outro, há uma preocupação estrutural em *Ostinato Rigore* (falou-se muito, a seu propósito, em “rigorosa arquitectura”), a que *Pequeno Formato* não podia aspirar. Afinal, mais de trinta anos separam a sua publicação, e isso haverá de ter-se em conta.

Ostinato Rigore reimprime-se aqui pela décima primeira vez. A primeira edição (Guimarães Editores, Lisboa) é de 1964. O volume é integrado em *Poemas*, com três edições: 1966, 1968 e 1971. Ainda em 1971, a Editorial Inova publicará uma edição bilingue, sendo a tradução francesa feita por Bruno Tolentino e Robert Quemserat. A 6^a edição é de 1977 e faz parte do quarto volume da “Obra de Eugénio de Andrade”. A 7^a, 8^a, 9^a e 10^a edições figuram em *Poesia e Prosa*, 1980, 1981, 1987, 1990.

Pequeno Formato tem aqui a segunda edição. A primeira, fora de mercado e em tiragem limitada, é de 1997, tal como esta.» (p. 87).⁶³¹

⁶³¹ Nesta notícia bibliográfica o autor não menciona a edição de 1984. Cfr. Barberini, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia Breve di Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 69.

Ostinato Rigore
Tábuas

Guimarães, 1964.	Portugália, 1966.	Portugália, 1968.	Inova, 1971. ⁶³²	Limiar, 1977.	1980, 1984, 1987 e 1990.	Fundação Eugénio de Andrade, 1997.	Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
Soneto menor à chegada do verão	Soneto menor à chegada do verão						
Cristalizações ⁶³³	Cristalizações	Cristalizações	Cristalizações	Cristalizações	Cristalizações	Cristalizações	Cristalizações
Nostalgia do sul							
	Escrito na terra	Escrito na terra	Escrito na terra	Escrita da terra	Escrita da terra	Escrita da terra	Escrita da terra
Pastoral	Pastoral						
Anunciação da alegria	Anunciação da alegria						
Quase um hai-kai							
Estribilhos de um dia de verão	Estribilhos de um dia de verão						
Nocturno a duas vozes	Nocturno a duas vozes						
	Mitologia	Mitologia	Mitologia	Mitologia	Mitologia	Mitologia	Mitologia
		Eros de passagem	Eros de passagem				
Os frutos	Os frutos						
Natureza-mortia com frutos	Natureza-mortia com frutos						
	Quase um hai-kai	Quase um haikai	Quase um hai-ku	Quase haiku	Quase haiku	Quase haiku	Quase haiku
Quase nada							
Metamorfozes da casa	Metamorfozes da casa						
Nocturno de Fão	Nocturno de Fão						
		Nocturno de Veneza	Nocturno de Veneza	Nocturno de Veneza	Nocturno da água	Nocturno da água	Nocturno da água
As nascentes da ternura	As nascentes da ternura						
	Escuto o silêncio...	Escuto o silêncio...	Escuto o silêncio	Escuto o silêncio	Escuto o silêncio	Escuto o silêncio	Escuto o silêncio

⁶³² As duas edições foram publicadas no mesmo ano pela mesma editora, porém uma das duas saiu em edição bilingue francês e português com tradução de Bruno Tolentino e Robert Quemserat. Na tabela unimos as duas edições, sendo os índices quase idênticos (a não ser pela grafia “haiku” e pela presença das reticências no título de “Escuto o silêncio” na edição monolíngue) e não enumerámos os títulos em francês.

⁶³³ [sic]

	Eros thanatos	Eros Thanatos	Eros Thanatos	Eros Tanatos	Eros Thanatos	Eros Thanatos	Eros Thanatos
Cante jondo	Cante jondo ⁶³⁴	<i>Cante jondo</i>	<i>Cante Jondo</i>				
		Acorde perfeito	Acorde perfeito	Acorde perfeito	Acorde perfeito	Acorde perfeito	Acorde perfeito
	Epitáfio	Epitáfio	Epitáfio	Epitáfio	Epitáfio	Epitáfio	Epitáfio
Antes da neve	Antes da neve	Antes da neve					
Epitáfio							
Melancolia de um fim de setembro	Elegia de um fim de setembro	Elegia de um fim de setembro	Melancolia de um fim de setembro	Melancolia de um fim de setembro	Melancolia de um fim de setembro	Fim de setembro	Fim de setembro
	Sete espadas para uma melancolia	Espadas da melancolia	Espadas da melancolia				
Despedida	Despedida	Despedida	Despedida	Despedida	Despedida	Despedida	Despedida
	Exílio	Exílio	Exílio	Exílio	Exílio	Exílio	Exílio
Exorcismo	Exorcismo	Exorcismo	Exorcismo	Exorcismo	Exorcismo	Exorcismo	Exorcismo

⁶³⁴ Na edição de 1984, lemos Cante Jondo; na de 1990, *Cante jondo*.

5.3. Os “três andamentos” de *Limiar dos Pássaros*

Limiar dos Pássaros (1976) tem um estatuto peculiar no âmbito da obra eugeniana, sendo o fruto de uma fase de crise que criará um impasse do qual o poeta conseguirá sair através da escrita da obra seguinte, a coletânea de poemas em prosa *Memória Doutro Rio*, de 1978 [PR: RP, 185]. Na opinião de Federico Bertolazzi, após um período de afasia e uma pausa que coincide com a publicação de *Escrita da Terra e Homenagens e outros Epítáfios*, é com *Limiar dos Pássaros* que o poeta renova a sua linguagem e, inclusive através da prosa, «encontra um novo caminho».⁶³⁵ Este momento de crise e reflexão – este ‘limiar’ – tem uma importância fundamental no desenvolvimento da poética de Eugénio de Andrade, refletindo-se na posição central que *Limiar dos Pássaros* ocupa no macrotexto formado por *Poesia*: aparece, de facto, como a 13.^a de 26 coletâneas.

O próprio poeta sublinha que *Limiar dos Pássaros* se destaca das outras coletâneas, não podendo se falar, a propósito dela, daquela “poética mediterrânea” de que se falou relativamente a muitas obras suas [PR: RP, 185]. A coletânea de 1976, contudo, afasta-se das anteriores também por outras razões: a diferença é, em primeiro lugar, estrutural, sendo composta por três secções com três títulos diferentes (a primeira dando o título à obra), que correspondem a três ritmos diversos (“três andamentos”, nas palavras de Pedro Eiras⁶³⁶, que assina o prefácio de uma das edições da obra, e de Joaquim Manuel Magalhães⁶³⁷). Se a primeira secção, “Limiar dos Pássaros”, é formada por 35 quadras, “Verão sobre o Corpo” reúne poemas em prosa de extensão variável e “Rente à Fala” 30 poemas breves⁶³⁸ cuja ligação é expressa pela numeração, que lhes atribui uma ordem progressiva, num recurso semelhante ao que estudámos relativamente aos poemas caracterizados por uma organização “em colar”, porém mais tradicional e, de facto, único na obra eugeniana.

A primeira secção, “Limiar dos Pássaros”, foi inicialmente publicada na revista *Nova 1, Magazine de Poesia e Desenho* (Inverno, 1975-1976), e em seguida numa separata.⁶³⁹ Algumas estrofes foram inseridas já na antologia *Ostinato rigore* publicada em Itália em 1975 e organizada por Carlo Vittorio Cattaneo, com datação de 1973: na introdução à obra, o organizador afirma que *Limiar dos Pássaros* teria sido escrita «in un mese circa di allucinata e frenetica creatività, dal 13 maggio al 12 giugno 1973»⁶⁴⁰, como indicado, inclusive, na nossa edição de referência [PO: 292]. As estrofes

⁶³⁵ Bertolazzi, F., “Ao sol de muitos dias” in E. de Andrade, *Rente ao Dizer*, op. cit., p. 12.

⁶³⁶ Eiras, P., “Paraíso Perdido” in Andrade, E. de, *Limiar dos Pássaros*, Assírio & Alvim, Porto 2014, pp. 4-10, p. 5.

⁶³⁷ Magalhães, J. M., *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, A Regra do Jogo, Lisboa 1981, p. 89.

⁶³⁸ Eles estão todos listados no índice da primeira edição da obra: não há dúvidas, portanto, que o poeta os considere poemas e não estrofes.

⁶³⁹ Andrade, E. de, *Limiar dos Pássaros*, Limiar, Porto 1976, p. 71. O poeta informa-nos, no mesmo sítio, que os poemas 1, 3, 4 e 5 de “Rente à Fala” foram publicados no primeiro número de *Árvore – Boletim Cultural da Cooperativa Árvore* (maio de 1975).

⁶⁴⁰ Cattaneo, C. V., “Introduzione” in Andrade, E. de, *Ostinato rigore. Antologia poetica*, op. cit., p. 37. Segundo a nossa

presentes na antologia são cinco, indicadas como XXXI a XXXV e correspondem às estrofes 29, 30, 33, 34, 35 da versão definitiva,⁶⁴¹ a propósito das quais Carlo Vittorio Cattaneo esclarece que se trata das últimas estrofes de um poema formado por 35 quartetos, e que inicialmente devia ter 50, tendo o poeta eliminado já 15 quadras em relação à primeira versão.⁶⁴² Estas não apresentam diferenças significativas, a não ser no que diz respeito aos vs. 4 e 5 da penúltima estrofe, que eram: «Que palavras me levam de vaga em vaga / ao limiar dos pássaros?»⁶⁴³, sucessivamente modificadas em «Que palavras me conduzem pela mão / ao limiar da pedra?» [PO: 291]. Na secção relativa à correspondência de Eugénio de Andrade da Biblioteca Pública Municipal do Porto, está presente uma carta enviada pelo tradutor ao poeta e datada de 8 de julho de 1973 – imediatamente posterior à escrita da coletânea, segundo as informações oferecidas por Carlo Vittorio Cattaneo – em que ele se refere a uma obra cujo título seria *Quartetos dos Pássaros*; na carta seguinte, o título evocado é já o definitivo.

O poeta denomina a primeira secção de «longo poema» [PR: RP, 174], sugerindo, assim, ao leitor que o considere como uma composição unitária. Cabe já sublinhar a alternância de letras maiúsculas e minúsculas, abrindo-se cada estrofe com uma letra maiúscula,⁶⁴⁴ elemento interessante, se pensarmos que, neste texto, o poeta nunca recorre ao ponto final nem, em geral, à pontuação – com algumas exceções. Parece-nos que esta alternância substitui de alguma forma a pontuação, desempenhando o seu papel na indicação das pausas e do ritmo do poema, apesar de fazê-lo de forma menos contundente e forte do que a pontuação. Ela atribui, inclusive, um ritmo gráfico ao poema, para o qual contribuem também os espaços brancos a separarem as estrofes. O não recurso sistemático à pontuação torna mais evidentes as funções dos poucos exemplos presentes no texto: por um lado, os parênteses introduzem o comentário do eu lírico relativamente a quanto acaba de dizer (por exemplo, nos vs. 17-18: «A clara desordem dos cabelos / (dos cavalos não é ainda tempo)»); por outro, as aspas indicam a intervenção de uma voz exterior, que toma a palavra sete vezes (nos versos 69, 93, 96, 109, 112, 129, 132). O sinal de pontuação ao qual o poeta recorre mais frequentemente no texto é o ponto de interrogação: além das consequências ao nível prosódico, ele adquire um valor semântico peculiar numa obra de crise (crise que, etimologicamente, é também momento de escolha, pressupondo, portanto, um questionamento) e contribui para criar uma atmosfera de dúvida e de suspensão até ao verso final, «vê-se bem por fim que», que, contrariamente ao que costuma acontecer na poesia eugeniana, é interrompido (Pedro Eiras fala de «oração truncada [...] e não incompleta,

edição de referência, estas datas são relativas à escrita da primeira secção da obra.

⁶⁴¹ Com base no que emerge da correspondência entre os dois, esta seleção deve-se a um acordo com o editor português que previa publicar a obra (carta de 5/1/1974). Para esta troca epistolar, cfr. cap. 3.3.3.2.

⁶⁴² Cattaneo, C. V., “Introduzione” in Andrade, E. de, *Ostinato rigore. Antologia poetica*, op. cit., p. 37.

⁶⁴³ Andrade, E. de, *Ostinato rigore. Antologia poetica*, op. cit., p. 176.

⁶⁴⁴ Além das palavras no início das estrofes, é só no v. 112 que encontramos uma palavra com inicial maiúscula («Tebas»), algo que não constava da primeira edição da obra.

porque [...] nada lhe falta»⁶⁴⁵), numa ausência de inteireza e plenitude que salta à vista num poeta que faz do seu ofício a procura destes valores. De forma oposta, na opinião de Vasco Graça Moura, esta interrupção permite obter um efeito de circularidade («labiríntica, críptica e combinatória») no texto.⁶⁴⁶

A atmosfera de suspensão e de atemporalidade é salientada também pela abertura *in medias res*, com dois elementos anafóricos («Ainda esta»), e pela escolha dos tempos verbais. Lemos na terceira estrofe:

Acordarás com as primeiras chuvas
a floração do trevo doía
o olhar sempre negado
aos cães da morte sempre prometido

A passagem do futuro para o imperfeito, seguido de dois participios passados acompanhados pelo advérbio temporal «sempre», coloca a estrofe num não-tempo típico do fluxo dos pensamentos: é um texto de reflexão, um poema «sem herói e sem acção» [PR: RP, 176].

O uso das aspas baixas, como acenámos, está relacionado com a interulação de uma voz externa, aparentemente de proveniência desconhecida. Encontramo-la somente na primeira secção e introduz referências a tempos passados («Tudo isso foi há muito tempo», v. 71; «tudo isto é muito antigo», v. 95) e a episódios de violência (um exemplo: «o sangue alastrá», v. 98). Os versos 114 e 131, com as referências a Tebas e às «muralhas», respetivamente, parecem aludir à tragédia de Ésquilo *Sete contra Tebas*. A citação pode ter uma razão de ser, se considerarmos o tema da tragédia (as lutas intestinas entre irmãos pela conquista do poder sobre a cidade de Tebas) em relação com o período histórico em que Eugénio de Andrade escreveu o texto (1973). A voz que intervém no texto entre aspas baixas, portanto, desempenharia a função de coro, acompanhando o poeta nesta tragédia moderna, neste poema que é «o espaço de um desastre» [PR: RP, 176].⁶⁴⁷

A fragmentação no nível temático concretiza-se, portanto, no plano rítmico, porém se reflete também no léxico escolhido. Na estrofe 29, os «resíduos restos» do primeiro verso, foneticamente ligados pelas aliterações, são acompanhados pelas «partículas de música do silêncio destroços». Esta disposição assindética em quiasmo, que contribui para uma aparente enumeração caótica, ressoa nos «fragmentos de paixão excrementos» dos versos sucessivos, aos quais o poeta se refere com a palavra semanticamente vaga ‘coisas’ (que «brilham onde me perco», sublinhando o seu desnorteamento), justamente a brevíssima distância da estrofe 34, a penúltima, onde se afirma a inutilidade das palavras:

⁶⁴⁵ Eiras, P., “Paraíso Perdido” in Andrade, E. de, *Limiar dos Pássaros*, op. cit., p. 7.

⁶⁴⁶ Graça Moura, V., “Eugénio de Andrade ou a memória de Tebas. (Ensaio sobre «Limiar dos Pássaros»)” in *Várias Vozes*, op. cit., p. 125.

⁶⁴⁷ Para uma leitura que associa *Limiar dos Pássaros* a outras tragédias gregas, nomeadamente *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, veja-se o estudo de Graça Moura indicado na nota anterior.

Falar falar como a criança que
na noite se masturba onde me leva?
Que palavras me conduzem pela mão
ao limiar da pedra?

Já na segunda secção, “Verão sobre o corpo”, que reúne, como vimos, vinte poemas em prosa de extensão variável, reparamos de imediato na presença da pontuação e numa organização textual mais tradicional. Excetuam-se, porém, alguns textos em que o único sinal de pontuação presente é o ponto final (o primeiro, o segundo – que apresenta também os dois-pontos, mas numa frase que funciona de introdução ao texto verdadeiro, «Assim começa este verão:» –, o sexto e o último), e que são todos caracterizados, com a exceção do primeiro, por abordarem o sexo como temática principal, como se para ela o poeta privilegiasse uma escrita menos formalmente trabalhada, mais justapositiva, e que proporcionasse a ideia de um fluxo de pensamentos.

Deverá sublinhar-se, por fim, que a última secção acaba com reticências, coerentemente com a atmosfera da obra, e que isto não estava previsto, por exemplo, na primeira edição da coletânea (1976), quando as duas últimas estrofes apareciam em ordem inversa.

Todas as secções de *Limiar dos Pássaros* se caracterizam, ainda, pela presença de marcas da oralidade: repetições (da negação, no caso do v. 105 da primeira secção, «(não não pelo clamor [...])»), uso incoerente dos tempos verbais (na segunda secção, «assim os cães se perseguiam se lambem uns aos outros», PO: 293), mas é sobretudo na terceira parte, intitulada indicativamente “Rente à fala”, que se concentram elementos típicos, precisamente, da comunicação oral. É o caso das focalizações e da sintaxe anacolútica, como no poema 15:

15. Sinais oh também elas querem deixar
nas intrincadas veredas do verão
também elas querem deixar sinais, as cabras —
exactamente como eu, sinais,
três ou quatro frases ao esterco semelhantes.

Ou ainda, no quinto:

5. Nós éramos como já disse e não vou recomeçar
a bem dizer outra vez o riso das crianças.

Assinalam-se, ainda, numerosas repetições, como as que encontramos, entre muitos exemplos, no poema 3 (repetição do sujeito «A noite», bem como repetições que concernem à sintaxe, «antes para») e que marcam o ritmo do texto, estabelecendo uma progressão do sentido que às vezes transmite uma

sensação de cansaço e, sem dúvida, de confusão.⁶⁴⁸

No poema 23, notamos a grafia «inda» por ‘ainda’, respeitando a pronúncia coloquial e integrando a oralidade no texto. Nos textos que se reúnem em *Limiar dos Pássaros*, por fim, o poeta recorre várias vezes ao léxico vulgar e ao calão.

Também aqui se encontra a reflexão metalínguística presente em muitos textos eugenianos. Queremos salientar os vs. 45-48 da primeira secção, onde o poeta se refere explicitamente às labiais e constrói uma inteira estrofe foneticamente baseada nelas (itálico nosso):

Falar dizer de outra maneira
as labiais *bebidas corpo a corpo*
deambular *pelas pernas pela boca*
abandonar-me entre as *pedras à poeira*

Para o ritmo e a atmosfera da obra, caracterizada por indecisão e suspensão, contribui também o recurso a estruturas do tipo afirmação + negação, que estão presentes em todas as secções (um exemplo de cada uma: «morrer e não morrer», v. 33; «uma cobra azul, não, verde, não, azul» e, mais adiante, «Era azul. Verde» [PO: 294]; «dizemos não dizemos», poema 11 de “Rente à fala”). Como se vê, é, sem dúvida, na pluralidade de ritmos presentes em *Limiar dos Pássaros* (ritmo contínuo, mas também alternante e sincopado, interrompido e suspenso), na oralidade e na coexistência de poesia e poemas em prosa que podemos reconhecer os alicerces da obra. Também nesta coletânea, o ritmo adquire um papel semântico e, inversamente, atribui significado ao texto, contribuindo para a construção de uma obra compósita, mas, sobretudo, composta por fragmentos.

⁶⁴⁸ Segundo Vasco Graça Moura, os «elementos verbais» recorrentes nas coletâneas anteriores são organizados em *Limiar dos Pássaros* de forma mais coerente (o crítico fala, neste sentido, de *summa* poética do autor) em «séries vocabulares precisas que formam [...] uma rede serial com nós de significações entrecruzadas e múltiplas referências» (Graça Moura, V., “Eugénio de Andrade ou a memória de Tebas. (Ensaio sobre «Limiar dos Pássaros»)” in *Várias Vozes*, op. cit., p. 123).

3. EUGÉNIO DE ANDRADE TRADUTOR E TRADUZIDO

1. Alguma teoria

As análises da obra eugeniana até agora realizadas nesta tese podem ser utilizadas do ponto de vista da tradução em dois sentidos: na perspetiva do tradutor, elas contribuem para um mais profundo conhecimento do texto a ser traduzido, a partir da análise das traduções já publicadas; na perspetiva do crítico, elas permitem esclarecer o método tradutório do autor, que muito tem a ver com a articulação das diversas abordagens teóricas que realizámos ao longo do nosso trabalho. O método posto em prática por Eugénio de Andrade na sua atividade tradutória parece concretizar determinadas reflexões recentes sobre a tradução, como as teorizações do poeta italiano Franco Buffoni. Ele articula a noção de *avantesto* da *filologia d'autore* italiana com o conceito de movimento da linguagem desenvolvido por Friedmar Apel em *Sprachbewegung* [*O movimento da linguagem*], de 1982.¹ Nesta obra, Apel propõe atribuir a ideia da historicidade do texto, geralmente associada ao texto de chegada, também ao de partida: o texto não é fixo nem imutável, mas se caracteriza, por exemplo, por deslizes semânticos ou mudanças a nível sintático e gramatical. Esta visão foi antecipada por Maurice Blanchot no seu ensaio “Traduire” publicado em 1971, em que o autor sublinha o caráter móvel do texto original: «[...] tout ce qu'il y a d'avenir dans une langue à un certain moment, tout ce qui en elle désigne ou appelle un état autre [...] s'affirme dans la solennelle dérive des œuvres littéraires»², sendo a tradução «liée à ce devenir, elle le “traduit” et l’accomplit»³. Afirma Franco Buffoni:

Si potrebbe persino affermare che il concetto di movimento del linguaggio nel tempo - che induce a considerare come “storici” (sull'esempio dei romantici tedeschi) sia il testo di partenza sia il testo di arrivo - nel processo della traduzione letteraria possa avere inizio prima ancora della redazione della stesura cosiddetta “definitiva” del cosiddetto “originale”, allorché al traduttore è possibile accedere anche all'avantesto [...], impadronendosi così del percorso di crescita, di germinazione del testo nelle sue varie fasi.⁴

Franco Buffoni destaca a importância das reelaborações do texto anteriores à versão definitiva: como vimos ao longo dos capítulos anteriores, o caso de Eugénio de Andrade é emblemático quanto a este aspecto por causa do método de escrita do poeta, que produz numerosas versões dos textos,

¹ Consultámos a tradução italiana: Apel, F., *Il movimento del linguaggio. La poesia della traduzione* [1982], a cura di E. Mattioli, R. Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997.

² Blanchot, M., *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971, p. 71.

³ *Ibidem*.

⁴ Buffoni, F., “La traduzione del testo poetico” in *Idem* (org.), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, pp. 11-30, pp. 18-9.

parcialmente conservadas nos seus arquivos. O teórico italiano fornece um exemplo que ilustra a utilidade do conhecimento do “avantesto” do original para os tradutores de uma obra:

Lo dimostra molto bene Lorenzo De Carli nel saggio *Proust. Dall'avantesto alla traduzione*, mettendo a confronto le varie traduzioni italiane della *Recherche* (Raboni, Ginzburg, Mucci, Schacherl, Nessi Somaini, Pinto). Ebbene, dall'analisi testuale appare evidente come i traduttori che hanno potuto (e voluto) accedere anche all'avantesto (nel caso di Proust, ovviamente, i *Cahiers*), avendo colto il percorso di crescita, di germinazione, subito da quel particolare passaggio proustiano, siano poi stati in grado di renderlo con maggiore consapevolezza critica ed estetica.⁵

Segundo Sonia Netto Salomão,

A edição crítica é preciosa no caso da tradução não apenas pelos óbvios motivos de fidelidade e correção do prototexto como também por permitir ao tradutor perceber o movimento da escrita do autor, as escolhas do seu estilo, indicando o material sobre o qual trabalhou, descartando, reescrevendo ou conservando, simplesmente.⁶

Paralelamente, é também útil termos acesso a documentos que testemunham a elaboração das próprias traduções: o conhecimento das versões anteriores pode, de facto, oferecer importantes indicações para os tradutores que querem retraduzir uma obra ou traduzir outras obras do mesmo autor, sobretudo no caso de o “avantesto” testemunhar intervenções do poeta ou escritor na versão definitiva (cfr. 3.4.2). Este aspecto ulterior do “movimento da linguagem” está a ser integrado cada vez mais nos estudos tradutórios, por exemplo no quadro dos *Genetic Translation Studies* (abordagem que utilizámos na análise das traduções realizadas pelo autor, mas também das traduções das obras eugenianas). Assentando nas teorizações e aproveitando as metodologias da *critique génétique* francesa, que considera todos os documentos que constituem o “avant-texte” da tradução,⁷ os especialistas que trabalham neste âmbito aproveitam todo este material. Os *Genetic Translation Studies* fizeram recentemente a sua aparição ‘oficial’, tendo o nome sido cunhado em 2015 por Anthony Cordingley e Chiara Montini, no volume 14 de *Linguistica Antverpiensia* intitulado *Towards a Genetics of Translation*. Os autores reconhecem a existência de uma série de estudos que podem ser reunidos sob esta etiqueta, constituindo o ponto de partida de uma disciplina em rápido crescimento,⁸ que se

⁵ Buffoni, F., “La traduzione del testo poetico” in *Idem* (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, pp. 11-30, pp. 18-9.

⁶ Salomão, S. N., «As versões italianas d'*O crime do Padre Amaro*: por uma crítica da tradução» in *Rivista di studi portoghesi e brasileiros*, XXI (2019), pp. 59-67, p. 64.

⁷ Quanto à noção de “avant-texte”, vejam-se Grésillon, A., «Ralentir: travaux» in *Genesis*, 1 (1992), pp. 9-31; Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, op. cit., pp. 161-5; cfr. também o cap. 2.1.3.

⁸ Pense-se no trabalho do Centre for Manuscript Genetics da Universidade de Antuérpia e do ITEM, Institut des textes et manuscrits modernes, em Paris, que publicou, já em 1995, o volume *Génétique & Traduction* (organizado por Serge Bourjea), atas do congresso dedicado ao tema que teve lugar em Arles, e que dedicou o “Séminaire Multilinguisme, Traduction, Crédit” de 2021-22 à “Génétique des traductions”. No Brasil, tiveram lugar o “I Simpósio Internacional de

configura como «um híbrido entre os estudos descritivos da tradução e a crítica genética»⁹ e que «investiga o processo do traduzir como movimento da história e da tradução cultural, traçando as suas transformações de uma língua e cultura para outra»¹⁰. O seu objeto de estudo são as práticas dos tradutores, bem como a génesis e a evolução do texto traduzido, sujeito a uma série de transformações que não acabam com a edição da obra, como as novas edições ou as retraduções.¹¹ A importância destas últimas foi ressaltada também por Henri Meschonnic, no capítulo indicativamente intitulado “Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement”, de *Poétique du traduire*, no qual o autor destaca a função de testemunho das retraduções para se analisar o ‘ponto de vista’ sobre a linguagem de um tradutor e de uma determinada época e as assinala como mais um aspeto do movimento do texto:¹²

Ce sont les retraductions qui procurent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements, par lesquels une culture se montre poétiquement. [...] Chaque traduction est ainsi, plus encore qu'une version d'un texte, [...] l'écriture de sa propre historicité.¹³

Segundo Henri Meschonnic, a série das retraduções de uma obra é «um momento de um texto em movimento».¹⁴ Várias contribuições teóricas conseguem, no nosso parecer, esclarecer as diferentes facetas do conceito de movimento do texto, envolvendo dimensões diferentes, mas contíguas, como a *mouvance zumthoriana*¹⁵ ou o *Éloge de la variante* de Bernard Cerquiglini.¹⁶

Colocando-se na esteira dos estudos de Henri Meschonnic sobre o ritmo e das análises da intertextualidade inauguradas por Julia Kristeva,¹⁷ afirma ainda Franco Buffoni:

Crítica Genética, Tradução Intersemiótica e Audiovisual” (Nuproc, 2011) e o “II Simpósio Internacional de Crítica Genética e Tradução” (Universidade Federal de Santa Catarina, 2014). A revista da USP *Manuscritica* já em 2011 dedicou o volume n.º 20 à tradução. Quanto à bibliografia disponível, vejam-se: Nunes, A., Moura, J., Pacheco Pinto, M. (org.es), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Bloomsbury, 2021; Cordingley, A., «Genetic criticism» in Baker, M., Saldanha, G. (ed.s), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third Edition* [1998], Routledge, New York 2020³, pp. 208-13 (edição em que aparece pela primeira vez).

⁹ Nunes, A., Moura, J., Pacheco Pinto, M. (org.es), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, op. cit., p. 4 (trad. nossa).

¹⁰ Cordingley, A., Montini, C., «Genetic translation studies: an emerging discipline» in *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14 (2015), pp. 1-18, p. 5 (disponível em <https://lants-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/399/335>; último acesso a 20/1/2022, trad. nossa).

¹¹ *Ivi*, pp. 1-2.

¹² Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 169: «Un texte, étant une suite indéfinie de réénonciations possibles, continue de transformer la lecture et d'être transformé par elle».

¹³ *Ivi*, op. cit., p. 175.

¹⁴ *Ivi*, p. 342 (trad. nossa).

¹⁵ Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 73. Cfr. também *Idem*, «Intertextualité et mouvance» in *Littérature*, op. cit. Cfr. Henri Meschonnic a propósito do trabalho de Paul Zumthor em Meschonnic, H., “A oralidade, poética da voz” in *Linguagem, Ritmo e Vida*, op. cit.

¹⁶ Cerquiglini, B., *Éloge de la variante*, Seuil, Paris 1989.

¹⁷ Kristeva, J., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit. Como sublinha Sonia Netto Salomão: «O nome do método nasceu naquele ano com Julia Kristeva, como se sabe, no célebre congresso de Baltimore, embora o germe da interpretação intertextual já estivesse presente nas hipóteses de trabalho de Ferdinand de Saussure sobre o tema verbal

Operativamente [...] è forse possibile suggerire una riflessione capace di coniugare cinque concetti, aggiungendo a quelli già considerati di *avantesto* e di *movimento del linguaggio nel tempo* i concetti di *poetica*, di *ritmo* e di *intertestualità*.¹⁸

Como se vê, o teórico refere-se ao conceito de intertextualidade, que, no âmbito da obra eugeniana, foi por nós analisado em vários capítulos, nos quais mostrámos que ela estabelece diálogos contínuos no seu interior, mas também com obras de outros autores; o eco de obras alheias pode ser reconhecido também nas suas traduções (3.2.1). Franco Buffoni introduz na sua proposta o conceito de poética, um dos centrais em Henri Meschonnic, que o aproveita justamente em relação à tradução: é evidente a influência do autor francês na sua reflexão, como o próprio Buffoni declara. Henri Meschonnic recorre ao termo “poétique” para ressaltar a necessária articulação da teoria com a prática neste âmbito, considerando a tradução como uma poética em ato.¹⁹ Como vimos (2.1.2), um dos aspectos fulcrais da sua teoria é a primazia do empírico (no sentido do “discurso real em situação”): na sua opinião, «Só o empírico é o lugar da teoria»²⁰; a prática e a teoria da tradução tornam-se num par indissociável, sendo, contudo, inegável a precedência da primeira sobre a segunda. Esta unidade reflete-se na estrutura do principal ensaio que o autor dedica à disciplina: *Poétique du traduire*, de 1999.²¹ Após uma longa introdução, o livro divide-se em duas secções: a primeira com título “La pratique, c'est la théorie” e a segunda, com uma troca na disposição dos membros desta equação, chamada “La théorie, c'est la pratique”. Os termos escolhidos condensam as reflexões do linguista: o infinitivo “traduzir” (“traduire”) em lugar do substantivo “tradução” visa colocar a ênfase na atividade tradutória, que se concretiza nos textos traduzidos. Como se vê, o linguista não utiliza o termo “traductologie” porque, sendo o traduzir e a sua teoria uma história e uma teoria da transformação dos textos e da noção de texto,

une traductologie autonome, considérée en elle-même et pour elle-même, est vouée à une technicité empiriste, qui est un obstacle épistémologique à la théorie, au lieu que la traduction, terrain par excellence de l'interaction entre le culturel et la poétique, entre les pratiques et la théorie, est l'expérimentation réciproque de la théorie du langage et de la littérature.

Chaque traduction est ainsi, plus encore qu'une version d'un texte, et indissolublement mêlée à cette version, l'écriture de sa propre historicité.²²

gerador de um texto, no conceito de evolução do sistema literário por séries de obras correlacionadas, de Juri N. Tynianov, e na ideia de plurivocidade intradiscursiva de Mikhail Bakhtin. Estava presente, igualmente, na ideia de figura entre o Antigo e o Novo Testamento, desenvolvida por Erich Auerbach» (Salomão, S. N., *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leitura*, op. cit., pp. 73-4).

¹⁸ Buffoni, F., “La traduzione del testo poetico” in *Idem* (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, op. cit., p. 20.

¹⁹ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 138.

²⁰ *Idem*, «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française*, op. cit., p. 9 (trad. nossa).

²¹ *Idem*, *Poétique du traduire*, op. cit. À obra seguiu, alguns anos mais tarde, *Éthique et politique du traduire* (Verdier, Lagrasse 2007).

²² *Idem*, *Poétique du traduire*, op. cit., pp. 175-6.

A questão relativa à definição do seu *status*, ou seja, o dilema “ciência ou arte” que tem caracterizado a história da tradução numa tentativa de autodefinição, não se coloca: segundo Meschonnic, a tradução é «uma atividade que põe em prática um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem».²³ Mais à frente, ele definirá o seu conceito de “pensamento poético” como

la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie.²⁴

A tradução identifica-se, portanto, com a ação na linguagem e pela linguagem. A sua centralidade na reflexão teórica do autor e, mais em geral, no âmbito linguístico e literário, deriva do facto de ela mostrar o ponto de vista sobre a linguagem do tradutor ou dos tradutores num dado período histórico através das estratégias escolhidas por um tradutor ou comumente praticadas em uma determinada época; além disso, ela é o lugar onde emerge com maior força a confusão entre língua e discurso, par central na reflexão de Meschonnic. O tradutor não pode esconder a sua abordagem teórica da tradução (nem a eventual ausência dela), pois cada escolha o coloca numa precisa posição. Henri Meschonnic critica, de facto, a generalizada falta de impostação teórica dos tradutores e sublinha a necessidade de uma reflexão sobre a tradução, que possa constituir uma bússola para a prática.

Por sua vez, Eugenio Coseriu considera a teoria da tradução como uma secção da linguística do texto,²⁵ afirmando que a tradução é uma forma particular da fala, que se realiza através de uma língua diferente, mas com um conteúdo dado, e que, no âmbito da tripartição dos planos linguísticos por ele identificada (plano universal, histórico e dos textos), se inscreve neste último. Como vimos também relativamente à reflexão de Henri Meschonnic sobre a tradução, ela não pode ser, portanto, uma operação linguística, mas textual, e, justamente como o teórico francês, Eugenio Coseriu sublinha a precedência da prática em relação à teoria, afirmando que, para se construir uma teoria da tradução, é necessário observar o trabalho dos tradutores: a ênfase éposta na atividade dos tradutores, no traduzir, justamente como Henri Meschonnic enfatiza o *traduire*. Neste sentido, a tradução é sempre possível: aquilo que, eventualmente, não se pode realizar é a transposição de um texto.²⁶ Os textos são elaborados integrando elementos linguísticos e extralinguísticos e esta articulação

²³ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 18 (trad. nossa). Após ter ilustrado de forma aprofundada a sua teoria da tradução, Meschonnic afirma: «C'est une physique, une violence du traduire, une corporalisation de l'écriture, qui déborde le souci du beau comme celui de l'exactitude» (*Ivi*, p. 422).

²⁴ *Ivi*, p. 30.

²⁵ Coseriu, E., “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción” [1976] in *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, op. cit., pp. 214-39, p. 215.

²⁶ *Ivi*, p. 234: «Hay que distinguir, precisamente, entre la traducción como actividad técnica relativa a las lenguas como sistemas de signos ya dados, traducción a la que llamaremos convencionalmente *trasposición*, y la actividad real de los traductores [...] a la que en adelante llamaremos *traducir*».

determina o sentido deles. Objetivo da tradução é exprimir o mesmo conteúdo textual do original, a mesma designação e o mesmo sentido através dos significados de uma outra língua.

Entre os elementos indicados por Franco Buffoni, falta-nos analisar o aspetto do ritmo.²⁷ O quadro teórico proposto por Henri Meschonnic engendra uma redefinição daquilo que tem que ser traduzido de um texto. Com base na sua proposta de definição do ritmo à luz da contribuição de Émile Benveniste, Meschonnic afirma que a tradução deve visar reproduzir «o modo de significar»²⁸:

Le rythme montre qu’au primat caduc du sens se substitue une notion plus puissante, plus subtile aussi, puisque elle peut se réaliser dans l’imperceptible, par ses effets d’écoute et ses effets de traduction: le mode de signifier. En quoi l’aventure de la traduction et l’aventure du rythme sont solidaires.²⁹

Se a tradução superar este desafio, ela produzirá um texto.³⁰ Para que isto aconteça, será necessária uma revisão das estratégias tradutórias a serem empregues: Meschonnic rejeita a noção de equivalência formal, bem como a de equivalência dinâmica formuladas por Eugene Nida (ambas efeitos da teoria do signo). Ele regista, de facto, que a prática comum é a tradução da língua e não da literatura; quando esta prática estiver assente numa reflexão teórica, será sempre uma reflexão baseada no dualismo do signo: isto leva a uma tradução cuja amplitude – ou unidade de tradução – nunca supera a frase, tendo como consequência que «se traduz *anexando*, e não *descentralizando*»³¹. Na opinião do linguista francês, pelo contrário, a tradução traduz o discurso, que é a historicidade da linguagem, e não as palavras ou as frases; a unidade poética do texto é o próprio texto:³²

²⁷ Nas atas do Congresso “Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione”, realizado pelo Departamento de Linguística e Literaturas Comparadas da Università degli Studi di Cassino entre 22 e 24 de março de 2001 (Buffoni, F. (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2002), Franco Buffoni introduz o termo “ritmologia” – no sentido de “ciência do ritmo” –, indicando três linhas de pesquisa para os futuros estudos neste âmbito: filosófica (que deveria tentar compreender a função do ritmo), filológico-linguística («Compito dei filologi è dunque di accordarsi sul significato, di studiare la parola, e infine di condurre l’analisi secondo modalità che contemplano la lingua e la storia della lingua») e poética (o ritmo que se torna linguagem; *Ivi*, pp. 9-10).

²⁸ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 100 (trad. nossa). Vale a pena lermos o trecho mais amplo: «Je ne prends plus le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles. À la suite de Benveniste, qui n’a pas transformé la notion, mais qui a montré, par l’histoire de la notion, que le rythme était chez Démocrite l’organisation du mouvant, je prends le rythme comme l’organisation et la démarche même du sens dans le discours. C’est-à-dire l’organisation (de la prosodie à l’intonation) de la subjectivité et de la spécificité d’un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiance généralisée d’un discours. Ce qui s’impose immédiatement comme l’objectif de la traduction. L’objectif de la traduction n’est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l’inclut : le mode de signifier» (*Ivi*, pp. 99-100). Através do “modo de significar”, o sujeito (linguístico, antropológico, social, histórico) da enunciação expõe-se. A poesia é o lugar privilegiado para se refletir sobre o “modo de significar” (Cfr. *Idem*, «Qu’entendez-vous par oralité?» in *Langue française*, op. cit., pp. 9-10).

²⁹ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 111.

³⁰ *Ivi*, p. 64.

³¹ *Ivi*, p. 122 (trad. nossa): «Tant que l’unité n’est pas le texte, on peut faire comme Florian avec Cervantes, ajouter et enlever des passages entiers [...]. Et tant que dure l’unité-phrase, c’est-à-dire l’unité-langue, le discours non-texte, on traduit en *annexant*, non en *décentrant*».

³² Nos mesmos anos, desenvolvem-se as teorizações da linguística textual, que tanto eco tiveram sobre a teoria da tradução. Cfr. Menin, R., *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Guerini, Milano 1996.

3. Traduire un texte est une activité translinguistique comme l’activité d’écriture même d’un texte, et ne peut pas être théorisé par la linguistique de l’énoncé, ni par la poétique formelle de Jakobson.³³

A identificação ao nível teórico da unidade de tradução é fundamental para a escolha das consequentes práticas tradutórias. A posição teórica da maior parte dos tradutores concretiza-se na escolha de uma estratégia de tradução mais orientada para o texto de partida (“sourcière”) ou para a língua e a cultura de chegada (“cibliste”)³⁴ e na presença das “quatro formas de teratologia”, práticas que perturbam o texto e que ele reconhece como sendo recorrentes: as *supressões*, os *acrescentos*, as *deslocações*, mas também as *não-concordâncias* e as *anti-concordâncias*. Práticas, estas, que, embora agindo a nível local, incidem sobre o ritmo da tradução. Visando principalmente transferir o conteúdo do original, a tradução torna-se uma passagem de informações, uma ‘délittérarisation’ do texto.

A reflexão de Meschonnic foi variamente antecipada por outros teóricos ou autores, como o escritor checo Milan Kundera, que no ensaio *Les testaments trahis*, de 1992, aborda o tema da repetição como fundamento da musicalidade do texto, criticando a eliminação sistemática das repetições operada pelos tradutores e justificada pela ideia de escreverem segundo o bom estilo da sua língua³⁵ (o *génio das línguas* de que várias vezes fala Henri Meschonnic). Por sua vez, Antoine Berman coloca esta prática entre as “tendências deformantes” do texto sob a denominação de “ennoblissement”, afirmando que «le beau parler» ao qual os tradutores aspiram e pelo qual são inspirados, «n’a rien a voir avec l’élégance rhétorique prônée par le *re-writing* embellissant, qui anéantit simultanément la richesse orale et la dimension polylogique informelle de la prose»³⁶ e fala da «destruction des rythmes»³⁷ operada pelos tradutores.

Segundo a teoria de Henri Meschonnic, o tradutor que pretende traduzir realmente um texto, não se limitando à parcial transferência do sentido, ou seja, à transferência do “conteúdo”, mas recuperando também o ritmo, que participa do sentido do texto, tem que considerar todos os elementos que “fazem” aquilo que o texto diz:

Le rythme n'est pas seulement des répétitions, mais des distributions, des positions, des coupes, incipit et clausules, comme l'ordre relative de tous les groupes, la syntaxe et la prosodie n'étant que des aspects d'une même sémantique.³⁸

³³ Meschonnic, H., «Propositions pour une poétique de la traduction» in *Langages. La traduction*, 7^e année, 28 (1972), pp. 49-54, p. 49 (disponível em https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097; último acesso a 23/8/2021).

³⁴ Ladmiral, J.-R., «Sourciers et ciblistes» in *Revue d'esthétique* (nouvelle série), 12 (1986), pp. 33-42.

³⁵ Kundera, M., *I testamenti traditi* [1992], trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1994, pp. 103-23.

³⁶ Berman, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999, p. 58.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 336.

Todos estes aspectos recuperam os elementos extralinguísticos caraterísticos da comunicação oral (como a mímica, a gestualidade, o corpo) e os reintegram no texto literário:³⁹

[...] la place des groupes, des finales participe d'une quasi- ou infra-sémantique, un inchoatif du sens qui est aussi une gestuelle.⁴⁰

Se o ritmo é a organização do movimento da palavra, a oralidade é a primazia do ritmo sobre o modo de significar: uma tradução tem que traduzir a oralidade (*oralité*). Henri Meschonnic propõe na sua bibliografia inúmeros exemplos de tradução rítmica dos textos literários.⁴¹ Tarefa do tradutor não é escolher um elemento ‘dominante’⁴² do texto a ser respeitado na tradução; a tradução não se apresenta nem tem que ser pensada como uma interpretação, mas um texto traduzido deveria «carregar todas as interpretações»⁴³ às quais pode estar sujeito o texto original. Só assim o resultado da atividade tradutória será uma tradução-texto, cuja qualidade – contrariamente à convicção generalizada – será provada pelo seu envelhecimento: na opinião de Henri Meschonnic, de facto, as boas traduções, justamente como as obras de arte, envelhecem, mas continuam a ser lidas, enquanto as más traduções – assim como as obras de má qualidade – são descartadas.

A maior parte dos elementos que constituem o ritmo de um texto na proposta de Henri Meschonnic são estudados por Eugenio Coseriu no âmbito da relação entre signos do ponto de vista material e da relação entre os signos e as “coisas”, nomeadamente no que diz respeito à função icástica do signo (2.1.1). É indicativo que eles utilizam o mesmo verbo ‘fazer’ para ressaltarem o facto de a linguagem concretizar o significado do texto. Comentando uma sua tradução de uma estrofe de um poema de Alceu, realizada com o propósito de ilustrar as características que uma tradução não deveria apresentar, o linguista romeno afirma: «Desta tradução, que tenta ser mais o menos literal, não emerge quase nada daquilo que aqui é “feito” propriamente com a linguagem».⁴⁴ Nos itens seguintes, a obra

³⁹ Como vimos em 2.1.2, o texto é um discurso no sentido em que o sujeito se inscreve nele por meio do ritmo. Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 95: «Et ce qui prime dans le discours, c'est la subjectivation généralisée des unités du continu. Dont le rythme, avec la prosodie, est le signifiant majeur. Ainsi la littérature rejoint une anthropologie du langage, où elle n'est plus opposée au langage ordinaire, comme font encore la pragmatique, et les sciences du langage».

⁴⁰ *Ivi*, p. 330.

⁴¹ Vejam-se, em particular, os já citados *Poétique du traduire* e *Éthique et politique du traduire*.

⁴² No seu *Total'nyj perevod* (1995, a única tradução em língua ocidental sendo a italiana *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, de 2000), Peeter Torop (chefe do Departamento de Semiótica na Universidade de Tartu, Estónia) recupera a definição de “dominante” formulada por Roman Jakobson (1935) e retomada por Anton Popovič (1975) e baseia a sua teoria na identificação de uma hierarquia de dominantes como resultado de uma análise tradutológica de tipo linguístico-estilístico ou assente nos cronótopos (Cf. Torop, P., *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, trad. di B. Osimo, Hoepli, Milano 2010). Esta teoria prevê a presença de um resíduo comunicativo e recorre a dispositivos metatextuais para o gerir. Veja-se também Osimo, B., *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano 1998 e edições seguintes.

⁴³ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 177 (trad. nossa).

⁴⁴ Coseriu, E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, op. cit., p. 164 (trad. nossa).

de Eugénio de Andrade será analisada do ponto de vista tradutório conjugando todas estas abordagens, deixando assim emergir a complexidade deste aspeto.

2. Eugénio de Andrade tradutor

A atividade tradutória de Eugénio de Andrade foi bastante variada e deu os seus primeiros “frutos” editoriais em 1946, com a publicação de um florilégio de Federico García Lorca.⁴⁵ Com a dupla natureza inerente a uma antologia de textos traduzidos, este livro inaugurou dois percursos artísticos e literários que Eugénio de Andrade seguirá longamente, ao lado do primeiro, como poeta: a atividade de tradutor e a de antologista.⁴⁶ Sem dúvida, ambas se revelaram frutuosas, quer pelo número de trabalhos que originaram, quer pela qualidade deles, e constituem uma contínua reflexão – uma reflexão “na prática” – sobre a literatura e a tradução; nomeadamente neste âmbito, uma vez que Eugénio de Andrade deixou escassos depoimentos teóricos a tal propósito. De García Lorca o poeta publicou ainda, na versão portuguesa, a tradução da obra teatral *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim* em 1961⁴⁷; em 1968, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*⁴⁸, que reúne as duas obras anteriores; dez anos mais tarde, *Dez Poemas de García Lorca*; finalmente, em 1980, mais uma

⁴⁵ [García Lorca, F.], *Antologia Poética*, seleção e trad. de E. de Andrade, com um poema de M. Torga e um estudo de A. Crabbé Rocha, Coimbra Editora, Coimbra 1946 (agora em *Poemas de García Lorca*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2013). Como vimos em 1.1., em 1946, ele tinha publicado as três coletâneas juvenis *Narciso* (1940), *Adolescente* (1942) e *Pureza* (1945). Sendo em seguida rejeitadas, a antologia de García Lorca torna-se a sua primeira publicação, anterior à coletânea *As Mãos e os Frutos* (1948).

⁴⁶ O poeta organizou muitos trabalhos de cunho antológico. Alguns, relativos à sua obra, têm a função de o poeta fazer um balanço da própria escrita e de refletir sobre as mudanças sofridas pelo “próprio rosto” no tempo. Outros, que ressaltaremos aqui, têm como *fil rouge* os mais variados núcleos temáticos: há antologias com tema geográfico: *Daqui Houve Nome Portugal. Antologia de Verso e Prosa sobre o Porto* (1968), *Duas Cidades: Antologia sobre o Porto e Coimbra e Memórias de Alegria. Antologia de Verso e Prosa sobre Coimbra no Centenário da Geração de 70* (ambas de 1971), *O Poeta e a Cidade* (1972), *Alentejo não tem Sombra: Antologia de Poesia Contemporânea sobre o Alentejo* (1982), *Canção do Mais Alto Rio. Antologia literária do Douro* (1990), *Macau* (1992); duas antologias de poemas eróticos: *Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea* (1968) e *Variações sobre um Corpo: com Antologia de Poesia Erótica Contemporânea* (1972); várias seletas com tema literário: *Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões* (1972), *Escrito na Cal: Poesia e Prosa de Bernardim Ribeiro* (1984), *Fernando Pessoa: Poesias Escolhidas* (1995), *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa* (1999), *Sonetos de Luís de Camões* (2000), *Poemas Portugueses para a Juventude* (2002). Esses trabalhos complementares ao de poeta dão uma ideia da contínua reflexão de Eugénio de Andrade sobre a poesia, visando ressaltar aqueles textos que ele considera fundamentais ou revelar ao leitor facetas menos notadas das obras (como é o caso de Camões, do qual ele quer destacar «o que não serve para discursos na Assembleia da República, nem para manifestações, em feriados nacionais, com charanga e foguetes»). Para o autor, eles têm, inclusive, a função de encher o vazio que segue a conclusão de uma obra: «[...] o que precisava era de ocupar o espírito com um trabalho absorvente. Acabara havia pouco tempo um volume de poemas, e sentia-me como se tivesse vomitado a própria alma» (ambas as citações de “A suprema festa”, prefácio a *Sonetos de Luís de Camões – escolhidos por Eugénio de Andrade* [2000], Assírio & Alvim, Porto 2020³, pp. 5-6). Por outro lado, além de algumas exceções, como é o caso de Camões, que acabámos de referir, essa abordagem “empírica” da literatura não tem objetivos exteriores, de divulgação, mas parece-nos constituir um estádio da contínua pesquisa linguística, estilística e poética de Eugénio de Andrade.

⁴⁷ García Lorca, F., *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim*, trad. de E. de Andrade, Delfos, Lisboa 1961.

⁴⁸ *Idem*, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, trad. de E. de Andrade, Editorial Inova, Porto 1968.

obra teatral, *Pequeno Retábulo de D. Cristóvão*⁴⁹. O *corpus* das traduções por ele realizadas, contudo, vai além da obra do poeta andaluz, incluindo as *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado* (1969)⁵⁰ traduzidas do francês, os poemas e fragmentos da poetisa grega Safo (1974)⁵¹, *Doze Poemas de Yannis Ritsos* (1979)⁵² e uma antologia de poemas de vários autores do século XX com título *Trocá de Rosa* (1980)⁵³. É preciso acrescentar a este conjunto de obras a tradução do italiano de um poema de Carlo Vittorio Cattaneo, realizada pelo poeta e revista por Jorge de Sena, que fecha a primeira edição de *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*.⁵⁴ Eugénio de Andrade traduziu também um verso de Victor Hugo, ao qual acrescenta um título e que coloca no fecho de *Pequeno Formato* (1997). Através de documentos de arquivo que encontrámos no acervo do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto, estudámos a sua génese (3.2.2). Sabemos, ainda, que o poeta continua a traduzir, embora não publicando as suas traduções, graças a documentos que transmitem traduções inéditas.

2.1. Paratextos e tradução: a reflexão tradutória de Eugénio de Andrade

Como indicámos, Eugénio de Andrade não acompanhou com uma reflexão tradutória explícita e sistemática a sua prática de tradutor. Embora nos tenha deixado um amplo número de textos de cunho metapoético, as considerações relativas às traduções e à atividade tradutória são escassas. Como afirma Antoine Berman, contudo, «il y a toujours, quand on cherche bien, parole du traducteur, parfois à interpréter, sur la traduction. Le silence totale est très rare»⁵⁵: nesse sentido, é oportuno investigar o *corpus* das traduções eugenianas com o objetivo de obter mais informações, quer a partir de elementos textuais (como as escolhas operadas na seleção das obras e dos poemas a traduzir, ou a disposição dos textos nas coletâneas, cap. 3.2.3), quer paratextuais. Um estudo deste tipo foi realizado por Charlotte Frei a propósito da tradução eugeniana das *Cartas portuguesas*, numa proposta metodológica análoga ao próprio método tradutório do poeta:

O projecto de tradução, na nossa análise, contempla o horizonte plural no qual se inserem a concepção tradutiva individual do poeta, a sua *praxis* tradutiva anterior, os horizontes das traduções portuguesas anteriores e da crítica literária internacional acerca desta polémica obra. Estudamos, a seguir, no plano da aplicação do projecto

⁴⁹ García Lorca, F., *Pequeno Retábulo de D. Cristóvão*, trad. de E. de Andrade, O Oiro do dia, Porto 1980.

⁵⁰ [Alcoforado, M.], *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*, op. cit.

⁵¹ [Safo], *Poemas e Fragmentos de Safo*, trad. de E. de Andrade, Limiar, Porto 1974.

⁵² [Ritsos, Y.], *Doze poemas de Yannis Ritsos traduzidos por Eugénio de Andrade*, Porto, Editorial Inova 1979.

⁵³ [AA.VV.], *Trocá de Rosa*, seleção e trad. de E. de Andrade, A Regra do Jogo Edições, Lisboa 1980.

⁵⁴ Andrade, E. de, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, op. cit., p. 41.

⁵⁵ Berman, A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 83.

tradutivo aspectos significativos também em comparação crítica com as traduções dos predecessores. Referimo-nos particularmente a elementos paratextuais e textuais da obra, como o título, o aviso e a ordem das cartas.⁵⁶

Os estudos relativos aos paratextos no âmbito da tradução têm sido bastante aprofundados nas duas últimas décadas, no quadro do concomitante florescer dos estudos da tradução no âmbito académico. A questão dos paratextos torna-se central no que diz respeito à tradução, quer no sentido teórico, quer relativamente à importância que eles adquirem na apresentação, na receção e no estudo de um texto traduzido; no seu acolhimento, enfim, no polissistema literário da língua de chegada,⁵⁷ mas também, eventualmente, na ressonância que uma tradução importante pode ter inclusive no âmbito da literatura do texto de partida.

Nenhuma reflexão a esse propósito pode prescindir da produção de Gérard Genette, que dedicou ao estudo dos paratextos o ensaio *Seuils* em 1987, mas que escreveu anteriormente mais duas obras interessantes para a nossa análise: *Introduction à l'architexte*, de 1979, e *Palimpsestes*, de 1982. Nas palavras de Sonia Netto Salomão, de facto,

desde o exaustivo estudo de Gérard Genette, não é mais possível ignorar o valor dos elementos que contextualizam uma obra e com ela dialogam. No caso da tradução, os prefácios, posfácios, notas e glossários são elementos estruturalmente importantes e fazem parte da produção do texto traduzido. Na maioria dos casos considerados, informam sobre o método utilizado pelo tradutor na sua versão e indicam a situação editorial do autor no contexto cultural para o qual foi transplantado.⁵⁸

O ensaio de Genette de 1987 aborda a questão sobretudo no âmbito da tradição literária francesa e estimula outros especialistas a aprofundar o tema, na época escassamente investigado, tendo, assim, engendrado uma grande quantidade de estudos colocáveis no seio de disciplinas diferentes. Já em *Palimpsestes*, o autor tinha enumerado «cinco modalidades de relações *transtextuais*»⁵⁹, focando a atenção nos paratextos, e assim definindo-os:

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales,

⁵⁶ Frei, C., *Tradução e Recepção Literárias: o Projecto do Tradutor*, CEHUM, Braga 2002, p. 105.

⁵⁷ Even-Zohar, I., “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” in Hrushovski, B., Even-Zohar, I. (eds.), *Papers on Poetics and Semiotics* 8, University Publishing Projects, Tel Aviv 1978, pp. 21-7.

⁵⁸ Salomão, S. N., «As versões italianas d’*O crime do Padre Amaro*: por uma crítica da tradução» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliiani*, op. cit., p. 62. A autora alude evidentemente ao já referido estudo de Genette, *Seuils*. O artigo integra uma série de trabalhos em que a autora introduz a crítica da tradução da literatura lusófona em italiano. Veja-se também *Eadem*, “Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos” in Salomão, S. N., De Marchis, G., Celani, S. (a cura di), *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2014, pp. 21-34.

⁵⁹ Salomão, S. N., *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leitura*, op. cit., p. 75.

infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.⁶⁰

Em *Seuils*, Gérard Genette trata o tema da tradução de forma indireta através de inúmeros exemplos, muitas vezes falando do paratexto relativo às obras traduzidas, isto é, atribuindo às traduções o estatuto de texto, como proposto na citação de Sonia Netto Salomão e segundo o atual paradigma dos estudos da tradução; na conclusão da obra, porém, ele aborda de forma explícita o tema inserindo a tradução na enumeração de três práticas (juntamente com a ilustração e a *publication en feuilleton*) «dont la pertinence paratextuelle me paraît indéniable»⁶¹, afirmando até que, nos casos de autotradução, ela faz de comentário ao texto original. Esta incongruência será trazida à luz num recente ensaio de Kathryn Batchelor, que em 2018 publica *Translation and Paratexts*,⁶² propondo uma análise pormenorizada de *Seuils* à luz dos estudos da tradução e oferecendo ao leitor conspícuas informações sobre as pesquisas desenvolvidas no âmbito da relação entre paratexto e tradução.⁶³ A autora propõe mais uma definição reelaborada de paratexto segundo Genette e uma definição pessoal, formulada envolvendo também o estudo deste conceito em textos digitais e audiovisuais.

Definição genettiana de paratexto reelaborada pela autora	Definição de paratexto proposta pela autora
The paratext consists of any element which conveys comment on the text, or presents the text to readers, or influences how the text is received. Paratextual elements may or may not be manifested materially; where they are, that manifestation may be physically attached to the text (peritext) or may be separate from it (epitext). Any material physically attached to the text by definition conveys comment on the text, or presents the text to readers, or influences how a text is received. A peritext is therefore by definition paratextual. Other elements constitute part of a text’s paratext only insofar as they achieve one of the functions listed above, i.e. convey comment on the text, present the text to readers, or influence how a text is received. ⁶⁴	A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received. ⁶⁵

⁶⁰ Genette, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 10.

⁶¹ *Idem*, *Seuils*, op. cit., p. 414.

⁶² Batchelor, K., *Translation and Paratexts*, Routledge, New York, 2018.

⁶³ Cfr. o segundo capítulo da primeira seção da obra, “Paratexts in Translation Studies” (*ivi*, pp. 25-45).

⁶⁴ Batchelor, K., *Translation and Paratexts*, op. cit., p. 12.

⁶⁵ *Ivi*, p. 142.

Na nossa tese, analisamos a função e os conteúdos dos paratextos (peritextos e epitextos), como o lugar por excelência de reflexão sobre a tradução pelo nosso autor. A definição de paratexto proposta por Kathrine Batchelor é funcional aos fins do nosso trabalho pois, neste caso, alguns dos paratextos analisados (i.e., os epitextos, nomeadamente as trocas epistolares), embora não tendo influenciado a receção da obra pelos leitores contemporâneos, adquirem uma função diferente quando interrogados pelos pesquisadores atuais. Neste sentido, na esteira de Gérard Genette, Charlotte Frei considera a «paratextualidade de uma obra literária como uma ‘zona’, não só de transição, mas também de transacção, isto é, que não só apresenta o texto, mas actua, igualmente, sobre o leitor e a sua leitura»⁶⁶, seja no momento da publicação da obra, seja a seguir.

Entre os paratextos das obras traduzidas por Eugénio de Andrade à nossa disposição, o *corpus* que pretendemos estudar envolve todos os documentos que nos permitem responder à nossa pergunta inicial, ou seja qual o papel que a tradução desempenha na obra de Eugénio de Andrade, quer do ponto de vista da sua formação como poeta, quer no que diz respeito à receção das suas obras no estrangeiro. Assim sendo, o *corpus* de paratextos selecionado é composto pelos prefácios das obras traduzidas, por entrevistas, notas de rodapé e notas finais das obras, pela correspondência com Jorge de Sena e pelas trocas epistolares inéditas com os seus tradutores, pelos documentos de arquivo relativos às traduções.

Todos estes documentos constituem acervos de informações sobre a relação do poeta com a tradução e sobre o método por ele utilizado na prática tradutória, contendo vários depoimentos sobre o assunto. Particularmente ricos são os prefácios das edições das obras traduzidas (como o das *Cartas Portuguesas, atribuídas à Mariana Alcoforado*, “Da tradução destas cartas, podendo servir de prefácio” ou as introduções às várias edições de *Trocá de Rosa*), bem como duas tipologias de documentos que, segundo Gérard Genette, pertencem à categoria de “epitexto”: por um lado, o *építexte médiatisé* – nomeadamente, as entrevistas, que o crítico francês considera como substitutas das prefações e que se endereçam ao público, influindo na receção da obra até mesmo antes da leitura (quanto a Eugénio de Andrade, particularmente úteis são aquelas que integram *Rosto Precário*) – e o *építexte privé*, ou seja, as trocas epistolares⁶⁷, que geralmente não são dirigidas ao público, sendo raras as correspondências publicadas e, quando o são, isto acontece muito depois da troca (no caso por nós estudado, a correspondência entre Eugénio de Andrade e Jorge de Sena e as trocas epistolares inéditas com os seus tradutores). Nos prefácios e nas entrevistas, o poeta oferece algumas (lacónicas) definições de «tradução»: é o caso da célebre afirmação de que traduzir é “trocar de rosa” («a arte de traduzir cabe toda nas três palavras que descobri num verso de Neruda: trocar de rosa»⁶⁸), expressão

⁶⁶ Frei, C., *Tradução e Recepção Literárias: o Projecto do Tradutor*, op. cit., p. 136.

⁶⁷ Genette, G., *Seulls*, op. cit.

⁶⁸ Andrade, E. de, *Trocá de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 15. O verso pertence ao poema *Himno y regreso*, o segundo da secção 283

que ele utilizará como título da sua coletânea de traduções e, em francês, como título de uma antologia de versões de poemas próprios em várias línguas.⁶⁹ Além disso, ele identifica os poemas traduzidos com «exercícios de aproximação»: esta eficaz expressão⁷⁰ defende, por um lado, a ideia de tradução como tensão para o original, na consciência de que nunca haverá uma versão capaz de refletir todos os matizes do texto poético (aliás, a tradução é uma «transfusão de sangue perdida», PR: AS, 68); por outro, ela mostra uma visão artesanal do ato tradutório que se inscreve na mais geral conceção eugeniana da poesia, conceção analisada por Maria João Reynaud, entre outros críticos.⁷¹ A relação do poeta com a tradução, que constitui uma maneira de se apossar do poema, segundo quanto afirma em relação aos poemas e aos fragmentos de Safo, fundamenta-se no exercício, na prática: primeiro, na subtil arte da leitura do texto poético, que prevê inclusive a comparação das traduções de um poema para se aproximar do texto original, quando desconhece a língua de partida, por fim na prática da “recriação” do texto em português. A tradução tem êxito quando o resultado for um poema:

Aliás, não sou tradutor por ofício. Traduzo apenas por gosto. Na tradução de um poema, parece-me fundamental que o resultado seja outro poema. Só a partir daí se pode falar em tradução. [PR: RP, 185].

Quanto às correspondências, a troca epistolar entre Eugénio de Andrade e Jorge de Sena, publicada em 2016, conta com cartas em que os poetas comentam traduções (próprias ou alheias), oferecendo ao leitor a possibilidade de assistir a um diálogo sobre a prática da tradução entre dois dos maiores poetas portugueses do século XX.⁷² As numerosas traduções realizadas por Jorge de Sena ensejam frequentemente o debate: na correspondência é-nos dado ler as cartas em que os dois discutem, por exemplo, acerca da coletânea de versões de Sena, que o próprio Eugénio de Andrade propõe chamar *Poesia de Vinte e Seis Séculos*, título aceite pelo amigo, e que será publicada em dois volumes, respetivamente em 1971 (*I – De Arquíloco a Calderón*) e 1972 (*II – De Bashô a Nietzsche*), pela Inova do Porto. Eugénio de Andrade lê e comenta as traduções, sendo também o intermediário entre o tradutor, que na altura vivia nos Estados Unidos, e a editora. Leiamos um trecho:

Meu querido Jorge:

do *Canto General* com título *Canto General de Chile*, que Pablo Neruda escreveu em 1939, assim que regressou para o Chile depois do exílio. A sua versão portuguesa encontra-se na coletânea em questão (3.2.3).

⁶⁹ Andrade, E. de, *Changer de rose: poèmes*, Editorial Inova, Porto 1980. Cfr. cap. 3.3.2.

⁷⁰ Esta mesma designação foi utilizada, por exemplo, por Benedetto Croce: «La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare a sé» (Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia* [1902], Laterza, Bari 1941⁷, p. 76).

⁷¹ Reynaud, M. J., «A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, op. cit.; cfr. também Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 60-1; Mancelos, J. de, “O poeta é um artesão: A arte da escrita nas crónicas de Eugénio de Andrade” in *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 173-85.

⁷² Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit.

Fiz já duas ou três leituras das tuas traduções – a que comecei a chamar, não sei se o título te agrada, *Poesia de vinte e seis séculos* – a última dela comparada com os originais, nas línguas que conheço e, nalguns casos, com originais e versões francesas ou italianas ou espanholas. [...] E algumas dessas traduções são absolutamente espantosas pela fidelidade dupla de visão e expressão. E pela primeira vez vão aparecer no nosso país traduções limpas de eufemismos ou «atenuadas», como os tradutores costumam dizer em nota. E essa não é das menores virtudes das tuas traduções.⁷³

Além de recorrer à categoria de «fidelidade» para comentar a tradução do amigo (sublinhando a afinidade poética entre o tradutor e o autor), estas linhas sugerem-nos, inclusive, uma tendência dos tradutores contemporâneos para intervirem de forma contundente no texto, através de estratégias tradutorias que limam determinados elementos do original, tornando as traduções mais planas. A carta é datada de 28 de junho de 1969, ainda em plena ditadura: a tradução de obras estrangeiras em Portugal deve ter sido afetada pela censura e pela autocensura da mesma maneira que as obras originais,⁷⁴ como o próprio Jorge de Sena denuncia a propósito de um artigo que continha algumas suas traduções de Petrónio⁷⁵. O elemento mais interessante do excerto, todavia, é a referência à metodologia comparativa na qual Eugénio de Andrade assenta aquela que, hoje em dia, chamaríamos “crítica da tradução”. A sua vontade de compreender as escolhas dos tradutores (visando, em última análise, uma compreensão profunda do texto), leva-o à comparação do texto de chegada com o texto de partida e com versões em outras línguas. Mais um exemplo desta *praxis* emerge dos comentários registados numa carta de pouco posterior (25 de novembro de 1969) a uma tradução do poeta de Alexandria, Konstantinos Kavafis (1863-1933),⁷⁶ realizada por Jorge de Sena. Eugénio de Andrade compara a versão do amigo com a tradução italiana:

Voltemos ao Cavafy.
No poema 66 – «Para Amónio» – o verso final
«Um alexandrino diz de outro alexandrino»

⁷³ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., p. 230.

⁷⁴ A pesquisa neste setor encontra-se ainda numa fase incipiente, apesar do seu potencial interesse nos âmbitos da história da literatura e da língua portuguesa, e dos estudos de cultura: entre as obras existentes, assinalamos os atas do V Colóquio de Estudos de Tradução em Portugal organizado em 2008 pela Universidade Católica, *Traduzir em Portugal Durante o Estado Novo* (M. Lin Moniz e T. Seruya, Universidade Católica Editora, 2009); além de outros trabalhos da mesma autora, o ensaio de T. Seruya, *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo* (Universidade Católica Editora, 2018), e a tese de Doutoramento de S. Cacchioli, *A tradução de poesia nos períodos ditatoriais em Itália e Portugal. Um estudo comparado* (ULisboa, 2017, disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30814/1/ulfl242162_td.pdf; último acesso a 5/10/2020).

⁷⁵ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 360-1.

⁷⁶ Eugénio de Andrade enumera amiúde o poeta alexandrino entre os seus favoritos. São várias as razões desta paixão: uma tendência para a prosa, a celebração do corpo (« [...] a Eugénio de Andrade com frequência se tem chamado “poeta do corpo” [...] o que primeiro se apostou em dignificar tal dimensão do homem, num país em que por essa altura nomes como Cavafy ou Cernuda eram totalmente desconhecidos», Nava, L. M., *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 19-20) e da juventude («*Kavafis também... // ...amava a juventude, eu sei. E não por acaso. Kavafis é o poeta admirável da nostalgia desse sol a prumo sobre corpos sem sombras*» [PR: RP, 188; itálico no texto]). A ele dedica o poema “Quarto de Kavafis na rua Lepsius”, de *Homenagens e Outros Epítáfios* (in *Poesia e Prosa*, op. cit., 1990, p. 393), em seguida expungido. A dedicação, contudo, permanece graças a “Kavafis, nos anos distantes de 1903” [PO: 256] da mesma coletânea.

eu gostaria mais de
«Um alexandrino fala de outro alexandrino».
Pontani traduz:
«Che d'un alessandrino scrive un alessandrino».

No poema 153 – «Dias de 1908» no 14.º verso é deliberadamente que traduzes:
«Raramente uma nota, menos raro menos»?
Pontani traduz:
Quanto ai prestite, poco da scolare:
un talvero, più spesso mezzo; e da qualuno
si reduceva a prendere uno scelino, e basta.⁷⁷

Eugénio de Andrade mostra, assim, refletir atentamente sobre a tradução e, ainda a propósito da obra kavafiana, revela a importância que atribui ao trabalho dos tradutores.

Comparei mesmo alguns poemas com a tradução de Pontani. Como imaginava, a tua tradução é incomparável, particularmente, os poemas breves, os mais difíceis de traduzir, pelo risco que alguns correm de se transformarem numa quase banalidade madrigalesca, o que acontecia com as traduções francesas, a que não escapam mesmo as traduções mais belas. É um prodígio o que consegues. E se podes afirmar, apoiado em Goethe, que não há grande poema que não possa ser traduzido, seria indispensável juntar que tudo vai do tradutor. Ora o Cavafy teve sorte de te encontrar no caminho.⁷⁸

Em outras ocasiões, emerge a preocupação do poeta com a inserção do texto traduzido naquele que o teórico israeliano Itamar Even-Zohar define polissistema literário da língua de chegada.⁷⁹ É assim que ele se expressa em carta de 23 de julho de 1969, a propósito das traduções de Emily Dickinson realizadas por Jorge de Sena:

E agora as tuas traduções da Dickinson. Eu conhecia há já uns bons 10 ou 12 anos as traduções do Bosquet, editadas pela Seghers. [...] Há toda uma série de poemas que, graças a ti, ficaram a ser modelarmente portugueses, pela perfeição com que passaram à nossa língua. Traduzir é isso, não é verdade?⁸⁰

Uma tradução que vise um tal resultado deve pressupor o conhecimento sólido da obra original: o método comparativo que até agora vimos em atuação relativamente à “crítica da tradução” constitui também a base das traduções realizadas pelo próprio poeta. A *praxis* da tradução eugeniana não se

⁷⁷ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 260-1. O segundo trecho apresenta vários erros. Segue o texto italiano corrigido, para maior clareza: «Quanto ai prestiti, poco da scolare: / un tallero, più spesso mezzo; e da qualcuno / si reduceva a prendere uno scellino, e basta» (Kavafis, K., *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Mondadori, Milão 1961, pp. 470-3). Filippo Maria Pontani (1913-1983) foi um filólogo clássico e um dos maiores tradutores italianos do grego antigo e moderno.

⁷⁸ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., p. 211. Sena tinha já publicado no *Comércio do Porto* algumas traduções de poemas de Kavafis. Nesta carta, datada de 21 de maio de 1969, Eugénio de Andrade conta ter comparado as velhas traduções com as novas para se dar conta das variantes.

⁷⁹ Even-Zohar, I., “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, op. cit.

⁸⁰ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., p. 238 (sublinhado no texto).

limita, contudo, ao conhecimento das versões de uma obra em outras línguas, mas envolve também o estudo da sua história editorial, de forma a alcançar o rigor que ele preconiza inclusive para os seus poemas. Isto foi reconhecido pela filóloga clássica Maria Helena da Rocha Pereira em relação às versões eugenianas de Safo, que mereceram os seus elogios, apesar de o poeta desconhecer o grego.⁸¹ Com base nas suas sugestões, ele publicou em 1977 uma segunda edição diminuída da obra.⁸² No caso das *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*, embora no prefácio Eugénio de Andrade não tome posição sobre a questão, ele mostra conhecer nos pormenores a querela relativa à obra e, por essa mesma razão, realiza escolhas tradutórias que sejam neutras nesse sentido. No inicial «Da tradução destas cartas, podendo servir de prefácio», o poeta sublinha a vontade de não realizar uma tradução ideológica, que interprete o texto de forma a responder a necessidades contingentes: «Foi nosso propósito, ao traduzirmos, há já um bom par de anos, as “Cartas” atribuídas ainda por alguns à freira de Beja, servi-las e não servirmo-nos delas»⁸³. Também aqui está patente o consueto rigor do poeta: em comentar as escolhas relativas à pontuação, ele afirma ter-se baseado parcialmente na tradução de Rainer Maria Rilke, por causa da irregularidade da edição francesa que ele escolheu como texto de partida.⁸⁴ O mesmo rigor caracterizará todas as obras que ele organizou como “segundo autor” (veja-se, por exemplo, a introdução à antologia dos sonetos camonianos, na maior parte ocupada por esclarecimentos de cunho filológico).

Sobre a Soror Mariana. A minha frase, por demasiado rápida, não exprimia fielmente o meu pensamento. Como tu, admito poder ter existido uma matéria portuguesa na origem das «cartas», mas absolutamente impossível de distinção daquilo que Guilleragues, ou quem quer que fosse, lhe juntou. Na minha tradução não tomo posição na querela da atribuição das *Cartas*, como não a tomo também na «Nota do tradutor», que escrevi de posfácio à edição. Daí ter traduzido «ma mère» por «minha mãe», «le balcon d'où vit Mértola» por «o balcão donde se avista Mértola», etc. Conheço a edição da Garnier, e aconselho-te a leitura do livro de António Belard da Fonseca – *A Freira de Beja e as «Lettres Portugaises»*, 1966 – que é resposta à edição dos Prof. Deloppe e Rougeot. O livro é muito perturbante, e com ele me voltaram algumas perplexidades com as frases acima citadas. A tradução é muito fiel, mas de vez em quando permiti-me algumas liberdades. Foi feita, embora revista posteriormente, há já mais de dez anos, por encomenda do Cardoso Pires.⁸⁵

⁸¹ Rocha Pereira, M. H. da, “Poesia de Safo em Eugénio de Andrade” in *Novos Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, op. cit.

⁸² Andrade, E. de, “Amada voz, rouxinol” in [Safo], *Poemas e Fragmentos de Safo*, trad. de E. de Andrade, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995⁵, pp. 11-4.

⁸³ [Alcoforado, M.], *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*, op. cit., p. 13.

⁸⁴ Cfr. Frei, C., *Tradução e Recepção Literárias: o Projecto do Tradutor*, op. cit., pp. 105-71.

⁸⁵ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., pp. 239-40 (carta de 23 de julho de 1969). A frase, escrita na carta anterior enviada a Jorge de Sena, à qual se refere no *incipit* do trecho é a seguinte: «O Cruz pretende editar ainda este ano, em edição de luxo, a minha tradução das Cartas portuguesas, que a nossa Soror Mariana não escreveu [...]» (*Ivi*, p. 231). Jorge de Sena comenta uma das escolhas tradutórias do interlocutor: «P.S. – Na Soror Mariana, o “ma mère” em que falas não se referirá à madre superiora? Não fui verificar o passo» (*Ivi*, p. 243).

Este conhecimento prévio, este método, enfim, que Eugénio de Andrade põe em prática na sua obra, constitui o cerne de algumas das mais recentes abordagens teóricas da tradução, como as propostas avançadas pelo poeta italiano Franco Buffoni – que tratámos extensamente em 3.1 –, que conjuga o conceito de “avantesto” próprio da “filologia d’autore” italiana⁸⁶ com o de movimento da linguagem desenvolvido por Friedmar Apel.⁸⁷ Ele fala de «movimento do texto no tempo»: conceito, este, abordado por vários teóricos, como Henri Meschonnic ou Paul Zumthor, e que parece apropriado à obra de Eugénio de Andrade, quer no sentido da constante reelaboração dos textos (inclusive dos poemas “originais”) que caracteriza o seu processo de escrita, quer do ponto de vista da tradução.⁸⁸ Ainda no prefácio às *Cartas Portuguesas*, de facto, ele coloca a ênfase justamente na relação existente entre este conceito e a tradução, a partir de dois pontos de vista: por um lado, relativamente ao trabalho de revisão e de constante modificação do texto, devido à insatisfação e às perplexidades dos tradutores perante uma versão “definitiva”:

Uma tradução, por ser na melhor hipótese uma aproximação, nunca mais acaba. [...] Ao contrário, muito perplexos estamos ainda, já com o livro a caminho da tipografia, em termos de optar por uma única solução entre as muitas anotadas; e talvez, quem sabe?, à última hora nem sempre nos tenhamos decidido pelo melhor acorde.⁸⁹

Por outro lado, há a questão das traduções portuguesas anteriores, com as quais o tradutor pôde se confrontar: o tema, enfim, das retraduções.

E isto não porque nos faltassem exemplos com que confrontar o nosso esforço; pelo contrário, sobejavam. Mas tais exemplos só redundavam em dificuldades [...] a alguns dos tradutores que nos precederam se ficou a dever o corte de um ou outro nó górdio que nos embaraçava, e ainda algumas sugestões que nos iluminaram o caminho.⁹⁰

Além destes aspetos, Franco Buffoni considera, entre outros, a intertextualidade. O nosso poeta procura e identifica intertextos nas traduções do amigo Jorge de Sena: a propósito da tradução de “A Ceifeira Solitária” de Wordsworth, de facto, ele reconhece ecos da poesia de Pessanha.⁹¹ Na troca

⁸⁶ Cfr. Italia, P., Raboni, G., *Che cos'è la filologia d'autore*, op. cit., p. 26.

⁸⁷ Apel, F., *Il movimento del linguaggio. La poesia della traduzione*, op. cit.

⁸⁸ Analogamente, Fabio Barberini estuda as traduções eugenianas de Federico García Lorca, ressaltando o papel que elas tiveram na evolução da produção poética do autor e afirmando que para estudiá-las seria necessário recorrer à *critique génétique*: «Ogni edizione è, infatti, il risultato d'un radicale processo di revisione che modifica il titolo della silloge, ne altera la planimetria, sopprime traduzioni già pubblicate e ne aggiunge di nuove, ma soprattutto interviene costantemente sul testo delle traduzioni con un esteso *labor limae* [...]» (Barberini, F., “«Esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor». A margine delle traduzioni lorchiiane di Eugénio de Andrade” in Laurenti, F. (org.), *Tra due rive. Traduzioni letterarie d'autore nella cultura europea*, Aracne, Roma 2020, pp. 137-53, p. 137).

⁸⁹ [Alcoforado, M.], *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado* [1969], trad. de E. de Andrade, Limiar, Porto 1986⁵, p. 16.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., 308-9.

epistolar com Jorge de Sena, enfim, os dois poetas abordam frequentemente o tema da receção das traduções.⁹²

O método de trabalho de Eugénio de Andrade como tradutor, portanto, caracteriza-se por um profundo conhecimento do texto do ponto de vista filológico e da sua bibliografia crítica; baseia-se na comparação das traduções em outras línguas e das traduções anteriores em português; envolve o conhecimento dos paratextos das obras originais e das traduções; é assente numa abordagem artesanal e que encara, enfim, o texto como “texto em movimento”. Esta bagagem de informações – que constituem, sem dúvida, um ponto de partida para se aprofundar o tema –, testemunha a complexidade da atividade tradutória praticada por Eugénio de Andrade e a sua atualidade teórica e faz-nos entrever os resultados a que se pode chegar interrogando os paratextos.

⁹² Sena, M. de (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, op. cit., 308-9.

2.2. A tradução do ritmo de um verso de Victor Hugo através dos documentos de arquivo

O *corpus* das traduções eugenianas conta com mais uma prova interessante, que geralmente escapa às análises dos críticos. Trata-se do texto que encerra *Pequeno Formato*, de 1997: um poema monástico («A sombra é sempre escura até mesmo a dos cisnes») intitulado “À sombra de Victor Hugo” [PO: 587], que, como o próprio autor declara em nota relativa à coletânea colocada no final de *Poesia* [PO: 645-6], constitui a tradução de um verso do poeta e escritor francês, tirado – acrescentamos nós – de *La fin de Satan*, de 1886. Na mesma sede paratextual, o poeta afirma ter encerrado a coletânea com esta pequena tradução «por capricho ou provocação» [PO: 645] e propõe a leitura do verso original francês:

L’ombre est noir[e] toujours même tombant des cygnes. [PO: 645]⁹³.

Em seguida, o poeta fala da estratégia tradutóriaposta em prática na tradução do poema, proporcionando o comentário possivelmente mais pormenorizado entre os publicados por ele sobre o tema: Eugénio de Andrade afirma ter perseguido «as sílabas bem contadinhas, os acentos todos no seu lugar; e até conservar nas palavras extremas do verso, as capitais (*sombra*, *cisne*[]), não só o contraste de cores como também o eco» [PO: 646]. O poeta declara, assim, a sua vontade de dar conta de todos os elementos do verso que, nas palavras de Henri Meschonnic, “fazem o sentido do texto” (3.1), respeitando o seu ritmo e a sua oralidade (acentos, posição das palavras, etc.). Auxiliado pela afinidade entre o francês e o português, ele consegue, de facto, transferir as sonoridades das duas palavras semanticamente mais ricas e em posição de destaque: «ombre» / «sombra» e «cygnes» / «cisnes». É interessante notar que o próprio Henri Meschonnic estudou *La fin de Satan* a partir dos manuscritos autógrafos da obra e que sublinhou que Victor Hugo «ne pratique pas l’ordonnance convenue des majuscules [...] d’où une poétique de la ponctuation propre au manuscrit»⁹⁴, sistematicamente desrespeitada pelos editores.

Graças à presença, nos arquivos de Eugénio de Andrade, de versões do poema anteriores à publicada, é possível reconstruir a sua génesis no quadro dos Genetic Translation Studies. Como ilustrámos em 3.1, esta recente abordagem assenta na *critique génétique* francesa e na sua noção de *avant-texte* para estudar a génesis e a história de uma tradução, quer antes, quer após a sua publicação. Quanto ao verso de Victor Hugo traduzido por Eugénio de Andrade, a escolha de abordar o texto deste ponto de vista justifica-se, por um lado, pelo facto de o poema se colocar no limiar entre uma

⁹³ Correção realizada com base na seguinte edição: Hugo, V., *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, texte établi et annoté par J. Truchet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1950, p. 857.

⁹⁴ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 174. Veja-se *Idem*, “Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La fin de Satan*” in Didier, B., Neefs, J. (org.), *De l’écrit au livre Hugo*, Presses de l’Université de Vincennes, 1988, pp. 173-198.

tradução e um poema original, pois o autor se apossou do texto, atribuindo-lhe um título e integrando-o numa coletânea composta exclusivamente por textos originais; por outro lado, fundamenta-se na presença de testemunhos da sua gestação no acervo do poeta situado na Biblioteca Pública Municipal do Porto. Antes de passarmos à descrição e à apresentação dos documentos, contudo, cabe sublinhar que uma versão diferente do verso tinha sido publicada por Eugénio de Andrade no texto em prosa intitulado justamente “É sempre escura a sombra...”, dedicado a José Rodrigues. O texto, incluído em *À Sombra da Memória* desde a sua primeira edição, termina com o seguinte parágrafo:

Quando me pediram umas palavras sobre José Rodrigues, eu andava com um verso de Vítor Hugo na cabeça – *L'ombre est noir [sic] toujours même tombant des cygnes* –, um verso que Valéry diz ser o mais belo dele, ou talvez do mundo, que para exageros estão aí os franceses. Procurava fazer daquelas sílabas explêndidas um alexandrino português que não fosse indigno de tal reputação:

É sempre escura a sombra, até mesmo a dos cisnes.

Aqui o tem: ofereço-lho porque me sinto orgulhoso de haver captado essa música onde se pressentem já os sortilégios do simbolismo, mas ainda próxima de *um fazer rente ao dizer* [...]. [PR: SM, 312; itálico no texto]

Como se vê, a tradução publicada em 1993 difere da versão que integra a nossa obra de referência, mas também daquela publicada na primeira edição de *Pequeno Formato*, constituindo o texto de partida do primeiro dos dois documentos que testemunham a génesis da tradução-poema: DS1, folha 15⁹⁵ da pasta M-EA-393[6]⁹⁶. Trata-se de uma folha solta A4 de papel branco com verso em branco e emendas autógrafas realizadas com caneta preta. Na reprodução do datiloscrito que apresentamos a seguir, com dimensões reduzidas, indicamos entre parênteses as emendas sobrepostas ao texto original datilografado e em itálico os algarismos sobreescritos (que reproduzimos na linha superior em relação ao texto) e as porções textuais acrescentadas ao lado (é o caso da datação).⁹⁷

⁹⁵ Na folha estão presentes duas indicações diferentes. Consideramos aquela que ocupa a posição mais externa, por coincidir com a colocação efetiva do documento na pasta à data em que o conferimos.

⁹⁶ A pasta contém mais 14 documentos, com datações diferentes e numerosas emendas, sendo todos relacionados com poemas que confluirão na coletânea *Pequeno Formato*.

⁹⁷ A decisão de reproduzir o texto graficamente deve-se à peculiaridade do sistema de correção empregado pelo autor.

ALEXANDRINO DE VICTOR HUGO

(é) 4 6 (A) 8 12
↓ É sempre escura [a sombra] até mesmo a dos cisnes.

S. Lázaro , 1990

Reprodução de DS1.

ALEXANDRINO DE VICTOR HUGO

1 A sombra é sempre escura até mesmo a dos cisnes.

• S. Lázaro, 1990

1 <É>/é\ sempre escura [↔<a>/A\ sombra <,>] até mesmo a dos cisnes.
• S. Lázaro [, 1990]

O poeta coloca um sistema de traços e uma seta que eliminam a única vírgula presente no texto e deslocam para o início o sintagma A sombra.

O poeta indica a colocação dos acentos com cifras árabes sobrescritas em correspondência com a 4.ª, 6.ª, 8.ª, 12.ª sílaba e a escanção silábica com traços subscritos que assinalam os núcleos silábicos e as sinalefas. Estes traços são atribuíveis a uma fase posterior em relação às outras intervenções, como demonstra o facto de ele não ter assinalado a sinalefa entre escura e a. Todas as intervenções, contudo, terão sido realizadas durante a mesma campanha de revisão do texto, como testemunha a homogeneidade dos recursos de escrita (nomeadamente, o uso da mesma caneta) e, de certeza, em 1990 (ano da datação de DS1 e DS2, que as integra).

Há traços de alterações do texto a lápis: o poeta terá efetuado as emendas provisoriamente e, só em seguida, as terá integrado copiando-as com caneta. Nota-se a presença de uma vírgula, ainda a lápis, depois de escura, que afinal não foi inserida.

O outro documento, que chamaremos DS2, é a folha 34 da pasta BPMP, M-EA-393[7]. Trata-se, ainda, de uma folha A4 de papel branco com verso em branco, que constitui uma cópia passada a limpo de DS1, com uma única emenda autógrafa a lápis no título, estando a primeira palavra, por sua vez, riscada a lápis. A disposição do texto na página coincide com a de DS1.

A SOMBRA DE VICTOR HUGO

A sombra é sempre escura até mesmo a dos cisnes.

S. Lázaro, 1990

tít. <ALEXANDRINO>[↑A SOMBRA] DE VICTOR HUGO

Uma primeira anotação deve ser feita a propósito da datação. Como vimos, em 1993, Eugénio de Andrade publica uma tradução do verso que será sucessivamente alterada. DS1, datado de 1990, apresenta aquele texto datilografado, com uma série de emendas posteriores. Deve-se inferir, portanto, que o poeta terá voltado a trabalhar no texto de 1990 – provavelmente na altura em que preparava *Pequeno Formato* –, mantendo a datação original, porém alterando profundamente a tradução.

Através da análise da génesis do texto, é possível inferir dados interessantes quanto à prática tradutória de Eugénio de Andrade e à sua reflexão sobre o ritmo. O poeta mostra o seu consueto rigor na tradução do verso: ele intervém na primeira – entre os documentos de que dispomos – versão da tradução com o objetivo de modificá-la visando respeitar a estrutura rítmica e acentual do texto original, bem como a posição das palavras e, quando possível, o esquema consonântico e vocálico do verso. No caso do segundo hemistíquio, isto significa realizar uma versão bastante diferente do texto de partida, pois o *participe présent* «tombant» requereria em português uma tradução menos económica do ponto de vista métrico. Assinalamos, ainda, a eliminação da vírgula, inicialmente inserida, embora mantendo a cesura. O título, enfim, parece progressivamente enfatizar, através das emendas efetuadas, a homenagem a Victor Hugo. Ele será, de facto, novamente alterado, até ao definitivo “À sombra de Victor Hugo”, numa sobreposição dos elementos «Victor Hugo» e «cisne» devida à recorrência da mesma estrutura sintática.

A tradução, que constitui um exemplo extremo de citação de outro autor e de referência intertextual, acaba em pertencer também ao *corpus* dos poemas originais eugenianos, adquirindo até um título próprio, no qual o poeta explicita a autoria do original francês. Esta operação é indicadora da importância do trabalho da tradução para o nosso poeta, como demonstra inclusive o facto de ele ter publicado em algumas ocasiões as suas traduções juntamente com as obras originais (é o caso da edição de *Poesia e Prosa* de 1990, por exemplo) ou, ainda, de as ter inserido numa mesma série editorial (pensamos a “Obra de Eugénio de Andrade”, publicada pela Fundação homónima). Corrobora, ainda, a tese da conceção eugeniana do texto como “texto em movimento”, simbolizando a sua vontade de integrar versos alheios ao *corpus* dos seus poemas originais, num diálogo constante com os clássicos e permitindo, inclusive, o diálogo entre línguas.

2.3. *Trocar de Rosa*: Eugénio de Andrade dialoga com outros poetas

Em 1980, Eugénio de Andrade publica uma antologia de traduções que, pela sua riqueza, se presta a diversas análises e pode contribuir, inclusive, para a compreensão da poética eugeniana. De natureza muito diferente em relação às traduções anteriores, o seu título deriva de um verso do poema “Himno y regreso”, o segundo da secção do *Canto General*, com título *Canto General de Chile*, que Pablo Neruda escreveu em 1939, assim que regressou para o Chile depois do exílio, e que Eugénio de Andrade engloba na coletânea; a expressão insere-se numa alocução à pátria. O poeta português recupera-o identificando nele mais uma definição de tradução («A arte de traduzir cabe toda nas três palavras que descobri num verso de Neruda: trocar de rosa»⁹⁸). Como sublinha Vasco Graça Moura, a pátria que Eugénio de Andrade lê neste verso é feita de palavras.⁹⁹

Tendo analisado a importância de que os elementos paratextuais se revestem para a compreensão do papel desempenhado pela tradução e, no caso em apreço, pela tradução na obra eugeniana (3.2.1), é agora oportuno focalizar as informações textuais que podemos inferir da coletânea, que, com uma etiqueta peculiar da poesia italiana do século XX, poderíamos chamar “caderno de traduções”. Esta definição atribui-se a livros compostos por traduções de textos de vários autores realizadas por poetas-tradutores e acabou por se estabelecer entre a crítica para indicar um subgénero literário que pertence ao género das antologias. Os “cadernos de traduções” têm, de facto, uma longa e prestigiada tradição na literatura italiana, tendo sido inaugurados por Giuseppe Ungaretti em 1936, e tendo sido o título atribuído por muitos autores às suas coletâneas de traduções. Na opinião

⁹⁸ Andrade, E. de, *Trocar de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 15.

⁹⁹ Graça Moura, V., “Eugénio, tradutor de poesia” in Andrade, E. de, *Traduções*, Modo de ler, Porto 2012, pp. 5-12, p. 8.
294

de Jacob Blakesley, uma obra merece esta definição se for realizada por um único autor, que escolhe poemas – excluindo qualquer outro género textual –, segundo critérios de seleção que podem variar, e os traduz de outras línguas, geralmente modernas, sem inserir os textos originais e sem visar a exaustividade.¹⁰⁰ *Trocár de Rosa* corresponde a esta descrição, pois reúne traduções de poemas de vários autores estrangeiros contemporâneos, escritos às vezes em línguas desconhecidas de Eugénio de Andrade: podemos, assim, inferir que o poeta terá utilizado, também neste caso, o seu método baseado na comparação das versões existentes.

Evidente é, ainda, o caráter fragmentário do *corpus*: composto por 81 textos de 22 poetas, de cada um deles se apresentam escassos poemas, dois ou três – com algumas exceções –, sem visar a representatividade. Algumas das traduções foram anteriormente destinadas à publicação,¹⁰¹ outras foram realizadas para a coletânea, que foi crescendo durante uma quinzena de anos. Cotejando, com a ajuda das tábuas que estão presentes no final do item, o índice da primeira edição, de 1980, com o da quinta e última edição, de 1995, notamos, de facto, algumas alterações: o poeta expungiu, além de quatro poemas de Iannis Ritsos, “Ensaio do cântico no templo”, do catalão Salvador Espriú (1913-1985), e “Espanha”, poema anônimo que fechava a antologia poética de Federico García Lorca publicada por Eugénio de Andrade em 1946, ambos com tema principal a pátria; na segunda edição, eles foram retirados «na esperança de uma quase impossível unidade»¹⁰²; acrescentaram-se, pela mesma razão, poemas de Pierre Reverdy, René Char, Jorge Luis Borges. A terceira edição recebeu mais uma ampliação: às traduções anteriores o poeta juntou algumas de Jorge Guillén, Rafael Alberti, Guillevic, Sandro Penna e Cláudio Rodriguez.¹⁰³

Mais um critério de assimilação ao subgênero italiano dos “cadernos de traduções”, como vimos, é a ausência do texto original, que concretiza a visão eugeniana do texto traduzido como autônomo: «Na tradução de um poema, parece-me fundamental que o resultado seja outro poema. Só a partir daí se pode falar em tradução» [PR: RP, 185], afirma o poeta. Segundo Franco Fortini:

Per le lingue che sono più accessibili alla nostra formazione scolastica esso [il testo a fronte] è un sussidio utile. Lo è molto meno, fino a diventare superfluo, nel caso della traduzione d'autore, della ricreazione e imitazione e anche di tutti quei casi, frequentissimi soprattutto nelle edizioni di classici, nei quali la – chiamiamola così –

¹⁰⁰ Blakesley, J., “I Quaderni di traduzioni” in Cascio, G. (org.), *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, Istituto Italiano di Cultura, Amsterdam 2017, pp. 13-26.

¹⁰¹ Segundo o próprio Eugénio de Andrade nos informa, entre eles enumeram-se os poemas de Pablo Neruda, que deviam aparecer em *Encontro – Antologia de Autores Modernos*, apreendido pela censura; sofreu a censura também um dos dois poemas de Jacques Prévert, «Bairro Livre», que devia ser publicado na *Vértice*; as prosas de *Platero y yo* saíram no *Comércio do Porto* em Janeiro de 1953, enquanto as traduções de Blaise Cendrars lhe foram pedidas por ocasião da morte do poeta e foram publicadas no n.º 119 (fevereiro de 1961) da *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (Andrade, E. de, *Trocár de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 13).

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ivi*, p. 15.

distanza fra originale e versione rinvia silenziosamente a scelte dei traduttori che meglio si gioverebbero dell'assenza dell'originale. È come se si volesse fruire della vicinanza per mettere in maggiore evidenza la distanza. In questo senso mi pare giustificata la decisione di Montale, di togliere i testi a fronte dal suo Quaderno di traduzioni per l'edizione definitiva della propria opera in versi.¹⁰⁴

Neste sentido, «[l]a traduzione d'autore è semplicemente un testo d'autore, da leggere, assumere, interpretare e criticare come tale»¹⁰⁵ – justamente o que Fernando Pinto do Amaral afirma a propósito das traduções de Eugénio de Andrade.¹⁰⁶ A história editorial de *Trocar de Rosa* testemunha – ainda do ponto de vista paratextual – a importância de que a tradução se reveste na obra eugeniana: como vimos, a obra foi publicada pela primeira vez em 1980 e várias vezes reeditada e ampliada; em alguns casos, ela foi publicada, juntamente com os *Poemas e Fragmentos de Safo*, os *Poemas de García Lorca* e as *Cartas Portuguesas*, ao lado das coletâneas originais: aconteceu, por exemplo, no âmbito da coleção “Obra de Eugénio de Andrade” editada pela Fundação que trazia o nome do poeta, e em *Poesia e Prosa*¹⁰⁷ (obra em dois volumes que contêm, além de poemas originais e em tradução, algumas entrevistas). O poeta não estabelece, portanto, uma hierarquia entre as coletâneas de poemas originais e de traduções.¹⁰⁸ Por todas estas razões, não nos parece oportuno comparar as traduções eugenianas com os respetivos textos originais, tratando-se, inclusive, de uma escolha pouco viável pois, como vimos, o poeta traduz e recria os textos partindo amiúde de outras traduções (tradução indireta). A leitura do catálogo dos livros que integram a biblioteca pessoal do poeta, que nos foi facultado pelos arquivistas da Biblioteca Pública Municipal do Porto,¹⁰⁹ ainda, não ajudou na identificação dos volumes originais a partir dos quais o poeta poderia ter traduzido. Mais interessante parece-nos, portanto, compreender os critérios de escolha do *corpus*, além de realçar o conceito de autonomia do texto traduzido que, cabe sublinhá-lo, não nasce com o objetivo de divulgar a obra de um poeta no estrangeiro. Como vimos relativamente aos *Poemas e Fragmentos de Safo*, de facto, o poeta realiza uma “recriação” do texto (3.2.1). No prefácio à segunda edição da obra, datado de 25 de dezembro de 1981, Eugénio de Andrade ilustra o processo de comparação das traduções existentes em várias línguas ao qual se deve esse conhecimento profundo do texto, mesmo prescindindo do

¹⁰⁴ Fortini, F., *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato, premessa di L. Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011, p. 95. O autor refere-se a Montale, E., *Quaderno di traduzioni* in *Idem, L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980. Ele afirma ainda: «non poche versioni del nostro secolo, depositate in quei “quaderni di traduzione” [che] – com’è il caso di Montale – vengono considerate dai loro autori, o dai critici, quali sussistenti indipendentemente da ogni confronto con il testo ispiratore» (Fortini, F., *Lezioni sulla traduzione*, op. cit., p. 55-6). Cfr. também *ivi*, p. 85.

¹⁰⁵ Fortini, F., *Lezioni sulla traduzione*, op. cit., p. 80.

¹⁰⁶ Pinto do Amaral, F., «Trocar de sangue. Uma leitura das traduções de Eugénio de Andrade» in *Cadernos de Serrúbia*, 1 (1996), pp. 13-23, p. 14.

¹⁰⁷ Andrade, E. de, *Poesia e Prosa*, op. cit., 1990.

¹⁰⁸ As coletâneas dos poemas traduzidos, contudo, foram expungidas do volume de 2005, na qual se baseia a nossa obra de referência na presente tese. Cfr. Russo, M., «Seduzido pelo desafio: Eugénio de Andrade tradutor de poesia espanhola» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliiani*, XV (2013), pp. 37-48.

¹⁰⁹ Relatório de Validação do Espólio da Fundação Eugénio de Andrade, 16/2/2012.

original. Tendo o poeta coleccionado as traduções da obra de Safo e não podendo ler o texto original, ele afirma que «O que aí está, dada a minha ignorância do grego, foi-me dado a ver por outros olhos: Reinach, Meunier, Pontani, Quasimodo, etc.»¹¹⁰, enumerando os tradutores cujo trabalho ele consultou.

Amada voz¹¹¹... Como destrinçá-la da de algum tradutor de mais prestígio? É talvez impossível. Contudo, como também eu acredito que o amor faz prodígios, e a minha recriação (de alguma maneira lhe hei-de chamar) é isso mesmo, tenho a esperança que o perfume a violetas das tranças de Safo não esteja de todo ausente destes versos.¹¹²

Esta obra é uma recriação, à qual o autor se dedicou como se se tratasse de «criação pessoal»¹¹³. No trecho, há uma série de definições implícitas do ato da tradução, que é uma maneira de se olhar para os textos e de “dar a ver” aos outros; o tradutor não é, portanto, invisível, simples transmissor do poema duma língua para outra, mas deixa o próprio rastro sobre o texto: daí a necessidade de se compararem as traduções, que são sempre “parciais” no duplo sentido do termo: sempre incompletas e sempre facciosas. A tradução dos “tradutores de prestígio” liga-se, de facto, ao texto de maneira indissolúvel, chega a ser *habitus*, parte da própria obra, de modo que se corre o risco de a presença do autor (da autora, no caso em apreço) escapar totalmente. O poema deixa de pertencer à tradição literária de partida e insere-se na de chegada, constituindo aquilo que Henri Meschonnic chamaria de “original segundo”: é por esta razão que o texto original desaparece e o texto traduzido se insere no *corpus* poético. Nos documentos de arquivo que contêm algumas traduções inéditas, Eugénio de Andrade atribui às suas traduções também outras designações: “tradução infiel”, “versão” (3.2.5).

Tendo em conta as declarações do poeta, parece-nos possível identificar critérios de seleção dos textos que integram *Trocár de Rosa* em dois sentidos: por um lado, relativamente ao papel que os poetas representados desempenharam no seu país, sendo a maioria deles homens que resistiram de alguma forma ao poder político e lutaram em muitos casos contra regimes ditatoriais; por outro lado – e é essa, na nossa opinião, a motivação preponderante –, uma série de afinidades estilísticas e temáticas que fazem desta coletânea uma obra que permite aprofundar o conhecimento da produção eugeniana. Se Francesco Genovesi indica a reflexão metapoética e o mundo mediterrâneo como elementos que irmanam os poemas traduzidos e a poética eugeniana,¹¹⁴ partilhamos a afirmação de Fernando Pinto do Amaral, que fala de «uma galeria de vozes cujos ecos se repercutiram, aqui ou

¹¹⁰ [Safo], *Poemas e fragmentos de Safo* [1974], trad. de E. de Andrade, Editorial Inova, Porto 1982², p. 14.

¹¹¹ «Amada voz, rouxinol» é também o título dado ao prefácio da coletânea. É assim que Eugénio de Andrade traduz o célebre fragmento monástico 136 Voigt (ἢρος τἄγγελος ἴμερόφωνος ἀγέωντ).

¹¹² [Safo], *Poemas e fragmentos de Safo*, op. cit., p. 14.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Genovesi, F., «Le traduzioni di Eugénio de Andrade: la poetica delle scelte» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XIII (2011), pp. 81-92.

além, na sua própria voz, sendo possível falar numa espécie de *constelação* de nomes e de universos onde talvez se detectem algumas afinidades, ainda que longínquas, com a sua poesia [...]»¹¹⁵. Afinidades temáticas, como já sublinhou Ángel Crespo,¹¹⁶ formais, rítmicas.

A atmosfera agreste, a centralidade da natureza e a relação com o mundo animal podem ter contribuído para a seleção dos textos de Juan Ramón Jimenez (1881-1958), prémio Nobel em 1956, de que o nosso poeta apresenta três poemas em prosa retirados da obra *Platero y yo*, de 1914, mas também realiza uma tradução ainda inédita (3.2.5): é conhecida, de facto, a atenção de Eugénio de Andrade aos animais, testemunhada por alguns textos dele e algumas antologias a eles dedicadas (pensamos em *Os Dóceis Animais*)¹¹⁷. Nessa mesma linha temática relacionada com a natureza, pode-se inserir a seleção do poema de Luís Cernuda (1902-1963), cujo título foi traduzido por “Quisera estar só no sul”, e que é afim da poética eugeniana justamente no que diz respeito à explicitação desta ligação com o sul do próprio país, às imagens que recorrem na obra do autor (a rosa, o vento, os cavalos), ao binómio luz / escuridão tratado também por outros autores selecionados, como Vasko Popa. Mais um autor que se coloca nesta linha é Guillevic (1907-1997): no primeiro poema incluído na coletânea, “Variações sobre um dia de verão”, estão presentes a luz e, justamente, o verão; no segundo, os versos “Quem trabalha a terra / tem mãos mais solares”, bem como a referência ao orvalho e ao branco, remetem para a poética eugeniana. A natureza, desta vez encarada como lugar de amor, está presente no segundo poema de Umberto Saba inserido em *Trocá de Rosa*, “Lugar amado”, cujo protagonista é a juventude. Os quatro textos do poeta italiano abordam, por sua vez, um leque de temáticas diferentes. “Última”, com o verso «A pessoa ou coisa nunca pertenci», por exemplo, remete para declarações de Eugénio de Andrade [PR: RP, 200], em que este se refere ao poeta italiano afirmando «sempre tenho vivido “armado somente da minha própria poesia”, como se dizia de Umberto Saba» [PR: SM, 330]. O poema “A boca”, que lhe foi indicado muitos anos antes por Carlo Vittorio Cattaneo (3.3.3.2), ainda, ecoa outros poemas da mesma coletânea porque aborda vários temas comuns – o da juventude, que caracteriza inclusive os três poemas escolhidos de Sandro Penna (1906-1977), o tema do corpo e do amor – e, do ponto de vista estilístico, caracteriza-se pela sua *brevitas* e pelos ecos clássicos. Neste sentido, ele relaciona-se com os poemas do grego Iannis Ritsos (1909-1990), sobre os quais Eugénio de Andrade várias vezes se debruçou. Dele contamos, na última edição da coletânea, dezasseis poemas: os *Doze Poemas de Yannis Ritsos*, que o poeta português publicou em 1978, e mais quatro traduções novas. Em *Rosto Precário*, bem como na introdução a *Trocá de Rosa*, Eugénio de Andrade afirma ter inicialmente recusado o convite de Iannis

¹¹⁵ Pinto do Amaral, F., «Trocá de sangue. Uma leitura das traduções de Eugénio de Andrade» in *Cadernos de Serrúbia*, op. cit., p. 14.

¹¹⁶ Crespo, A., “Eugénio de Andrade, tradutor de poesia” in Cruz Santos, J. da, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 45-50.

¹¹⁷ Andrade, E. de, *Os Dóceis Animais*, ASA, Porto 2004.

Ritsos para traduzir os seus poemas «não por falta de estima pela poesia de Ritsos, mas por ignorar a língua» [PR: RP, 185] e ter cedido, em seguida, porque o próprio poeta lhe explicou que, entre os muitos tradutores da sua obra em várias línguas, pouquíssimos conheciam o grego.¹¹⁸ Na altura em que Eugénio de Andrade começou a traduzir Iannis Ritsos, já muitas obras dele tinham sido traduzidas para várias línguas europeias, nomeadamente para o italiano e para o francês, idiomas que o poeta português conhecia e que inúmeras vezes tinha utilizado como línguas intermediárias no processo de tradução dos textos. Os poemas escolhidos pertencem a diversas coletâneas. A propósito da escolha de traduzir o poeta grego, no prefácio a *Trocár de Rosa*, Eugénio de Andrade adverte para que «não se pense que prefiro a poesia de Ritsos à de Kavafis»¹¹⁹, que ele sempre tinha enumerado entre os poetas que mais apreciava. Pela sua atividade política, «Ritsos tornou-se o paradigma de toda a literatura perseguida e silenciada»¹²⁰; a poesia dele, inicialmente caracterizada pelo verso tradicional da poesia grega (o decapentassílabo ou *politikós*) através do qual tratava temas políticos, mas que a pouco e pouco sofreu um processo de progressiva aproximação do verso livre, passou a ser a poesia do povo inteiro, inclusive graças à contribuição de Mikis Theodorakis, que musicou muitos dos seus poemas. Como Eugénio de Andrade, Iannis Ritsos recorre amiúde a termos musicais, foi um tradutor prolífico e membro da Academia Mallarmé.

Como referimos anteriormente, os poemas que integram a coletânea partilham alguns traços estilísticos típicos da obra eugeniana, nomeadamente a atenção ao ritmo. Ela está patente nos poemas escolhidos de Antonio Machado¹²¹ e Jorge Guillén (1893-1984), caracterizados por uma estrutura rimática rígida e pelas repetições, mas também pela interrogação, pela justaposição de elementos e pela ausência de predicados (nomeadamente, o poema “Trevo”). De Jorge Guillén, Eugénio de Andrade dirá que «[t]udo nele é ordem, claridade, celebração da matéria tangível, iluminada por uma claridade meridional» e falará de «arquitectura rigorosa» para o seu *Cántico*¹²². Um caso interessante é o do poeta sérvio Vasko Popa: na última edição da coletânea que estamos a analisar, o título da secção a ele relativa foi alterado de “poemas” para “canções”; termo, esse, que constitui uma constante da produção eugeniana, refletindo a importância de que nela se revestem a música e a poesia portuguesa medieval e popular. Vasko Popa trabalhou justamente com a poesia medieval e o folclore

¹¹⁸ Com base nestas informações, realizámos uma pesquisa – que, infelizmente, não foi profícua – no arquivo de Iannis Ritsos, situado na Oikia Delta do Mouseio Benaki em Kifisià, Atenas, e contactámos, através de um intermediário, a filha do poeta grego (1.1.3).

¹¹⁹ Andrade, E. de, *Trocár de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 16.

¹²⁰ Ritsos, I., *Diciotto canzonette per la patria amara e altre poesie*, a cura di T. Sangiglio, Argo, Lecce 2010, p. 9 (trad. nossa).

¹²¹ Cfr. também 3.2.4.

¹²² As citações são tiradas de um texto ([*A arte é um dos melhores meios...*]) que encontrámos no arquivo do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto, com catalogação M-EA-331 e composto por 14 páginas, que ele deve ter lido por ocasião de uma Cimeira e que apresenta sinais para a indicação das pausas na leitura em voz alta.

do seu país, recuperando temas da épica popular da sua origem.¹²³ Os poemas que aqui o representam, além de se debruçarem sobre o binómio luz / escuridão, como já assinalámos, propõem o tema da procura da verdade e problematizam a questão da dificuldade do homem em ultrapassar uma condição de fragmentação da própria personalidade (pense-se no corpo despedaçado do poema “A cabeça errante”) e da falta de amor. Do ponto de vista estilístico, trata-se de poemas ricos em repetições e anáforas.

O poema que Eugénio de Andrade escolhe do seu amigo Rafael Alberti¹²⁴ (1902-1999) é “Canção”, tirado de *Entre el clavel y la espada*, de 1941, e, por sua vez, musicado. O texto é caracterizado por escassos predicados e por um léxico simples e o poeta introduz nele uma rima na última estrofe «(Ela adormeceu na margem. / Tu, na mais alta ramagem.)», realizando uma formulação que ecoa uma outra tradução dele, desta vez de Safo («No ramo alto, alta no ramo / mais alto [...]»¹²⁵). Interessante é o estilo oracular dos poemas escolhidos de Guillevic, nomeadamente “Variações sobre um dia de verão”, que remetem para os poemas compostos em colar. Repare-se também na presença de numerosos poemas em prosa, género que Eugénio de Andrade praticou, e sobretudo na prosa rítmica de Blaise Cendrars.

Para concluirmos, se, como afirma ainda Franco Fortini, a seleção dos textos a traduzir pode ser encarada como elemento pré-textual,¹²⁶ no já referido prefácio ao livro, o poeta fala da génese das traduções: «Ocasional, umas; outras, feitas por puro prazer; outras ainda, por gentileza – seria errado ver nelas, como já tem sido feito, manifestações de gosto». As traduções incluídas em *Trocár de Rosa* foram realizadas, portanto, ao longo de muitos anos e em diversas ocasiões, e o poeta acabou por reuni-las a pedido.¹²⁷ Na coletânea não constam aqueles autores que marcaram a formação artística do poeta e, apesar de ele reconhecer o valor de todos os poetas nela inseridos, não se deve ler na escolha uma declaração de preferências. Os exemplos que oferecemos têm a função de mostrar a natureza de *Trocár de Rosa* que, se por um lado, nas palavras de Vasco Graça Moura, se coloca numa fase de aprendizagem do ofício de poeta,¹²⁸ por outro, *a posteriori*, é fundamental para o leitor de Eugénio de Andrade, pois constitui um verdadeiro prisma, cada poema apresentando aspectos da poética ou do estilo dele.

¹²³ “Vasko Popa” in Enciclopedia Treccani online <https://www.treccani.it/enciclopedia/vasko-popa> (último acesso a 5/11/2021).

¹²⁴ Veja-se o texto «O melhor é ser álamo», escrito por Eugénio de Andrade por ocasião da morte dele (*Público*, 29/10/1999).

¹²⁵ [Safo], *Poemas e Fragmentos de Safo*, op. cit., Porto 1995⁵, p. 35.

¹²⁶ Fortini, F., *Lezioni sulla traduzione*, op. cit.

¹²⁷ Andrade, E. de, *Trocár de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 13.

¹²⁸ Graça Moura, V., “Eugénio, tradutor de poesia” in Andrade, E. de, *Traduções*, op. cit.

Quadro sinóptico comparativo das traduções presentes na 1.ª e na 5.ª edição de Trocar de Rosa.

<i>Trocá de Rosa</i> , Regra do Jogo, 1980	<i>Trocá de Rosa</i> , Fundação Eugénio de Andrade, 1995 ⁵	História editorial da tradução
DOIS POEMAS DE ANT[O]NIO MACHADO 1 2	TRÊS POEMAS DE ANT[O]NIO MACHADO Sonho infantil 2 3	
TRÊS POEMAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Amizade Asnografía Melancolia	TRÊS POEMAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Amizade Asnografía Melancolia	Primeira publicação no <i>Comércio do Porto</i> (13.1.1953).
DOIS POEMAS DE UMBERTO SABA A Boca Última	QUATRO POEMAS DE UMBERTO SABA A Boca Lugar Amado Última Inscrição	
BLAISE CENDRARS Ilhas	BLAISE CENDRARS Ilhas	Traduzidas por ocasião da morte do poeta. <i>Gazeta musical e de todas as artes</i> n.º 119, Fev. 1961.
	DEZ POEMAS DE PIERRE REVERDY Sala de espera Ao luar ¹²⁹ Soldados A realidade imóvel Tamanho natural Coração a coração Mais tarde Rosto Azul apagado Tudo dorme	
QUATRO POEMAS DE CÉSAR VALLEJO «Trilce», XIII «Trilce», LX A alma que sofreu de ser seu corpo [Ouve a tua massa...]	QUATRO POEMAS DE CÉSAR VALLEJO «Trilce», XIII «Trilce», LX A alma que sofreu de ser seu corpo [Ouve a tua massa...]	
	CINCO POEMAS DE JORGE GUILLÉN Estátua equestre Jardim que foi de D. Pedro Amor adormecido Céu do poente Trevo	
UM POEMA DE LU[Í]S CERNUDA Quisera estar só no Sul		
DOIS POEMAS DE PABLO NERUDA Ode a Federico García Lorca Hino e regresso		Em <i>Encontro – Antologia de Autores Modernos</i> (1951?), imediatamente apreendido pela censura.

¹²⁹ Em *Poesia e Prosa* (op. cit., 1990⁴, p. 103), o título do poema é “Bela estrela”, mais próximo do original “Belle étoile”.

DOIS POEMAS DE EUGÉNIO MONTALE A Enguia Vento na Meia-Lua	DOIS POEMAS DE EUGÉNIO MONTALE A Enguia Vento na Meia-Lua	
	DOIS SONETOS DE JORGE LUIS BORGES A John Keats (1795-1821) Camden, 1892	
	RAFAEL ALBERTI Canção	
	DOIS POEMAS DE JACQUES PRÉVERT Para fazer o retrato de um pássaro Bairro livre	O primeiro poema foi publicado na <i>Vértice</i> . “Bairro livre” foi cortado pela censura.
	LUIS CERNUDA Quisera estar só no sul	
	QUATRO POEMAS DE VLADIMIR HOLAN A mãe Sorrisos A morte Ressurreição	“A morte” foi publicado em Holan, V., <i>Soldados vermelhos</i> , seleção e tradução de L. Neto Jorge, O oiro do dia, Porto 1981.
	QUATRO POEMAS DE RENÉ CHAR Horror detonação silêncio Fidelidade Habitante da dor A cotovia	
VINTE POEMAS DE YANNIS RITSOS Brancura Insistente Noite antiga Perfil grego Inelutável Regresso Teatro antigo O sentido da simplicidade A impossível posição Sábado à tarde Indisposição O sonâmbulo e o outro Actores e espectadores Profundidade Leveza Mês puro Falso testemunho Câncer Legado Explicação necessária	DEZASSEIS POEMAS DE YANNIS RITSOS Brancura Noite antiga Perfil grego Inelutável Regresso Teatro antigo O sentido da simplicidade A impossível posição Sábado à tarde O sonâmbulo e o outro Actores e espectadores Leveza Falso testemunho Câncer Legado Explicação necessária	Publicação independente
	TRÊS POESIAS DE SANDRO PENNA 1 [<i>Talvez a juventude seja só este perene</i>] 2 [<i>Um ar de primavera</i>] 3 [<i>Sol com luar, mar com floresta.</i>]	
UM POEMA DE SALVADOR ESPRIU Ensaio do cântico no templo		
DOIS POEMAS DE ÁNGEL CRESPO A cabra Entardecer junto ao Mosela		
DOIS POEMAS DE VASKO POPA Canção da verdade jovem A cabeça errante	SEIS CANÇÕES DE VASKO POPA Canção da verdade jovem A cabeça errante Morte do familiar de estrelas	

	Ao sedutor As escondidas Herança do familiar de estrelas	
	GUILLEVIC Variações sobre um dia de verão De <i>Domínio</i>	
	TRÊS POEMAS DE ÁNGEL CRESPO A cabra Entardecer junto ao Mosela História de Espanha	
DOIS POEMAS DE HANS MAGNUS ENZENSBERGER Rajada Turno	DOIS POEMAS DE HANS MAGNUS ENZENSBERGER Rajada Turno	Realizado por ocasião de um jantar com o poeta, com base na tradução de Heberto Padilla.
ANÓNIMO Espanha		Fechava a antologia poética de Lorca de 1946.
	CLÁUDIO RODRÍGUEZ Pardal	

2.4. Variantes de “Sonho infantil”, de Antonio Machado, e de “Pardal”, de Cláudio Rodríguez

A metodologia dos Genetic Translation Studies pode ser utilizada como ferramenta para o estudo de outros poemas traduzidos por Eugénio de Andrade. Na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar estão presentes, de facto, versões anteriores de dois poemas que foram publicados em *Trocár de Rosa*, mas que não integravam a primeira edição da obra: “Sonho infantil”, de Antonio Machado, e “Pardal”, de Cláudio Rodríguez.

No primeiro caso, os documentos que nos interessam encontram-se na caixa 21, cota n.º 530, que contém três folhas: a primeira é uma cópia datilografada do poema, com a didascália “Tradução de Eugénio de Andrade” e a assinatura do poeta (DS1). O texto é perfeitamente legível e só apresenta uma mancha de ferrugem na parte alta da folha, à esquerda. As folhas seguintes (MS1) são retiradas da parte central de um caderno A5 quadriculado, sendo escritas só as duas primeiras frentes. Nelas é possível ler um manuscrito autógrafo com emendas, assinatura e comentários autógrafos realizados com a mesma caneta preta. “Sonho infantil”, publicado em *Soledades, galerías y otros poemas*, de 1919, é inserido por Eugénio de Andrade num pequeno grupo de três poemas de Antonio Machado, juntamente com “[Senhor, já me tiraste o que eu mais queria]” e “[Todo o amor é fantasia]”. O poema, que na nossa edição de referência se encontra no início da coletânea, não constava da primeira edição, aberta pelos dois restantes poemas de Antonio Machado. A colocação do poema não pode passar despercebida, tendo várias vezes sido ressaltada a importância da estruturação das obras para o nosso poeta, com a «valorização dos textos iniciais e finais» na formação do macrotexto de que

falou Cesare Segre.¹³⁰ Sabemos, de facto, que Antonio Machado, poeta dos ‘complementarios’, era extremamente apreciado por Eugénio de Andrade; além disso, o poema em apreço carateriza-se por uma forte componente rítmica e por transportar o leitor para uma atmosfera, ao mesmo tempo, de fabulação e de infância.

Voltando aos documentos encontrados, enquanto o texto presente em DS1 coincide com a versão publicada,¹³¹ a versão manuscrita difere bastante dela, além de apresentar algumas emendas, nomeadamente nos últimos versos. Leiamos MS1:

Sonho Infantil

1 Numa clara noite
2 de festa e de lua,
3 noite de meus sonhos,
4 noite de alegria

5 – era luz a alma,
6 hoje é toda bruma,
7 não eram meus cabelos
8 negros todavia –,

9 a fada mais jovem
10 levou-me nos braços
11 até onde a festa
12 pela praça ardia.

[verso]

13 Debaixo do brilho
14 das iluminações,
15 amor as madeixas
16 das danças tecia.

17 E naquela noite
18 de festa e de lua,
19 noite de meus sonhos,
20 noite de alegria,

21 a fada mais jovem
22 beijava-me a fronte...,
23 com a linda mão
24 adeus me dizia...

25 Todos os rosais
26 davam seus aromas,
27 todos os amores

¹³⁰ Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, op. cit., pp. 40-1.

¹³¹ Andrade, E. de, *Trocár de Rosa*, op. cit., 1995⁵, pp. 17-8.

António Machado
Trad. E. de Andrade.

10 levou-me <em seus>[↑nos] braços
11 <até onde a festa>[↑ao <imo>[↓meio] da festa][→ até onde a festa]
12 <na praça mais ardia>[↑<que na>[↓ pela] praça ardia.][→ <na praça mais>]
13 Debaixo d<as>/o\ <chispas>[↑brilho]
19 noite d<os>/e\ meus sonhos,

O nome do poeta (com introdução do acento agudo que o castelhano não prevê) e do tradutor são colocados à direita da última estrofe, provavelmente por falta de espaço.

A análise das variantes permite confirmar para as traduções quanto foi dito a propósito do processo de revisão dos poemas originais: Eugénio de Andrade visa a redução do texto, eliminando os elementos desnecessários, como é o caso do determinante possessivo no v. 10 («seus») ou do artigo na contração da preposição com o artigo determinativo no v. 19. Quanto aos versos sobre os quais o poeta mais trabalhou, é interessante a eliminação do adjetivo “alegre” presente no original espanhol «a la alegre fiesta / que en la plaza ardía.». Julgamos que a motivação tem a ver com a métrica: o poeta visou inserir dois pentassílabos, que não teriam sido realizados com uma tradução mais aderente ao original (“à alegre festa”). Assim se explicam também as variantes do verso seguinte. No caso do v. 11, ao longo das intervenções efetuadas no texto, o poeta insere «ao imo», posteriormente eliminado porque demasiado áulico. No v. 13, o vocábulo inicialmente escolhido, “chispas”, era etimologicamente mais próximo do original “chisporroteo”. O poeta terá finalmente optado por “brilho”, colocando assim a ênfase no efeito para evitar, presume-se, a ocorrência frequente da fricativa. A mesma razão pode talvez contribuir para justificar a intervenção realizada no v. 19.

O mesmo processo de redução da matéria textual está patente na elaboração da tradução do poema de Cláudio Rodriguez intitulada “Pardal”, da qual encontrámos uma versão datilografada não muito diferente da publicada na caixa 16, cota n.º 434, do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, que contém duas folhas autógrafas com rubrica, emendas e acrescentos autógrafos destinados ao *Diário de Notícias* e datados de 16 de julho de 1987. A tradução encontra-se no verso da segunda folha: trata-se, como dissemos, de um texto datilografado com acrescento e assinatura autógrafos (debaixo do texto, à direita do nome do autor, o poeta acrescenta com caneta preta “, trad. de Eugénio de Andrade”).

PARDAL (Gondomar 434)

Não esquece. Não se afasta
este malandro astuto
da nossa vida. Sempre
de empréstimo, sem rumo,
como qualquer, aqui anda,
lava-se aqui, cabeçudo,
entre os nossos sapatos.
Que procura **no** nosso escuro
viver? Que amor encontra
no nosso pão tão duro?
Deixou o ar aos mortos,
este pardal, que podia
voar, porém **aqui** continua,
aqui em baixo, seguro,
metendo na sua peitaça
toda a poeira do mundo.

PARDAL¹³²

Não esquece. Não se afasta
este malandro astuto
da nossa vida. Sempre
de empréstimo, sem rumo,
como qualquer, **por** aqui anda,
lava-se aqui, cabeçudo,
entre os nossos sapatos.
Que procura em nosso escuro
viver? Que amor encontra
em nosso pão tão duro?
Deixou o ar aos mortos,
este pardal, que podia
voar, porém continua
aqui em baixo, seguro,
metendo na sua peitaça
toda a poeira do mundo.

CLAUDIO RODRÍGUEZ, trad. de Eugénio de Andrade

Também neste caso se evidencia o processo de revisão dos textos próprio de Eugénio de Andrade, que visa uma maior leveza das composições: é assim que interpretamos a substituição da contração da preposição com o artigo por preposições simples (vs. 8 e 10, que permite evitar a reduplicação da sílaba /nu/) ou a expunção das repetições (o advérbio “aqui” repete-se, na versão de arquivo, no verso seguinte, diferentemente do que acontece no original em castelhano) no caso do v. 13. No v. 5, contrariamente, o poeta acrescenta a preposição “por” com o objetivo de enfatizar o significado.

2.5. Algumas traduções inéditas: de Juan Ramón Jiménez, Marin Sorescu, William Carlos Williams, Alain Bosquet

Nos arquivos do poeta estão presentes alguns documentos que testemunham a sua atividade tradutória, mas que não pertencem ao *corpus* de traduções eugenianas geralmente referido. Segundo os nossos conhecimentos e os levantamentos que até agora realizámos, trata-se de traduções inéditas. Neste item, bem conscientes da importância da escolha do poeta de os não publicar, apresentaremos os textos como testemunho da sua prática constante desta atividade.

¹³² Andrade, E. de, *Trocá de Rosa*, op. cit., 1995⁵, p. 132.

O primeiro documento que apresentaremos é um manuscrito conservado no fundo do poeta da Biblioteca Pública Municipal do Porto, com catalogação M-EA-168. A pasta contém duas folhas, ambas com símbolo da “Real seguros” no canto superior esquerdo, um retângulo que demarca um espaço destinado à escrita em correspondência com o símbolo à direita e um retângulo maior quadriculado também destinado à escrita, que ocupa a maior parte da folha e onde o poeta, de facto, escreveu o seu texto. Em baixo, mais duas inscrições, uma à esquerda (“REAL SEGUROS”) e outra à direita (“REAL VIDAS”) e, ainda à esquerda, mais uma inscrição com informações técnicas. A primeira folha é a que nos interessa, enquanto na segunda está presente um texto manuscrito não relacionado com o da folha anterior: uma versão dos versos conclusivos de “Acaricio uma vez mais”, de *O Sal da Língua* [PO: 557], bastante diferente da definitiva. O poeta copia o texto de um poema de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) e acrescenta-lhe uma sua tradução:

SOLO TÚ

1 ¡ Solo tú, más que Venus,
2 puedes ser
3 estrella mía de la tarde,
4 estrella mía del amanecer!

J.R.J.

5 In Poesias Últimas Escojidas
6 Austral, página 370.
7 Tradução infiel do J.R.J.

8 Apenas tu, e não Vénus,
9 podes ser
10 estrela minha da tarde,
11 estrela do meu amanhecer.

tít. S<o>/O\|L<o>/O\| T<ú>/Ú\|
8 Apenas tu, <mais que>[↑e não] Vénus,
11 estrela do [↑meu] amanhecer.

Eugénio de Andrade incluiu em *Trocár de Rosa* três poemas em prosa de Juan Ramón Jiménez (“Amizade”, “Asnografia”, “Melancolia”), inicialmente publicados no *Comércio do Porto* (13.1.1953). Repare-se na designação de “Tradução infiel” atribuída à sua versão: o poeta recria, de facto, um texto que se diferencia do original por alguns elementos estilísticos, como mostram as variantes (no v. 9, o inicial «mais que», mais aderente à versão castelhana, será substituído por «e

não», assim como no último verso o determinante possessivo será referido a outro substantivo, talvez por evitar a cacofonia de «estrela minha do amanhecer»). O texto terá interessado o poeta pelos seus ecos clássicos, pela sua brevidade e pelo paralelismo presente nos dois versos finais, pela forma muito semelhante à de uma quadra popular, com versos breves e a rima cruzada entre o segundo e o quarto verso; trata-se, portanto, de um poema que reúne muitas características estilísticas que encontramos nos poemas eugenianos.

Mais uma tradução inédita, desta vez de um poema do romeno Marin Sorescu (1936-1996), é conservada na Coleção Eugénio de Andrade do Arquivo Histórico Municipal de Gondomar, caixa 24, documento n.º 556. A folha, um datiloscrito com a assinatura de Eugénio de Andrade, apresenta a indicação do nome do autor e o comentário “Tradução de Eugénio de Andrade”:

ÂNGULO

Pôs-lhe a mão num dos olhos
e apontou-lhe o mundo
imenso
desenhado numa lâmina.

– Que letra é esta?,
perguntou.
– A noite, respondeu.
– Enganas-te, é o sol.
Todos sabemos que a noite
não tem raios. E esta?
– A noite.
– Não me faças rir!
É o mar, onde viste tu
tanta sombra no mar?
E esta?
O homem vacilou um instante
e respondeu:
– A noite.
– Oh! É a mulher.
A noite não tem seios, querido.
Foi o cabelo negro, certamente,
que te enganou. E esta?
Repara bem nela,
antes de responderes.
– É também a noite.
– Que pena!
Também não acertaste.
Essa letra és tu,
exactamente.

– Entre outro!

MARIN SORESCU

Tradução de Eugénio de Andrade
Eugénio de Andrade

A editora Quetzal publicou em 1997, na coleção “Poetas em Mateus”, uma antologia de Marin Sorescu intitulada *Simetria*, que reúne traduções realizadas por vários poetas portugueses por ocasião de um seminário que teve lugar no Porto e no qual o poeta romeno também esteve presente. Uma tradução de “Ângulo” foi inserida na coletânea, mas Eugénio de Andrade não participou no projeto. O poema em apreço é caracterizado por uma forte componente dialógica e pela tendência para a prosa, ou, até, para a narração, como demonstra a primeira estrofe.

No mesmo arquivo, na caixa 24, cota n.º 562, está também presente a tradução inédita de “Poem” do norte-americano William Carlos Williams (1883-1963). A cota contém uma folha manuscrita (com a indicação a lápis “3” no alto à direita, provavelmente posterior) com caneta de feltro preta e indicação das iniciais do autor e do tradutor.

POEMA

1 O gato
2 empoleirou-se
3 em cima

4 do armário
5 primeiro a pata
6 dianteira direita

7 cautelosamente
8 depois a de trás
9 desaparece

10 nas profundezas
11 da floreira
12 vazia.

W. C. W.

trad. E. A.

2 empoleir<a>/ou\>-se

Segue uma folha datilografada com emendas e rúbrica autógrafas (“2”) realizadas com a mesma caneta do documento anterior, rubrica autógrafa e comentário “Versão de E. de A.”. Na cota está presente também uma fotocópia deste datiloscrito (“1”):

POEMA

1 O gato
2 trepara
3 para cima

4 do armário
5 primeiro a pata
6 dianteira direita

7 cautelosamente
8 depois a de trás
9 descendo

10 às profundezas
11 da floreira
12 vazia

W. C. Williams
Versão de E.de A.
E.

2 <empoleirou-se>[trepara]
3 [←para] cima
9 <desaparece>[descendo]
10 <nas>[↑às] profundezas

O poeta escreve as emendas a lápis, copiando-as com marcador em seguida. À esquerda do v. 9, lê-se, mais uma vez a lápis, porém cancelada, a variante (repetida duas vezes) desce.

William Carlos Williams é um poeta apreciado por Eugénio de Andrade, que até o cita em “Chuva de Março”, de *Rente ao Dizer* [PO: 485], com a referência explícita a “The Yellow Flower”¹³³:

[...] a maravilha são os versos
de Williams
sobre a rasteira e amarela
flor da mostarda.

¹³³ Federico Bertolazzi afirma que no “avantesto” de “Verdade poética”, de *O Sal da Língua* [PO: 553], o nome do poeta americano indicado no texto é explicitado, sendo o próprio William Carlos Williams (Bertolazzi, F., *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 180).

Achamos que, como no caso de “Ângulo”, o elemento narrativo tem que ser ressaltado como critério de escolha de traduzir o texto, no sentido de uma poesia que integra elementos estilísticos típicos da prosa: característica, esta, que – como vimos – Eugénio de Andrade apreciava.

Finalmente, no fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, com cota M-EA-371, está presente a tradução de dois poemas de Alain Bosquet. Trata-se provavelmente da fotocópia de uma folha datilografada. O título, que terá sido inventado por Eugénio de Andrade, remete para a obra do poeta francês *100 notes pour une solitude*, publicada em 1970 pela Gallimard:

ALAIN BOSQUET

DUAS NOTAS PARA UMA SOLIDÃO

• 1.

À falta de alma
gostaria de ter um outro corpo.
Os esquilos que saltam no relvado
terão medo do calor das suas mãos?
Do musgo não pensa grande coisa
nem das palavras que o escondem.
De tão intenso, aspira
a viver à sua superfície.
Às vezes transforma-se em relógio.

2.

O sicómoro seria
o seu filósofo preferido.
Tanto trabalho:
ordenar à chuva que regresse ao céu,
limpar ao vulcão velho
a baba escurecida,
puxar o mar até à horizontal,
ensinar ao betume
duas ou três palavras de amor,
tornar-se enfim um seixo,
rolando, não rolando.
Somente as cinzas significam.

(Tradução de Eugénio de Andrade)

• <I>/1\

Como se vê, Eugénio de Andrade continua a escolher, para os seus exercícios tradutórios, poemas que apresentam elementos estilísticos comuns à sua poesia, num processo semelhante ao que estudámos a propósito de *Trocar de Rosa*. Sem dúvida, além de se ressaltarem estes aspectos, o estudo das poéticas dos autores escolhidos e da relação que o poeta mantém com eles, como também a análise das escolhas operadas no processo de tradução, constituiria um trabalho profícuo. Não podemos realizá-lo nesta ocasião, porém tencionamos levá-lo a cabo no futuro.

3. Traduzir Eugénio de Andrade:

3.1. A obra de Eugénio de Andrade no estrangeiro

Já a partir da década de 40, os poemas de Eugénio de Andrade começam a ser traduzidos para outras línguas. Em particular, no arquivo que, à data das nossas pesquisas, se conservava na Biblioteca Pública Municipal do Porto, encontrámos traduções em italiano e em castelhano de alguns poemas de *Pureza* e de *Adolescente*, que, com base nos levantamentos que até agora realizámos, devem ser inéditas.¹³⁴ Elas são realizadas, respetivamente, por Pia Lippi, da qual não conseguimos encontrar dados biográficos nem informações relativas à sua relação com a tradução, e por Matilde Ras (1881-1969), intelectual espanhola e amiga do poeta. No primeiro caso, os poemas são conservados na cota BPMP, M-EA-423, que contém 7 folhas datilografadas a tinta púrpura ou preta que conservam as seguintes traduções (todas com o nome do autor e a indicação “Trad. di Pia Lippi”, com a exceção do quinto poema de *Adolescente*):

- 1) “Adagio”, na versão publicada em *Pureza*¹³⁵, com a indicação do lugar e da data de realização “Silvae [sic], 18/10/43”, datação que – repare-se – é até anterior à publicação da obra;
- 2) “Paesaggio”, tirada da secção “Província”, de *Adolescente*;¹³⁶
- 3) quarto poema de *Adolescente*, [Sbocciaron frondi quando alzai le braccia.] (p. 18), com cópia.
- 4) quinto poema de *Adolescente*, [Sono steso per terra,] (pp. 19-20), com acrescento manuscrito¹³⁷ «quinto poema do “ADOLESCENTE”» com caneta preta no alto e algumas emendas que parecem realizadas pela mesma mão e com a mesma caneta.
- 5) décimo poema de *Adolescente* (pp. 27-8), com cópia.

Quanto às traduções em castelhano, elas são conservadas na cota BPMP, M-EA-447: trata-se de três folhas manuscritas, que contêm a tradução do 10.º e do 11.º poema de *Adolescente* (pp. 27-30). Vale a pena ressaltarmos a relação de amizade que Eugénio de Andrade mantinha com Matilde Ras, que a

¹³⁴ José Luís García Martín afirma que, já em 1945, os leitores espanhóis podiam ler a poesia de Eugénio de Andrade graças às traduções de Matilde Ras. Não tendo conseguido encontrar esta publicação para verificar a presença dos textos que lemos na versão manuscrita, consideramo-las por enquanto inéditas. García Martín, J. L., «Eugénio de Andrade: Animal de Palabras» in *El Ciervo*, vol. 37, n.º 446 (1988), pp. 21-4 (disponível em <http://www.jstor.org/stable/40814947>; último acesso a 15/8/2022). Um testemunho da amizade do poeta com a intelectual espanhola encontra-se em Mendes de Sousa, C., *Cartas para Miguel Torga*, op. cit.

¹³⁵ Andrade, E. de, *Pureza*, des. de M. Ribeiro de Pavia, Livraria Francesa, Lisboa 1945, p. 43.

¹³⁶ *Idem*, *Adolescente*, op. cit., pp. 44-5. Doravante indicaremos entre parênteses as páginas relativas ao texto original.

¹³⁷ Não cremos que este comentário tenha sido acrescentado pelo poeta. Por um lado, parece-nos diferente a grafia (até considerando a datação muito antiga do documento e as eventuais mudanças nos hábitos de escrita); por outro, a mesma mão realiza as emendas em italiano: o poeta conta, em texto inédito com *incipit* «Uma lápide é pedra tão pesada» (BPMP, M-EA-372), que naquela época estava a aprender a língua italiana através da tradução de clássicos como Dante e Ungaretti, mas não sabemos se ele teria sido capaz de corrigir o texto. Anos depois, de facto, ele continua a pedir esclarecimentos linguísticos a falantes nativos italianos (3.3.3.2). Ele pode, naturalmente, ter acrescentado as emendas seguindo as sugestões de terceiras pessoas; considerando, contudo, os dois fatores, parece-nos improvável que as intervenções manuscritas no texto foram realizadas por Eugénio de Andrade.

ele se refere em algumas passagens do seu *Diario*¹³⁸ e da qual o poeta fala num texto – tanto quanto sabemos, inédito – presente no mesmo arquivo, na cota M-EA-372.

Além das línguas citadas, já em 1944 a poesia de Eugénio de Andrade foi traduzida para o francês por Armand Guibert, que publicou nove poemas de *Adolescente* acompanhados por um texto de apresentação do autor no n.º 33 de *Fontaine*, revista que circulava em Argel. Quatro anos depois, André Parreux publica a tradução de um poema eugeniano na revista *Europe*, n.º 18.¹³⁹ Lembramos também a tradução, provavelmente realizada por Armand Guibert, de três poemas (o poema XXVIII de *As Mãoz e os Frutos*, o n.º 4 de *Adolescente* e “*Post scriptum*”, de *As Palavras Interditas*) que encontrámos em BPMP, M-EA-474[2].¹⁴⁰ Como se vê, apesar de o poeta os ter rejeitado, os poemas inseridos nas coletâneas da década de 40 começam a circular graças à tradução e – é oportuno acrescentá-lo – à composição em música.

A partir destas primeiras tentativas de tradução, haverá uma ampla circulação da obra eugeniana no estrangeiro: neste capítulo, visamos proporcionar uma lista tanto quanto possível completa das traduções. Com este fim, consultámos os catálogos das principais redes bibliográficas de vários países e das principais bibliotecas nacionais, além de algumas fontes específicas sobre o assunto, como a base de dados da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas do Ministério português da Cultura, secção dedicada aos autores¹⁴¹ e às traduções de obras portuguesas¹⁴². Apesar do nosso contínuo esforço na procura dos dados, não excluímos a possibilidade que possa faltar alguma edição.

Alemão

Das Salz der Sprache & Die Firchen des Durstes [*O Sal da Língua. Os Sulcos da Sede*], trad. Burghardt, J. e T., Delta, Estugarda 2011.

Stilleben mit Früchten - Ausgewählte Gedichte [*Natureza-morta com Frutos. Antologia*], org. e trad. Meyer-Clason, C., Carl Hanser Verlag, Munique 1997.

Die weiße Stute [*História da Égua Branca*] in *Dichter Europas erzählen Kindern*, trad. Frielinghaus, H., Middelhauve, Munique 1972.

¹³⁸ Ras, M., *Diario*, Coimbra Editora, Coimbra 1946, pp. 342 e 347.

¹³⁹ Chandeigne, M., «Eugénio de Andrade & la France» in *Cadernos de Serrúbia*, 1 (1996), pp. 41-52, pp. 44-6.

¹⁴⁰ Cfr. cap. 3.3.2.

¹⁴¹ Disponível em <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores.aspx>; último acesso a 26/1/2023.

¹⁴² Disponível em <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/Paginas/PesquisaTraducoes.aspx>; último acesso a 26/1/2023.

Asturiano

Les manes enceses. Antoloxía (1948-2001), org., trad. e intr. García, A., Saltadera, Oviedo 2014.

Contra la Escuridá, trad. García, A., Alvízoras Libros, Oviedo 1988.

Poemas, org. e trad. castelhana García Martín, J. L., trad. asturiana García, A., Biblioteca de Asturias, Oviedo 1988.

Memoria d'outru riu, trad. García, A., Libros de Frou, Oviedo 1985.

Basco

Uraren Bezpera [Véspera da Água], trad. Gonzalez Esnal, M., Pamiela, Pamplona 1990.

Búlgaro

30 стихотворения [30 Poemas], trad. Mitshkov, G., Karina Maria Todorova, Sofia 1997.

Castelhano

Las manos y los frutos, trad. Losada, M., Editorial La cama sol, Madrid 2020.

Umbral de pájaros, trad. Losada, M., Editorial La cama sol, Madrid 2019.

Rocío casi [antología], org. e trad. Sáez Delgado, A., pref. Rivera, F., Fondo de cultura económica, Bogotá, 2018.

Blancura : itinerario poético, org., trad e apr. Losada, M., Polibea, Madrid 2015.

Oscuro dominio, trad. Cebollero Otín, B., Pelegrín Nicolás, D., Hiperión, Madrid 2011.

A la sombra de la memoria, trad. López-Vega González, M., Pre-textos, Valencia 2006.¹⁴³

Matéria solar y otros libros. Obra selecta (1980-2002), org. e trad. Pámpano, Á. C., pref. Lourenço, E., Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, Barcelona 2004.

Lugares de la Lumbre, trad. Munárriz, J., Hiperión, Madrid 2003.

Todo el oro del día. Antología poética (1940-2001), org., trad. e pref. Pámpano, Á. C., Pre-textos, Madrid, Buenos Aires, Valencia 2001.

Los Surcos de la Sed, trad. Cilleruelo, J. Á., Calambur, Valencia 2001.

Portugal: la mirada cercana. Antología poetica, trad. Clementson, C., Munárriz, J., Talens, J., Hiperión, Madrid 2001.¹⁴⁴

La Sal de la Lengua, trad. Pámpano, Á. C., Hiperión, Madrid 1999.

Aquella Nube y Otras, trad. Munárriz, J., Hiperión, Madrid 1996.

¹⁴³ Contém exclusivamente poemas em prosa, alguns tirados de *A Cidade de Garrett*, onde apareciam pela primeira vez, os restantes de *À Sombra da Memória*.

¹⁴⁴ Tradução de poemas de nove poetas portugueses, entre os quais, em colaboração com Jenaro Talens, de Eugénio de Andrade. Veja-se uma crítica (negativa) de J. L. García Martín às traduções: VV.AA., *Portugal: la mirada cercana* de 13 fevereiro de 2002 em *El Cultural*: <https://elcultural.com/Portugal-la-mirada-cercana> (último acesso a 16/12/2021).

- Oficio de Paciencia*, trad. Puerto, J. L., Hiperión, Madrid 1995.
- Historia de la Yegua Blanca*, CIDCLI, Cidade do México 1994.
- Próximo al Decir*, trad. Puerto, J. L., Amarú Ediciones, Salamanca 1993.
- El otro nombre de la Tierra*, trad. Campos Pámpano, Á., Pre-Textos, Valencia 1989.
- El deseo*, trad. García Martín, J. L., Ediciones Rafael Ingla, Málaga 1989.
- Contra la Oscuridad*, trad. Villar Ribot, F., Editorial Pamiela, Pamplona 1988.
- Poemas*, org. e trad. castelhana García Martin, J. L., trad. asturiana García, A., Biblioteca de Asturias, Oviedo 1988.
- Blanco en lo Blanco*, trad. e apr. Rivera, F., Fundarte, Caracas 1987.
- Vertientes de la Mirada y otros Poemas en Prosa*, edição bilingue com trad. e apr. Crespo, Á., Ediciones Júcar, Madrid 1987.¹⁴⁵
- Blanco en lo Blanco*, trad. e intr. Villar Ribot, F., D. Quijote, Granada 1985.
- «Escritura de la Tierra, III» in *Fin de Siglo*, n.º 8, trad. García Martín, J. L., Jerez de la Frontera, 1984.
- Brevísima Antología*, org. e trad. Ruy Sánchez, A., Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México 1981.
- Antología poetica: 1940-1980*, org. e trad. Crespo, Á., Plaza & Janés, Barcelona 1981.

Catalão

- Memòria d'un altre riu*, trad. Sebastià, J., Bromera, Alzira 2016.
- Ofici de paciència*, trad. Xumet Rosselló, A., El Gall, Mallorca 2008.
- Ran del Dir*, trad. Trigo, X. R., Ortega, J. C., Pagès Editors, Lleida 1994.
- Quinze poemes*, trad. Susanna, A., Berenguer, V., Guerrero i Brullet, M., Câmara Municipal do Porto, 1992.
- Ostinato Rigore*, trad. Guerrero i Brullet, M., pref. Lourenço, E., Edicions 62, Barcelona 1991.
- Quatre poetes portuguesos*, org. e trad. Pons, P., Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca 1989.
- Matèria Solar*, trad. Berenguer, V., Consorci d'Editors Valencians, Valência 1987.

Checo

- Svrchovanost* (antologia), org. e trad. Lidmilová, P., Fra, Praga 2004.

¹⁴⁵ Contém *Vertentes do Olhar*, “Verão sobre o corpo”, de *Limiar dos Pássaros*, e *Memória Doutro Rio*.

Francês

Matière solaire suivi de Le poids de l'ombre et de Blanc sur blanc, trad. Chandaigne, M., Quillier, P., Câmara Manuel, M. A., pref. Quillier, P., Gallimard, Paris 2004 [2^a ed. em *Cinq poètes portugais*, Gallimard, Paris 2015].

Quinze regards, trad. Noël, B., Écart, Paris 2001.

Les lieux du feu, trad. Chandaigne, M., pref. Lobo Antunes, A., L'Escampette, Bordeaux 2001.

À l'approche des eaux, trad. Chandaigne, M., La Différence, Paris 2000.

Le sel de la langue, trad. Chandaigne, M., La Différence, Paris 1999.

Office de la patience, trad. Chandaigne, M., Orfeu, Bruxelas 1995.

«Approche de l'eau» in *Caravanes*, n.^o 3, trad. Chandaigne, M., Paris 1992.

L'autre nom de la Terre, trad. Chandaigne, M., Siganos, N., La Différence, Paris 1990.

Versants du regard et autres poèmes en prose, trad. Quillier, P., La Différence, Paris 1990.

Alentejo, trad. Auscher, C., M. Chandaigne, Paris 1989.

«Dix poèmes contre l'obscurité» in *Faire part* n.^o 12/13, trad. Ancet, J., 1989.

Blanc sur blanc, trad. Chandaigne, M., La Différence, Paris 1988.

Écrits de la terre, trad. Chandaigne, M., La Différence, Paris 1988.

Le poids de l'ombre, trad. Câmara Manuel, M. A., Chandaigne, M., Quillier, P., La Différence, Paris 1986.

Matière solaire, trad. Câmara Manuel, M. A., Chandaigne, M., Quillier, P., La Différence, Paris 1986.

Vingt-sept poèmes d'Eugénio de Andrade, org. e trad. Chandaigne, M., M. Chandaigne, Paris 1983.

Une grande, une immense fidélité, trad. Auscher, C., M. Chandaigne, Paris 1983.

Ostinato rigore, version française Tolentino, B., Quemserat, R.,; des. de Alves, A., Inova, Porto 1971.

Galego

De tanto Ollar, org. e trad. Rei Núñez, L., Via Láctea, A Coruña 1992.

Holandês

Het zout van de taal [O Sal da Língua], trad. Cappuyns, T., Droogenbrodt, G., Point, Lennik - Bélgica 2006.

Inglês

Furrows of Thirst, trad. Levitin, A., Lavander Ink, New Orleans 2022.

The art of patience, trad. Levitin, A., Red Dragonfly Press, Northfield 2013.

Forbidden words [Antologia], org. e trad. Levitin, A., New directions, New York, 2003.

Dark Domain, trad. Levitin, A., Guernica, Toronto 2000.

Close to Speech, trad. Levitin, A., Red dance floor, Califórnia 2000.

Another Name for Earth, trad. Levitin, A., Q.E.D. Press, Fort Bragg, Califórnia 1996.

The shadow's weight, trad. Levitin, A., Gávea-Brown, Providence 1996.

Solar Matter, trad. Levitin, A., Q.E.D. Press, Fort Bragg, Califórnia 1995.

Slopes of a gaze, trad. Levitin, A., Apalachee Press, Tallahassee, Florida 1992.

Memory of another river, trad. Levitin, A., New Rivers Press, Minneapolis, Minnesota 1988.

White on White, trad. Levitin, A., Quarterly Review of Literature, Princeton, New Jersey 1987.

Inhabited Heart: the selected poems of Eugénio de Andrade, trad. Levitin, A., Perivale Press, Los Angeles 1985.

Italiano

Ostinato rigore, trad. e pref. Bertolazzi, F., Valigie Rosse, Livorno 2020.

L. V. de Camões, *D'amor sì dolcemente. Cinquanta sonetti*, org. Andrade, E. de, trad. Bertolazzi, F., Valigie Rosse, Livorno 2019.

Dal mare o da altra stella: antologia di poesie con traduzione a fronte, org. e trad. Bertolazzi, F., Bulzoni, Roma 2006.

Le mani e i frutti in Poeti e poesia. Rivista internazionale, n.1, trad. G. Lanciani, Casa Editrice Pagine, Roma 2004.

Scoles, E., *Eugénio de Andrade: le sillabe del silenzio*, Liguori, Napoli 2003.

Scoles, E., «“Palavras que te quero confiar”: itinerari della riflessione metapoetica di Eugénio de Andrade» in *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 799-813.

Il sale della lingua, trad. Cattaneo, C.V., pref. Pinto do Amaral, F., Edizioni del bradipo, Lugo 1998.

Ufficio di pazienza, trad. Cattaneo, C.V., Edizioni del bradipo, Lugo 1997.

Vigilia dell'acqua, org. e trad. Cattaneo, C.V., Empiria, Roma 1990.

Nuovi cieli, trad. Cattaneo, C. V., Stamperia Comunale d'Arte Riviera delle Palme, San Benedetto del Tronto 1998.

Bianco nel bianco, trad. Cattaneo, C.V., Éditions Internationales Eureditor, Luxemburgo 1984.

Memoria d'un altro fiume, trad. e intr. Cattaneo, C. V., Messapo, Siena 1983.

Ostinato rigore. Antologia poetica, org., trad. e intr. Cattaneo, C.V., Edizioni Abete, Roma 1975.

Escrita da Terra e Outros Epítáfios, ed. bilingue, trad. Cattaneo, C. V., Inova, Porto 1974.

In *Da Pessoa a Oliveira. La moderna poesia portoghese*, org. Tavani, G., Edizioni Accademia, Milano 1973.

Japonês

[*Cartas portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*], trad. Masayasu Abe, Toyo Shuppan, Tóquio 1999.

Letão

Udens Lakstigala [Rouxinol da Água], trad. Briedis, L., Minerva, Riga 2003.

Mandarim

Branco no Branco, trad. Yao Jingming, Livros do Meio, Macau 2012.

Pequeno Caderno do Oriente, ed. trilingue em português, inglês e chinês, trad. chinesa Yao Jingming, Instituto Cultural de Macau, 2002.

O Outro Nome da Terra, trad. Yao Jingming, Montanha das Flores, 1994.

Com Palavras Amo [Antologia], trad. Yao Jingming, Instituto Cultural de Macau, 1990.

Romeno

Ruinele Amintirii, trad. Deaconescu, I., Ed. Europa, Craiova 2001.

Russo

[*Poesia Portuguesa Contemporânea: José Gomes Ferreira, Jorge de Sena, Carlos Oliveira e Eugénio de Andrade*], trad. de E. Riáuzova, Editorial Progress, Moscovo 1980.

Западноевропейская поэзия XX века [*Poesia da Europa ocidental do século XX*], Fiction, 1977, p. 475-477.

Servo-croata

Escrita da Terra [Antologia], trad. Neskovic, J., KOB, Varchats 1996.

Portugalski Kvartet (Jorge de Sena, Mário Cesariny de Vasconcelos, Eugénio de Andrade, Heriberto Helder), trad. Tomasovic, M., Znanje, Zagreb 1984.

Sueco

Ett solens ackord [antologia], org. e trad. Sandels, M., Almviva, Uppsala 2003.

Obras plurilingues

30 Poemas, Á. Crespo, M. Chandaigne, A. Levitin, Fundação Eugénio de Andrade / Câmara Municipal do Porto, Porto 1993.

Changer de Rose. Poèmes de Eugénio de Andrade traduits en espagnol, français, italien, anglais et allemand, Inova, Porto 1980.

3.2. *Changer de rose*

Como vimos, o poeta recorre a uma expressão tirada de um verso de Neruda, “trocar de rosa”, para oferecer uma definição da atividade tradutória, utilizando-o até como título da célebre coletânea que reúne traduções suas de poetas contemporâneos. Menos conhecido é um trabalho a esse especular, intitulado da mesma maneira, porém em tradução francesa, que consta de uma série de versões de poemas eugenianos em várias línguas realizadas por tradutores de destaque. *Changer de rose; Poèmes de Eugénio de Andrade traduits en espagnol, français, italien, anglais et allemand*, com um retrato do poeta realizado por José Rodrigues, foi editado no Porto pela Inova em 1980, «na ocasião da participação do autor no 1.º Festival Internacional de Poesia de Paris», como se lê na própria publicação (trad. nossa). Esta informação explicaria a escolha da língua do título, obviamente. A obra é de difícil acesso, tendo sido divulgada através de 250 exemplares numerados.¹⁴⁶ Cada secção corresponde a uma língua e é introduzida pela palavra “poemas” no idioma correspondente, mas não se apresenta o texto original português nem se oferecem dados relativos aos textos traduzidos (título original, coletânea à qual pertencem, etc.), razão pela qual proporcionaremos, ao longo do presente item, estas informações. No final da coletânea aparece uma breve nota biográfica com apresentação em francês da obra do poeta, escrita por Óscar Lopes.

Como adiantámos, nesta antologia multilíngue destacam-se os nomes dos tradutores, todos conceituados. O primeiro idioma em que se encontram traduzidos poemas eugenianos é o castelhano, língua amada pelo poeta: Ángel Crespo (1926-1995) assinou as versões de “Las palabras prohibidas” (da homónima coletânea *As Palavras Interditas*), “Unicamente un cuerpo” (de *Até Amanhã*), “Las palabras” (de *Coração do Dia*). Além de poeta, ele foi um especialista de literatura portuguesa e brasileira (tendo fundado já em 1962 a *Revista de Cultura Brasileña* em Madrid) e tradutor de várias línguas. Foi galardoado na Itália pela sua tradução da *Comédia* de Dante, do *Canzoniere* de Petrarca e, mais em geral, pela sua obra de tradução do italiano; em Portugal pelo seu trabalho literário; no Brasil recebeu a Ordem do Cruzeiro do Sul. Além de ter traduzido várias obras de Eugénio de Andrade (tendo organizado, em 1981, uma *Antología poetica: 1940-1980* e publicado *Vertientes de la Mirada y otros Poemas en Prosa* em 1987), organizou a edição das cartas escritas ao nosso poeta

¹⁴⁶ O exemplar que consultámos apresenta uma dedicatória do poeta a Luciana Stegagno Picchio, «À Luciana, lembrança afetuosa, Eugénio», sendo parte do fundo da lusitanista italiana conservado no Instituto Português de Santo António em Roma (IPSAR) e constituído por 14 mil volumes.

por Luis Cernuda¹⁴⁷. Na mesma secção, encontramos “Retrato con sombra” (de *As Palavras Interditas*), “Metamorfosis de la casa” e “Escucho el silencio” (de *Ostinato Rigore*) traduzidos por Xosé Lois García e “Elegia de las aguas negras para Che Guevara”, “Casi epitafio” (de *Homenagens e Outros Epitáfios*) por Pilar Vázquez Cuesta.

De grande interesse é também o grupo de tradutores que verteram para o francês alguns poemas eugenianos. A este respeito, remarcamos que o poeta Bruno Tolentino (que na obra em apreço publicou a sua versão, “J’écoute le silence”, de “Escuto o silêncio”, de *Ostinato Rigore*) e o conceituado tradutor do português Robert Quemserat com “Voyage” (“Viagem”, de *As Palavras Interditas*) serão responsáveis pela versão francesa de *Ostinato Rigore* (3.3.4.2). Preciosa é a tradução realizada em conjunto por dois grandes poetas, Sophia de Mello Breyner Andresen e Guillevic (do qual Eugénio de Andrade integra umas traduções no seu *Trocarn de Rosa*): eles apresentam a tradução de “Les sources de la tendresse” (“As nascentes da ternura”, de *Ostinato Rigore*). No fundo de Eugénio de Andrade da Biblioteca Pública Municipal do Porto, conserva-se uma versão datilografada que não difere da publicada (BPMP, M-EA-474[1]), a não ser por uma pequena correção ortográfica: «pouvreté», presente no último verso, será, de facto, corretamente emendado para «pauvreté» na versão editada. Vale a pena destacar outro documento presente no arquivo, com catalogação BPMP, M-EA-474[2]: trata-se de uma fotocópia, provavelmente de uma página de revista, em que lemos várias traduções para o francês de poemas de autores portugueses. Lemos os nomes de Ruy Cinatti (tradução realizada, mais uma vez, por Sophia de Mello Breyner Andresen) e de Eugénio de Andrade. Deste são três os poemas traduzidos: o XXVIII de *As Mãos e os Frutos* (“Hoje deitei-me ao lado da minha solidão” ao qual é atribuído o título “Poème”); o segundo é a tradução de um poema de *Adolescente*, um dos livros juvenis rejeitados, nomeadamente o n.º 4, “Estalaram folhas quando ergui os braços.”¹⁴⁸; o último é “Post scriptum”, de *As Palavras Interditas*, do qual falta a terceira e última estrofe, que se devia encontrar na página seguinte, assim como o nome do tradutor. O primeiro texto aparece, contudo, em *Changer de Rose*, podendo-se, assim, atribuir a tradução dos textos a Armand Guibert (1906-1990), poeta, tradutor, editor de destaque internacional, que mantinha relações de amizade com os mais célebres intelectuais da época. Graças às suas traduções (*Bureau de tabac et autres poèmes*, 1955; *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro*, Gallimard, 1960; *Ode triumphale et autres poèmes de Alvaro de Campos*, 1960, entre outras), é considerado entre os primeiros a introduzir a obra pessoana em França. Em *Changer de Rose*, ele figura através das traduções do poema XXVIII (“Hoje deitei-me ao lado da minha solidão”, de *As Mãos e os Frutos*) genericamente intitulado “Poème” e “Élégie et destruction” (de *As Palavras Interditas*). Mais uma

¹⁴⁷ Cernuda, L., *Cartas a Eugénio de Andrade*, op. cit.

¹⁴⁸ Andrade, E. de, *Adolescente*, op. cit., p. 18.

tradutora presente na secção francesa é Isabel Meyrelles, com “Les paroles” (de *Coração do Dia*) e, juntamente com o autor, “Requiem pour Pier Paolo Pasolini”.

A secção em italiano conta com as traduções de especialistas na área da filologia e da literatura portuguesa: é o caso do tradutor Carlo Vittorio Cattaneo, que realiza uma pequena antologia selecionando e assinando as versões de poemas de várias coletâneas: “Poesia alla madre” (“Poema à mãe”, de *Os Amantes sem Dinheiro*), “Ritratto con ombra” (“Retrato com sombra”, de *As Palavras Interditas*), “Piccola elegia di settembre” (“Pequena elegia de setembro”, de *Coração do Dia*), “Ascolto il silenzio” (“Escuto o silêncio”, de *Ostinato Rigore*), “Tra l’erba”, “Arte di navigare” (“Nas ervas” e “Arte de navegar”, de *Obscuro Domínio*); estão presentes também os académicos e filólogos Giuseppe Tavani e Luciana Stegagno Picchio, que contribuem, respetivamente, com “Arianna” (“Ariadne”, de *Obscuro Domínio*) e “Sulla strada” (“Sobre o caminho”, de *Véspera da água*).

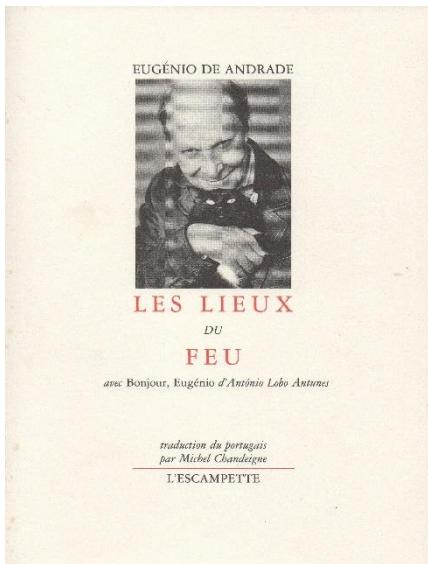
As traduções inglesas são realizadas por Jonathan Griffin (“Office”, “Written on the wall”, “Close to the ground”, “The windows”, “From the dawn on”, “Serenade”), Jean R. Longland (“Time of dying”) e por Mário Cláudio e Michael Gordon Lloyd conjuntamente (“Requiem for Pier Paolo Pasolini”). A secção alemã, por fim, conta com Erwin Walter Palm, que assina “Die Hände und die Früchte”, versão do poema III, “Quando em silêncio passas entre as folhas”, de *As Mãos e os Frutos*, ao qual se atribui o título da coletânea, e “Fast Nichts”, “Quase nada”, de *Mar de Setembro*. Curt Meyer-Clason (1910-2012), editor e tradutor alemão de João Guimarães Rosa¹⁴⁹, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, entre muitos outros, além de membro correspondente da Academia Brasileira de Letras, assina “Litanei” (“Litania”, de *Até Amanhã*), “Kleine Septemberelegie” (“Pequena elegia de setembro”, de *Coração do Dia*), “Verwandlungen des Hauses” (“Metamorfoses da casa”, de *Ostinato Rigore*), “Bewohnter Körper” e “Im Gras” (respetivamente, “Corpo habitado” e “Nas ervas”, de *Obscuro Domínio*).

Como se vê, a obra reúne relevantes figuras académicas do âmbito dos estudos lusófonos e da filologia (Luciana Stegagno Picchio, Giuseppe Tavani, Pilar Vázquez Cuesta), experientes tradutores (Carlo Vittorio Cattaneo, Xosé Lois García, Jonathan Griffin, Jean R. Longland), bem como personagens reputados em outros setores, como o das artes no caso de Erwin Walter Palm. Com esta breve panorâmica, torna-se evidente que *Changer de Rose*, embora tenha sido pouco distribuída, representa uma montra para o poeta, que escolhe nomes ilustres e apreciados para transferirem os seus textos para outras línguas. É interessante também notar que o poeta mantinha relações de amizade com muitos deles, colocando-se, de facto, numa ampla rede internacional de intelectuais europeus.

¹⁴⁹ A correspondência entre os dois (*João Guimarães Rosa. Correspondência Com Seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*) foi publicada em 2007 pela editora brasileira Nova Fronteira.

3.3. Eugénio de Andrade e os seus tradutores

3.3.1. A correspondência com Michel Chandaigne a propósito da tradução francesa de *Os Lugares do Lume*



Em 2001, a editora L'Escampette de Bordéus publica *Les lieux du feu*, tradução francesa de *Os Lugares do Lume*, coletânea publicada três anos antes, na versão de Michel Chandaigne¹⁵⁰ e com prefácio de António Lobo Antunes. Esta versão interessa-nos de forma particular pelo diálogo entre o tradutor e o poeta que levou à publicação da coletânea e que é testemunhado por uma troca de correspondência entre os dois, conservada no acervo do poeta da Biblioteca Pública Municipal do Porto, que nos permite ver na prática o trabalho de revisão das versões francesas realizado através da colaboração entre autor e tradutor. Cabe já assinalar que, tratando-se principalmente de uma troca por fax,

dispomos também dos textos enviados pelo poeta.

De entre os documentos localizados,¹⁵¹ escolhemos apresentar os mais interessantes do ponto de vista da reflexão tradutória, todos reunidos na pasta com cota BPMP, M-EA-463[1]¹⁵², e dividimos em quatro grupos. O primeiro conjunto de documentos localizado e selecionado (que chamaremos DS1), enviado pelo tradutor ao poeta, é constituído por versões francesas de 8 dos 36 poemas da coletânea, anteriores às versões publicadas e parcialmente diferentes delas. Trata-se de originais, na maioria dos casos pouco legíveis – o papel térmico utilizado para a troca através do fax perdeu, de

¹⁵⁰ Michel Chandaigne (1957) é um especialista de literatura lusófona, editor e tradutor de numerosas obras do português. Traduziu para o francês cerca de quinze obras de Eugénio de Andrade.

¹⁵¹ Como vimos (3.3.1), os Genetic Translation Studies recuperam a noção de *avant-texte* da *critique génétique* francesa: «This genetic dossier necessarily includes materials from the translator's workshop ranging from translator's drafts, manuscripts or corrected proofs [...] to a translator's memoir, (auto)biography or interviews [...], any reviews of the text to be translated that may have been collected or used by the translator, or any translations in another language» (Nunes, A., Moura, J., Pacheco Pinto, M. (org.es), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, op. cit., p. 2). Com base nesta definição, os documentos a considerar aqui seriam mais numerosos: BPMP, M-EA-463[2] contém a folha de rosto seguida pelo texto “Bonjour, Eugénio” (tradução francesa do prefácio de António Lobo Antunes, 3 folhas); BPMP, M-EA-463[4] contém o texto datilografado “Palavras em Bordéus” (que o poeta enviou para ser lido por ocasião da festa de lançamento da obra) e a sua fotocópia, com emenda autógrafa do poeta realizada com caneta a tinta preta na segunda folha. Em BPMP, M-EA-439, ainda, encontra-se material relativo à tradução castelhana da coletânea (*Lugares de la Lumbre*, Hiperión, Madrid 2003), com comentários do tradutor, que sabemos ser o poeta Jesús Munáriz, embora o nome não apareça nos documentos. Neste capítulo, analisaremos a correspondência entre autor e tradutor, que apresenta uma das fases conclusivas do trabalho de tradução da obra, aproveitando também os comentários dos dois.

¹⁵² Infelizmente, os documentos não foram numerados no âmbito da catalogação: a identificação através da descrição do material e do conteúdo não será, contudo, difícil.

facto, a tinta – e das respetivas fotocópias. Não temos conhecimento acerca de quem as tirou. Nos espaços desprovidos de texto, é possível ler comentários do poeta e do tradutor escritos com canetas a tinta preta: como veremos, trata-se amiúde de perguntas de Michel Chandaigne às quais Eugénio de Andrade responde, ou ainda de convites a escolher entre traduções possíveis em francês. Em alguns casos, o texto é ilegível ou lê-se com grande dificuldade. Na primeira folha, refere-se a datação de 7 de março. Este conjunto de folhas apresenta uma numeração interna, no alto à direita, tendo sido enviadas todas na mesma ocasião.

Diversamente, denominámos DS2 um documento presente na mesma pasta, BPMP, M-EA-463[1], porém cronologicamente posterior aos que pertencem a DS1, desta vez constituído por uma única folha (com respetiva fotocópia). Além de conhecermos as datas da troca de correspondência, a posterioridade do documento em relação aos que pertencem a DS1 pode ser facilmente inferida identificando o processo de integração das sugestões que o poeta tinha anteriormente dado. Trata-se de uma cópia passada a limpo do primeiro poema enviado por Michel Chandaigne a Eugénio de Andrade: ele propõe três alternativas, baseadas nos comentários do poeta. O documento apresenta as mesmas características dos anteriores, sendo rico em comentários autógrafos do poeta e do tradutor, entre os quais um de Eugénio de Andrade (colocado na parte superior à esquerda da folha) que permite datar a troca: «Resposta Urgente em 12.3.01».

Alguns bilhetes que acompanhavam os textos com as correções encontravam-se inicialmente em BPMP, M-EA-457 e, em seguida,¹⁵³ foram corretamente acrescentados a BPMP, M-EA-463[1], antes dos outros documentos e sem numeração. Trata-se de folhas pautadas em azul, de dimensões reduzidas – provavelmente tiradas de um bloco de notas – com texto autógrafo do poeta escrito com caneta preta. De entre esta tipologia de documentos, consideramos as três folhas numeradas pelo poeta com cifra entre círculo no alto à direita (ao qual nos referimos como MS1) e a última folha com as mesmas características materiais e de escrita, mas desprovida de numeração (MS2).¹⁵⁴

Cabe assinalarmos também os outros documentos que pertencem à pasta: o primeiro, colocado entre MS2 e DS1, é uma folha que apresenta no recto o nome do tradutor, dois números de fax, ambos franceses, e entre eles a localização “Bordeus” [sic] a lápis; o poeta recupera uma fotocópia do poema IX, “Madrigal”, de *As Mãoz e os Frutos*, que lemos no verso da folha. Seguem a fotocópia e o original do texto de acompanhamento ao primeiro conjunto de versões enviadas pelo tradutor, que reproduzimos no apêndice 1. Finalmente, na conclusão desta sequência de documentos, encontramos cinco folhas agrafadas relativas à revisão realizada pelo poeta do texto português, que será inserido na obra publicada: trata-se de um recado de acompanhamento, assinado por um tal Claude, em papel

¹⁵³ Referimo-nos à altura da nossa primeira consulta do espólio (setembro de 2021) e da seguinte (abril de 2022).

¹⁵⁴ Vejam-se os apêndices 2 e 3 deste item.

com cabeçalho da editora L’Escampette, seguido pela resposta do poeta (original e fotocópia), em papel com cabeçalho da Fundação Eugénio de Andrade.¹⁵⁵

A reconstituição e a reprodução da troca epistolar entre o poeta e o tradutor, construindo um verdadeiro diálogo entre os dois, é o objetivo que pretendemos alcançar nas páginas que seguem, focando a nossa atenção nas unidades de tradução identificadas pelo tradutor. A primeira corresponde ao título da coletânea. Na primeira folha de DS1, o tradutor propõe três opções: «Les lieux du feu», «Demeures du feu» e «Géographie du feu», colocando-as na parte alta e central da página e em coluna, debaixo do nome do poeta, em caixa alta e com espaço interlinear entre elas. Chandeigne exprime a sua preferência pela terceira no comentário à direita das opções, embora não exclua a possibilidade de se encontrar uma solução mais adequada: «J'aime bien, finalment, la 3^e solution. Mais il faut peut-être chercher d'autres solutions». Graças à grafia, sabemos que o poeta acrescenta o artigo “Les” à esquerda da segunda opção («Les demeures du feu»). Na primeira folha de MS1, Eugénio de Andrade comenta a questão como a seguir:

Título (antes que esqueça) :
Prefiro Demeurs [sic] du feu.

Em DS2, o tradutor propõe mais uma série de três alternativas para o título: «Vestiges du feu», «Les lieux du feu», «Demeures du feu», com as mesmas disposição e características do exemplo anterior – a não ser pelo espaço interlinear reduzido – e comenta, ainda à direita: «Titre à choisir (par ordre de préférence personnelle)». Em MS2, o poeta responde: «Escolha o título que preferir entre [os] dois primeiros. Eu talvez prefira Les Lieux du Feu, por mais fiel». A escolha do tradutor coincidirá, como sabemos, com a sugestão do poeta.¹⁵⁶

O primeiro poema a ser comentado é “De ramo em ramo”. Colocamos o original em português à esquerda¹⁵⁷ e evidenciamos as unidades de tradução discutidas¹⁵⁸:

¹⁵⁵ Segue o texto, com datação de «Dimanche 25 mars»: «Cher Eugénio, je vous adresse le texte portugais de vos poèmes sur une version sortie de mon ordinateur. Voulez-vous vérifier qu'il n'y a pas d'erreurs? Si vous avez des corrections, vous pouvez me les passer par fax, pour gagner du temps. Je suis enchanté de publier ce livre et de vous accueillir à l’Escampette. Croyez en ma fidèle amitié. Je vous embrasse, Claude». A resposta do poeta vai na parte de cima do documento em que envia os textos em português com as relativas correções. Escreve o poeta, especificando a localização e a datação (Porto 28/03/01): «Caríssimo Claude: Aqui vão as correções. Escrevo brevemente: já sabe que não posso ir a Bordéus. Je vous embrasse. Eugénio».

¹⁵⁶ Andrade, E. de, *Les Lieux du Feu avec Bonjour*, Eugénio d’António Lobo Antunes, trad. de M. Chandeigne, L’Escampette, Bordeaux 2001 (doravante LF).

¹⁵⁷ Continuamos a utilizar a nossa edição de referência por praticidade: a obra, de facto, não sofreu alterações em relação às edições anteriores.

¹⁵⁸ Registamos a presença, à esquerda do título, da indicação, sublinhada, «p. 19». Com base na comparação da tinta das duas canetas, podemos atribuir o comentário ao tradutor.

DE RAMO EM RAMO

1 O branco do linho ou dos muros
 2 do sul,
 3 o carmim **matutino**,

 4 o claro azul mediterrâneo, o limão
 5 húmido ainda,
 6 o laranja, o verde das oliveiras

 7 prateado, o amarelo exausto
 8 de glória, o violeta adormecido
 9 da flor que lhe dá nome,

 10 o ocre do trigo ceifado,
 11 o negro quase
 12 materno da terra lavrada,

 13 **é nos olhos que são ave**
 14 **de ramo em ramo concertada.**

DE BRANCHE EN BRANCHE

Le blanc du lin ou des murs
 du Sud,
 le carmin **matutinal**,

 le bleu clair méditerranéen, le citron
 encore humide,
 l'orange, des oliviers le vert

 argenté, le jaune épuisé
 de gloire, le violet assoupi
 de la fleur qui lui donne son nom,

 l'ocre du blé moissonné,
 le noir presque
 maternel de la terre labourée,

c'est dans les yeux qu'ils sont un oiseau
qui se pose de branche en branche.

São duas as unidades de tradução sobre as quais poeta e tradutor refletem. No terceiro verso, a palavra «matutinal» é sublinhada, sendo acrescentado à direita e não exatamente em correspondência com o verso ao qual pertence, o seguinte comentário autógrafo do autor com caneta a tinta preta: «? matinal». Na f. 1 de MS1, o poeta afirma, de facto: «3º verso: matutinal (?). Penso que deve usar “matinal”. Le carmin matinal.». É a solução que encontramos na versão publicada [LF: 21] e que testemunha a preferência de Eugénio de Andrade por um léxico que não seja áulico nem arcaizante. Segundo o dicionário Larousse, de facto, « Ce mot vieux [o adjetivo francês *matutinal*] est encore employé par plaisanterie, pour produire un effet d'archaïsme »¹⁵⁹.

À direita do texto, lemos vários comentários relativos aos dois últimos versos. Pergunta o tradutor: «concertada?» e, mais em baixo, «var.: de branche en branche aff[.]». O poeta escreve em baixo, ainda com caneta preta e em duas linhas: «é uma expressão musical» e, na linha inferior, «em harmonia com os ramos». Mais acima, lemos a palavra «harmonizado», por sua vez autógrafo do poeta e, na linha inferior e em correspondência com esta última, uma palavra ilegível.¹⁶⁰ Na f. 1 de MS1, o poeta afirma:

De Branche en branche:

último verso: “concertado”. A palavra é usada em sentido musical: De ramo em ramo harmonizado. (Em harmonia com os ramos[])

¹⁵⁹ ‘Matutinal’ in *Larousse. Dictionnaire en ligne*. (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/matutinal/49926> ; ultimo acesso a 7/12/2022).

¹⁶⁰ Na descrição dos documentos, daremos conta somente dos sinais gráficos que têm significado relativamente ao nosso discurso.

Após esta troca, o tradutor dirige-se a Eugénio de Andrade apresentando uma nova versão do poema e interroga-o sobre os últimos versos em DS2.¹⁶¹

DE BRANCHE EN BRANCHE

Le blanc du lin ou des murs
du Sud,
le carmin matinal,

le bleu clair méditerranéen, le citron
encore humide,
l'orange, des oliviers le vert

argenté, le jaune épuisé
de gloire, le violet assoupi
de la fleur qui lui donne son nom,

l'ocre du blé moissonné,
le noir presque
maternel de la terre labourée,

c'est dans les yeux qu'ils sont un oiseau
de branche en branche en harmonie.

c'est dans les yeux qu'ils sont un oiseau
dans le concert des branches confondu.

c'est dans les yeux qu'ils sont un oiseau
qui se fond dans le concert des branches.

O tradutor atribui uma numeração às três opções apresentadas para a tradução do dístico final, segundo uma ordem que corresponde às suas preferências (primeira opção: n.º 3; segunda opção: n.º 1; terceira opção: n.º 2) e deixa à direita um comentário dirigido a Eugénio de Andrade que pode ser lido com muita dificuldade:

Cher Eugénio,
Merci de vos précisions; seul un poème me pose désormais problème pour les deux derniers vers.
J'attends votre avis avant d'envoyer à l'éditeur la traduction (ainsi qu'à vous mêmes!)
Tous mes vœux de santé! A bientôt

Em MS2, o poeta responde:

Quanto aos versos finais a minha preferência coincide com a sua (n.º 1)

¹⁶¹ Registamos, à esquerda do título, a presença da indicação «p. 19-20», sublinhada. Com base na comparação da tinta das duas canetas, podemos atribuir o comentário ao tradutor.

c'est dans les yeux qu'ils sont un oiseau
dans le concert des branches confundu.

Será esta a escolha final [LF: 21], que prevê uma expansão com o objetivo de se manter a referência musical, utilizando uma palavra etimologicamente afim do termo da versão portuguesa («concertada» - «concert»).

Na segunda folha de DS1, lemos a tradução de “A pequena pátria”:¹⁶²

A PEQUENA PÁTRIA

- 1 A pequena pátria; a do pão;
- 2 a da água;
- 3 a da ternura, tanta vez
- 4 envergonhada;
- 5 a de nenhum orgulho nem humildade;
- 6 a que não cercava de muros
- 7 o jardim nem roubava
- 8 aos olhos o **desajeitado** voo
- 9 das cegonhas; a do cheiro quente
- 10 e acidulado da urina
- 11 dos cavalos; a dos amieiros
- 12 à sombra onde aprendi
- 13 que o sexo se compartilhava;
- 14 a pequena pátria da alma e do **estrume**
- 15 suculento morno mole;
- 16 a da flor múltipla e tão amada
- 17 do girassol. [PO: 595-6].

LA PETITE PATRIE

La petite patrie ; celle du pain ;
celle de l'eau ;
celle de la tendresse, tant de fois
honteuse ;
celle de nul orgueil ni humilité :
celle qui n'enclosait pas de murs
le jardin, ne dérobait pas
aux yeux le vol **maladroit**
des cigognes ; celle de l'odeur chaude
et acidulée de l'urine
des chevaux ; celle des aulnes
à l'ombre desquels j'ai appris
que le sexe se partageait ;
la petite patrie de l'âme et de la **paille** à fumier
succulente morne et molle ;
et de la fleur multiple et si aimée
du tournesol.

A primeira unidade de tradução, neste caso, é constituída por «desajeitado» (v. 8). O tradutor propõe «maladroit», sublinha¹⁶³ o texto e acrescenta à direita, em forma de comentário, duas opções tradutórias: «disgracieux» e, na linha inferior e sublinhado, «gauche» (à direita, lemos os seguintes símbolos a indicar a alternativa: «/?»). Ao lado, o poeta comenta: «É o sentido!». Em MS1, f. 2, Eugénio de Andrade afirma:

La petite patrie
8º verso: maladroit, parece-me correcto.

¹⁶² À esquerda do título o tradutor coloca com caneta preta o número 25 (sublinhado). Notem-se também as indicações “8” e “14”, acrescentos autógrafos do poeta, à esquerda dos versos correspondentes, aos quais pertencem as unidades de tradução discutidas.

¹⁶³ É possível reconhecer quem sublinhou as várias porções textuais porque se trata de uma troca por fax: os originais permaneceram nas mãos do remetente. No caso em apreço, dispomos, portanto, de uma cópia das traduções enviadas por Michel Chandaigne, às quais o poeta acrescenta os seus comentários. É, assim, evidente quais elementos lemos em cópia ou em versão original.

A opção «maladroit» será mantida na versão final [LF: 27].

A segunda unidade de tradução relativa ao poema é «paille» (no sintagma «paille à fumier», v. 14). O tradutor sublinha a palavra e coloca um comentário em várias linhas, encontrando-se a primeira em correspondência com o verso: «estrume! fumier? je mets paille pour avoir un féminin [...] euphonique au v. suivant». A resposta do poeta em MS1, f. 2, é a seguinte:

14º verso: Estrume faz contraste brutal com alma. É esta a intenção! Daí parecer-me mal acrescentar paille. Mantenha simplesmente fumier.

Leiamos agora a versão publicada (vs. 14 e 15): «la petite patrie de l'âme et du fumier / succulent morne et mol;» [LF: 27].

Na mesma folha, o tradutor propõe discutir algumas questões relativas ao poema “É assim, a música”:¹⁶⁴

É ASSIM, A MÚSICA

- 1 A música é assim: pergunta,
- 2 **insiste na demorada interrogação**
- 3 – sobre o amor?, o mundo?, a vida?
- 4 Não sabemos, e nunca
- 5 nunca o saberemos.
- 6 Como se nada dissesse vai
- 7 afinal dizendo tudo.
- 8 Assim: fluindo, ardendo até ser
- 9 fulguração – por fim
- 10 o branco silêncio do deserto.
- 11 Antes porém, como sílaba trémula,
- 12 volta a romper, **ferir**,
- 13 **acariciar** a mais longínqua das estrelas.
[PO: 596].

ELLE EST AINSI, LA MUSIQUE

La musique est ainsi : elle demande, **insiste en sa longue interrogação**
– sur l'amour ?, le monde ?, la vie ?
Nous ne savons pas, et jamais
nous ne le saurons.
Comme si elle disait rien elle
finit par tout dire.
Ainsi : s'écoulant, brûlant jusqu'à
la fulgurance – et enfin
le silence blanc du désert.
Auparavant pourtant, comme une syllabe tremblante,
elle recommence à jaillir, **blesse**,
caresse la plus lointaine des étoiles.

Michel Chandaigne propõe uma variante para o v. 2: «interroge avec insistance». Em correspondência com os dois últimos versos, ele comenta: «je mets volontairement blesse et caresse au présent pour éviter d'écrire “de blesser, de caresser”, affreusement lourd». Em MS1, o poeta encerra as duas questões:

Elle est ainsi, la musique

Acho que está tudo certo na tradução, mesmo a mudança verbal em blesse e caresse.

¹⁶⁴ À esquerda do título o tradutor coloca com caneta preta «p. 25» (sublinhado).

Para concluirmos este enfoque na tradução do poema, registamos que na versão publicada lemos no v. 2 «interroge avec insistance», com a consecutiva alteração do v. 3 « – l’amour ?, le monde ?, la vie ?»; no v. 5, regista-se a eliminação do pronome sujeito «nous»; no v. 6, pelo contrário, o tradutor acrescenta o advérbio de negação «ne», reestabelecendo a estrutura completa da negação francesa, e assim evitando a fórmula mais coloquial [LF: 29].

A folha seguinte apresenta a reflexão sobre mais dois poemas. Começamos pelo primeiro:¹⁶⁵

ANUNCIAÇÃO DA PRIMAVERA – 2 ANNONCIATION DU PRINTEMPS, 2

1	Não sei de onde vem esta bruma,	Je ne sais pas d'où vient cette brume,
2	se dos meus olhos, se	de mes yeux, ou
3	do rio. Um sol frouxo , próprio	du fleuve. Un soleil mou , celui
4	das manhãs de domingo, escurecia	des matinées dominicales, plombait
5	o vermelho, o amarelo das casas.	le rouge et le jaune des maisons.
6	Dentro de mim, a musical	En moi, la floraison
7	floração das cerejeiras havia começado.	musicale des cerisiers avait débuté.
8	Noutro lugar, noutro dia.	Dans un autre lieu, un autre jour.
9	De repente, um pássaro inesperado	Soudain, à l’improviste, un oiseau
10	começou a cantar num ramo	se mit à chanter sur une branche
11	que não havia, sobe a prumo no céu	invisible, monta tout droit vers le ciel
12	onde a manhã total principia. [PO: 597].	où prélude le matin total.

O tradutor aborda primeiro a questão da tradução do adjetivo «frouxo» (v. 3), comentando ao lado: «frouxo: nonchalant? timide». O poeta acrescenta: «tímido», solução acolhida no texto editado («timide») [LF: 31]. Mais um comentário do tradutor encontra-se em correspondência do v. 9: «inesperado?». Desta vez o poeta não responde. O tradutor mantém a versão proposta no corpo do texto.

No documento e em relação ao poema em apreço, aparecem vários sinais: o verbo «plombait» está sublinhado e ao lado dele o poeta coloca um ponto de interrogação. Também «invisible» (v. 11) e «prélude» (v. 12) estão sublinhados, com uma pequena seta em correspondência com o espaço entre «invisible» e «monta» e, mais à direita, duas setas que remetem para os correspondentes comentários do tradutor: «1 – Je préfère invisible à inexistante pour des raisons de fluidité sonore[;] 2 [-] Même si prélude est un peu précieux, je le préfère au plat commence.»

A propósito da tradução do poema, em MS1, f. 2, Eugénio de Andrade comenta:

Annunciation du printemps, 2

¹⁶⁵ À esquerda do título, o tradutor coloca com caneta preta «p. 28», levemente cortado na fotocópia.

3º verso: soleil mou; talvez timide seja melhor. O resto está bem.

O tradutor acolhe as sugestões do poeta no texto editado [LF: 31]. Cabe sublinharmos que, na primeira edição da obra, o título apresentava a vírgula em lugar do hífen.

A mesma folha apresenta mais um poema, “Atrás da porta”:¹⁶⁶

ATRÁS DA PORTA

Iluminados pela cor do trigo
os animais caminham para a única
estrela ao seu alcance:

a música do pastor, arte ou festa
da **sua** juventude: estrela
taciturna, talvez morta,

ou pão da nossa **idade: cama**
a dividir com o frio,
canção do vento atrás da porta. [PO: 598].

DERRIÈRE LA PORTE

Baignés par la couleur du blé
les animaux cheminent vers l’unique
étoile à leur portée :

la musique du berger, art ou fête
de **sa** jeunesse : étoile
taciturne, peut-être morte,

ou pain de notre **âge : couche**
à partager avec le froid,
chanson du vent derrière la porte.

Neste caso, a primeira unidade de tradução é «sua» (o tradutor propõe «sa» e sublinha esta proposta; o poeta acrescenta à esquerda do verso a indicação «5º»). O tradutor comenta, à direita do texto e em correspondência com o verso: «sa ou leur (des animaux)?». Na linha inferior, há uma seta que junta «sa» a outro comentário: «(du berger)». O poeta assinala com um círculo «sa» e acrescenta «sim».

A segunda unidade de tradução encontra-se no v. 7: o tradutor comenta «âge ou époque?» em correspondência com o verso, onde aparece a primeira palavra, sublinhada. Em MS1, f. 2, Eugénio de Andrade comenta: «[...] Notre âge. Bem. [...]».

Surge mais uma reflexão tradutória relativamente à «cama». Michel Chandaigne coloca «couché» e, com um acrescento autógrafo com caneta preta justamente sobre a palavra datilografada, «litière», colocando sinais que indicam uma opção. Justamente à direita, o poeta comenta «muito bem». Ainda mais à direita, o tradutor explica as duas opções: «lit me semble trop plat, peu heureux. J'aime bien litière (même si le mot se rapporte à l'étable, à la paille des animaux[;]) dans ce cas aussi celle du berger, sans doute[])». Seguindo a sugestão do poeta, que, em MS1, f. 2, afirma: «Litière, parece-me muito bem», na versão publicada encontraremos precisamente esta solução [LF: 35].

Na folha seguinte, existe um só poema, cuja leitura é muito difícil:

¹⁶⁶ À esquerda do título o tradutor coloca com caneta preta «p. 31», levemente cortado na fotocópia.

SEMPRE ASSIM FOI

Sempre assim foi: entras na noite completamente desarmado, conduzido pelo ardor dos decassílabos **cambaros**

onde só a memória da luz vive ainda, senhor apenas de mãos tão inseguras que tanto ocultam como desvendam

o minúsculo motor da vida – mãos propícias aos trabalhos do barro, mortais, dizia eu, e tão comuns, tão **desiguais**. [PO: 601].

IL EN A TOUJOURS ÉTÉ AINSI¹⁶⁷

Il en a toujours été ainsi [.] nuit complétement désarmé conduit par l'ardeur de decasyllabes **torses**

où seule la mémoire de la lumière [.] de mains si peu assurées qu'elles cachent [.] qu'elles [.]

le moteur minuscule de la vie – de mains propices au travail de la glaise, mortelles, je disais, et si communes, si **dissemblables**.

Eugénio de Andrade coloca «4º» à esquerda do v. 4 e sublinha «torses» do mesmo verso. À direita do texto, lemos um comentário do poeta, que sugere uma possível tradução: «boités (coxos)» acima do comentário do tradutor: «vers un peu difficile en bouche, mais torses fait référence à l'expression “jambes torses”. Sinon: distendues.»

A segunda unidade de tradução é «desiguais» do último verso: o tradutor acrescenta «desiguais!» à direita do seu «dissemblables» e, em baixo, as palavras «tellement inégales», em seguida riscadas. Com um sistema de signos, indica os dois últimos versos e comenta: «mortelles, je disais, et si communes», sendo «si» uma emenda sobreescrita ao termo «tellement», riscado; na linha seguinte: «inégales». O poeta sugere: «Si inégales». Em MS1, lemos:

Il en a toujours

4º verso – Usar o verbo boiter. Coxear. Decassílabos coxos. (Rimbaud usa o verbo.)
Último verso: Prefiro: si inégale.

Todas as soluções propostas pelo poeta serão adotadas na versão definitiva: v. 4 «de décasyllabes boiteaux»; v. 12 «et inégales» [LF: 45].

O poema seguinte, que será publicado em forma quase idêntica – com a exceção do acrescento do advérbio de negação «ne» no v. 1, que, como vimos no caso de “Elle est ainsi, la musique”, visa evitar a estrutura da negação francesa mais coloquial e mais empregada oralmente e da (correta) substituição do sujeito «Il» por «On» no v. 13 –, apresenta só uma dúvida relativa à tradução: a expressão «fleur de l'âge».

¹⁶⁷ O título encontra-se na linha final da página anterior, com acrescento do tradutor «p. 31» à esquerda dele com caneta preta. Proporcionamos o texto definitivo dos versos com lacunas: v. 1 «Il en a toujours été ainsi : tu entres dans la nuit», v. 6 «de la lumière vit encore, tout juste maître», v. 8 «qu'elles cachent autant qu'elles dévoilent» [LF: 45].

O SACRIFÍCIO

Não gostaria de falar desse primeiro encontro com as dificuldades do corpo. Ou não seriam do corpo? Fora do corpo haverá alguma coisa? Foi há tantos anos, que espanta que dure ainda na memória. A extrema juventude guarda melhor o tempo. **Idade da flor**, assim lhe chamam. Idade de ser homem, dizem também. O que é então ser homem? Ou ser mulher?, se poderá perguntar. Aqui, era ser homem: idade de ir às putas. Entrava-se na sala envergonhado, depois de se bater à porta. Elas lá estavam; num salto uma apalpou-o: Que cheiro a cueiros, exclamou, olhando o cordeiro do sacrifício. Ao fim, com dez escudos pagavas o seres homem. Não era caro, provares a ti mesmo que pertencias ao rebanho. [PO: 602].

LE SACRIFICE¹⁶⁸

Je tiens pas à parler de cette première rencontre avec les difficultés du corps. Mais s'agit-il bien de celles du corps ? Hors le corps y a-t-il autre chose ? C'était il y a tant d'années, qu'on s'étonne qu'elle dure encore dans la mémoire. L'extrême jeunesse conserve mieux le temps. **Fleur de l'âge**, ainsi l'appelle-t-on. L'âge d'être un homme, dit-on aussi. Qu'est-ce alors qu'être un homme? Ou être une femme?, pourrait-on se demander. Ici, on était un homme quand on avait l'âge d'aller aux putes. Il entrait dans le salon tout honteux, après avoir frappé à la porte. Elles étaient là : d'un bond l'une le palpait : Ça sent les langes, s'exclamait-elle, regardant l'agneau du sacrifice. À la fin, tu donnais dix escudos, le prix pour être un homme. Ce n'était pas cher, tu te prouvais à toi-même que tu appartenais au troupeau.

O tradutor sublinha «fleur de l'âge» e comenta à direita: «Âge de la fleur». Na linha inferior: «Je remets dans l'ordre habituel en français. Mais je ne sais pas comment entendre Idade de flor en portugais». Em MS1, f. 2, o poeta comenta:

Le sacrifice

Fleur de l'âge, parece-me exprimir o português “idade de flor”.¹⁶⁹

É esta a expressão que encontraremos na versão definitiva [LF: 47].

O último poema sobre o qual Eugénio de Andrade e Michel Chandaigne discutem é “Ao fim da manhã”.¹⁷⁰

AO FIM DA MANHÃ

Era ao fim da manhã; talvez o vento com seu manto de **piedade** o tivesse ajudado: um pardal surgiu no parapeito da janela. Alguma coisa, pedra ou montanha, lhe caíra em cima: no corpo todo

FIN DE MATINÉE

C'était la fin de la matinée ; peut-être que le vent avec son manteau de **piété** l'avait aidé ; un moineau a surgi sur le rebord de la fenêtre. Quelque chose, pierre ou montagne, lui était tombé dessus : dans son corps tout

¹⁶⁸ Acrescento do tradutor «p. 38» à esquerda do título com caneta preta. No v. 13, “Il” está presente no texto (em vez de “on”).

¹⁶⁹ A expressão comum em português seria, como se sabe, “flor da idade”.

¹⁷⁰ Acrescento do tradutor «p. 53» à esquerda do título com caneta preta.

em sangue, só os olhos
baços imploram ainda.
Não era apenas o pequeno ser
que noutro olhar suspenso
sofría: a própria vida
lutava para negar a morte.
**Não conseguiu – e tanto
o desejava quem os olhos suspendera
da frágil imagem do mundo
em agonia. Longe da luz onde nascera.**

en sang, seul les yeux
ternes imploraient encore.
Ce n'était pas seulement un être chétif
qui souffrait dans un autre regard
en suspens : la vie même
luttait pour refuser la mort.
**Il n'a pas réussi – il l'avait tant
désiré, lui qui avait suspendu
son regard de la fragile image du monde
en agonie. Loin de la lumière où il était né.**

O texto enviado pelo tradutor é muito pouco legível, contrariamente aos comentários do poeta. Ele risca «piété» do v. 2 e emenda-o com «pitié» (repare-se que é o próprio tradutor quem pergunta, ao lado do texto: «pitié ou piété?»), sinónimo menos literário e religioso.¹⁷¹ Indicando os quatro últimos versos, o tradutor pede esclarecimentos relativos ao sentido do texto (comentário: «sens?» e mais abaixo: «Difficulté à suivre le portugais...»). Com uma seta que parte do começo do v. 13 e um sinal que indica o outro pronome «il» presente no verso, o poeta oferece uma informação necessária à compreensão do sentido do texto e à tradução. Ele acrescenta um comentário: «Il? Elle (la vie) et». Proporcionamos o trecho por ele enviado a propósito do poema e que pertence a MS1, f. 3:

Fin de matinée

2º verso: Non, piété, non! A tradução é: pitié. Tenha piedade de nós!

13 verso: é difícil a tradução. Vou dar o sentido: Elle (la vie) n'a pas réussi¹⁷² – et il (le poète) l'avait tant / désiré, etc. etc. Tudo o resto está correcto.

O tradutor insere «pitié» e traduz o v. 13 como a seguir: «Elle n'a pas réussi – et lui qui l'avait tant», com consequente alteração do género do particípio no verso seguinte: «désirée». Assinalamos mais algumas alterações da tradução que caracterizam a versão definitiva: no v. 7, «seul» torna-se «seuls», com uma leve alteração do sentido; v. 14, «avait suspendu» é substituído por «avait détourné» [LF: 73].

A troca de correspondência que acabámos de descrever testemunha a posição privilegiada do tradutor, que pode discutir com o poeta as suas dúvidas, às vezes deixando que seja ele a escolher a opção mais apropriada. Os comentários do poeta permitem extrapolar informações interessantes: quanto ao léxico, ele geralmente sugere ao tradutor para optar para formas que pertencem a uma língua quotidiana, fugindo os sinónimos mais áulicos ou arcaizantes, como no caso da tradução do adjetivo ‘matinal’, em “De ramo em ramo”. Interessante é o facto de o poeta inserir termos que estabelecem referências intertextuais, por exemplo ao sugerir a utilização do verbo ‘boiter’,

¹⁷¹ ‘Piété’ in Larousse. *Dictionnaire en ligne*.

(<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pi%C3%A9t%C3%A9/60829>; ultimo acesso a 7/12/2022).

¹⁷² [sic].

empregado por Rimbaud. Isto faz parte de uma estratégia que, além de ser caraterística do *corpus* dos seus poemas originais, está presente também nas traduções, como na versão de “Canção”, de Rafael Alberti, inserida em *Trocar de Rosa*, onde introduz uma rima na última estrofe «(Ela adormeceu na margem. / Tu, na mais alta ramagem.)», que ecoa uma sua tradução de Safo («No ramo alto, alta no ramo / mais alto [...]»).¹⁷³ Ele sugere que a tradução seja tanto quanto possível aderente ao texto original, como no caso da escolha do título da coletânea. Como o próprio Michel Chandaigne afirma no recado de acompanhamento a DS1, o tradutor – aliás experiente na tradução da obra eugeniana, tendo já publicado várias coletâneas suas em francês –, tentando escolher sempre a palavra mais simples e a estrutura gramatical mais concisa, visa também evitar que a língua da tradução soe falsa. A dificuldade, parece dizer ele, reside naqueles casos em que é impossível realizar uma tradução literal, pois «il s’agit presque toujours d’une question de musique» (cfr. apêndice 1).

APÊNDICE 1 – DS2

7.03

Mon fax : 00. 33. 1. 43. 36. 78. 47

Cher Eugénio,

Voici ci-joint les principaux points d’achoppement de ma traduction. Dans certains cas, pouvez-vous m’expliquer le sens, voire le sens sous-jacent? Mais dans la plupart des cas, il s’agit d’avoir votre “feu vert” pour des versions un peu déviante en effet, la traduction littérale ne “colle” pas dans ces cas: il s’agit presque toujours d’une question de musique. Je sais qu’il faut toujours chercher le mot le plus simple, la forme grammaticale la plus concise, mais si je m’en élargue, c’est pour éviter que le français sonne faux. Tout ceci vous le comprendrez bien sûr, mais j’ai besoin de votre aide et compte sur vous pour faire encore croire que je ne suis pas un piètre traducteur!

Trés Cordialment

Michel Chandaigne

Ps: J’ai essayé d’acheter votre dernier volume d’œuvres complètes, sans succès, car il semble (déjà) épuisé. Votre éditeur pourrait-il m’en envoyer [.]? Merci!

¹⁷³ Cfr. os capítulos 3.2.1 e 3.2.3.

APÊNDICE 2 – MS1

1¹⁷⁴

Michel:

Estou com gripe, não posso dar-lhe a ajuda que gostaria.

Mandei-lhe há mais de oito dia[s] a minha POESIA (completa) para a rue de Tournefort. Não me foi devolvido, portanto está lá.

Vamos aos poemas, mesmo sem a ajuda de [...] (estou de cama, já lhe disse):

De Branche en branche:

3º verso: matutina[!] (?). Penso que deve usar “matinal”. Le carmin matinal.

último verso: “concertado”. A palavra é usada em sentido musical: De ramo em ramo harmonizado. (Em harmonia com os ramos[!])

Título (antes que esqueça):

Prefiro Demeurs¹⁷⁵ du feu.

2

La petite patrie

8º. verso: maladroit, parece-me correcto.

14º. verso: Estrume faz contraste brutal com alma. É esta a intenção! Daí parecer-me mal acrescentar paille. Mantenha simplesmente fumier.

Elle est ainsi, la musique

Acho que está tudo certo na tradução, mesmo a mudança verbal em blesse e caresse.

Annonciation du printemps, 2

3º verso: soleil mou; talvez timide seja melhor. O resto está bem.

Derrière la porte

5º verso: sa jeunesse (du berger). Notre âge. Bem. Litière, parece-me muito bem.

Il en a toujours

4º verso – Usar o verbo boiter. Coxear. Decassílabos coxos. (Rimbaud usa o verbo.)

Último verso: Prefiro: si inégale.

Le sacrifice

¹⁷⁴ Os números são assinalados com um círculo.

¹⁷⁵ [sic].

Fleur de l'âge, parece-me exprimir o português “idade de flor”.

3

Fin de matinée

2º verso: Non, piété, non! A tradução é: pitié. Tenha piedade de nós!

13 verso: é difícil a tradução. Vou dar o sentido: Elle (la vie) n'a pas réussi¹⁷⁶ – et il (le poète) l'avait tant / désiré, etc. etc. Tudo o resto está correcto.

Michel: Desculpe. Escrevo-lhe de cama, não o posso ajudar melhor.

Responda-me por fax a dizer-me que recebeu estas linhas e também se o livro já apareceu. Obrigado.

Até sempre,

Eugénio

¹⁷⁶ [sic].

APÊNDICE 3 – MS2

13.3.2000

De: Eugénio de Andrade
Para: Michel Chandaigne
(Fax: 00.33.1.43.36.78.47)

Caro Michel:

Escolha o título que preferir entre [os] dois primeiros. Eu talvez prefira *Les Lieux du Feu*, por mais fiel.

Quanto aos versos finais a minha preferência coincide com a sua (n.º 1)[:]

c'est dans les yeux qu'ils sont un oiseau
dans le concert des branches confundu.

Merci pour le travail.

Afectuadamente [*sic*]

Eugénio

3.3.2. A correspondência com o tradutor italiano Carlo Vittorio Cattaneo

Como vimos no capítulo anterior, as trocas epistolares entre autores e tradutores proporcionam dados preciosos, que contribuem para a compreensão dos textos e das poéticas de ambos, sobretudo no caso de haver entre os interlocutores uma relação prolongada e de confidênci, quando não de amizade. A correspondência entre Eugénio de Andrade e Carlo Vittorio Cattaneo,¹⁷⁷ tradutor italiano com o qual o poeta manteve uma relação de amizade e que muito se dedicou à sua obra,¹⁷⁸ constitui um exemplo desta riqueza de informações, embora não tenhamos à nossa disposição – apesar das longas pesquisas realizadas – as cartas que o poeta enviou ao tradutor. A ausência desta parte preponderante da troca constitui, sem dúvida, uma falha, mas é possível, em muitos casos, inferir as respostas do poeta, quer acompanhando a conversa entre os dois – com as referências a trechos das cartas do poeta que vão de vez em quando aparecendo –, quer, como veremos, graças a documentos externos à conversa.

A parte da correspondência de que estamos a tratar encontra-se no espólio de Eugénio de Andrade conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, ainda em fase de catalogação à data da nossa consulta (24/9/2021), pela qual agradecemos aos funcionários e aos arquivistas da Biblioteca, que nos facultaram os documentos. Ela abrange várias décadas, sendo a primeira carta datada de 4/9/1972 e a última de 17/9/1996 (registando-se, ainda, a presença de mais duas cartas sem data), e consta de 94 itens – quase todos manuscritos –, a maioria dos quais são cartas e – em quantidade limitada – bilhetes ou postais.

As cartas oferecem informações interessantes quanto à relação do poeta com a Itália. O primeiro elemento a destacar é de interesse linguístico: muitas das cartas enviadas por Carlo Vittorio Cattaneo estão escritas em italiano, testemunhando assim um bom conhecimento, pelo menos passivo, desta língua pelo poeta.¹⁷⁹ Graças às referências que o tradutor faz às cartas do poeta por ele recebidas,

¹⁷⁷ Carlo Vittorio Cattaneo (1941-1998) licenciou-se em literatura portuguesa em Roma em 1970, discutindo a tese “Una poesia di Jorge de Sena – Studio di strutture” sob a orientação de Luciana Stegagno Picchio. Funcionário das “Ferrovie dello Stato”, dedicou-se à literatura como poeta (lembamos, entre outras publicações, a coletânea *Distruzioni per l'uso*, de 1974), mas também como tradutor e crítico de numerosos autores portugueses e brasileiros (Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Murilo Mendes), tendo inclusive organizado a antologia *La nuova poesia portoghese*, publicada em 1975. Em 2013, a Guimarães Editora publicou a sua correspondência com Jorge de Sena. Poemas seus foram integrados na antologia de traduções de Sena *Poesia do Século XX (De Thomas Hardy a C.V. Cattaneo)*, de 1978. Cfr. Fournier, A., “Carlo Vittorio Cattaneo e a tradução total de Jorge De Sena em Itália” in Abbati, O. (a cura di), *Intrecci romanzo. Trame e incontri di culture*, Nuova Trauben, Torino 2016, pp. 145-57. Eugénio de Andrade escreveu um poema “À memória de Carlo Vittorio Cattaneo”, publicado na primeira edição de *Pequeno Formato* (op. cit., p. 67) e em seguida expungido.

¹⁷⁸ Relativamente à obra de Eugénio de Andrade, além da atividade crítica, que inclui recensões a *Véspera da Água* (Colóquio/Letras, 28, Nov. 1975, pp. 71-2) e a *Memória Doutro Rio* (Colóquio/Letras, 51, Set. 1979, pp. 73-4), lembamos que Carlo Vittorio Cattaneo organizou as antologias *Ostinato rigore* (1975) e *Nuovi cieli. Sette poesie di Eugénio de Andrade* (1998). Publicou as traduções *Memoria d'un altro fiume* (1983), *Bianco nel bianco* (1984) *Vigilia dell'acqua* (1990), *Ufficio di pazienza* (1997), *Il sale della língua* (1998) e realizou as versões italianas que se podem ler na edição bilingue da coletânea *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, publicada em 1974.

¹⁷⁹ De vez em quando, Eugénio de Andrade pede ao interlocutor esclarecimentos de cunho linguístico: na carta datada de

podemos afirmar que Eugénio de Andrade respondia em português. É também importante a alusão, em carta de 2/12/1973, a um «progetto di traduzioni di poesie italiane» no qual Eugénio de Andrade estaria a trabalhar. O interlocutor sugere-lhe alguns nomes a inserir na antologia: Alfonso Gatto, Leonardo Sinigaglia, Vittorio Sereni.

Embora as cartas forneçam informações de cunho crítico-literário, musical, bem como histórico-político, é nosso objetivo realçar as reflexões relativas à tradução. Carlo Vittorio Cattaneo parece utilizar a atividade tradutória como ferramenta para adquirir um mais profundo conhecimento da poética de Eugénio de Andrade, de que ele trata em ensaios críticos, diversamente, por exemplo, do tradutor francês Michel Chandaigne: em carta de 2/12/1972, de facto, ele afirma que as traduções são um «esercizio» – definição que o próprio poeta, por sua vez, utilizou – que «mi serve per addentrarmi sempre di più [...] nella “selva oscura” delle sue metafore». Exercício árduo, pois, já na primeira carta, exprimindo o seu interesse pela publicação de uma antologia bilingue da poesia eugeniana, ele não deixa de sublinhar as «enormes» dificuldades que se encontram ao traduzir os textos do poeta (carta de 4/9/1972), dificuldades particularmente enfatizadas a propósito de “Green God”, de *As Mãoz e os Frutos* (13/5/1973, 8/7/1973). Ele opta por enviar ao poeta versões que não apresentaram problemas excessivamente espinhosos, explicitando até as suas estratégias tradutórias, que visavam «mantenere la metrica e le rime dell’originale e di non spostare le parole da un verso all’altro» (15/10/1972). O poeta teria apreciado aquelas versões, definindo-as «admiráveis traduções» e teria enviado a Cattaneo, juntamente com alguns livros, algumas versões realizadas por Pia Lippi,¹⁸⁰ que o tradutor afirma estarem escritas num «italiano ottocentesco» (2/12/1972).

Como vimos, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios* foi publicada em 1974 no Porto pela Inova na versão bilingue português-italiano, com tradução justamente de Carlo Vittorio Cattaneo e com um poema seu na abertura da coletânea, acompanhado pela tradução realizada por Eugénio de Andrade e revista por Jorge de Sena. Em carta datada de 30/01/1973, o tradutor lista uma série de unidades de tradução que levantaram nele algumas dúvidas, para discutir destas dificuldades tradutórias com o poeta. Apesar de não dispormos das respostas do poeta, podemos conferir quais as escolhas definitivas no texto publicado. Vale a pena registar a seguinte frase, interessante quanto à opinião que Eugénio de Andrade tinha de *Escrita da Terra*: «Mi scrive che “Escrita da Terra” è una raccolta “minore”». Vejamos quais problemas levanta o tradutor:

ESCRITA DA TERRA¹⁸¹ – Escrita è sostantivo (scritta, iscrizione ecc.), vero?

12/6/1973, Carlo Vittorio Cattaneo explica-lhe o significado do verbo ‘scuocere’; pela carta seguinte, de 16/6/1973, compreendemos que o poeta terá perguntado como se traduz em português a expressão ‘il riso che non scuoce’.

¹⁸⁰ As traduções são conservadas no arquivo do poeta na Biblioteca Pública Municipal do Porto (cfr. cap. 3.3.1).

¹⁸¹ Todos os títulos estão em caixa alta nas cartas.

RUA DUQUE DE PALMELA 111
o pôlen das palavras – delle o dalle parole?¹⁸²

PENICHE
Seca, corta – sono imperativi o indicativi presenti?

DELFOS (è la città greca famosa per l'oracolo?)
para poder dormir – chi deve dormire: a noite o eu?

JARDIM DE MARBELLA (Marbella è una città?)
de junho – complemento di tempo?

ELEGIA DAS AGUAS NEGRAS
Quella che mi ha inviato per lettera è la stesura definitiva? La posso sostituire alla
stesura di “Escrita da Terra”?

Na edição de 1974, “Escrita da Terra” é traduzido por “Scrittura della terra”; na versão italiana de “Rua Duque de Palmela 111”, lemos “il polline delle parole”; em “Peniche”, os verbos indicados estão traduzidos no indicativo; em “Delfos”, é a noite que tem de dormir; em “Jardim de Marbella”, lemos “di giugno” e não aparecem notas explicativas relativas ao título.

Da carta seguinte (19/2/1973) emerge que o poeta pediu ao tradutor para publicar as suas traduções da obra em questão. Carlo Vittorio Cattaneo ilustra, então, outras dúvidas tradutórias: «In “Jardim de Marbella” il verbo partem è riflessivo? Significa cioè che gli alberi si spezzano (o si spaccano)? Oppure è intransitivo? Significa cioè che gli alberi partono (metafora piuttosto ardita, complicata dalla sinestesia)?». O poeta comenta na margem esquerda – talvez para anotar rapidamente respostas que iriam ser reelaboradas mais tarde –, a lápis e seguindo longitudinalmente o texto: «Não é reflexo», sublinhando o adjetivo, mas não colocando a vírgula segundo seria adequado ao sentido que atribuímos ao comentário. Carlo Vittorio Cattaneo anexa uma versão das traduções, que será substituída pelo anexo da carta seguinte (21/2/1973), na qual afirma ter revisto as traduções com Luciana Stegagno Picchio.¹⁸³ Na mesma carta, ele escreve o texto do poema “Bocca”, de Umberto Saba, que Eugénio de Andrade traduzirá e integrará em *Trocar de Rosa*.

A carta seguinte (1/3/1973) é de particular interesse pois o tradutor ilustra algumas dúvidas surgidas após a receção das considerações do poeta. Nela é possível ler comentários de Eugénio de Andrade escritos a lápis, talvez como anotação pessoal a ser transcrita e reelaborada em carta de resposta. Leiamos alguns trechos:

¹⁸² A questão é proposta novamente na margem inferior da carta seguinte, onde o tradutor explica a diferença entre as duas formas italianas recorrendo à comparação com o latim.

¹⁸³ Numa carta posterior (3/4/1973), ele pedirá ao autor para colocar «rompono» e não «partono», após ter discutido o assunto com Ruggero Jacobbi.

RUA DUQUE DE PALMELA

Il fatto che os lódãos non siano i loti (effettivamente dei loti nella via dove lei abita sono un po' fuori luogo) è una vera disgrazia perché perdo il legame fonico lodo/lódãos. Come posso tradurre questa [sic] nome? That's the question! In italiano esiste celtide, ma è generico ed è anche brutto – rovinerebbe il verso. Forse c'è un nome preciso per la “*Celtis australis*”, ma io non lo conosco. Farò delle ricerche ed eventualmente correggerò sulle bozze. Per il momento scriva degli olmi al posto di dei loti.

Quella dei nomi di piante è una questione difficile. Un altro nome che mi fa impazzire è álamo: è pioppo oppure olmo? In SALZBURG ho prima tradotto con pioppo, poi, su consiglio della lettrice di portoghese [...] ho cambiato in olmo. Se lei ritiene che sia più esatto pioppo corregga.

Eugénio de Andrade comenta de forma parentória: «Deixa olmo». Na verdade, “álamo” corresponde ao italiano “pioppo”: Eugénio de Andrade terá preferido “olmo” por razões fónicas.

A colaboração entre os dois vai além da tradução: a certa altura o tradutor propõe a alteração do verso no original:

MONFORTINHO

1º verso: La nebbia sparsa e i cavalli –

Personalmente, mi sembrava più bella la prima versione di questa poesia con l'unione tra la natura e gli amanti ottenuta attraverso il binomio cavalos/palavras. Névoa/cavalos limita il primo verso alla descrizione, un po' oleografica, del paesaggio e gli amanti, chiusi nel secondo verso che da solo è un po' banale, non si compenetrano nella natura. Le sembra brutta una soluzione di questo tipo: “a névoa os cavalos e as palavras” (la nebbia i cavalli e le parole)?

Eugénio de Andrade anota a lápis no final do parágrafo: «Volta-se à 1ª versão», aceitando a alteração sugerida pelo tradutor, que se diz «onoratíssimo» (carta de 3/4/1973).

As dúvidas que serão expostas em seguida têm a ver, respetivamente, com o lacônico poema “Guernica” e com “Charing Cross” e “Póvoa de Atalaia”. Estes comentários são importantes porque, conferindo a versão publicada, podemos inferir que escolhas e estratégias tradutórias foram aprovadas pelo poeta:

GUERNICA

I due aggettivi iniziali li ho messi al femminile perché li ho ritenuti riferiti a ar che in italiano (aria) è appunto femminile. È esatto?

Le vanno bene i piccoli cambiamenti che mi hanno permesso di mantenere la rima in CHARING CROSS e in PÓVOA DE ATALAIA?

Quanto ao primeiro, a versão italiana apresenta os adjetivos femininos «compatta / cieca»¹⁸⁴, a versão finalmente publicada de “Charing Cross” é a seguinte:

¹⁸⁴ Andrade, E. de, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, op. cit., p. 25.

Não tardará o crepúsculo
nos teus olhos
o verão
deve estar por um fio

sei agora o teu nome
ou um estorninho sobre o rio

Non tarderà il crepuscolo
nei tuoi occhi
l'estate
deve essere appesa a un capello

ora conosco il tuo nome
o sul fiume uno stornello¹⁸⁵

Como se vê, o tradutor opta por traduzir a expressão portuguesa ‘estar por um fio’ com ‘essere / stare appeso a un capello’, menos comum do que ‘essere / stare appeso a un filo’, mas que permite garantir a rima com ‘stornello’, mantendo um aspeto estilístico importante no *corpus* eugeniano (2.2.3). O poeta aprova esta tradução: também neste caso, ele atribui uma maior importância ao aspeto auditivo e rítmico do poema.

Quanto a “Póvoa de Atalaia”, o poema, que Eugénio de Andrade em nota diz ter escrito em 1943¹⁸⁶, foi em seguida inserido em *Primeiros Poemas* com o título “Canção infantil”.

Era um amieiro
depois uma azenha
e junto
um ribeiro.

Tudo tão parado
- que devia fazer?
Meti tudo no bolso
para os não perder.

C’era un ontano
poi un mulino
e un ruscello
vicino.

Tutto così fermo
- cosa fare dovevo?
In tasca ho messo tutto
se no li perdevo.¹⁸⁷

O objetivo do tradutor, aqui também, é manter a rima, embora num caso deslocando a sua posição em relação ao original português: se, na primeira estrofe, a rima é mantida e o texto funciona, na outra o segundo verso apresenta uma disposição dos predicados que parece improvável em italiano, tendo o infinitivo sido antecipado.

Em 1975, Carlo Vittorio Cattaneo publica uma antologia de poemas eugenianos com o título *Ostinato rigore*, pelas Edizioni Abete de Roma. O livro, que, de facto, introduz a obra do poeta português no panorama editorial italiano, consta de uma ampla introdução crítica – que o próprio organizador define como «la più completa analisi della [s]ua opera poetica, libro per libro» (carta sem data) – que trata singularmente de todas as obras publicadas pelo poeta até àquele momento. Como vimos, a antologia inclui algumas estrofes inéditas de *Limiar dos Pássaros*, apresentando a obra como

¹⁸⁵ Andrade, E. de, *Escrita da Terra e Outros Epítáfios*, op. cit., pp. 22-3.

¹⁸⁶ Ivi, p. 41.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 26-7.

um poema de 15 quartetos de que ele traduz os cinco conclusivos.¹⁸⁸ Em carta do tradutor datada de 8 de julho de 1973, ele utiliza outro título para se referir a esta coletânea: *Quartetos dos Pássaros*; já na carta seguinte, o título será o definitivo.¹⁸⁹ Na troca epistolar, o tradutor fala da obra ainda em carta de 5/1/1974, insistindo para que o poeta lhe enviasse uma cópia e com a referência à eventualidade que ela saísse primeiro na Itália e para o trabalho de correção por ele realizado: «Con “Limiar dos pássaros” mi stai facendo vivere il supplizio di Tantalo. Quando ti deciderai a mandarmelo? Forse quando, a forza di correggere, sarà ridotto a due sole quartine?». Em carta de 8/7/1973, falando da antologia, ele diz estar quase pronta, mas afirma também que «[h]o dovuto rinunciare ad alcune delle poesie che preferisco perché non sono riuscito a tradurle in maniera decente, ma a “To a Green God”, non voglio assolutamente rinunciare». Na mesma carta, o tradutor agradece o envio de *Véspera da Água*, ainda inédito, comentando em seguida a coletânea desta forma:

È un libro omogeneo, senza dubbio, ma lo sento come un tentativo che non ti apre nessuna strada per un rinnovamento. Peggio, ti apre una strada sola che è pericolosa. La tua poesia era già abbastanza aerea, adesso è troppo depurata e rarefatta. Non solo rischi di ripeterti, ma addirittura rischi di cadere in una “poesia pura” anacronistica. Nonostante i grossi scompensi tra i vari componimenti, dovuti alla mancanza di una rigida selezione, mi sembrava più interessante il tentativo di “Obscuro Domínio”. Lì, nelle poesie migliori, il tono era più denso, più sanguigno (18/10/1973).

E ainda, em carta de 5/1/1974, replica:

ma ricordati che sono critiche dirette non tanto al libro in se stesso quanto alla tua evoluzione poetica. Devo però dirti che mi sento molto legato a “Véspera da água”, forse perché con tutte le discussões fatte a Porto ho contribuito un pochino a spronarti a migliorarlo.

Carlo Vittorio Cattaneo envia várias traduções ao poeta nas suas cartas, como a do poema 5 de *Matéria Solar*, em carta de 6/11/80. Em carta de 13/2/1976, ele envia a tradução de um poema intitulado “L’adieu”. Trata-se do texto cujo título será em seguida mudado em “Cemitério inglês” e inserido em *Escrita da Terra* [PO: 239]. Além da mudança no que diz respeito ao título, graças à tradução podemos inferir que talvez o texto fosse originariamente bastante diferente quanto à pontuação.

Di più alla terra adesso t’avvicini
Occhi serrati contempli una pietra
piccola inabitabile quasi bianca
Fosse acqua sarebbe perfezione

¹⁸⁸ Cattaneo, C. V., “Introduzione” in Andrade, E. de, *Ostinato rigore. Antologia poetica*, op. cit., pp. 9-45, p. 37.

¹⁸⁹ Cfr. o cap. 2.5.3.

Un bambino come nei sogni canta.

Estas anotações proporcionam-nos uma ideia da relação que Eugénio de Andrade mantinha com Carlo Vittorio Cattaneo: não se trata só de uma interlocução profissional, mas estabelece-se uma relação pessoal que terá consequências evidentes na própria poesia eugeniana, pois ele aceita os comentários do amigo, chegando até – como vimos – a alterar um dos seus poemas com base neles. Quanto à opinião que ele tinha da poesia do interlocutor italiano, é o próprio tradutor a pedir-lha, até depois da publicação da antologia de Jorge de Sena (da qual, como vimos, o tradutor não só faz parte, mas na qual merece até o lugar de honra, sendo inserido no subtítulo; carta de 2/12/73). Da carta seguinte emerge um parecer positivo, apesar de não entusiástico.

3.4. Para uma crítica das traduções de Eugénio de Andrade

3.4.1. Pressupostos teóricos

Ao longo das últimas décadas tem surgido um grande interesse pela tradução literária, inclusive no âmbito académico, com o estabelecimento de cursos com enfoque teórico e/ou com caráter laboratorial, a publicação de ensaios capitais sobre o tema e a proliferação de congressos e contribuições cada vez mais especializadas. Paralelamente, no panorama editorial, a tradução continua a ocupar um grande espaço, quer do ponto de vista da quantidade das obras traduzidas publicadas,¹⁹⁰ quer porque lhe são dedicados eventos em feiras internacionais, festivais e programas institucionais de financiamento à publicação,¹⁹¹ com o consequente reforço da figura do tradutor e a fundação de associações e sindicatos de setor.¹⁹² A presença cada vez maior da tradução e do debate em redor dela nos mais variados âmbitos da vida social e cultural tem engendrado um geral repensamento desta atividade e dos seus produtos. Neste panorama, uma problemática que se impõe de forma cada vez mais urgente tem a ver com a crítica da tradução: a sua definição, a identificação dos seus objetos de estudo e linhas de pesquisa, o estabelecimento de critérios que possam guiar os críticos para que se superem – como todos os teóricos auspiciam – as avaliações tradicionais geralmente impressionistas. Um trabalho deste tipo leva ao melhoramento da qualidade das traduções, com o consequente benefício para os leitores e para a difusão da leitura; contribui para a afirmação do valor do trabalho do tradutor, algo de que beneficiariam, desta vez, inclusive economicamente, os próprios tradutores; exorta os tradutores a refletirem mais sobre as suas estratégias tradutórias e, consequentemente, a elaborar paratextos que sejam mais eficazes na apresentação da obra e no acompanhamento da leitura, facilitando o acolhimento da obra estrangeira na literatura da língua de chegada. Vários teóricos, ainda, trazem à luz a necessidade de se estabelecerem um *modus operandi* e critérios objetivos nos quais assentar a crítica da tradução, para se reforçar e completar o molde teórico que constitui a base da teoria da tradução em geral. É o caso do eslavista italiano Bruno Osimo, que dedica um inteiro manual à disciplina¹⁹³ e exorta à criação de uma metalinguagem própria da

¹⁹⁰ Vejam-se os dados oferecidos pelo *Inquérito ao Sector do Livro* de 2012 realizado pelo Observatório das Actividades Culturais (https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/11917/1/other_Inquerito ao sector do Livro.pdf; último acesso a 18/1/2022).

¹⁹¹ Pensamos, por exemplo, na “Linha de apoio à tradução e edição (LATE)”, que, a partir de 2020, conjuga o velho programa de apoio à tradução da DGLAB e o programa de apoio à edição do Camões, IP, outorgando verbas para a tradução de obras literárias portuguesas no estrangeiro.

¹⁹² Na Itália nasceu o “Sindacato dei traduttori editoriali” STRADE, enquanto vai se difundindo o hábito de se colocar o nome do tradutor na capa do livro, nomeadamente no caso dos tradutores mais conhecidos.

¹⁹³ No seu *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale* (Hoepli, Milão 2004), Bruno Osimo faz um balanço da crítica das traduções nos mais diversos âmbitos (académico, profissional, editorial, etc.), manifestando o objetivo de se começar um percurso de uniformização dos critérios avaliativos, para que possam ser partilhados por todos esses setores. Partindo da necessidade de se comparar o texto traduzido com o original, ele dedica

teoria e da crítica da tradução, para que ela possa ser retomada pela história da tradução,¹⁹⁴ ou de Gideon Toury, que, na esteria de Anton Popovič,¹⁹⁵ sublinha a necessidade de se integrar na disciplina uma abordagem descritiva, pois «nenhuma ciência empírica pode reivindicar a exaustividade e, portanto, ser considerada como uma disciplina (relativamente) autónoma, se não tiver desenvolvido uma vertente descritiva»,¹⁹⁶ que constitui inclusive um laboratório para eventualmente se emendar a teoria. Outros teóricos, por fim, numa abordagem que visa a interdisciplinaridade, reconhecem como uma das razões de ser da crítica da tradução a revelação da importância da prática da tradução no âmbito de uma dada história literária, no cruzamento entre literaturas diferentes e na formação das línguas: algo que poderia ser demonstrado através da progressiva delimitação de um *corpus* bem escolhido de traduções. André Lefevere, por exemplo, identifica esta prática como fundamental para se analisar o papel que a tradução desempenhou primeiro – do ponto de vista histórico – na formação da literatura europeia e, em seguida, da literatura extraeuropeia. Na opinião dele, de facto,

C'est en démontrant le rôle énorme qu'ont joué les traductions dans l'évolution des littératures qu'on pourra révéler la "polyglossie littéraire" comme donnée de base de toute littérature européenne depuis le Moyen Age, et de toute littérature extra-européenne depuis le dix-neuvième siècle.¹⁹⁷

Romper-se-ia, assim, a associação de cunho romântico entre literatura e nação que ainda vige como base teórica da maioria das histórias literárias¹⁹⁸ e clarificar-se-iam aspectos da formação das línguas que escapariam sem uma reflexão deste tipo.

A crítica da tradução contém *in nuce* numerosas linhas de pesquisa que têm a ver com a análise: a) do *corpus* de traduções (sejam elas ativas ou passivas) de um autor específico; b) das traduções da obra de um autor numa determinada língua em sentido diacrónico; c) do *corpus* de traduções realizadas por um tradutor ou d) por um grupo de tradutores; e) das escolhas e das estratégias tradutórias utilizadas numa determinada época; f) da história da relação entre duas ou mais literaturas através das traduções; g) dos movimentos tradutórios macroscópicos, etc. Justamente por causa da riqueza intrínseca deste âmbito de pesquisa, ao longo da história têm-se registado exemplos

dois capítulos, à “teoria da qualidade” e à “teoria da avaliação”, respetivamente; ilustra, a seguir, o estado da arte do debate relativo à crítica da tradução e propõe vários estudos de caso e um modelo de síntese.

¹⁹⁴ Osimo, B., *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano 2002, p. 2. Interessante é, inclusive, a associação proposta pelo teórico entre a crítica da tradução e a interpretação freudiana dos sonhos: veja-se *ivi*, pp. 80-2.

¹⁹⁵ Popovič, A., *Problemy hudožestvennogo perevoda* [1975], trad. do eslovaco de I. A. Bernštejn, I. S. Černjávskaja, Moskvá, Vysšaja škola, 1980, p. 39 *apud* Osimo, B., *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, op. cit., p. 213.

¹⁹⁶ Toury, G., «A Rationale for Descriptive Translation Studies» in *Dispositio*, VII, 19-20 (1982), pp. 23-39, p. 23 (trad. nossa).

¹⁹⁷ Lefevere, A., *La traduction dans le développement des littératures*, Lang, Bern 1993, p. 32. Quanto ao papel da tradução na génesis das literaturas, veja-se Folena, G., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

¹⁹⁸ Lefevere, A., *La traduction dans le développement des littératures*, op. cit., p. 32. Veja-se também Mattioli, E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi editore, Modena 2001, pp. 41-8.

(até de prestígio) de comentários críticos das traduções, apesar de nunca terem existido uma prática da crítica da tradução que se baseasse em critérios e empregasse métodos universalmente aceitos, nem uma sua teorização sistemática ou uma sua abordagem como disciplina. Pensamos na epístola 57 de Jerónimo a Pammáquio, intitulada *Liber de optimo genere interpretandi* e datada de c. 390, que nos interessa pela sua dupla natureza de comentário do tradutor à sua própria tradução, mas também de verdadeiro documento de crítica da tradução alheia. O santo padroeiro dos tradutores, de facto, ilustra nela as estratégias tradutórias por ele utilizadas na versão da carta de Epifânio, colocando a ênfase nos paratextos, nomeadamente nos prefácios, como lugar de expressão dos tradutores, e avocando como seus predecessores Cícero com o prefácio às orações por ele traduzidas do grego *Contra Ctesiphontem*, de Ésquines, e *De Corona*, de Demóstenes, e Horácio com a sua *Ars poetica*. Comentando o primeiro caso, ele introduz três categorias que voltarão ao longo da história da tradução: a categoria das *omissões* («Quanta in illis praetermisserit»), a dos *acrescentos* ou *expansões* («quanta addiderit») e a das *alterações* («quanta mutauerit»).¹⁹⁹ Ele escolhe, ainda, exemplos tirados da *Septuaginta* para mostrar que, até na tradução da Bíblia aceite pela Igreja, foi necessário recorrer às estratégias que acabámos de enumerar, explicando o significado do texto original e acrescentando comentários relativos.

A não ser por alguns casos isolados, portanto, a crítica da tradução configura-se quase como uma *terra incognita* ao longo de muitos séculos; diversamente, nas últimas décadas, esta situação tem começado a mudar, nomeadamente a partir de Holmes, com a sua *mapping theory* de 1988.²⁰⁰ Segundo a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2^a edição, de 1998), esta falta de estudos tem a ver, por um lado, com o escasso valor ainda atribuído à tradução no Ocidente e, por outro, com as gerais dificuldades relativas ao estabelecimento de critérios adequados para a análise e o juízo das atividades criadoras.²⁰¹ Questão, esta, espinhosa, pois um crítico da tradução deve considerar inúmeros fatores, como sublinha Eugene Nida:

One cannot, therefore, state that a particular translation is good or bad without taking in consideration a myriad of factors, which in turn must be weighted in a number of different ways, with appreciably different answers. Hence there will always be a variety of valid answers to the question, 'Is this a good translation?'.²⁰²

¹⁹⁹ Bona, E., *La libertà del traduttore. L'epistola de optimo genere interpretandi di Gerolamo*, Bonanno editore, Acireale – Roma 2008, p. 76.

²⁰⁰ Holmes, J., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988. Indicadora é a afirmação de Anna Strowe na última edição da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*: «It seems noteworthy that of several major journals in the field (*Meta*, *Perspectives*, *Target*, *Translation Review*, *Translation Studies*, *Translation and Interpreting Studies*, *The Translator*), none has a statement on their website about whether they publish reviews of translations, as opposed to reviews of scholarly works» (Strowe, A., «Reviewing and criticism» in Baker, M., Saldanha, G. (ed.s) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third edition*, op. cit., p. 490).

²⁰¹ Maier, C., «Reviewing and criticism» in Baker, M., Saldanha, G. (ed.s), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second edition* [1998], Routledge, New York 2009², pp. 236-41, p. 237.

²⁰² Nida, E. A., *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translation*, 348

O resultado é que, ainda no final do séc. XX, Henri Meschonnic, definindo a crítica da tradução como «um trabalho de palimpsesto»²⁰³, denuncia a sua total ausência na França, ausência que acompanharia a da crítica da poesia.²⁰⁴ Segundo o autor, o papel da crítica da tradução não se pode restringir ao comentário das supressões ou dos acrescentos, das deslocações e das transformações que constituem as “teratologias” comumente operadas pelos tradutores (cap. 3.1). Se a tradução não pode deixar de implicar uma teoria do discurso, no produto desta atividade tornar-se-á evidente a posição do tradutor relativamente à própria tradução, à linguagem, à literatura: ele escolherá, por exemplo, entre a tradução do sentido do texto ou, como Meschonnic preconiza e coloca em prática, da sua “significance”. Um dos objetivos da crítica da tradução deve ser justamente o reconhecimento da escolha que se esconde por detrás da tradução, e isto pode ser feito relativamente a uma época, a uma obra específica em épocas diferentes, etc.; torna-se, assim, evidente a importância da tradução como concretização do pensamento linguístico e literário de um tradutor ou de uma época.²⁰⁵ De entre os teóricos que se ocuparam da crítica da tradução, neste caso recuperando as teorias de Meschonnic e articulando-as com a fenomenologia de Luciano Anceschi, figura Emilio Mattioli,²⁰⁶ que recusa uma poética normativa, afirmando que cada tradutor plasma uma poética pessoal com base na sua consciência relativa ao traduzir, nos resultados críticos elaborados em relação à obra original (sendo a tradução uma forma de crítica) e nos critérios tradutórios consequentemente escolhidos. A tradução torna-se, assim, a relação entre duas poéticas: a do autor e a do tradutor. Uma tradução-texto – conceito retomado de Meschonnic – pressupõe uma poética. Um dos objetivos da crítica da tradução seria a descoberta da poética do tradutor, bem como a explicitação da crítica à obra original de que a tradução é portadora. Esta necessidade de se estudar a posição tradutória do tradutor foi ressaltada inclusive por Antoine Berman – que Mattioli cita –²⁰⁷ no seu ensaio póstumo *Pour une critique des traductions: John Donne*. Aqui Berman, reconhecendo como molde teórico a hermenêutica moderna (Ricœur e Jauss a partir de *Ser e Tempo* de Heidegger) e Benjamin, estabelece três categorias hermenêuticas nas quais assentar a crítica da tradução: a posição tradutória do tradutor, o seu projeto de tradução e o seu horizonte tradutório, além de estabelecer de forma concreta *quem* é o tradutor. Ele encara a crítica da tradução como um dos géneros da crítica literária e reconhece entre as suas

translating, E. J. Brill, Leiden 1964, p. 164.

²⁰³ Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, op. cit., p. 19 (trad. nossa).

²⁰⁴ *Ivi*, p. 127: «Or la situation actuelle, en France, du traduire et l'accueil fait aux traductions par l'acritique littéraire, montrent que, tout comme il n'y a pas de critique de la poésie, il n'y a pas de critique de la traduction».

²⁰⁵ *Ivi*, p. 319.

²⁰⁶ Emilio Mattioli (1933-2007) foi professor de poética e retórica no Departamento de Estética da Universidade de Bolonha e um dos fundadores da mais célebre e longeva revista italiana dedicada à tradução, *Testo a fronte*. Ele coloca a tradução na interseção entre poética – pois o estudo da tradução deve tomar em consideração a poética dos tradutores – e retórica – sendo considerada um género literário (Mattioli, E., *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena 1983, p. 3).

²⁰⁷ *Idem*, *Ritmo e traduzione*, op. cit., pp. 41-8.

tarefas a preparação de um espaço para a retradução das obras,²⁰⁸ no caso de elas terem recebido traduções medíocres, bem como o realce das traduções consideradas ótimas e importantes. Reconhecendo a existência de obras que abordam este tema ao longo da história, ele fala de uma heterogeneidade que torna impossível a constituição de um género. Entre as propostas modernas, o autor reconhece uma contraposição entre a de Henri Meschonnic (que ele define como «um simples trabalho de destruição»²⁰⁹, configurando-se como uma crítica negativa) e a da escola de Telavive. Interessante é o conceito de *translation* de uma obra, ao qual a tradução pertence – sendo imprescindível para a implantação de uma obra em outra língua-cultura –, mas que envolve também a crítica e outros tipos de transformações (textuais ou menos) que contribuem para aquele objetivo.²¹⁰

A questão da poética do tradutor caracteriza também a abordagem de Peter Newmark. No seu manual principalmente dirigido a estudantes,²¹¹ o teórico oferece uma visão dialética da crítica da tradução:

The challenge in translation criticism is to state your own principles categorically, but at the same time to elucidate the translator's principles, and even the principles he is reacting against (or following). In this sense, good translation criticism is historical, dialectical, Marxist.²¹²

Para tal efeito, ele propõe um método para a crítica (“plan of criticism”), que porá em prática na segunda parte do manual, dedicada a exemplos de análise:

I think any comprehensive criticism of a translation has to cover five topics: (1) a brief analysis of the SL text stressing its intention and its functional aspects; (2) the translator's interpretation of the SL text's purpose, his translation method and the translation's likely readership; (3) a selective but representative detailed comparison of the translation with the original; (4) an evaluation of the translation - (a) in the translator's terms, (b) in the critic's terms; (5) where appropriate, an assessment of the likely place of the translation in the target language culture or discipline.²¹³

Segundo Peter Newmark, a crítica da tradução é o elo de ligação entre a teoria e a prática tradutória e é fundamental do ponto de vista pedagógico não só no âmbito dos cursos de tradução, como também nos programas de literatura comparada, dos quais ela deveria constituir a base, numa reconsideração da relação entre *Translation Studies* e literatura comparada partilhada por outros teóricos, entre os

²⁰⁸ Na nossa opinião, as próprias retraduções constituem uma crítica implícita das traduções existentes, pois geralmente são publicadas com a vontade de melhorá-las.

²⁰⁹ Berman, A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, op. cit., p. 17 (trad. nossa).

²¹⁰ *Ivi*.

²¹¹ Newmark, P., *A textbook of translation*, Longman, London 1988, pp. 184-92.

²¹² *Ivi*, p. 185.

²¹³ *Ivi*, p. 186.

quais Susan Bassnett, que reconhece na segunda um ramo importante da disciplina principal, constituída pelos primeiros.²¹⁴

Num célebre ensaio dedicado aos limites e ao potencial da crítica das traduções,²¹⁵ movendo da afirmação de que uma crítica deve ser construtiva e colocar as bases para retraduções de uma obra, Katharina Reiss sublinha a importância de se comparar o texto traduzido com o original, para que a avaliação da tradução seja mais pormenorizada, e coloca a ênfase na necessidade de se tomarem em consideração a tipologia textual (“type of text”), bem como os seus elementos linguísticos e extralinguísticos. Entre os limites da disciplina, a linguista alemã enumera as “perspetivas subjetivas”, sendo inalienável dela a dupla subjetividade devida à personalidade do tradutor (tema que ela aprofunda, conjugando as teorias do psicólogo Eduard Spranger relativas aos “tipos de pessoas” com a teoria da tradução) e à natureza subjetiva dos processos hermenêuticos. Mais um elemento que determinaria a subjetividade da crítica da tradução é a abordagem funcional, ou seja, relativa à função, aos objetivos e ao público da tradução, quando não coincidirem com os do texto original.²¹⁶

Além dos numerosos autores que suportam uma crítica baseada na comparação entre o texto de partida e o de chegada, há também vários teóricos que colocam o enfoque no segundo. Even-Zohar, no âmbito da sua teoria do polissistema literário, propõe uma crítica da tradução que toma em consideração os fatores históricos e o contexto, além das relações culturais internacionais e de dependência cultural entre as nações;²¹⁷ o já citado André Lefevere, no âmbito da mesma teoria, defende uma crítica que veja no seu centro o texto traduzido no contexto da cultura de chegada;²¹⁸ Gideon Toury, embora não diminuindo a importância da comparação dos textos, denuncia a tendência para a reverência do original e a confusão da crítica da tradução com uma enumeração de erros.²¹⁹ Na esteira de Even-Zohar, Toury, que estudou as normas que vigem no polissistema, preconiza um estudo retrospectivo dos metatextos, para que se contextualize a tradução e se reconheçam as normas nela postas em prática (normas que não se devem entender em sentido prescritivo, mas sim descritivo, como comportamentos tradutórios mais comuns).²²⁰ Na sua opinião, o método da crítica da tradução

²¹⁴ Bassnett, S., *La traduzione. Teorie e pratica* [1993], trad. it. di G. Bandini, Bompiani, Torino 2009⁴, pp. 1-2, n. 1.

²¹⁵ Reiss, K., *Translation criticism. The Potentials & Limitations* [1971], trad. de E. F. Rhodes, St. Jerome, Manchester, 2000.

²¹⁶ A propósito desta teorização, Sonia Netto Salomão comenta: «o modelo tem bom êxito quando se trata de comentários dirigidos à produtividade textual, como no caso de exemplos marcados por um efeito retórico específico como a sátira ou a literatura com forte teor ideológico. O programa, ao contrário, mostra o seu esquematismo quando se consideram textos literários em sentido restrito» (Salomão, S. N., «As versões italianas d'*O crime do Padre Amaro*: por uma crítica da tradução» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliiani*, op. cit., p. 60).

²¹⁷ Even-Zohar, I., “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, op. cit.

²¹⁸ Lefevere, A., “Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory” in Gaddis Rose, M. (org.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, SUNY Press, Albany, NY 1981, pp. 52–9.

²¹⁹ Toury, G., “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” in Holmes, J., Lambert, J., van den Broeck, R. (orgs.), *Literature and Translation*, Acco, Levine, Belgium 1978, pp. 83–100.

²²⁰ *Idem*, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam 1995.

deveria se basear num raciocínio indutivo, partindo dos enunciados traduzidos para se descobrirem os processos tradutórios postos em prática.²²¹

Antoine Berman articula as duas abordagens analisadas, acrescentando a uma crítica da tradução baseada na comparação dos textos uma análise do texto de chegada em relação à sua língua e à sua tradição literária. Peeter Torop, por sua vez, prevê nove tipos de crítica da tradução: histórico-literária, informativa, adaptadora, “inovadora”, recetora, teórica, crítica do método tradutório, qualitativa, pessoal.²²²

No âmbito da tradução literária do português para o italiano, Sonia Netto Salomão reconhece a quantidade e a qualidade das traduções publicadas no país, mas também a substancial ausência de uma crítica delas, «resultando tal situação numa perda da especificidade do trabalho tradutório e numa inserção genérica das obras traduzidas na cultura italiana que as acolhe». ²²³ Quanto à posição metodológica por ela assumida,

A tarefa da crítica profissional [...] não se deve esgotar apenas na função avaliativa da qualidade da tradução e da intermediação entre texto de partida e texto de chegada. E não se deve restringir à função de divulgação mercadológica. Tarefa da crítica é a de dar conta de todas aquelas particularidades que caracterizam a poética de um autor e a sua língua, analisando os códigos de época presentes no seu texto. É nesse sentido que a tradução vai além do exercício linguístico para se tornar um processo de amplo respiro cultural e hermenêutico.²²⁴

Com esta breve panorâmica, torna-se evidente a centralidade que a crítica da tradução vai adquirindo no âmbito da teoria da tradução. Quanto às futuras perspetivas de pesquisa, a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* reconhece que, por um lado, «os tradutores e os especialistas em tradução prestam cada vez maior atenção às resenhas, à crítica, ao estudo da recepção»²²⁵ e, por outro, «está bem encaminhado o surgimento de uma discussão interativa e internacional na Internet que envolve os leitores e os *bloggers*, bem como os críticos, os especialistas e resenhistas de profissão»²²⁶.

²²¹ Toury, G., “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” in Holmes, J., Lambert, J., van den Broeck, R. (orgs.), *Literature and Translation*, op. cit.

²²² Torop, P., *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, op. cit., p. 30; Osimo, B., *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, op. cit., pp. 49-50.

²²³ Salomão, S. N., *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leitura*, op. cit., p. 326.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Maier, C., «Reviewing and criticism», op. cit., p. 241 (trad. nossa).

²²⁶ *Ibidem* (trad. nossa).

3.4.2. A edição bilingue português-francês de *Ostinato Rigore* através dos documentos de arquivo

Em 1971, a editora Inova do Porto publicou duas edições de *Ostinato Rigore*, uma delas em versão bilingue português-francês com a tradução de Bruno Tolentino e Robert Quemserat.²²⁷ Explica o autor no “Avertissement” colocado na conclusão da coletânea:

Cette version française de *Ostinato Rigore* a été effectuée par Bruno Tolentino d’après la seconde édition, reprise dans *Poèmes* (Portugália Editora, 1966). Aussi bien ne pouvait-elle inclure “Éros de Passage”, “Nocturne de Venise” et “Accord Parfait”, qui ne figurent que dans l’édition de 1968. N’ayant pas eu l’opportunité de demander à Bruno Tolentino une traduction de ces trois derniers texts, l’auteur en a chargé Robert Quemserat.²²⁸

O poeta Bruno Tolentino, portanto, traduziu a maioria dos textos que integram esta versão francesa de *Ostinato Rigore*. Trata-se de uma figura bastante central no debate cultural brasileiro da segunda metade do séc. XX,²²⁹ tendo publicado obras em francês e ganhado dois prêmios Jabuti de poesia; no cap. 3.3.2, vimos que ele traduz também alguns poemas de Eugénio de Andrade para a coletânea *Changer de rose*, de 1980. Alguns poemas de *Ostinato Rigore*, ainda, foram vertidos por Robert Quemserat, experiente tradutor do português que, na altura, tinha já publicado em francês obras de Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires e outros.

Na abertura da coletânea, o poeta fornece-nos mais uma informação, advertindo que a tradução foi realizada «en collaboration avec l'auteur». Com base nesta afirmação e estudando a obra no quadro dos Genetic Translation Studies, procurámos nos arquivos de Eugénio de Andrade eventuais testemunhos desta intervenção múltipla nos textos. Encontrámos dois núcleos de documentos no fundo do poeta conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto: o primeiro, na pasta com cota M-EA-467, contém sete folhas datilografadas no recto e no verso, numeradas – com a exceção da f. 1a. – no canto superior direito (na forma “na.”, que doravante utilizaremos para os nossos comentários) por Bruno Tolentino. Na primeira folha é possível ler o título da coletânea tracejado e em caixa alta, seguido pela datação 1963 – 1965 e pelo nome do poeta nas linhas seguintes.²³⁰ Os documentos apresentam uma versão para cada poema que está presente na edição de

²²⁷ Andrade, E. de, *Ostinato Rigore*, version française de B. Tolentino, R. Quemserat, des. de A. Alves, Editorial Inova, Porto 1971.

²²⁸ *Ivi*, p. 77.

²²⁹ Sobre uma polémica relativa à tradução cujos protagonistas foram Bruno Tolentino e Augusto de Campos, veja-se Milton, J., «Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções» in *Cadernos de Tradução*, 1996 (1), pp. 13-25 (disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5065> ; último acesso a 2/1/2023).

²³⁰ Os textos estão assim distribuídos: f. 1a. apresenta “Sonnet mineur à l’arrivée de l’été”, “Des cristalizations”; f. 2a. segunda parte de “Des cristalizations”, “Nostalgie du sud”; f. 3a. dois últimos versos de “Nostalgie du sud”, “Ecrit [sic]

1971 (com a exceção, justamente, dos poemas em seguida traduzidos por Robert Quemserat), na tradução realizada por Bruno Tolentino, segundo se afirma no final do próprio documento. Em comparação a esta proposta de tradução, na versão publicada registam-se numerosas alterações cujo interesse deriva justamente do facto de elas terem sido realizadas (não sabemos até que ponto e com qual nível de autonomia) pelo poeta. É um facto, contudo, que Eugénio de Andrade interveio bastante na versão de Bruno Tolentino por nós encontrada, como demonstram a evolução do texto e o trecho que propomos a seguir, tirado de uma carta conservada no mesmo arquivo, destinada ao poeta e com datação de março de 1971, na qual o poeta brasileiro afirma:

La nouvelle version remaniée par vos soins d'auteur toujours très inspiré rend justice à la fois à l'authenticité de vos textes et à mes cabrioles les plus tarabiscotées... le superflu y disparaît en effet et je m'en réjouis car je relisais avec un malaise certain ces brouillons nés d'un premier contact et qui ne reflétaient, comme il eût été inévitable, qu'un encore vierge donc obscur mouvement d'adhésion sensible. Les preuves que vous m'envoyez [...] m'enseignent à mieux lire ce que souvent on s'imagine avoir compris [...] Il me paraît particulièrement heureux le "Nocturne à Venise", très pure réussite et probablement le text le mieux "traduit" de tout le recueil [...] Il ne convient pas de trop retoucher, la tâche du traducteur, malheur à nous, ne sera jamais parfaite parce qu'elle est par définition impossible, une gageure qu'il importe de contourner en un prudent mélange de folie et sagesse. Bien sûr je n'avais que celle-là à mettre et vos suis gré d'y avoir ajouté celle-ci.

Como se lê, Bruno Tolentino aprecia em particular a tradução, realizada por Robert Quemserat, do poema que, na edição de 1968 em que aparece pela primeira vez, trazia o título "Nocturno de Veneza" e reconhece a necessidade de se alterarem alguns poemas por ele traduzidos alguns anos antes, como indica a datação colocada no início do datiloscrito.

O segundo núcleo de documentos está presente na pasta do mesmo arquivo com catalogação BPMP, M-EA-469[1]. Ela conta com 22 traduções francesas de poemas de *Ostinato Rigore*, todas datilografadas em folhas com verso em branco.²³¹ As folhas 2, 6, 8, 9, 11, 13, 17, 18, 22 apresentam intervenções, emendas ou comentários realizados com caneta de feltro preta ou lápis, porém

sur la terre", "Pastoral"; f. 4a. "L'annonce de la joie", "Refrains d'un jour d'été"; f. 5a. "Refrains d'un jour d'été", "Nocturne à deux voix"; f. 6a. "Nocturne à deux voix", "Mythologie"; f. 7a. "Mythologie", "Les fruits", "Nature morte aux fruits", "Presqu'un haï-kai"; f. 8a. "Métamorphoses de la maison", "Nocturne de Fão", "Les sources de la tendresse"; f. 9a. "Les sources de la tendresse", "J'écoute le silence"; f. 10a. "J'écoute le silence"; f. 11a. "Eros thanatos", "Cante jondo"; f. 12a. "[É]pitaphe", "Avant la neige", "Elégie d'une fin de septembre"; f. 13a. "Sept épées pour une mélancolie", "Adieu", "Exil"; f. 14a. "Exorcisme".

²³¹ As folhas não são numeradas. Cada uma delas apresenta só um poema traduzido. Enumeramos as traduções que estão presentes em cada folha, assim como elas apareciam na pasta à data da nossa consulta: f. 1 "Nature morte aux fruits"; f. 2 "Eros thanatos"; f. 3 "Les sources de la tendresse"; f. 4 "Les fruits"; f. 5 "Presqu'un haï-kai"; f. 6 "Métamorphoses de la maison"; f. 7 "Nocturne de Fão"; f. 8 "Sonnet en mineur pour l'approche de l'été"; f. 9 "Cristallisations"; f. 10 "Nostalgie du sud"; f. 11 "Écrit sur la terre"; f. 12 "Pastorale"; f. 13 "Ritournelles d'un jour d'été"; f. 14 "Cante jondo"; f. 15 "Épitaphe"; f. 16 "Mélancolie d'une fin de septembre"; f. 17 "Sept épées pour une mélancolie"; f. 18 "Adieu", f. 19 "Exil"; f. 20 "Exorcisme"; f. 21 "Mythologie"; f. 22 "Annonciation de la joie". Faltam as traduções de "Nocturno a duas vozes"; "As nascentes da ternura"; "Escuto o silêncio"; "Antes da neve".

demasiado escassos para serem atribuídos ou não a Eugénio de Andrade. Integram a pasta também 8 photocópias de traduções francesas de outras coletâneas e 1 bilhete autógrafo do poeta. As traduções não são assinadas pelo tradutor, nem datadas: a ausência destas informações torna difícil colocar os textos em relação aos outros que acabámos de descrever; por esta razão, não consideraremos estes textos na análise que empreendemos; ressaltamos, contudo, que elas parecem ser de alguma forma aproveitadas pelo poeta na versão finalmente publicada.

Na nossa análise tomaremos em consideração, portanto, o primeiro núcleo de traduções: tendo o poeta intervindo nas propostas de Bruno Tolentino, a avaliação e a análise das alterações realizadas (ou, pelo menos, aprovadas) constitui um elemento rico de significados no que diz respeito à prática tradutória de Eugénio de Andrade, à exegese dos textos e à importância que ele atribui ao ritmo na passagem de uma língua para a outra.

A tradução enviada por Bruno Tolentino é caracterizada por alguns erros ortográficos («cristalizations» por «cristallisations», por exemplo), na sintaxe (confusão entre “comment” e “comme”) ou nas colocações. O aspeto que mais nos interessa, contudo, é que, na versão francesa finalmente publicada da obra, reparamos em algumas emendas sistematicamente efetuadas pelo poeta. Justamente por causa da sua recorrência, de facto, elas podem proporcionar indicações importantes relativamente à prática tradutória que Eugénio de Andrade privilegia, mas também a propósito do próprio sentido da obra.

Pontuação

A versão francesa publicada em 1971 apresenta um uso da pontuação muito aderente ao do original português, enquanto em várias ocasiões o poeta brasileiro, no documento que analisamos, intervém alterando – às vezes de forma contundente – este aspeto do texto, cuja importância no âmbito da obra eugeniana salientámos no cap. 2.2.7. Proporcionamos a seguir alguns exemplos: na coluna de esquerda, transcrevemos o texto original português presente na edição Portugália de 1966, que o próprio poeta, no trecho acima transcrito, indica ser a edição utilizada por Bruno Tolentino como texto de partida para as suas traduções; seguem a versão presente no datiloscrito estudado (DS) e a versão publicada em 1971.

Cristalizações (Portugália, 1966)	Des cristalizations (DS)	Cristallisations (Inova, 1971)
3. Despe-te como o orvalho na concha da manhã.	3. Devès-toi, [sic] telle, à la conque de l'aube, la rosée.	3. Dévets-toi comme la rosée dans la conque du matin.

Como se vê, na versão apresentada por DS, regista-se a deslocação dos elementos que compõem o

terceiro poema²³² deste poema em colar. Além do facto de a ênfase serposta – através da sua colocação – na «rosée», enquanto o texto português enfatiza a «manhã», esta diferente disposição pressupõe que o tradutor se afastasse muito do original no que concerne à pontuação: as três vírgulas inseridas quebram o ritmo do poema, introduzindo cesuras inexistentes no original. Neste poema em colar, a pontuação é bastante escassa, o ritmo – como estudámos no cap. 2.3.2 – é dado pela recorrência de elementos semânticos e do imperativo e pelas imagens-metáforas. A inserção de uma abundante pontuação introduz nele mais um elemento rítmico e prosódico que não está presente no texto original. Note-se também a substituição de «matin» por «aube», aparentemente injustificada. Na versão publicada em 1971, a ordem dos elementos refletirá a do texto original e as vírgulas inseridas por Bruno Tolentino serão eliminadas.

Um exemplo análogo é constituído pelos dois últimos versos de “Nostalgia do Sul”, poema – como vimos (2.3.4.1) – expungido da coletânea a partir da edição de 1997:

Nostalgia do Sul (Portugália, 1966)	Nostalgie du sud (DS)	Nostalgie du sud (1971)
[...] E a manhã de oiro alta como os mastros.	[...] Et le matin, si haut, comme les mâts, en or.	[...] Et le matin d'or, haut comme les mâts.

Na tradução proposta no DS, Bruno Tolentino insere três vírgulas, isto é, três pausas, deslocando para a conclusão do verso sucessivo a palavra «ouro» e enfatizando a similitude através da integração do advérbio «si». Além disso, parece-nos que a alteração da função do sintagma «de ouro» por «en or» atribua um significado levemente diferente ao texto. Como mostra a terceira coluna, a versão publicada reestabelece a ordem dos elementos que é própria do texto de partida, embora introduzindo uma vírgula antes da similitude.

As intervenções efetuadas na pontuação afetam a prosódia no exemplo seguinte:

Pastoral (Portugália, 1966)	Pastoral (DS)	Pastoral (Inova, 1971)
A terra inocente abre-se ao ardor de ouro de uma flauta — será que o pastor ou a primavera desperga e se exalta?	La terre innocente ouverte à l'ardeur dorée d'une flûte — s'éveille un berger? — le printemps s'exalte?	La terre innocente ouverte à l'ardeur dorée d'une flûte — sera-ce un berger ou bien le printemps qui s'éveille et chante?

Além da alteração da sintaxe (a substituição, no v. 2, do indicativo pelo *participe passé*, que será conservada na versão publicada), note-se, em DS, a interrupção da interrogativa: a disjunção «ou», que várias vezes destacámos como um entre os recursos típicos da poesia eugeniana, é eliminada e

²³² Quanto ao uso desta designação, veja-se o cap. 2.3.4.

substituída por um travessão. A versão definitiva reestabelece um uso destes recursos mais aderente ao original, mas também mais coerente com o uso generalizado na produção eugeniana, mantendo-se o nexo disjuntivo e reduzindo-se o número de interrogativas. O travessão, que introduz uma pausa e tem amiúde a função de ressaltar os versos finais, tipicamente no caso de serem caracterizados por uma interrogativa, recupera a sua função.

Enfim, no caso apresentado na tabela seguinte:

Escrito na terra (Portugália, 1966)	[É]crit sur la terre (DS)	Écrit sur la terre (Inova, 1971)
1 Sê tu a palavra, branca rosa brava.	1. Sois la parole – blanche rose sauvage.	1. Sois la parole même, blanche rose sauvage.

o travessão inserido em DS é expungido na obra editada, onde se recupera, inclusive, a ordem original dos elementos, com o adjetivo «blanche» no v. 2. Mais um exemplo análogo é constituído pelo último verso de “Escuto o silêncio...” («Escuto um rumor: é só silêncio.»): Bruno Tolentino propõe mais uma alteração na ordem dos elementos da frase («Rien que silence, je l’écoute, rumeur...»), que pressupõe uma mudança contundente na pontuação: eliminação dos dois-pontos e do efeito de justaposição dos hemistíquios, além da introdução – injustificada – das reticências. Na coletânea bilingue de 1971 o verso será traduzido: «J’écoute une rumeur: rien que silence», numa versão bem mais próxima do original português.

Se o poeta intervém sistematicamente com este objetivo nos textos, há também um caso em que a tradução definitiva acolhe o afastamento da pontuação que está presente no original: acontece com as reticências conclusivas inseridas por Bruno Tolentino na sua proposta de tradução de “Natureza-morta com frutos”, que serão mantidas na versão francesa publicada.

Deslocações

Como vimos, a inserção de uma pontuação diferente da dos originais tem a ver amiúde com a deslocação dos elementos do poema. Eugénio de Andrade tem a tendência para respeitar a ordem dos elementos nas frases, assim como aparecem no original, eliminando as deslocações eventualmente introduzidas por Bruno Tolentino na sua versão. É o caso, por exemplo, do v. 2 de “Nocturno de Fão”: traduzindo o sintagma «a noite sobe», o poeta brasileiro escreve «monte la nuit», corrigido em «la nuit monte» na versão de 1971.

Às vezes, as deslocações têm o efeito de introduzir elementos estilísticos alheios ao texto original, como é o caso da invocação que não está presente em “Antes da neve”, mas que foi

introduzida por Bruno Tolentino: «a luz de setembro» (v. 3) torna-se «Septembre, ta lumière», definitivamente traduzido por «l'éclat de septembre».

O caso de “Anunciação da alegria” é interessante porque as duas versões que estamos a analisar diferem em muitos lugares:

Anunciação da alegria (Portugália, 1966)	L'annonce de la joie (DS)	L'annonce de la joie (Inova, 1971)
Devia ser verão, devia ser jovem: ao encontro do dia caminhava como quem entra na água.	Sans doute l'été, certes bien jeune: vers le jour marchait comme qui dirait - pénétrant dans l'eau.	C'était sans doute l'été, je devais être jeune: je venais à la rencontre du jour comme on s'enfonce dans l'eau.
Um corpo nu brilhava nas areias — corpo ou pedra, pedra ou flor?	Un corps nu brillait sur les sables – un corps, une pierre, une fleur, une fleur en pierre?	Un corps nu brillait sur le sable: corps ou pierre, pierre ou fleur?
Verde era a luz, e a espuma do vento rolava pelas dunas.	Verte la lumière, l'écume du vent trainant sur les dunes.	Verte était la lumière, verte était l'écume du vent traînant sur les dunes.
De repente vi o mar subir a prumo, desabar inteiro nos meus ombros.	Et soudainement je l'ai vue monter la mer, s'écrouler la mer toute entière sur mes épaules.	Soudainement j'ai vu la mer monter, crouler la mer entière sur mes épaules.
E aprendia a falar na tua boca, mordendo cada palavra de alegria.	Et j'apprenais à parler dans ta bouche en mordant chaque mot de la joie.	Et j'apprenais à parler dans ta bouche mordant chaque parole dans ma joie.
Sem muros era a terra, e tudo ardia.	La terre était sans murs, et tout brûlait.	La terre était sans murs, et tout brûlait.

Como se vê, a versão presente em DS difere bastante do poema português: a primeira constatação a fazer tem por objeto a organização das estrofes. Quatro das seis estrofes que, no total, compõem o poema, de facto, foram alteradas e acabaram por serem mais compridas. Além de uma interpretação errada da primeira estrofe (na qual Bruno Tolentino insere um sujeito na terceira pessoa) e do último verso (*passé simple* para o imperfeito), mas também da ênfaseposta no objeto em «je l'ai vue monter / la mer», o tradutor acrescenta, na primeira estrofe, um verso que corresponde a uma metáfora, numa expansão que será eliminada por Eugénio de Andrade («— un corps, / une pierre, une fleur, / une fleur en pierre?»).

Expansões

Além do caso que acabámos de analisar, mais um exemplo de expansão está presente na proposta de tradução do poema “Metamorfoses da casa”: o adjetivo «aérea» do v. 1 será traduzido por Bruno

Tolentino por «L'air étant sa matière», que corresponde a um inteiro verso. Na versão publicada em 1971, o v. 1 será vertido como a seguir: «Aérienne, elle se dresse pierre à pierre,». O mesmo acontece na tradução de “As nascentes da ternura”: o hemistíquio «Só água era, [...]», traduzido em DS por «Tout n'était que de l'eau,», tornar-se-á «Rien que l'eau, [...]», numa forma mais sintética com que se reestabelece a extensão original do poema.

Repetições

Ao longo da nossa análise de alguns recursos estilísticos empregados por Eugénio de Andrade, destacámos a importância que qualquer tipo de paralelismo e repetição adquire na sua obra, daí resultando a necessidade de eles serem respeitados na tradução. Vejamos um exemplo:

Soneto menor à chegada do verão (Portugália, 1966)	Sonnet mineur à l'arrivée de l'été (DS)	Sonnet mineur à l'arrivée de l'été (Inova, 1971)
<p>Eis como o verão chega de súbito, com seus potros fulvos, seus dentes miúdos, seus múltiplos, longos corredores de cal, as paredes nuas, a luz de metal, seu dardo mais puro cravado na terra, cobras que despertam no silêncio duro...</p> <p>Eis como o verão entra no poema.</p>	<p>Voici comment l'été soudainement arrive, de ses poulains rougeâtres, de ses dents minuscules, de ses multiples, longs couloirs vêtus en chaux et de ses murs si nus, lumière de métal, de sa plus pure flèche enfoncée dans la terre, des serpents qui s'éveillent dans le silence dur...</p> <p>Voici comment l'été irromp dans le poème.</p>	<p>Voici comme l'été soudainement arrive, avec ses poulains fauves, ses dents minuscules, ses multiples, ses longs couloirs de chaux vive et ses murs si nus, lumière de métal, son dard le plus pur enfoncé dans la terre, ses serpents qui s'éveillent dans le silence dur...</p> <p>Voilà comme l'été pénètre le poème.</p>

Na tradução do poema proposto, não foi possível manter as rimas. O ritmo é dado, entre outros recursos, pelas repetições dos determinantes possessivos, muitos deles em posição anafórica e aos quais Bruno Tolentino acrescenta as preposições «de», eliminadas pelo poeta. Eugénio de Andrade introduz uma variação na estrutura circular do poema: «Eis» do primeiro e do penúltimo verso serão traduzidos por «Voici», no primeiro caso, e «voilà», no segundo.

Léxico

O exemplo que acabámos de ilustrar é indicativo, inclusive, de uma determinada tendência do poeta

para privilegiar, na tradução do léxico, a dimensão fónica. Por um lado, de facto, a versão publicada prefere, em alguns casos, palavras etimologicamente mais próximas do português: no caso de “Soneto menor à chegada do verão”, que acabámos de ilustrar, lemos «fauves», e não «rougeâtres», por «fulvos»; «dard», e não «flèche», por «dardo»; por outro, no caso de termos técnicos, privilegia-se este aspeto em detrimento da equivalência do conteúdo. Um exemplo interessante desta categoria é o do fitónimo «álamo»: relativamente a “Cante jondo”, por exemplo, Bruno Tolentino propõe traduzi-lo – de forma correta do ponto de vista da equivalência lexical – por «peupliers»; na tradução de 1971, contudo, o poeta prefere «aulnes». Encontraremos este termo francês também na tradução de “Antes da neve”, desta vez para se traduzir o fitónimo «olmos» (enquanto, em DS, Bruno Tolentino o traduz com um mais genérico «feuilles»). Eugénio de Andrade tinha discutido da tradução deste termo também com Carlo Vittorio Cattaneo, ao qual tinha indicado para optar pelo italiano «olmo», embora ‘álamo’ corresponda a ‘pioppo’ (3.3.3.2).

No caso da tradução da palavra «rumor», que encontramos, por exemplo, em “Escuto o silêncio...”, Bruno Tolentino propõe traduzir quase todas as ocorrências dela por «bruit» (cinco de seis, com a exceção da no último verso, de que falámos acima), a versão publicada prefere «rumeur», apesar da mudança de género (em francês a palavra é feminina). O mesmo acontece com as versões de “Nocturno a duas vozes”, “Os frutos” e “Metamorfoses da casa”: além das razões relativas ao enredo fónico do texto, esta intervenção explica-se também pelo facto de ‘rumor’ ser uma das palavras centrais na poesia eugeniana, relacionada com a água,²³³ como se vê também em “Nocturno a duas vozes”. Neste caso, Bruno Tolentino propõe traduzir o verso «e um rumor de água» por «et ce bruit, comme de l'eau», introduzindo uma similitude que será eliminada na versão de 1971 («et cette rumeur d'eau»).

Quanto à palavra ‘lume’, fortemente polissémica, encontramo-la em duas ocasiões na coletânea: para traduzir a ocorrência em “Nocturno a duas vozes”, Bruno Tolentino recorre ao termo «feu», enquanto o poeta privilegia «lumière»; diversamente, em “Antes da neve”, o «lume breve» será traduzido com a expressão «feu follet» (enquanto, em DS, lemos «rapide lanterne»).²³⁴

Já sublinhámos que o poema “Nostalgia do Sul” foi expungido de *Ostinato Rigore* a partir da edição de 1997 e nunca reaproveitado pelo poeta. Avançámos a hipótese que esta rejeição fosse devida, por um lado, ao facto de ele não partilhar as características dos poemas em colar por causa da sua estrutura híbrida, mas também pelos seus ecos medievais, que – como ilustrámos – foram progressivamente eliminados nas diversas edições da coletânea. Um destes ecos é constituído pelo

²³³ Vejam-se Lopes, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios*, op. cit., p. 110; Mendes de Sousa, C., *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, op. cit., pp. 92-5; Ferreira, V., “Breve péríodo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, op. cit., p. 444.

²³⁴ Pense-se também na tradução francesa do título da coletânea *Os Lugares do Lume*, que será *Les lieux du feu* (3.3.3.1). 360

termo «baiozinho», utilizado por D. Dinis em “Amad'e meu amigo” e presente também no VI poema de *Branco no Branco* [PO: 376], de 1984. Na versão de 1971, ele será traduzido por «un poulain bai», escolhendo-se um termo semelhante ao português, em detrimento da proposta de Tolentino, que opta por um termo mais genérico: «un tout petit poulain». Ainda no mesmo poema, os «pombos» do original serão traduzidos por «colombes» pelo tradutor, talvez numa tentativa de ‘aprimorar’ o texto inserindo uma imagem mais áulica, mas o poeta preferirá a tradução mais adequada, «pigeons».

Além destas intervenções, registamos em DS casos de supressões, como a eliminação da similitude em “Nocturno a duas vozes”, que será reinserida na versão de 1971:

Nocturno a duas vozes (Portugália, 1966)	Nocturne à deux voix (DS)	Nocturne à deux voix (Inova, 1971)
[...] – Vê como brilha a estrela da manhã, como a terra é só um cheiro de eucaliptos, [...]	[...] – Regarde comme elle brille, l'étoile du matin, et le parfum d'eucalyptus qui résume la terre [...]	[...] – Regarde comme brille l'étoile du matin, comme la terre n'est que parfum d'eucalyptus, [...]

Há, ainda, acrescentos (como em “Elegia de um fim de setembro”, cujo v. 9, «um acorde só», é traduzido por Bruno Tolentino «un seul accord unique» e, na versão definitiva, «un accord unique»), que, às vezes, determinam uma nova organização e um aumento do número dos versos e que o poeta eliminará na versão final. Note-se também a preferência de Eugénio de Andrade por formas mais coloquiais, como em “Os frutos”, onde ao mais formal «voudrais», ele prefere «voulais».

A elaboração da tradução por nós analisada testemunha as intervenções realizadas e/ou aprovadas pelo poeta. Evidente é a sua vontade de o texto traduzido se manter o mais possível aderente ao texto original, sem alterações de registo no léxico, na ordem dos elementos, na pontuação, em detrimento de outros aspetos, como o das rimas, mais difícil de se respeitar. Do ponto de vista lexical, o poeta opta por uma tradução que privilegia o aspetto fónico no caso de palavras que não são centrais na sua poética. As intervenções de Eugénio de Andrade testemunham a tendência dele para eliminar os elementos redundantes, justamente como acontece na construção dos poemas em português e, como o próprio Bruno Tolentino afirma no trecho da carta que apresentámos no início, «le superflu y disparaît en effet».

Esta análise constitui uma orientação para o tradutor no sentido de compreendermos os elementos que Eugénio de Andrade considerava fundamental serem mantidos no texto vertido: a análise de documentos deste tipo constitui quase uma discussão sobre a tradução com o próprio poeta.

CONCLUSÕES

Neste trabalho de tese, atravessámos a obra de Eugénio de Andrade num percurso que tenta acompanhar o seu movimento: um movimento que tem início muito antes da publicação dos textos e que chega até às suas traduções e retraduções. Na sinergia com outras formas de arte, por outro lado, a obra eugeniana expande-se: algumas fases dos seus textos em construção ficam conservadas, por exemplo, em cartas enviadas pelo poeta, nas próprias traduções ou em versões musicadas.

Na nossa pesquisa, papel central tiveram os documentos de arquivo, que testemunham a evolução dos textos até às traduções: não só os do arquivo do poeta no Porto, mas também, no caso do fundo de Gondomar – nunca antes estudado –, do espólio conservado pelo amigo Dário Gonçalves, que cuidou dos papéis do autor, com zelo tal que o levou a recuperar e “restaurar” em alguns casos as folhas por ele riscadas. Além disso, procurámos vestígios da obra do poeta em arquivos de colegas e amigos em Portugal e na Grécia, terra por ele amada (cap. 1.1.3).

Esta viagem, contudo, não podia deixar de partir do conhecimento de alguns aspectos fulcrais da obra eugeniana. Por esta razão, no primeiro capítulo da tese, contextualizámos a obra de Eugénio de Andrade relativamente ao panorama literário e à situação política das décadas em que estreou. O enquadramento das principais instâncias literárias das décadas centrais do séc. XX permitiu apreciar a unicidade da poética e da estética eugenianas, mas também ressaltar relações e colaborações do poeta que nos indicam as dinâmicas em que ele está integrado (1.1.1). Focámos a nossa atenção, ainda, na dimensão contestatária da sua obra, que se manifesta explicitamente nos textos em prosa, nas entrevistas, nas cartas e nos comentários e implícita e indiretamente nos próprios poemas. A partir das reflexões de Theodor W. Adorno, de facto, identificámos a carga política e de contestação que é subjacente à poesia luminosa e aparentemente não engajada de Eugénio de Andrade (1.1.2). Mais um aspeto biográfico analisado é a associação entre a região da Beira Baixa, a poesia e a figura da mãe do poeta, em cuja voz ressoa o coro dos moradores de Póvoa de Atalaia. Esta equivalência demonstrou-se central numa poesia caracterizada pelo aspetto vocal (como Reynaud assinalou), que nela se concretiza através da inserção de elementos da oralidade e do limite lábil entre poesia e prosa (“uma poesia a caminho da prosa”). Através das contribuições de Maurice Merleau-Ponty (filósofo que o próprio Eugénio de Andrade cita e lê, como tivemos a oportunidade de conferir no catálogo dos livros da biblioteca do autor) e de Paul Zumthor, vimos que esta centralidade da voz tem a ver com a centralidade do corpo, dimensão que, segundo o poeta, tem que ser recuperada para o restabelecimento de um “homem completo”. Isto tudo se relaciona, no *iter* da escrita poética, com a antecedência do ritmo sobre as palavras e as imagens, de que o poeta fala e que, como vimos, foi testemunhada por vários colegas seus e, mais tarde, por linguistas e neurocientistas (1.2.1).

Proporcionámos, assim, uma fundamentação teórica destes temas, que foram investigados concretamente ao longo do segundo capítulo da tese, através do estudo de aspectos estilísticos dos textos eugenianos em perspetiva diacrónica. Ainda na esteira das análises de aspectos biográficos que influenciaram a poética eugeniana, investigámos o tema da poética “mediterrânea”, mais frequentado pelos críticos, muitos dos quais já ressaltaram a correspondência entre a essencialidade da paisagem e a da escrita, no que diz respeito à quantidade de imagens e de traços estilísticos que a caracterizam, bem como à polissemia das palavras empregadas. A recursividade destes elementos gera coerência e, portanto, estrutura os textos e as coletâneas, construindo aquela arquitetura de que o poeta tanto fala. Estes aspectos, que foram estudados ao longo da tese no âmbito das dinâmicas texto-macrotexo, muito têm a ver com a intertextualidade e a intratextualidade. Na vertente literária e cultural, um dos traços evidentes da presença do mundo mediterrâneo na obra do poeta são os ecos clássicos, que se entrelaçam amiúde com ecos de outras épocas da literatura grega: analisámos o caso de “A ilha”, de *Ofício de Paciência*, em que, além de elementos antigos, é evidente a presença da “Ítaca” de Kostandinos Kavafis, como demonstra a comparação com a tradução do célebre poema realizada por Haroldo de Campos. Abordámos, ainda, outras noções centrais na poética eugeniana e relacionadas com a cultura clássica, como os conceitos de limpeza, de *metriotes* (que plasma os textos eugenianos) e, através do ensaio de Sophia de Mello Breyner Andresen sobre *O Nu na Antiguidade Clássica*, de *desnudamento*, associado à noção de *verdade* (1.2.2).

Na parte final do capítulo, focámos a nossa atenção nos intertextos da poesia eugeniana. Em primeiro lugar, investigámos a presença nela da literatura medieval e popular, proporcionando exemplos relativos às cantigas (“Canção para minha mãe”, de *Os Amantes Sem Dinheiro*, entre outros) e aos romances tradicionais, cuja vitalidade na área das Beiras é ressaltada por Pinto-Correia; a seguir, analisámos um caso não estudado, o da coletânea de poemas para crianças *Aquela Nuvem e Outras*, onde as referências estilísticas para esta vertente literária são mais explícitas: as estruturas paralelísticas e iterativas e o enfoque no aspetto fónico (rimas, anáforas, etc.) servem ao poeta para alcançar o seu objetivo, isto é, transmitir às crianças (e, nomeadamente, ao seu afilhado Miguel, ao qual a obra é dedicada), o legado que ele próprio recebeu durante os primeiros anos de vida, como vimos no cap. 1.2.1. Os géneros aqui representados são inúmeros (além dos já citados, enumeramos as lengalengas e as adivinhas). Ressaltámos, em particular, a “Canção de Leonoreta”, com os intertextos medieval (a cantiga “Senhor genta”, transcrita no *Amadis de Gaula* e com atribuição incerta a João Lobeira) e brasileiro (Cecília Meireles com a sua coletânea *Amor em Leonoreta*), numa tríade de intertextos análoga à que aprofundámos no último item da secção (1.3.1). A segunda análise intertextual tem a ver com Fernando Pessoa. Tendo apresentado vários depoimentos de Eugénio de Andrade sobre o poeta e algumas referências explícitas na sua obra, evidenciámos as afinidades

biográficas que irmanam os dois poetas, bem como as diferenças na produção destas duas figuras centrais da literatura portuguesa: uma diferente conceção da verdade, uma relação oposta com o corpo, a contraposição entre multiplicidade e procura da unidade (Eugénio de Andrade fala em “debilidade” a propósito da heteronímia pessoana), inclusive do ponto de vista da produção poética no seu aspetto material. Se, de facto, Fernando Pessoa deixou uma obra aberta e inacabada, o poeta da Beira trabalhava constantemente os seus textos, até à versão final de 2005, e elaborava com zelo a sua arquitetura. Hipotisámos que o próprio *usus scribendi* de Eugénio de Andrade, por ele tantas vezes comentado, fosse realçado como mais um elemento de diferenciação de Fernando Pessoa e do mito do “dia triunfal” a ele associado (1.3.2). Por fim, proporcionámos uma análise da construção da intertextualidade nas composições eugenianas através do exemplo de “Mulher ao espelho (Séc. XIII)”, de *Homenagens e Outros Epitáfios*. O poema é visto como “núcleo irradiante” (Segre), ecoando outros textos eugenianos, mas também obras alógenas. Tendo reconhecido no penúltimo verso do poema um verso da cantiga “Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado”, analisámos a querela relativa à sua atribuição e chegámos à conclusão que, no poema, Eugénio de Andrade integrou referências à história de Mécia Lopes de Haro. A seguir, recorrendo à noção de macrotexto proposta por Maria Corti e à de “parti gemellari” de Cesare Segre, cotejámos o texto em apreço com o que ocupa, na coletânea, a posição anterior: a leitura de ambos e a identificação dos jogos que os relacionam permite enriquecer a análise individual de cada um. Este poema, enfim, permite estabelecer afinidades também com o poema homônimo que integra *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles. No que concerne à poetisa brasileira, uma curiosidade a ressaltar é a presença, na biblioteca pessoal de Eugénio de Andrade, da coletânea *Poetas Novos de Portugal*, por ela organizada, com dedicatória (1.3.3).

O segundo capítulo da tese é dedicado à análise linguístico-estilística dos poemas eugenianos. Após uma introdução das teorias cuja articulação fundamentou as nossas análises e do fornecimento da legenda necessária à interpretação dos símbolos empregados a seguir (2.1.1 a 2.1.4), passámos a investigar alguns recursos estilísticos e aspetos métricos da poesia eugeniana, sempre sublinhando a coexistência de vários recursos e, em alguns casos, em perspetiva genética, suportando o nosso discurso com documentos de arquivo. Se é verdade que os recursos analisados não são exclusivos da poesia eugeniana, uma análise contrastiva em relação à poesia contemporânea não teria sentido na nossa tese. O que procurámos foi, por um lado, sublinhar como o poeta constrói o ritmo através da utilização de vários recursos; por outro, mostrar como ele os utiliza nas diversas fases da escrita. Todavia, em cada item sublinhámos aspetos do uso específicos da poesia eugeniana destes recursos universalmente empregados (na relação que salientámos entre o *enjambement* e determinadas famílias lexicais, por exemplo) e notámos como eles concretizam o significado dos poemas, contribuindo no

plano fónico e rítmico para o sentido dos textos. Analisámos primeiramente os versos isométricos nos seus poemas, destacando casos em que eles estão presentes, como também as inúmeras variações que o poeta realiza (nomeadamente, os poemas caracterizados por versos isométricos com a exceção do último, que se destaca, assim, dos restantes; poemas compostos por versos aparentemente isométricos; oscilação do cumprimento métrico dos versos), às vezes realizando uma sobreposição de ritmos (que já foi identificada por Simone Celani, com base na análise de outros poemas)²³⁵. Necessária é a integração no discurso da noção de coloquialismo fonético proposta por Jorge de Sena: a pronúncia dos registos coloquiais da variante europeia do português, que só pouquíssimas vezes (em casos que elencámos) é representada graficamente pelo poeta, desempenha um papel importante quanto à métrica, sendo, inclusive, associada à fala do poeta quando criança (2.2.1). A seguir, focámos a nossa atenção no uso do *enjambement*, o recurso por antonomásia que permite aproximar a escrita poética da fala e superar os limites lábeis entre verso e prosa (Agamben), algo que o poeta indiretamente auspiciava e que tentou pôr em prática (pensamos nos poemas em prosa, por exemplo). Muitas vezes, o *enjambement* é utilizado para enfatizar efeitos estilísticos já obtidos no texto graças a outros recursos (como as repetições e as aliterações), ou, como vimos através de numerosos exemplos, engloba amiúde palavras que têm a ver com determinados campos semânticos (como os da lentidão, da demora, da errância, do movimento). Graças a um poema de *O Peso da Sombra*, vimos que este recurso, com o seu “tempo longo”, uma vez associado a estes campos semânticos, torna mais evidente a centralidade do conceito de efémero, já analisada pelos críticos em várias ocasiões (cap. 1.2.2). Outro exemplo de contribuição do *enjambement* para o aspetto semântico do poema é proposto no final do item, relativamente a “Despedida”, de que transcrevemos um documento inédito que pertence ao seu “avantesto”. Neste caso, vimos que a inserção deste recurso nos versos conclusivos permitiu realçar a solidão do sujeito lírico e a ausência do interlocutor a quem se dirige (2.2.2). Ainda, a análise do uso da rima, empreendida no item seguinte, tem a ver com a sua posição no verso e no poema e com a coexistência de outros recursos. O poeta configura através das rimas ecos intertextuais (como no caso do par “sono” / “outono”, duas vezes empregado, que remete para “Consideração do poema”, de Carlos Drummond de Andrade). Ressaltámos, em particular, o uso – muito difuso no *corpus* eugeniano – de fazer rimar o último verso com um dos anteriores. O estudo das várias fases da elaboração de “Desenho antigo” (de *Pequeno Formato*), que permite evidenciar a fixidez da posição das rimas no texto em construção, demonstrou que o ritmo efetivamente antecede as palavras e as imagens, como o próprio Eugénio de Andrade afirmou (2.2.3). Mais um recurso estrutural que o poeta utiliza para a organização do ritmo do texto é a assonância, que vimos ocorrer juntamente com outros recursos (a própria rima ou, ao nível prosódico, a interrogação), mas

²³⁵ Celani, S., «A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, op. cit., p. 58.

também, num esquema análogo ao que estudámos relativamente à rima, para ligar o último verso com outro do poema. A rima e a assonância, que estão muito presentes, inclusive, na produção mais madura, constituem um elo de ligação com as vertentes da poesia portuguesa a que o poeta sempre se associou (2.2.4). A aliteração, ainda, foi estudada ressaltando a sua presença também nos poemas em prosa, sublinhando a sua função de permitir a coesão textual e intratextual e contribuir para o ritmo dos poemas. Ela é amiúde utilizada com o objetivo de destacar fonicamente termos centrais na poética do autor (2.2.5). A grande presença da anáfora, ainda, acarreta uma ampla variedade nas suas modalidades de emprego (como, por exemplo, variação na sua estrutura, anáfora que se configura através da repetição do mesmo modo/tempo verbal, etc.). A análise de documentos de arquivos relativos à génesis de “Os perigos do Verão” confirmou que a estrutura rítmica do poema se baseia, na sua elaboração, justamente na estrutura anafórica (além da rimática, 2.2.6).

Tendo falado da centralidade que a oralidade adquire na poesia eugeniana, investigámos a pontuação usada pelo poeta, que permite introduzir aspectos da fala (como também as suas pausas e os seus silêncios) nos poemas (2.2.7). Vimos, então, que o poeta faz um uso marcado dos dois-pontos (cuja presença múltipla na mesma frase salienta a justaposição dos segmentos típica da fala), análogo ao do ponto e vírgula que, contudo, parece insistir no ritmo ‘quebrado’ do verso. O travessão, por sua vez, tem a função de introduzir elementos dialógicos no texto (inclusive quando o eu lírico se dirige a um ‘tu’) e, nomeadamente nos poemas em prosa, interrogações, invocações, onomatopeias. Ele insere também a suspensão no retículo textual e, com esta função, segue, na maioria dos casos, palavras relacionadas justamente com os campos semânticos relativos ao movimento, à lentidão e à errância, acima elencados no que concerne ao *enjambement*. Um breve item foi dedicado, enfim, ao anagrama, pela sua importância ao nível rítmico, apesar de ser escassamente representado no *corpus* eugeniano.

Após termos considerado alguns recursos a que o poeta recorre, passámos a investigar aspectos relacionados com a organização dos poemas, iniciando pelo ritmo gráfico e pelo ritmo semântico. No primeiro caso, partimos da teorização de Henri Meschonnic e concentrámos a nossa atenção na presença de linhas em branco no texto, que dele fazem parte, e na disposição da matéria textual. Vimos que o primeiro recurso se encontra sobretudo em coletâneas que abordam temas como a fragmentação do ser (*Véspera da Água*, por exemplo). Ele foi estudado paralelamente com outros aspectos do texto, como o métrico e o acentual, permitindo, assim, esclarecer a sua função, inclusive, semântica. O mesmo objetivo hermenêutico (Coseriu) foi procurado no que respeita à disposição da matéria textual, cuja relação com o significado do texto foi descrita através de vários exemplos, como também com o comprimento das palavras escolhidas (função icástica coseriana). A seguir, denominámos “ritmo semântico” o hábito eugeniano de construir o ritmo de poemas que não

apresentam outros recursos ritmicamente estruturantes através da retoma de palavras no poema, remetendo para estruturas paraleísticas e iterativas. No item seguinte, estudámos a estrutura circular, que caracteriza um número bastante amplo dos seus textos, ampliando, contudo, o discurso para o plano das relações intratextuais que se estabelecem na obra eugeniana.

Uma ampla secção do capítulo é dedicada à organização poemática que Óscar Lopes definiu “em colar” e que apareceu pela primeira vez em *Ostinato Rigore*, de 1964. Os textos por ela caracterizados são compostos por poemas – graças ao estudo de um documento inédito, mas também à análise da estrutura que realizámos e à comparação com *Limiar dos Pássaros*, aprendemos que Eugénio de Andrade assim os considerava (2.3.4.2.1) – aparentemente desligados entre si; o seu ritmo complexo tem que ser procurado ao nível da estrutura como um todo. Para tal efeito, recorremos às diversas edições da coletânea: frutuosa foi, de facto, a análise de textos que apresentavam uma disposição gráfica tradicional, mas em que reconhecemos esta estrutura (como é o caso de “Metamorfoses da casa” e de “Mitologia”, que apresentavam em outras edições as características dos poemas em colar, e de “Espadas da melancolia”, de que encontrámos uma versão em colar no acervo de Eduardo Lourenço conservado na Biblioteca Nacional de Portugal). Comparando estes poemas com os outros, vimos que o critério de reelaboração dos textos foi a unidade semântica explícita (com o sujeito que era explicitado em todas as estâncias) e, em geral, a coesão entre as estrofes. O complexo ritmo dos poemas em colar é o resultado da sobreposição de ritmos diferentes: por um lado, o ritmo semântico de que falámos anteriormente e que estabelece a ligação entre os poemas através da retoma das mesmas palavras ou de palavras que pertencem ao mesmo campo semântico, como também o uso reiterado de um determinado modo verbal; por outro, o ritmo gráfico – segundo Meschonnic, as soluções gráficas têm função rítmica, organizando o discurso –, que separa visualmente os poemas. A importância do nível gráfico concretiza a centralidade da vista e das artes visuais que caracteriza os poemas e que emergiu graças à análise de “Cristalizações” – de que salientámos a relação com o homónimo poema de Cesário Verde –, composto por imagens justapostas, e de “Estrabilhos de um dia de verão”, em que identificámos duas séries de imagens relacionadas com a luz e a água, que se metamorfosavam ao longo do poema. Esta relação foi confirmada pelos documentos de arquivo (analisados nos pormenores nos itens de 2.3.4.2.1 a 2.3.4.2.4): num dos inéditos intitulados “Pequeno Formato”, por exemplo, o poeta explicita o estímulo recebido das fotografias do amigo Dário Gonçalves (2.3.4.2.1); quanto ao *dossier* genético de “Ilha” ou “Ilhas”, um inédito apresentava a dedicação ao pintor e escultor José Rodrigues, outro o título “Lembrança de Botticelli” e, em geral, todos remetem para “Îles” de Blaise Cendrars, que Eugénio de Andrade traduziu, estabelecendo, assim, relações com a sua atividade tradutória (2.3.4.2.2); “Quinze olhares de Colette Deblé”, por fim, integrará uma publicação de litografias da pintora francesa (3.4.2.4). A análise deste copioso

material inédito (totalmente rejeitado, em alguns casos; parcialmente recuperado, em outros), além de esclarecer a importância do aspeto visual e gráfico na construção desta estrutura poemática, permitiu justamente compreender a sua formação e os critérios nos quais se baseia a decisão de rejeitar, manter ou recuperar parcialmente os poemas (éditos ou inéditos) que a apresentam.

Retomando as análises que conduzimos, ao nível teórico, no que concerne à voz e à oralidade na poesia eugeniana (1.2.1), o item sucessivo foi dedicado à uma análise deste *corpus* nunca empreendida, relativa aos aspetos prosódicos (2.4). A poesia de Eugénio de Andrade foi variamente trabalhada deste ponto de vista, sendo musicada e lida por atores. Nós analisámos, em primeiro lugar, alguns documentos de arquivo – utilizados na fase da elaboração textual ou como suporte na declamação dos textos em público – que apresentam vestígios da reflexão do poeta sobre o aspeto prosódico e a dimensão oral da sua poesia através da indicação de pausas de leitura. Graças a esta indicação, é possível identificar elementos que o poeta quer enfatizar. Em segundo lugar, empreendemos uma análise das leituras de alguns poemas gravadas por Eugénio de Andrade, nomeadamente aquelas contidas no CD *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade*, de que estudámos a entoação, a intensidade, a velocidade de leitura, as pausas e os *enjambements* realizados. Estes aspetos foram relacionados com o aspeto semântico (nomeadamente, no caso da configuração entoacional das unidades tonais), inclusive do ponto de vista da retoma de palavras (que vimos a propósito do ritmo semântico e que se explica sobretudo em relação com a intensidade), como também com o gráfico (no caso das pausas que precedem palavras em itálico, no primeiro poema de *Branco no Branco*). Vimos também que ele recorre a uma diferente velocidade de leitura para distinguir os segmentos dialógicos dos textos dos narrativos ou para enfatizar o verso final dos poemas (mais um recurso utilizado com este objetivo).

A coletânea *Primeiros Poemas*, que abre a *opera omnia* eugeniana, foi abordada – na esteira de estudos anteriores, nomeadamente o de Federico Bertolazzi em *Noite e Dia da Mesma Luz* – para conduzirmos uma análise de aspetos rítmicos de alguns poemas em perspetiva diacrónica, tendo muitos deles sofrido importantes alterações (2.5.1). Ressaltámos, ainda, os elementos que remetem para a poesia popular. Através do cotejo da estrutura da primeira edição com a última, ainda, evidenciámos as estratégias de uniformização e coesão atuadas pelo poeta (a expunção do poema em prosa presente na primeira edição ou a eliminação dos paratextos, por exemplo).

Na análise diacrónica da construção de *Ostinato Rigore*, conjugam-se dois aspetos fulcrais da modalidade de escrita eugeniana: a construção do ritmo e de uma arquitetura rigorosa (2.5.2). A obra, que alguns críticos consideram como um ponto de virada, caracteriza-se por duas secções que abordam temas especulares (juventude *vs.* maturidade), e que são articuladas pelo poema “Nocturno de Fão”, cuja função de elo de ligação é concretizada pela posição central que passou a ocupar ao longo das

edições. A coesão entre as duas secções deve-se à homogeneidade lexical e às referências presentes entre os poemas da coletânea. Na última parte da obra, ainda, os poemas são coesos graças à retoma de elementos anteriores, numa estratégia – construída *grosso modo* na segunda edição, de 1966 – análoga à atuada nos poemas em colar, que fizeram a sua aparição justamente em *Ostinato Rigore*. Resumindo, vimos que, ao longo das diversas edições, o poeta atua com o objetivo de atingir a unidade da obra, mas também de eliminar as referências típicas da sua produção juvenil. A publicação de uma nova coletânea, ainda, pode influir nas obras anteriores. A unidade a que o poeta aspira é, também, ao nível do poema e da sua obra completa.

Limiar dos Pássaros, fruto de uma fase de crise, apresenta muitas diferenças em relação às demais obras eugenianas (2.5.3). Colocada numa posição central na sua obra completa (sendo a 13.^a de 26 coletâneas), ela é composta por três secções caracterizadas por três ritmos (ou, nas palavras de Pedro Eiras e Joaquim Manuel Magalhães, três “andamentos”) diferentes, a primeira sendo composta por quadras, a segunda por poemas em prosa e a última por poemas breves. Através do estudo dos paratextos (entre os quais a “Introdução” à antologia italiana *Ostinato rigore*, na qual foram publicadas cinco estrofes inéditas, e uma carta do tradutor italiano Carlo Vittorio Cattaneo), fizemos algumas anotações sobre a génese do texto, como o facto de o poeta ter-se referido à obra com o título *Quarteto dos Pássaros*. A seguir, focámos a nossa atenção nos aspetos rítmicos, ressaltando, por exemplo, a ausência da pontuação na primeira secção da obra, onde é parcialmente substituída pela alternância da caixa alta e baixa no início das estrofes. A análise da pontuação, ainda, faz emergir a intervenção de uma voz externa (um verdadeiro coro, como nas tragédias antigas), com referências explícitas, por exemplo, à tragédia de Ésquilo *Sete contra Tebas*, no caso da primeira secção. Além da pontuação, a abertura *in medias res*, a escolha dos tempos verbais e do léxico também estão relacionadas com a atmosfera de suspensão e de fragmentação criada na obra. Todas as secções caracterizam-se, ainda, pelas marcas da oralidade (repetições, uso incoerente dos tempos verbais, sintaxe anacolútica, focalizações).

No terceiro capítulo, estudámos a obra de Eugénio de Andrade numa perspetiva tradutória. Do ponto de vista teórico, conjugámos as abordagens utilizadas nos outros capítulos: através da análise dos paratextos das suas traduções, de facto, identificámos o método posto em prática pelo poeta nas suas versões, ressaltando a sua inovação, pois se baseia na visão do texto como “em movimento” (3.2.1). O conhecimento filológico dos textos, o domínio da bibliografia crítica, a preocupação com os aspetos rítmicos, o conhecimento das traduções em outras línguas e das traduções portuguesas anteriores consentiram ao poeta realizar versões que tiveram grande êxito, numa *praxis* auspiciada – como vimos – por teóricos contemporâneos (Franco Buffoni, por exemplo). Para aprofundarmos o conhecimento deste trabalho, estudámos os documentos relativos à elaboração

da tradução que Eugénio de Andrade realizou de um verso de Victor Hugo retirado de *La fin de Satan*, ao qual acrescentou um título (na versão publicada, “À sombra de Victor Hugo”), transformando-o em um poema monóstico que fecha *Pequeno Formato* (3.2.2). A análise da diacronia da elaboração – que inclui também outra versão inserida num texto em prosa – desta brevíssima versão geralmente não enumerada por entre o *corpus* das traduções eugenianas, evidenciou a atenção de Eugénio de Andrade aos aspectos fónico e rítmico, à pontuação e à colocação das palavras no texto, coerentemente com quanto emergiu no segundo capítulo da tese no que concerne à sua obra original. Na tradução do verso, de facto, vimos o poeta no seu laboratório, atuando todos aqueles mecanismos que lhe permitem realizar uma versão rítmica e fonicamente próxima do original: excepcionalmente, ainda, ele deixou um comentário publicado (o único pormenorizado sobre o tema) sobre o processo de tradução do verso. Na análise de documentos que pertencem ao “avantesto” de “Sonho infantil”, de Antonio Machado, e de “Pardal”, de Cláudio Rodríguez (ambos de *Trocá de Rosa*), ainda, emergiu o objetivo de alcançar uma maior leveza dos textos através da expunção de todos os elementos desnecessários (como as repetições, por exemplo); o poeta tenta também respeitar a métrica e o enredo fónico dos textos e evitar os termos demasiado áulicos (3.2.4). Os dois textos não constavam da primeira edição, sendo o primeiro – a seguir – colocado em abertura da coletânea.

Fiéis à nossa abordagem dos capítulos anteriores, nos quais estudámos também a arquitetura das coletâneas, e após termos realizado uma análise dos paratextos, debruçámo-nos sobre as informações textuais (ou mais precisamente, segundo Franco Fortini, pré-textuais) relativas aos critérios de escolha dos textos inseridos em *Trocá de Rosa* e à sua formação, que estudámos diacronicamente (3.2.3). Ela configura-se como um prisma, cada texto apresentando aspectos do estilo e da poética eugenianos. A esta coletânea atribuímos a etiqueta italiana de “caderno de tradução”, ressaltando a autonomia do texto traduzido em relação ao original, como demonstra a ausência do texto de partida. Uma obra especular a *Trocá de Rosa*, já a partir do título, é *Changer de rose*: dedicámos a ela um item em que descrevemos a sua estrutura, tratando-se de uma coletânea de difícil acesso (3.3.2). Esta antologia plurilíngue contém poemas eugenianos traduzidos por importantes poetas e figuras centrais da lusitanística e proporciona informações quanto aos contactos a nível internacional que o poeta tinha na altura da sua publicação, em 1980.

Apresentam aspectos comuns à produção poética eugeniana também os poemas de que encontrámos traduções inéditas nos arquivos (3.2.5): “Solo tú”, de Juan Ramón Jiménez, com os seus ecos clássicos, é um poema breve que remete para as quadras populares e que apresenta um paralelismo nos versos finais; “Ângulo”, de Marin Sorescu, e “Poema”, de William Carlos Williams, caracterizam-se pela componente dialógica e pela tendência para a narração e para a prosa. A estes textos acrescenta-se uma versão de Alain Bosquet intitulada “Duas notas para uma solidão”.

Em 3.3.1, proporcionámos uma lista das traduções das obras de Eugénio de Andrade em várias línguas, partindo, porém, mais uma vez, de documentos de arquivo: na Biblioteca Pública Municipal do Porto encontrámos, de facto, traduções inéditas para o castelhano e para o italiano de poemas seus, tirados das coletâneas *juvenis* a seguir rejeitadas *Adolescente* e *Pureza*. As tradutoras – a intelectual espanhola Matilde Ras e Pia Lippi, respetivamente – eram amigas do poeta, que delas fala também em textos em prosa inéditos. Acrescenta-se a estes dados a informação oferecida por Michel Chandeigne, segundo a qual já em 1944 alguns poemas eugenianos foram traduzidos para o francês por Armand Guibert e ter-se-á uma ideia da rapidez com que os tradutores se interessaram à poesia de Eugénio de Andrade.

Nos dois itens seguintes, estudámos as trocas epistolares entre Eugénio de Andrade e dois dos tradutores que mais se dedicaram à sua obra: Michel Chandeigne (3.3.3.1) e Carlo Vittorio Cattaneo (3.3.3.2). Quanto ao primeiro, a troca por fax das versões das traduções francesas de *Os Lugares do Lume*, acompanhada por bilhetes, centra-se em unidades de tradução que os interlocutores comentam, a partir do título. Emerge a preferência de Eugénio de Andrade por palavras etimologicamente próximas do português – quando possível – e que não sejam áulicas nem arcaizantes, como também a inserção de referências intertextuais (Rimbaud, por exemplo). No caso de Carlo Vittorio Cattaneo, a longa correspondência testemunha uma igualmente longa amizade entre os dois. O tradutor sugere, de facto, a alteração de um verso de um poema (sugestão que será acolhida pelo poeta), indica nomes de poetas que o interlocutor poderia inserir num projeto de traduções do italiano de que tomamos conhecimento, envia o texto de “Bocca”, de Umberto Saba, cuja tradução será inserida em *Trocá de Rosa*. A reflexão dos dois faz emergir, mais uma vez, a antecedência do aspeto rítmico e fónico nos critérios que dirigem as escolhas tradutórias.

No item conclusivo (3.3.4), enfim, articulámos a crítica da tradução – após uma introdução teórica a este respeito – com o estudo do *dossier* genético através de documentos que testemunham a construção da tradução francesa de *Ostinato Rigore* e de cartas que o poeta trocou com um dos tradutores da obra, o poeta Bruno Tolentino. O tradutor envia ao poeta as suas versões, nas quais Eugénio de Andrade interveio: intervenção, esta, que nos oferece informações preciosas relativas à estratégia tradutória eugeniana. O poeta costuma manter, por exemplo, a ordem dos elementos da frase e a pontuação que estão presentes nos textos originais e atribui à pontuação funções coerentes com as que desempenha na sua restante produção. Ele privilegia – como vimos também nas trocas epistolares anteriormente estudadas, por exemplo no caso dos fitónimos – o elemento fónico e opta por palavras etimologicamente próximas do português.

Nesta tese quisemos mostrar os textos e as obras de Eugénio de Andrade em movimento: a partir dos arquivos até à tradução e através da sua elaboração, numa viagem que, justamente graças às novas traduções e às retraduções que da sua obra serão realizadas, promete ser ainda muito longa.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Eugénio de Andrade¹

Narciso, edição do autor, 1939.

Adolescente, Editorial Império, Lisboa 1942.

Pureza, des. de M. Ribeiro de Pavia, Livraria Francesa, Lisboa 1945.

As Mãos e os Frutos, Portugália, Lisboa 1948.

Os Amantes sem Dinheiro, Centro Bibliográfico, Lisboa 1950.

As Palavras Interditas, Centro Bibliográfico, Lisboa 1951.

Até Amanhã, com desenhos de J. Cocteau, Guimarães Editores, Lisboa 1956.

Coração do Dia, Iniciativas Editoriais, Lisboa 1958.

Mar de Setembro, edição fora do mercado 1961.

Ostinato Rigore, Guimarães Editores, Lisboa 1964.

Ostinato Rigore, version française de B. Tolentino, R. Quemserat, des. de A. Alves, Editorial Inova, Porto 1971.

Ostinato Rigore; Escrita da Terra e Outros Epítáfios, Limiar, Porto 1977.

Ostinato Rigore, Limiar, Porto 1984⁹.

Os Afluentes do Silêncio, Editorial Inova, Porto 1968.

Obscuro Domínio, com desenhos de J. Rodrigues e uma fotografia de A. Alves, Editorial Inova, Porto 1971.

Véspera da Água, Editorial Inova, Porto 1973.

Escrita da Terra e Outros Epítáfios, edição bilingue português-italiano com tradução de C. V. Cattaneo e desenhos de Â. de Sousa, Editorial Inova, Porto 1974.

Limiar dos Pássaros, Limiar, Porto 1976.

História da Égua Branca, ilustração de M. Bacelar, ASA, Porto 1976.

Primeiros Poemas, Editorial Inova, Porto 1977.

Requiem para Pier Paolo Pasolini, Editorial Inova, Porto 1977.

Epítáfios de Agosto, com dois desenhos de J. Rodrigues, Editorial Inova, Porto 1978.

Memória Doutro Rio, Limiar, Porto 1978.

Rosto Precário, Limiar, Porto 1979.

Matéria Solar, Limiar, Porto 1980.

O Peso da Sombra, com desenhos de Â. de Sousa, Limiar, Porto 1982.

Branco no Branco, Limiar, Porto 1984.

¹ De cada obra elencamos a primeira edição e as que utilizámos ao longo da tese.

Aquela Nuvem e Outras, com ilustrações de J. Resende, ASA, Porto 1986.

Vertentes do Olhar, Limiar, Porto 1987.

O Outro Nome da Terra, Limiar, Porto 1988.

Rente ao Dizer, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1992.

Contra a Obscuridade, pinturas de Emerenciano, Afrontamento, Porto 1992.

Elegia com Pastores ao Fundo, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1992.

Palavras de Novembro, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1992.

À Sombra da Memória, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1993.

Ofício de Paciência, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1994.

O Sal da Língua, com desenho de Â. de Sousa e retrato de Á. Siza, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995.

Pequeno Formato, com retrato de A. Luz e desenho de J. Rodrigues, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997.

Ostinato Rigore; Pequeno Formato [1997], Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997².

Os Lugares do Lume, com desenho de Â. Sousa e retrato de J. Rodrigues, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1998.

Poesia, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2000.

Poesia, org. de A. Saraiva, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2005² (edição revista e ampliada).

Os Sulcos da Sede, com retrato de J. Pinheiro, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2001.

Quinze Regards / Quinze Olhares (com C. Deblé), Éditions Écarts, Paris 2001.

Poesia, Modo de ler Editores, Porto 2011 (póstuma).

Prosa, Modo de ler Editores, Porto 2011 (póstuma).

Traduções, Modo de ler Editores, Porto 2012 (póstuma).

Poesia, prefácio de J. Tolentino Mendonça, Assírio & Alvim, Porto 2017 (póstuma).

Prosa, prefácio de F. Bertolazzi, Assírio & Alvim, Porto 2022 (póstuma).

1.1. Traduções

[GARCÍA LORCA, F.], *Antologia Poética*, sel. e trad. de E. de Andrade, com um poema de M. Torga e um estudo de A. Crabbé Rocha, Coimbra Editora, Coimbra 1946.

GARCÍA LORCA, F., *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim*, trad. de E. de Andrade, Delfos, Lisboa 1961.

, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, trad. de E. de Andrade, Inova, Porto 1968.

- [ALCOFORADO, M.], *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*, trad. de E. de Andrade, Editorial Inova, Porto 1969.
- [ALCOFORADO, M.], *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado* [1969], trad. de E. de Andrade, Limiar, Porto 1986⁵.
- [SAFO], *Poemas e Fragmentos de Safo*, trad. de E. de Andrade, Limiar, Porto 1974.
- [SAFO], *Poemas e Fragmentos de Safo*, trad. de E. de Andrade, Editorial Inova, Porto 1982.
- [SAFO], *Poemas e Fragmentos de Safo*, trad. de E. de Andrade, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995⁵.
- [GARCÍA LORCA, F.], *Dez poemas de García Lorca*, trad. de E. de Andrade, Editorial Inova, Porto 1978.
- [RITSOS, Y.], *Doze poemas de Yannis Ritsos traduzidos por Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1979.
- GARCÍA LORCA, F., *Pequeno Retábulo de D. Cristóvão*, trad. de E. de Andrade, O Oiro do dia, Porto 1980.
- [AA. VV.], *Trocar de Rosa*, seleção e trad. de E. de Andrade, A Regra do Jogo Edições, Lisboa 1980.
- [AA. VV.], *Trocar de Rosa*, seleção e trad. de E. de Andrade, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995⁵.
- HOLAND, V., *Soldados Vermelhos; Morte*, seleção de L. N. Jorge, tradução de L. N. Jorge e E. de Andrade, O Oiro do Dia, Porto 1981.
- GARCÍA LORCA, F., *Poemas*, sel. e trad. de E. de Andrade, Assírio & Alvim, Lisboa, 2013 (póstuma).

1.2. Antologias pessoais

Antologia: 1945-1961, com um ensaio de E. Lourenço, Delfos, Lisboa 1961.

Poemas 1945-1965, Portugália editora, Lisboa 1966.

Poemas 1945-1965, Portugália editora, Lisboa 1968².

Poemas, Editorial Inova, Porto 1971.

Antologia Breve, Editorial Inova, Porto 1972.

Chuva sobre o Rosto, Editorial Inova, Porto 1976.

Poesia em Verso e Prosa, Círculo de Leitores, Lisboa 1980.

Poesia e Prosa (1940-1979), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1980.

Poesia e Prosa (1940-1980), Limiar, Porto 1981².

Coração Habitado, O Oiro do dia, Porto 1983.

Poesia e Prosa (1940-1986), com o inédito *Contra a Obscuridade*, Círculo de Leitores, Lisboa 1987³.

Porto. Os Sulcos do Olhar, com fotografias de D. Gonçalves e aguarelas de J. Resende, O Jornal, Lisboa 1988.

Poesia e Prosa, O Jornal/Limiar, Lisboa 1990⁴.

Uma Casa para a Poesia, Edições Tâmega, Amarante 1990.

Dunas, com fotografias de J. A. Marques, Porto editora, Porto 1990.

Com o Sol em cada Sílaba, Dom Quixote, Lisboa 1991.

Poesia, Terra de Minha Mãe, prefácio de A. Saraiva, com fotografias de D. Gonçalves, ASA, Porto 1992.

Corpo de Amor, ilustração de J. Rodrigues, Colares Editora, Sintra 1992.

O Comum da Terra, com fotografias de J. Barros, ASA, Porto 1992.

A Cidade de Garrett, Fundação Eugénio de Andrade e Câmara Municipal do Porto, Porto 1993.

Doze Poemas, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995.

Cinco Poemas de Eugénio de Andrade, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997.

Alentejo, desenhos de A. Alves, Campo das Letras, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1997.

Dez Poemas, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1998.

Pequeno Caderno do Oriente, Instituto Português do Oriente, Macau 2002.

Os Dóceis Animais, desenhos de C. Valadas, ASA, Porto 2004.

1.3. Antologias

[AA. VV.], *Daqui Houve Nome Portugal. Antologia de verso e prosa sobre o Porto*, Editorial Inova, Porto 1968.

[AA. VV.], *Duas cidades: Antologia sobre o Porto e Coimbra*, Editorial Inova, Porto 1971.

[AA. VV.], *Memórias de Alegria. Antologia de verso e prosa sobre Coimbra no centenário da geração de 70*, Editorial Inova, Porto 1971.

[CAMÕES, L. V. DE], *Versos e Alguma Prosa de Luís de Camões*, Editorial Inova, Porto 1972.

[AA. VV.], *Variações sobre um Corpo: com Antologia de Poesia Erótica Contemporânea*, Editorial Inova, Porto 1972.

[AA. VV.], *O Poeta e a Cidade*, Editorial Nova, Porto 1972.

[AA. VV.], *Alentejo não tem Sombra: Antologia de Poesia Moderna sobre o Alentejo*, O Oiro do dia, Porto 1982.

[AA. VV.], *Eros de Passagem. Poesia Erótica Contemporânea*, desenhos de J. Rodrigues, Limiar, Porto 1982.

[RIBEIRO, B.], *Escrito na cal: poesia e prosa de Bernardim Ribeiro*, Câmara Municipal de Portel, Porto 1984.

[AA. VV.], *Canção do Mais Alto Rio. Antologia Literária do Douro*, com fotografias de Dario Gonçalves, ASA, Porto 1990.

[AA. VV.], *Macau*, com fotografias de A. Esquível, Governo de Macau, Macau 1992.

[PESSOA, F.], *Fernando Pessoa. Poesias Escolhidas por Eugénio de Andrade*, Campo das Letras, Porto 1995.

[AA. VV.], *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Campo das Letras, Porto 1999.

[AA. VV.], *Timor, o nosso dever falar*, pref. de J. Sampaio, APEL - Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, Lisboa 1999.

[CAMÕES, L. V. DE], *Sonetos de Luís de Camões*, com uma tradução de T. Tasso realizada por J. de Sena, Assírio & Alvim, Lisboa 2000.

[CAMÕES, L. V. DE], *Sonetos de Luís de Camões – escolhidos por Eugénio de Andrade* [2000], Assírio & Alvim, Porto 2020³.

[AA. VV.], *Poemas Portugueses Para a Juventude*, ASA, Porto 2002.

1.4. Contributos em periódicos²

«Dois poemas de Eugénio de Andrade» in *Colóquio/Letras*, 6 (1972), p. 52. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=6&o=s>. Acesso em: 29/12/2021.

«Inquérito: O significado histórico do *Orpheu* (1915-1975)» in *Colóquio/Letras*, 26 (1975), p. 10. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=26&p=10&o=p>. Acesso em: 21/7/2022.

«Limiar dos pássaros» in *Nova. Magazine de Poesia e Desenho*, 1 (1975/1976).

«Dois poemas de Eugénio de Andrade» in *Colóquio/Letras*, 43 (1978), p. 67. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=43&o=s>. Acesso em: 23/1/2023.

«O corpo nu, quase»; «Ajudai-me a procurar a mão.» in *Colóquio/Letras*, 55 (1980), p. 59. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=55&p=59&o=r>. Acesso em: 28/6/2022.

«Inquérito: Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros» in *Colóquio/Letras*, 88 (1985), p. 129. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=88&p=129&o=p>. Acesso em: 2/12/2020.

«Retrato de actriz (*Eunice*)» in *Colóquio/Letras*, 104/105 (Jul. 1988), p. 97. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=104&p=97&o=p>. Acesso em: 16/6/2022.

«O melhor é ser álamo» in *Público*, 29/10/1999.

«La poesía es la más alta expresión del genio portugués» in *El País*, 1/11/2001. https://elpais.com/diario/2001/11/03/babelia/1004747950_850215.html. Acesso em: 16/2/2021.

² De 1.4 a 1.8, elencámos apenas os documentos citados na tese.

1.5. Documentos inéditos

Espólio de Eugénio de Andrade, Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP).

Localização	Descrição	Local, data
	<i>Relatório de Validação do Espólio da Fundação Eugénio de Andrade</i>	16.2.2012
BPMP, M-EA-48	Estou aqui	Foz do Douro, 17.11.94
BPMP, M-EA-94, folha n.º 2	Homenagem a Bashô	Foz do Douro, 26.6.94
BPMP, M-EA-95	A pequena vaga	
BPMP, M-EA-98[1]	Desenho antigo	13.11.90
BPMP, M-EA-98[2]	Desenho antigo	9.9.91
BPMP, M-EA-168	Solo tú	
BPMP, M-EA-169	Só o cavalo	
BPMP, M-EA-331	A arte é um dos melhores meios de aproximação entre os povos...	
BPMP, M-EA-337	10 de Junho	
BPMP, M-EA-371	Duas notas para uma solidão	
BPMP, M-EA-372, folhas n.º 1-9	A luz enleada	
BPMP, M-EA-372, folhas n.º 21-28	«Uma lápide é pedra tão pesada....»	
BPMP, M-EA-375[4]	As mães	
BPMP, M-EA-386 ³ , folha n.º 4	A pequena vaga	
BPMP, M-EA-386, folha n.º 5	Despedida	27.4.92
BPMP, M-EA-386, folha n.º 8	Vozes	13.2.91
BPMP, M-EA-386, folha n.º 14	Orillas del Duero	13.11.90
BPMP, M-EA-393[4], folha n.º 3	Desenho antigo	13.11.90
BPMP, M-EA-393[5], folha n.º 3	Desenho antigo	13.11.90
BPMP, M-EA-393[6], folha n.º 7	Afrodite	1991
BPMP, M-EA-393[6], folha n.º 11	Da janela	1991
BPMP, M-EA-393[6], folha n.º 15	Alexandrino de Victor Hugo	São Lázaro, 1990
BPMP, M-EA-393[7], folha n.º 6	A pequena vaga	[1991]

³ Os documentos que se encontram na pasta com a cota referida não dispõem de numeração; o número que lhes atribuímos refere-se à sua colocação na pasta à data em que o conferimos.

BPMP, M-EA-393[7], folha n.º 13	Afrodite	1991
BPMP, M-EA-393[7], folha n.º 34	A sombra de Victor Hugo	
BPMP, M-EA-423	Tradução para italiano de poemas de Eugénio de Andrade, por Pia Lippi	Silvaes, 8.10.1943
BPMP, M-EA-439	Tradução para castelhano de <i>Os Lugares do Lume</i>	
BPMP, M-EA-447	Tradução para castelhano de poemas de <i>Adolescente</i> , por Matilde Ras	
BPMP, M-EA-463[1, 2, 4]	Processo de tradução e edição da versão francesa de <i>Os Lugares do Lume</i>	
BPMP, M-EA-467	Tradução para francês de <i>Ostinato Rigore</i> , por Bruno Tolentino	
BPMP, M-EA-469[1]	Tradução para francês de poemas de Eugénio de Andrade	
BPMP, M-EA-474[1]	Les sources de la tendresse	
BPMP, M-EA-474[2]	Tradução para francês de três poemas de Eugénio de Andrade	
	Carta de Carlos Drummond de Andrade	
	Cartas de Carlo Vittorio Cattaneo	
	Cartas de Bruno Tolentino	

Coleção Eugénio de Andrade, Arquivo Histórico Municipal de Gondomar

Localização	Descrição	Local, data
Caixa 1, n.º 12	Os perigos do Verão [1] (reprodução fotográfica em 2.2.6)	1.6.1993
Caixa 1, n.º 13	Os perigos do Verão [2] (reprodução fotográfica em 2.2.6)	1.6.1993
Caixa 1, n.º 42	Estou aqui	Foz do Douro, 17.11.94
Caixa 2, n.º 76	Balança	1991

Caixa 8, n.º 211	Ilhas [I-III]	17.12.1991
Caixa 8, n.º 218	Quinze olhares de Colette Deblé	Foz do Douro, 18.3.1998
Caixa 8, n.º 235	Retrato de Actriz (Eunice)	16.8.1984
Caixa 8, n.º 238	Ilha	25.12.1991
Caixa 8, n.º 239	Pequeno formato	
Caixa 21, n.º 530	Sonho infantil	
Caixa 24, n.º 556	Ângulo [de Marin Sorescu]	
Caixa 24, n.º 562	Poema [de William Carlos Williams, I-III]	
Caixa 24, n.º 570	A pequena vaga [Versão final] (reprodução fotográfica em 2.3.4.2.3)	
Caixa 27, n.º 605	Pequeno formato (a partir de fotografias de Dario Gonçalves)	19/27.8.1988
Caixa 31, n.º 668	[Bloco de Notas de Eugénio de Andrade]	

Espólio Eduardo Lourenço (Esp. E71) da Biblioteca Nacional de Portugal

Localização	Descrição	Local, data
8.ª pasta	Sete espadas para uma melancolia	
8.ª pasta	Eros	Março de 1965
8.ª pasta	Escrito na água	Anexo à carta de 15/6/1970

1.6. Correspondência

ANDRADE, E. DE, «Carta com “Poema / para a Sofia Andresen”, assinado e datado “Fev. 46”». <http://purl.pt/19841/1/galeria/textos/f11/foto1.html>. Acesso em: 26/11/2020.

CERNUDA, L., *Cartas a Eugénio de Andrade*, org. de A. Crespo, Olifante, Zaragoza 1979.

MENDES DE SOUSA, C. (org. e pref.), *Cartas para Miguel Torga*, Dom Quixote, Alfragide 2020.

SENA, M. DE (org.), *Jorge de Sena e Eugénio de Andrade: Correspondência 1949-1978*, apr. de I. de Sena, Guerra e Paz, Lisboa 2016.

1.7. Discografia

- ANDRADE, E. DE, MUÑOZ, E., *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado - traduzidas por Eugénio de Andrade*, Decca Records, 1976.
- [ANDRADE, E. DE], *Eugénio de Andrade por Eugénio de Andrade*, Numérica editora discográfica, 1997.
- LOPES-GRAÇA, F., ANDRADE, E. DE, *Aquela Nuvem e Outras: 22 Canções para Crianças, Voz e Piano*, ilustr. de R. Ribeiro, interpr. de B. Cunha, J. Mota, Casa da Música, Porto 2009.

1.8. Traduções de obras de Eugénio de Andrade

- ANDRADE, E. DE, *Changer de rose: poèmes*, Editorial Inova, Porto 1980.
- _____, *Femmes en noir*, trad. de C. Auscher, Éditions de la Différence, Paris 1988.
- _____, *Les Lieux du Feu avec Bonjour, Eugénio d'António Lobo Antunes*, trad. de M. Chandaigne, L'Escampette, Bordeaux 2001.
- _____, *Lugares de la Lumbre*, trad. de J. Munárriz, Hiperión, Madrid 2003.

2. Bibliografia crítica

- AA.VV., *Textos e Pretextos. Eugénio de Andrade*, 5 (2004).
- BARBERINI, F., *Formazione, evoluzione e struttura dell'Antologia breve di Eugénio de Andrade*, Aracne, Roma 2012.
- _____, «Caperucita roja e la Princesa no laranjal (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)» in *Artifara*, 17 (2017), pp. 115-30.
- _____, ««Os grandes encontros são sempre encontros de juventude». Eugénio de Andrade traducteur de Federico García Lorca» in HENROT SOSTERO, G., POLLICINO, S. (org.), *Traduire en poète*, Artois Presses Université, Arras 2017, pp. 74-90.
- _____, «“...numa clara homenagem aos nossos cantautores”. Eugénio de Andrade e a lírica galego-portuguesa» in TOMASSETTI, I. ET ALII, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, Ediciones CiLengua, San Millán de la Cogolla 2019, pp. 329-39.
- _____, ««Esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor». A margine delle traduzioni lorchiane di Eugénio de Andrade» in LAURENTI, F. (a cura di), *Tra due rive. Traduzioni letterarie d'autore nella cultura europea*, Aracne, Roma 2020, pp. 137-53.
- BERTOLAZZI, F., *Entre génese e representação: estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, Aracne, Roma 2007.
- _____, «Lingua e poetica in una traduzione della poesia di Eugénio de Andrade» in *Oltre la lettera. Tre studi di traduzione fra italiano e portoghese*, Aracne, Roma 2007, pp. 81-103.
- _____, *Noite e Dia da Mesma Luz: Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa 2010.

- _____, *Con la notte di profilo. Brevi saggi su Eugénio de Andrade*, Universitalia, Roma 2011.
- _____, “Ao sol de muitos dias” in ANDRADE, E. DE, *Rente ao Dizer*, Assírio & Alvim, Lisboa 2018, pp. 11-7.
- _____, “Introduzione” in ANDRADE, E. DE, *Ostinato rigore*, Valigie Rosse, Livorno 2020, pp. 5-14.
- _____, “A transparência do mundo” in ANDRADE, E. DE, *Prosa*, Porto 2022, pp. 11-6.
- CATTANEO, C. V., “Introduzione” in ANDRADE, E. DE, *Ostinato rigore. Antologia poetica*, org. de C. V. Cattaneo, Abete, Roma 1975, pp. 9-45.
- CELANI, S., «A música de Eugénio (um estudo rítmico)» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XIV (2012), pp. 55-63.
- CHANDEIGNE, M., «Eugénio de Andrade & la France» in *Cadernos de Serrúbia*, 1 (1996), pp. 41-52.
- CRESPO, A., “Eugénio de Andrade, tradutor de poesia” in CRUZ SANTOS, J. DA, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2005, pp. 45-50.
- CRUZ, G., “Eugénio de Andrade: «o real é a palavra»” in ANDRADE, E. DE, *Primeiros Poemas. As Mão e os Frutos. Os Amantes sem Dinheiro*, Assírio & Alvim, Porto 2012, pp. 9-24.
- CRUZ SANTOS, J. DA, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2005.
- EIRAS, P., “Paraíso Perdido” in ANDRADE, E. DE, *Limiar dos Pássaros*, Assírio & Alvim, Porto 2014, pp. 4-10.
- FERREIRA, A. M., «Os poemas em prosa de Eugénio de Andrade» in *Forma Breve* (Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro), 2 (2004), pp. 59-70.
- FERREIRA, V., “Breve périplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 437-44.
- FREI, C., *Tradução e Recepção Literárias: o Projecto do Tradutor*, CEHUM, Braga 2002.
- GENOVESI, F., «Le traduzioni di Eugénio de Andrade: la poetica delle scelte» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XIII (2011), pp. 81-92.
- GRAÇA MOURA, V., *Várias Vozes*, Presença, Lisboa 1987.
- _____, “Eugénio, tradutor de poesia” in ANDRADE, E. DE, *Traduções*, Modo de ler, Porto 2012, pp. 5-12.
- GUIMARÃES, F., “A memória de que rio?” in ANDRADE, E. DE, *Memória Doutro Rio*, Assírio & Alvim, Porto 2014, pp. 4-10.
- HORA, T. M. DA (org.), *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: O Diálogo entre a Música e a Poesia [Correspondência]*, Chiado, Lisboa 2018.
- LOPES, Ó., *Uma Espécie de Música (A Poesia de Eugénio de Andrade) - Seis Ensaios [1981]*, Campo das Letras, Porto 2001².
- _____, “Sumário de um processo” in CRUZ SANTOS, J. DA, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2005, pp. 295-6.
- LOURENÇO, E., “A poesia de Eugénio de Andrade” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 29-62.
- _____, *Paraíso Sem Mediação. Breves Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2007.

- MANCELOS, J. DE, “Uma palavra preocupada: A escrita como ofício de cidadania em Eugénio de Andrade” in FERREIRA, A. M., PEREIRA, E. (org.es), *Ofícios do Livro*, Universidade de Aveiro, Aveiro 2007, pp. 153-62.
- _____, *O Marulhar de Versos Antigos: A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa 2009.
- _____, *Uma Canção no Vento. A Poesia de Eugénio de Andrade*, Edições Colibri, Lisboa 2013.
- MATOS FRIAS, J., “Eugénio pousado na paisagem das palavras” in ANDRADE, E. DE, *Rosto Precário* [1979], Assírio & Alvim, Porto 2015, pp. 4-12.
- MENDES DE SOUSA, C., *O Nascimento da Música: a Metáfora em Eugénio de Andrade*, Livraria Almedina, Coimbra 1992.
- MORÃO, P., *Poemas de Eugénio de Andrade: o Homem, a Terra, a Palavra. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária por Paula Morão*, Seara Nova / Editorial Comunicação, Lisboa 1981.
- _____, “Lendo *Escrita da Terra. Homenagens e Outros Epítáfios*, de Eugénio de Andrade” in ANDRADE, E. DE, *Escrita da Terra. Homenagens e Outros Epítáfios*, Assírio & Alvim, Porto 2014, pp. 3-11.
- MOURÃO-FERREIRA, D., «Revisão aos primeiros livros de Eugénio de Andrade» in *Cadernos de Serrúbia*, 1 (1996), pp. 163-70.
- NAVA, L. M., *O Essencial Sobre Eugénio de Andrade*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1987.
- _____, “O amigo mais íntimo do sol” in CRUZ SANTOS, J. DA, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2005, pp. 244-57.
- NEMÉSIO, V., “Frutos líricos” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 445-59.
- PACHECO PEREIRA, J., “As poéticas do «Ostinato Rigore»” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 341-9.
- PALERI, S., «Eugénio de Andrade e l'Italia» in *Estudos Italianos em Portugal*, 2 (2007), pp. 257-76.
- PINTO DO AMARAL, F., «Trocar de sangue. Uma leitura das traduções de Eugénio de Andrade» in *Cadernos de Serrúbia*, 1 (1996), pp. 13-23.
- RAMOS ROSA, A., “Eugénio de Andrade ou a energia da pureza” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 51-5.
- REYNAUD, M. J., «A poesia de Eugénio de Andrade: esboço de uma leitura» in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, XI (1994), pp. 365-7.
- ROCHA PEREIRA, M. H. DA, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1988, pp. 323-32.
- _____, «Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade» in *Humanitas*, LI (1999), pp. 339-48.
- _____, “O mundo clássico em Eugénio de Andrade” in CRUZ SANTOS, J. DA, *Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, ASA, Porto 2005, pp. 262-72.
- RUSSO, M., «Seduzido pelo desafio: Eugénio de Andrade tradutor de poesia espanhola» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XV (2013), pp. 37-48.

- RUSSO, V., «Imaginatio locorum. Para uma geopoética de Eugénio de Andrade», in *AbriL. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 5, n.º 9 (2012), pp. 55-66.
- SARAIVA, A., *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1995.
- _____, “Esta edição” in ANDRADE, E. DE, *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 2005², pp. 613-7.
- _____, *O Génio de Andrade*, A23 Edições, Lisboa 2014.
- SCOLES, E., *Eugénio de Andrade: le sillabe del silenzio*, Liguori, Napoli 2003.
- SENA, J. DE, “Observações sobre «As Mãoes e os Frutos»” in AA. VV., *21 Ensaios Sobre Eugénio de Andrade*, Editorial Inova, Porto 1971, pp. 251-301.

3. Bibliografia geral

- ADORNO, T. W., *Note per la letteratura*, trad. de A. Frioli, E. de Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino 1979.
- AFONSO, A. B., *Valores da Interrogação. Um Estudo Linguístico*, Centro Cultural do Alto Minho, 2000.
- AGLIOTTI, S. M., FABBRO, F., *Neuropsicologia del linguaggio*, Il Mulino, Bologna 2006.
- AGAMBEN, G., *Idea della prosa* [1985], Quodlibet, Macerata 2013².
- ALBUQUERQUE, L. DE, BONI, G., “La letteratura di viaggi e scoperte” in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, Passigli editori, Firenze 2001, pp. 421-33.
- ALIGHIERI, D., *Commedia. Inferno*, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991.
- ANDRESEN, S. DE M. B., *Geografia* [1967], Assírio & Alvim, Lisboa 2014.
- _____, *Dual* [1972], Assírio & Alvim, Lisboa, 2015.
- _____, *O Nu na Antiguidade Clássica*, Portugália Editora, Lisboa 1975.
- APEL, F., *Il movimento del linguaggio. La poesia della traduzione* [1982], a cura di E. Mattioli, R. Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997.
- AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, introd. di A. Roncaglia, Feltrinelli, Milano 1956.
- BACHELARD, G., *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942.
- _____, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1957.
- BALDELLI, I., «La riscrittura ‘totale’ di un’opera. Da “Le storie ferraresi” a “Dentro le mura” di Bassani» in *Lettere Italiane*, XXVI/ 2 (1974), pp. 180-97.
- BALLY, C., *Précis de stylistique. Esquisse d'une Méthode Fondée sur l'Étude du Français Moderne*, A. Eggimann et cie, Genève 1905.
- _____, *Traité de stylistique française*, Georg & Cie et Klincksieck, Genève et Paris 1951.

- _____, *Linguistica generale e linguistica francese* [1932], intr. e appen. di C. Segre, trad. di G. Caravaggi, Il saggiatore, Milano 1963.
- BANDEIRA, M., *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1990.
- BASSNETT, S., *La traduzione. Teorie e pratica* [1993], a cura di D. Portolano, trad. di G. Bandini, Bompiani, Torino 2009⁴.
- BATCHELOR, K., *Translation and Paratexts*, Routledge, New York 2018.
- BELLEMIN-NOËL, J., *Le texte et l'avant-texte*, Larousse, Paris 1972.
- BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale*, Éditions Gallimard, Paris 1966.
- BERMAN, A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995.
- _____, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999.
- BIASI, P.-M. DE, *Génétique des textes*, CNRS, Paris 2011.
- BLAKESLEY, J., “I Quaderni di traduzioni” in CASCIO, G. (org.), *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, Istituto Italiano di Cultura, Amsterdam 2017, pp. 13-26.
- BLANCHOT, M., *L'amitié*, Gallimard, Paris 1971.
- BONA, E., *La libertà del traduttore. L'epistola de optimo genere interpretandi di Gerolamo*, Bonanno editore, Acireale – Roma 2008.
- BRIK, O., “Ritmo e Sintaxe” in TODOROV, T. (org.), *Teoria da literatura – II. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov* [1965], edições 70, Lisboa 1978, pp. 13-24.
- BUFFONI, F. (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2002.
- _____, “La traduzione del testo poetico” in *Idem* (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, pp. 11-30.
- CALVINO, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.
- CÂMARA, J. M., *Contribuição à estilística portuguesa*, Ao Livro Técnico, Rio de Janeiro 1952.
- CASTRO, I., *Editar Pessoa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1990.
- _____, «Parole d'auteur contre parole de dossier : sémiotique de l'archive chez Fernando Pessoa» in *Genesis*, 10 (1996), pp. 59-72.
- _____, «A fascinação dos espólios» in *Leituras. Arquivística Literária e Crítica Textual*, 5 (1999), pp. 161-6.
- _____, “Metodologia do aparato genético” in SIMÕES, M., CASTRO, I., PINTO CORREIA J. D., *Memória dos Afectos (Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani)*, Edições Colibri, Lisboa 2001, pp. 69-81.
- CELANI, S., *Il fondo Pessoa. Problemi metodologici e criteri d'edizione*, Sette Città, Viterbo 2005.
- _____, *Fernando Pessoa*, Ediesse, Roma 2012.
- _____, (a cura di), *Riscrittture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, Sapienza Università Editrice, Roma 2016.
- CENDRARS, B., *Du monde entier, poèmes 1912-1924*, Gallimard, Paris 1990.
- CERQUIGLINI, B., *Éloge de la variante*, Seuil, Paris 1989.
- COLELLA, G., *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010.

- CONTAT, M., “Une idée fondamentale pour la génétique littéraire: l’intentionnalité” in CONTAT, M., FERRER, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, CNRS, Paris 1998, pp. 111-67.
- CONTINI, G., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse* [1948], con un ricordo di A. Roncaglia, Scuola Normale Superiore, Pisa 1993.
- _____, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
- _____, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un’appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino 1974.
- _____, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1992.
- CORDINGLEY, A., «Genetic criticism» in BAKER, M., SALDANHA, G. (ed.s), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third edition* [1998] Routledge, New York 2020³, pp. 208-13.
- CORTEZ, A. C., “La poesia portoghese dal 1960 al 2010” in LANCIANI, G., *Il Novecento in Portogallo*, UniversItalia, Roma 2014, pp. 223-312.
- CORTI, M., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.
- CORTI, M., SEGRE, C., *Metodi attuali della critica in Italia*, Eri, Torino 1970.
- COSERIU, E., «Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar» in *Romanistisches Jahrbuch*, 7 (1955-1956), pp. 29-54.
- _____, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística* [1977], Gredos, Madrid 1991², pp. 201-7.
- _____, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso* [1980], a cura di D. di Cesare, Carocci, Roma 2008.
- _____, *Storia della filosofia del linguaggio* [2003], a cura di D. di Cesare, Carocci, Roma 2010.
- CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia* [1902], a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990².
- _____, *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari 1950.
- CROCE, B., VOSSLER, K., *Carteggio (1899-1949)*, Laterza, Bari 1951.
- CUNHA, C., CINTRA, L., *Nova Gramática do Português Contemporâneo* [1984], Sá da Costa, Lisboa 1984².
- CURTIUS, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. Antonelli, La nuova Italia, Firenze 1995.
- DE LOLLI, C., «Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso El Sabio re di Castiglia» in *Studj di Filología Romanza*, II (1887), pp. 289-95.
- DE PALO, M., *Saussure e gli strutturalismi. Il soggetto parlante nel pensiero linguistico del Novecento*, pref. di T. De Mauro, Carocci, Roma 2016.
- DE ROBERTIS, G., “Sulla formazione della poesia di Ungaretti” in UNGARETTI, G., *Poesie disperse*, Mondadori, Milano, 1945, in UNGARETTI, G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* [1969], a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1970⁴.
- DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998.
- DETINNE, M., *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica* [1967], trad. de A. Daher, Jorge Zahar

- Editor, Rio de Janeiro 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C., *A Rosa do Povo* [1945], Record, Rio de Janeiro 2000²¹.
- _____, *Antologia Poética* [2001], D. Quixote, Lisboa 2018⁶.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- _____, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* [2003], Bompiani, Milano 2004⁵.
- ELIOT, T. S., “The Music of Poetry” [1942] in *The Complete Prose of T. S. Eliot. The Critical Edition, vol. 6. The War Years, 1940-1946*, edited by D. E. Chinitz, R. Schuchard, John Hopkins University Press, Baltimore 2017.
- EVEN-ZOHAR, I., “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” in HRUSHOVSKI, B., EVEN-ZOHAR, I. (eds.), *Papers on Poetics and Semiotics* 8, University Publishing Projects, Tel Aviv 1978, pp. 21-7.
- FERNANDES MARQUES, M. A., PIZARRO DIAS, N., SÁ-NOGUEIRA, B. DE, VARANDAS, J., RESENDE DE OLIVEIRA, A., *Rainhas de Portugal. As Primeiras Rainhas: Mafalda de Mouriana, Dulce de Barcelona e Aragão, Urraca de Castela, Mécia Lopes de Haro, Beatriz Afonso*, Círculo de Leitores, Lisboa 2012.
- FOLENA, G., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.
- FORTINI, F., *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato, premessa di L. Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011.
- FOURNIER, A., “Carlo Vittorio Cattaneo e a tradução total de Jorge De Sena em Itália” in ABBATI, O. (a cura di), *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*, Nuova Trauben, Torino 2016, pp. 145-57.
- FRYE, N., *Anatomy of Criticism. Four essays* [1957], Princeton University Press, Princeton 1971.
- GADDA, C. E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983.
- GENETTE, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- _____, *Seuils*, Éd. du Seuil, Paris 1987.
- GOLDSTEIN, N., BARBOSA, R. DA C., *Cecília Meireles: seleção de textos*, Abril Educação, São Paulo 1982.
- GRAZIOSI, M., *La lingua di Graciliano Ramos: verso un vocabolario regionalista*, Tesi di Dottorato, Sapienza, Università di Roma, a.a. 2020-21.
- GRÉSILLON, A., «Ralentir : travaux» in *Genesis*, 1 (1992), pp. 9-31.
- _____, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* [1994], Presses Universitaires de France, Paris 2016.
- _____, “La critique génétique à l’œuvre. Étude d’un dossier génétique : ‘Vivre encore’ de Jules Supervielle” in Contat, M., Ferrer, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, CNRS, Paris 1998, pp. 61-93
- [GUIMARÃES ROSA, J., MEYER-CLASON, C.], *João Guimarães Rosa. Correspondência Com Seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 2007.
- HERCULANO, A., *Lendas e Narrativas* [1851], tomo II, Casa da Viúva Bertrand, Lisboa 1859².
- HOLMES, J., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988.
- HOMERO, *Odisseia*, trad., notas e comentários de F. Lourenço, Quetzal editores, Lisboa 2018.

- HUGO, V., *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu*, texte établi et annoté par J. Truchet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1950.
- ISELLA, D., *Altri esercizi: 1942-1971*, Einaudi, Torino 1978.
- , *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987.
- ITALIA, P., RABONI, G., *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010.
- JAKOBSON, R., *Linguística e comunicação*, pref. de I. Blikstein, trad. de I. Blikstein e J. P. Paes, Cultrix, São Paulo 1974, pp. 118-162.
- , *Autoritratto di un linguista. Retrospettive*, a cura di L. Stegagno Picchio, Il Mulino, Bologna 1987.
- KAVAFIS, K., *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Mondadori, Milano 1961.
- , *90 e Mais Quatro Poemas* [1970], trad., pref. e notas de J. de Sena, ASA, Porto 2001³.
- , *Poemas*, trad. de H. de Campos, Cosac & Naify, São Paulo 2012.
- KRISTEVA, J., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- KUNDERA, M., *I testamenti traditi* [1992], trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1994.
- LADMIRAL, J.-R., «Sourciers et ciblistes» in *Revue d'esthétique* (nouvelle série), 12 (1986), pp. 33-42.
- LANCIANI, G., *Il Novecento in Portogallo*, UniversItalia, Roma 2014.
- LEBRAVE, J.-L., “La production littéraire entre l'écrit et la voix” in CONTAT, M., FERRER, D. (org.s), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, CNRS, Paris 1998, pp. 169-88.
- LEFEVERE, A., “Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory” in GADDIS ROSE, M. (org.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, SUNY Press, Albany, NY 1981, pp. 52-9.
- , *La traduction dans le développement des littératures*, Lang, Bern 1993.
- LEROUY, M., *Profilo storico della linguistica moderna* [1971], trad. di A. D. Morpurgo, appendice di T. De Mauro, Laterza, Bari 2011¹⁵.
- LEVAVASSEUR, A., “Stile e stilistica” in MARTINET, A. (a cura di), *La linguistica. Guida alfabetica* [1969], trad. di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1972, pp. 328-36.
- LEVIN, S. R., *Linguistic Structures in Poetry* [1962], De Gruyter Mouton, Berlin-Boston 2016⁴.
- LIN MONIZ, M., SERUYA, T. (org.es), *Traduzir em Portugal Durante o Estado Novo*, Universidade Católica Editora, 2009.
- LINDLEY CINTRA, L. F., «A Literatura Portuguesa Tradicional» in *O Tempo e o Modo – Nova Série*, 120 (1976), pp. 28-30.
- MAGALHÃES, J. M., *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, A Regra do Jogo, Lisboa 1981.
- MAIER, C., «Reviewing and criticism» in BAKER, M., SALDANHA, G. (ed.s), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second edition* [1998], Routledge, New York 2009², pp. 236-41.
- MANCINI, M., *Stilistica filosofica. Spitzer, Auerbach, Contini*, Carocci, Roma 2015.
- MARÇALO, M. J., «O que é a palavra? Reflexões sobre a herança gramatical greco-latina» in *Filologia e Linguística Portuguesa*, 10-11 (2008/2009), pp. 53-68.

- MARÇALO, M. J., ORTEGA ARJONILLA, E. (org.es), *Linguística e Tradução na Sociedade do Conhecimento*, Universidade de Évora, Évora 2010.
- MAROUZEAU, J., *Précis de stylistique française*, Masson et Cie Editeurs, Paris 1946.
- MARTINHO, F., “La poesia del Novecento: dagli inizi del secolo alla fine degli anni ‘50” in LANCIANI, G. (org.), *Il Novecento in Portogallo*, Universitalia, Roma 2014, pp. 9-79.
- MATA, A. I., “A questão da entoação na interrogação em português. ‘Isso é uma pergunta?’” in PEREIRA, I., MATA, A. I., FREITAS, M. J., *Estudos em Prosódia*, Edições Colibri, Lisboa 1992, pp. 33-64.
- MATTIOLI, E., *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena 1983.
- _____, *Ritmo e traduzione*, Mucchi editore, Modena 2001.
- MEIRELES, C., *Poesia Completa* [1958], Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1993⁴.
- MENIN, R., *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Guerini, Milano 1996.
- MESCHONNIC, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.
- _____, “Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La fin de Satan*” in DIDIER, B., NEEFS, J. (org.), *De l’écrit au livre Hugo*, Presses de l’Université de Vincennes, 1988, pp. 173-98.
- _____, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.
- _____, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006.
- _____, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Lagrasse 2007.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., *Cancioneiro da Ajuda* [1904], vol. II, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa 1990.
- MIRA MATEUS, M. H., *A Face Exposta da Língua Portuguesa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2002.
- MONTALE, E., *L’opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.
- MONTINI, D., *La stilistica inglese contemporanea. Teorie e metodi*, Carocci, Roma 2020.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Il parlar figurato. Manuale di figure retoriche*, Laterza, Bari 2010.
- NEWMARK, P., *A textbook of translation*, Longman, London 1988.
- NIDA, E. A., *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, E. J. Brill, Leiden 1964.
- NUNES, A., MOURA, J., PACHECO PINTO, M. (org.es), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Bloomsbury, London 2021.
- OSIMO, B., *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano 1998.
- _____, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall’antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano 2002.
- _____, *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano 2004.
- PAZ, O., *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona 1979.
- _____, *Fernando Pessoa. O desconhecido de si mesmo* [1983], trad. de L. Alves da Costa, Vega, Lisboa 1992².

- PELLEGRINI, S., «Sancio I o Alfonso X?» in *Studj Romanzi*, XXVI (1935); in *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* [1937], Adriatica Editrici, Bari 1959, pp. 78-93.
- PELOSO, S., *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*, Sette Città, Viterbo 1992.
- PESSOA, F., *Obras Completas*, vol. IX, *Quadras ao Gosto Popular*, texto estabel. e prefac. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Ática, Lisboa 1965.
- _____, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, edição de G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho, Ática, Lisboa 1996.
- _____, *Una sola moltitudine* [1979], vol. I, a cura di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 2005¹².
- _____, *Poemas de Fernando Pessoa – Quadras*, Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa – Série Maior, edição de L. Prista, coordenação de I. Castro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- _____, *Cancioneiro: uma Antologia*, edição de F. Cabral Martins e R. Zenith, Assírio & Alvim, Porto 2013.
- PINTO-CORREIA, J. D., *O Essencial Sobre o Romanceiro Tradicional*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1986.
- _____, “La letteratura orale in Portogallo” in STEGAGNO PICCHIO, L. (a cura di), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, Passigli editori, Firenze 2001, pp. 615-28.
- PITA, A. P., «“Novo Cancioneiro”: Historicidade de uma polifonia» in *Revista do CESP*, v. 37, n.º 57 (2017), pp. 79-96.
- RAMOS, M. A., “De quanta filologia precisa um linguista e de quanta linguística precisa um filólogo” in CARRILHO, E., MARTINS, A. M., PEREIRA, S., SILVESTRE, J.P. (org.es), *Estudos Linguísticos e Filológicos Oferecidos a Ivo Castro*, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, Lisboa 2019, pp. 1239-301.
- RAS, M., *Diario*, Coimbra Editora, Coimbra 1946.
- REISS, K., *Translation criticism. The Potentials & Limitations* [1971], transl. E. F. Rhodes, St. Jerome, Manchester 2000.
- RENZI, L., «Il concetto di stile in Eugenio Coseriu» in *Lingua e stile*, XLVIII (2013), pp. 79-112.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A., *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Edições Colibri, Lisboa 1994.
- RIFFATERRE, M., *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris 1971.
- RITSOS, I., *Diciotto canzonette per la patria amara e altre poesie*, a cura di T. Sangiglio, Argo, Lecce 2010.
- RODRIGUES LAPA, M., *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval* [1934], Coimbra editora, Coimbra 1970⁷.
- SALOMÃO, S. N., *Tradição e Invenção. A Semiótica Literária Italiana*, Editora Ática, São Paulo 1993.
- _____, *Da Palavra ao Texto: Estudos de Filologia, Linguística, Literatura*, Sette Città, Viterbo 2012.
- _____, “Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos” in SALOMÃO, S. N., DE MARCHIS, G., CELANI, S. (a cura di), *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*, Edizioni Nuova Cultura, Roma

2014, pp. 21-34.

_____, «As versões italianas d’*O crime do Padre Amaro*: por uma crítica da tradução» in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, XXI (2019), pp. 59-67.

_____, *Machado de Assis e o Cânone Ocidental: Itinerários de Leitura* [2016], Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019².

_____, “Aspectos linguísticos e culturais da tradução: o complexo tema do sentido” in *Eadem* (a cura di), *Temas da língua portuguesa: linguística, tradução, didática*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2020, pp. 53-77.

SANT’ANNA MARTINS, N., *O léxico de Guimarães Rosa*, assistente E. Dias, revisão geral D. Gomes, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2001.

_____, *Introdução à Estilística: a Expressividade na Língua Portuguesa*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2012.

SARAIVA, A. J., LOPES Ó., *História da Literatura Portuguesa* [1955], Porto Editora, Porto 2008¹⁷.

SARAIVA, J. H., *Storia del Portogallo*, trad. di P. Sacco, Mondadori, Milano 2004.

SAUSSURE, F. DE, *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, Paris 2002.

SEGRE, C., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979.

_____, “La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica” in MUÑIZ, M., AMELLA, F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano*, Franco Cesati, Firenze 1996, pp. 11-21.

_____, “Critique des variantes et critique génétique” in *Idem, Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di A. Conte, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1998, pp. 75-90.

_____, *Avviamento all’analisi del testo letterario* [1985], Einaudi, Torino 1999⁹.

_____, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Torino 2008.

SERUYA, T., *Misérias e Esplendores da Tradução no Portugal do Estado Novo*, Universidade Católica Editora, Lisboa 2018.

SORIANELLO, P., *Prosodia: modelli e ricerca empirica*, Carocci, Roma 2006.

SPITZER, L., *Critica stilistica e semantica storica* [1954], a cura di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1966.

STEGAGNO PICCHIO, L., *Semantica di Ungaretti (Varianti: testo e contesto)*, Bulzoni, Roma 1973.

STROWE, A., «Reviewing and criticism» in BAKER, M., SALDANHA, G. (ed.s), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third edition* [1998], Routledge, New York 2020³, pp. 490-4.

STUSSI, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana* [1994], Il Mulino, Bologna 2015⁵.

_____, (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Il Mulino, Bologna 1998.

TAVANI, G., *Poesia e Ritmo. Proposta Para Uma Leitura do Texto Poético*, trad. de M. Simões, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa 1983.

_____, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, trad. de R. A. Blanco, H. Monteagudo, Galaxia, Vigo 1986.

TOCCO, V., *Breve storia della letteratura portoghese. Dalle origini ai giorni nostri*, Carocci, Roma 2020.

TOROP, P., *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, trad. di B. Osimo, Hoepli, Milano 2010.

- TOURY, G., “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” in HOLMES, J., LAMBERT, J., VAN DEN BROECK, R. (orgs.), *Literature and Translation*, Acco, Levine, Belgium 1978, pp. 83–100.
- _____, «A Rationale for Descriptive Translation Studies» in *Dispositio*, VII, 19-20 (1982), pp. 23-39.
- _____, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam 1995.
- TREVISAN, M., *Gli archivi letterari*, Carocci, Roma 2009.
- TRIANTAFYLLOU, A., “La poésie ‘documentaire’ de Blaise Cendrars” in JAMES, A., REIG, C. (org.), *Frontières de la non-fiction: Littérature, cinéma, arts*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 173-87.
- VERDE, C., *Obra Completa de Cesário Verde* [1964], org. de J. Serrão, Lisboa 1970².
- VIDEIRA LOPES, G. (ed. coord.), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. Corpus integral profano*. Vol. I, Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto de Estudos Medievais, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Lisboa 2016.
- VON HUMBOLDT, W., “Introduzione alla traduzione dell’*Agamennone* di Eschilo”, trad. di G. B. Bocciol, in NERGAARD, S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993, p. 125-41.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- _____, *Performance, recepção, leitura* [2000], trad. de J. Pires Ferreira, S. Fenerich, Cosac & Naify, São Paulo 2007².

3.1. Sitografia

- ANDRESEN, S. DE M. B., entrevista dada a M^a Conceição Ferreira Machado Vaz para o programa radiofónico *A Face e o Perfil*, 13/5/1980. <https://www.youtube.com/watch?v=in9wyfNOetg>. Acesso em: 2/7/2020.
- BARTHES, R., «L’ancienne rhétorique» in *Communications. Recherches rhétoriques*, (16) 1970, pp. 172-223. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236. Acesso em: 21/3/2022.
- BOURLET, M., GISHOMA, C., «Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic» in *Études littéraires africaines*, 24 (2007), pp. 4–11. <https://doi.org/10.7202/1035338ar>. Acesso em: 9/2/2022.
- CACCHIOLI, S., *A tradução de poesia nos períodos ditatoriais em Itália e Portugal. Um estudo comparado*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2017. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30814/1/ulfl242162_td.pdf. Acesso em: 5/10/2020.
- “CASA DOS LIVROS”, CENTRO DE ESTUDOS DA CULTURA EM PORTUGAL DA UNIVERSIDADE DO PORTO. <https://wp.letras.up.pt/casadoslivros/>. Acesso em: 25/1/2023.
- CENTENÁRIO EUGÉNIO DE ANDRADE. <https://centenarioeugenioandrade.pt/>. Acesso em: 27/1/2023.
- CORDINGLEY, A., MONTINI, C., «Genetic translation studies: an emerging discipline» in *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14 (2015), pp. 1–18.

<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/399/335>. Acesso em: 20/1/2022.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha]. <https://www.infopedia.pt/>. Acesso em: 27/1/2023.

DICTIONARY OF STANDARD MODERN GREEK, Institute for Modern Greek Studies-Manolis Triantafyllidis Foundation. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html. Acesso em: 27/1/2023.

DIREÇÃO-GERAL DO LIVRO, DOS ARQUIVOS E DAS BIBLIOTECAS – ÁREA DO LIVRO. <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/English/Pages/home.aspx>. Acesso em: 26/1/2023.

GARCÍA MARTÍN, J. L., «Eugénio de Andrade: Animal de Palabras» in *El Ciervo*, vol. 37, n.º 446 (1988), pp. 21-4. <http://www.jstor.org/stable/40814947>. Acesso em: 15/8/2022.

HELDER, H., «Carta a Eugénio de Andrade» in *Textos & Pretextos* (em linha), 21/1/14. <https://ler.blogs.sapo.pt/carta-de-herberto-helder-a-eugenio-de-924183>. Acesso em: 27/11/2020.

LAROUSSE. DICTIONNAIRE EN LIGNE. <https://www.larousse.fr/>. Acesso em: 27/1/2023.

MESCHONNIC, H., «Propositions pour une poétique de la traduction» in *Langages. La traduction*, 7^e année, 28 (1972), pp. 49-54. https://www.persee.fr/doc/lge_0458-726x_1972_num_7_28_2097. Acesso em: 23/8/2021.

_____, «L'enjeu du langage dans la typographie» in *Littérature*, 35 (1979), pp. 46-56. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_35_3_2117. Acesso em: 24/8/2021.

_____, «Qu'entendez-vous par oralité?» in *Langue française. Le rythme et le discours, sous la direction de Henri Meschonnic*, 56 (1982), pp. 6-23. www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5145. Acesso em: 20/8/2021.

_____, “A oralidade, poética da voz” in *Linguagem, ritmo e vida*, trad. de C. Florentino, FALE/UFMG, Belo Horizonte 2006, pp. 37-66. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/130867/mod_resource/content/1/meschonnic-linguagem-ritmo-e-vida.pdf. Acesso em: 24/8/2021.

MILTON, J., «Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções» in *Cadernos de Tradução*, 1996 (1), pp. 13-25. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5065>. Acesso em: 2/1/2023.

MIRA MATEUS, M. H., «O comportamento das vogais nas variedades do português» in *Lingüística*, XXX, 2 (2014), pp. 19-43. http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2014000200003. Acesso em: 16/11/2021.

RAMOS ROSA, A., «Diálogo com Eugénio de Andrade» in *Diário de Lisboa. Vida Literária e Artística* (15/12/1966). <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06573.111.20917#!40>. Acesso em: 28/1/2023.

SOARES NEVES, J. (coord.), Observatório das Actividades Culturais, *Inquérito ao Sector do Livro*, 2012. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/11917/1/other_Inquerito ao sector do Livro.pdf. Acesso em: 18/1/2022.

VOCABOLARIO TRECCANI ONLINE. <http://www.treccani.it/vocabolario/>. Acesso em: 27/1/2023.

VV. AA., «Portugal: la mirada cercana» in *El Cultural*, 13/02/2002. <https://elcultural.com/Portugal-la-mirada-cercana>. Acesso em: 16/12/2021.

ZUMTHOR, P., «Intertextualité et mouvance» in *Littérature. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, 41 (1981), pp. 8-16. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-800_1981_num_41_1_1331. Acesso em: 26/8/2021.

3.2. Dicionários

BECCARIA, G. L., *Dizionario di linguistica e filologia, metrica e retorica*, Einaudi, Torino 1996.

BORBA, T., LOPES-GRAÇA, F., *Dicionário de Música* [1956-1958], Mário Figueirinhas Editor, vol. I, Porto 1996².

Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Ιστορία των λέξεων [Dicionário Etimológico da Língua Grega Moderna. História das palavras], Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε, Atenas 2010.

APÊNDICES

Tabela 1 – Quadro sinóptico dos poemas contidos na *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*.

Roi Fernandez de Santiago (2.ª metade do séc. XIII) [Quand'eu vejo las ondas]	Estevam Coelho (finais do séc. XIII – 2.ª metade do séc. XIV) [Sedia la fremosa seu sirgo torcendo]
Afonso Eanes de Coton (meados do séc. XIII) [Abadessa, oí dizer]	Fernando Esquio (finais do séc. XIII – 2.ª metade do séc. XIV) [Vaiamos, irmana, vaiamos dormir]
Juião Bolseiro (meados do séc. XIII) [Aquestas noites tão longas...]	ROMANCES TRADICIONAIS
Joam Airas de Santiago (2.ª metade do séc. XIII) [Pelo souto de Crexente] [Amei-vos sempr', amigo]	A Nau Catrineta Bela Infanta Silvaninha Conde Nilo Donzela que vai à guerra Santa Iria
Mendinho (séc. XIII) [Sedia-m'eu na ermida de San Simiom]	Francisco de Sousa (séc. XV) Trovas a este vilancete
Martim Codax (meados do séc. XIII) [Quantas sabedes amar amigo]	João Roiz de Castelo-Branco (séc. XV) Cantiga, partindo-se
Nuno Fernandez Torneol (séc. XIII) [Levad', amigo, que dormides...]	Gil Vicente (1465?-1539?) Serranilha <i>Donde vindes, filha</i> <i>E se ponerei la mano em vós</i> <i>Não me firaís, madre</i> <i>Já não quer minha senhora</i> Vilancete
Pero Meogo (2.ª metade do séc. XIII) [Tal vai o meu amigo...] [Levou-s'a louçana...] [Enas verdes ervas] [Digades, filha, mia filha velida]	Pranto de Maria Parda <i>Testamento</i> Súplica da Cananeia Ao Conde de Vimioso
Joam Zorro (finais do séc. XIII – inícios do séc. XIV) [Cabelos, los meus cabelos]	Garcia de Resende (1470?-1536) Trovas à morte de D. Inês de Castro
Airas Nunes (finais do séc. XIII) [Bailemos ja nós todas tres...] [Oí oj'eu ũa pastor cantar]	Bernardim Ribeiro (1482-1552) Écloga de Jano e Franco (excerto) Sextina Cantar à maneira de Solao Romance de Avalor
Dom Dinis (1261-1325) [Úa pastor bem talhada] [Non chegou, madr', o meu amigo] [Ai flores, ai flores do verde pino] [Levantou-s'a velida]	Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622) Cantiga Cantigas coimbrãs Soneto
Cristóvão Falcão (1515-?) <i>Não sei para que vos quero</i> <i>Como dormirão meus olhos?</i> Carta	
Sá de Miranda (1481-1558)	

<p>A este vilancete velho Cantiga feita nos grandes campos de Roma A el-rei D. João <i>O sol é grande, caem co'a alma as aves</i> <i>Quando eu, senhora, em vós olhos ponho</i></p> <p>Luís de Camões (1524?-1580) <i>Descalça vai para a fonte</i> <i>Da alma, e de quanto tiver</i> Trovas a uma cativa Babel e Sião <i>Erros meus, má fortuna, amor ardente</i> <i>Amor é um fogo que arde sem se ver</i> <i>Transforma-se o amador na cousa amada</i> <i>Quando de minhas mágoas a comprida</i> <i>Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades</i> <i>Sete anos de pastor Jacob servia</i> <i>Aquela triste e leda madrugada</i> <i>Aqueles claros olhos que chorando</i> <i>Alma minha gentil, que te partiste</i> <i>O céu, a terra, o vento sossegado...</i> <i>Oh, como se me alonga de ano em ano</i> <i>O dia em que eu nasci, morra e pereça</i> <i>Vão as serenas águas</i> <i>Manda-me Amor que cante docemente</i> <i>Vinde cá, meu tão certo secretário</i> <i>No mar tanta tormenta e tanto dano</i> <i>Passada esta tão próspera vitória</i> <i>Eu sou aquele oculto e grande Cabo</i></p> <p>António Ferreira (1528-1569) Soneto Elegia à morte de Diogo Betancor (excertos)</p> <p>Diogo Bernardes (1532-1605) Vilancete Cantiga Endechas a Nossa Senhora <i>Horas breves de meu contentamento</i> <i>Retrato da beleza nova e pura</i></p> <p>Fr. Agostinho da Cruz (1540-1619) Às chagas</p> <p>Cesário Verde (1855-1886) Num bairro moderno Merina Sardenta Manhãs brumosas Cristalizações O sentimento dum Ocidental Nós (excertos)</p> <p>António Nobre (1867-1900)</p>	<p>Nicolau Tolentino (1741-1811) Descrição de Badajoz A uma preta que pretendia que a obsequiassem</p> <p>Bocage (1765-1805) <i>Magro, de olhos azuis, carão moreno</i> <i>Em que estado, meu bem, por ti me vejo</i> <i>Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga</i> <i>Já Bocage não sou!... À cova escura</i></p> <p>Almeida Garrett (1799-1854) Não te amo Não és tu Barca bela</p> <p>António Feliciano de Castilho (1800-1875) Os treze anos</p> <p>João de Deus (1830-1896) Hino de amor Estrela A vida (excerto)</p> <p>Antero de Quental (1842-1896) Hino da manhã Tormento do Ideal A Sulamita Despondency À Virgem Santíssima O que diz a morte Na mão de Deus Zara</p> <p>Gomes Leal (1848-1921) O visionário ou som e cor, III Nevrose nocturna (excertos) Serenada da rainha de Kachmir Miserere mei!...</p> <p>Guerra Junqueiro (1850-1923) Canção perdida Regresso ao lar</p> <p>À minha Musa Regresso ao Paraíso, VI (excertos) Canto heróico (excerto) Depois da vida</p> <p>Afonso Duarte (1884-1958) Rosas e cantigas Estepa Campo</p>
--	---

A Leão XIII	Fernando Pessoa (1888-1935)
António	D. Dinis
Lusitânia no Bairro-Latino	Mar Português
Ao canto do lume	Passos da Cruz / IV
Ao cair das folhas	Natal
Camilo Pessanha (1867-1926)	Canção
<i>Eu vi a luz em um país perdido</i>	<i>Ela canta, pobre ceifeira</i>
<i>Depois das bodas de ouro</i>	O menino da sua mãe
<i>Na cadeia os bandidos presos!</i>	<i>Tenho dó das estrelas</i>
<i>Floriram por engano as rosas bravas</i>	<i>Dá a surpresa de ser</i>
<i>Foi um dia de inúteis agonias</i>	O Andaime
<i>Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho</i>	Autopsicografia
Fonógrafo	Eros e Psique
Ao longe os barcos de flores	Alberto Caeiro
Vénus, 2	O Oitavo Poema de “O Guardador de Rebanhos”
Violoncelo	O penúltimo poema
<i>Desce em folhedos tenros a colina</i>	Ricardo Reis
<i>Porque o melhor, enfim</i>	<i>Coroai-me de rosas</i>
<i>Se andava no jardim</i>	<i>Para ser grande, sé inteiro: nada</i>
Branco e vermelho	<i>Já sobre a fronte vã se me acinzença</i>
Eugénio de Castro (1869-1944)	<i>Ponho na altiva mente o fixo esforço</i>
Pelas landes, à noite	Álvaro de Campos
[Inês e Constança]	Excerto de ode
Epígrafe	Lisbon revisited (1923)
Ângelo de Lima (1872-1921)	Tabacaria
[Pára-me de repente...]	Aniversário
Cântico semi-rami	Magnificat
Edd'ora addio... - Mia soave!...	Poema em linha recta
Teixeira de Pascoaes (1878-1952)	Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)
Elegia do amor	Dispersão
O Poeta, I	Abrigo
Canção duma sombra	Serradura
A sombra de Eurídice, I	O Lord
A sombra do homem	Caranguejola
Irene Lisboa (1892-1958)	Último soneto
Amor	Crise lamentável
Escrever	Aquele outro
Almada Negreiros (1893-1970)	Dies Irae
Confidências	Santa Teresa
A flor	Prece
Florbel Espanca (1894-1930)	Imagen
In memoriam	Bucólica
Árvores do Alentejo	Ariane
Soneto VII	Carlos Queiroz (1907-1949)
António Botto (1897-1959)	Teatro da boneca
	Libera me
	Adolfo Casais Monteiro (1908-1972)
	Vem, vento, varre
	A tua morte em mim (excerto)

<p><i>Venham ver a maravilha</i> <i>Nem sequer podia</i> <i>Se fosses luz serias a mais bela</i></p> <p>José Gomes Ferreira (1900-1985) Viver sempre também cansa Areia, XXVII Gomes Leal, II</p> <p>José Régio (1901-1969) Cântico Negro Narciso Libertação Génese Soneto de amor Colegial Balada de Coimbra</p> <p>Vitorino Nemésio (1901-1978) Arte Poética <i>De Profundis</i> <i>Pus-me a contar os alções chegados</i> <i>Senhor, nas minhas veias</i> Retrato Nada A árvore do silêncio Pedra de canto</p> <p>Pedro Homem de Mello (1904-1984) O bailador de fandango Bailado Solidão</p> <p>Miguel Torga (1907-1995) Livro de horas Carlos de Oliveira (1921-1981) Soneto Vento Tarde Casa Nevoeiro Soneto fiel Sobre o lado esquerdo Nas colinas de António Machado Descrição da Guerra em Guernica</p> <p>Mário Cesariny (1923[-2006]) Poema podendo servir de posfácio You are welcome to Elsinore Do capítulo da devolução Colapso Julião os amadores Discurso ao Príncipe de Epaminondas</p>	<p>Manuel da Fonseca (1911-1993) Segundo dos poemas de infância Romance do terceiro oficial de finanças</p> <p>Ruy Cinatti (1915-1986) [Quando o amor morrer...] Memória amada Linha de rumo</p> <p>Jorge de Sena (1919-1978) Génesis Evidências, XXI Metamorfose Uma pequenina luz Cabecinha romana de Milreu Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya Anósia “Requiem” de Mozart O desejado túmulo Ganimedes</p> <p>Sophia de Mello Breyner Andresen (1919[-2014]) Paisagem Catilina Morta Porque Pátria Bach Segóvia Guitarra Camões e a tença Deriva, VIII Cesário Verde O poeta sábio [Onde mora a memória obscura...] Daqui deste deserto em que persisto A mulher feliz Corpo de aroma</p> <p>David Mourão-Ferreira (1927-1996) Soneto do cativo Nocturno</p> <p>Herberto Helder (1930[-2015]) Fonte, II As musas cegas, VII Lugar, III Mulheres correndo, correndo pela noite (<i>a carta da paixão</i>) [Astro assoprado...] [Laranja, peso, potência] [Não toques nos objectos imediatos] [Se perguntarem: das artes...]</p>
---	---

<p>Alegoria do mundo na passagem de Arnaldo de Villanova O navio de espelhos Estado segundo, XXI</p> <p>Alexandre O'Neill (1924-1986) Um adeus português Cão Portugal</p> <p>António Ramos Rosa (1924[-2013]) <i>Não posso adiar o coração para outro século</i> O único sabor Uma palavra te procura A mão que principia ao alto...</p>	<p>Ruy Belo (1933-1978) A mão no arado Ácidos e óxidos Portugal sacro-profano lugar onde Uma forma de me despedir Muriel</p>
--	--

Tabela 2 – Quadro sinóptico dos poemas contidos em *Fernando Pessoa: Poesias Escolhidas*.

Fernando Pessoa	Alberto Caeiro	Ricardo Reis	Álvaro de Campos
<p>Mensagem O dos Castelos O das Quinas Ulisses D. Dinis D. Sebastião, Rei de Portugal O Infante Mar Português As Ilhas Afortunadas Nevoeiro</p>	<p><i>O guardador de rebanhos</i> I – Eu nunca guardei rebanhos V – Há metafísica bastante em não pensar em nada VIII – Num meio-dia de fim de primavera IX – Sou um guardador de rebanhos XXVIII – Li hoje quase duas páginas XXXII – Ontem à tarde um homem das cidades XXXIX – O mistério das cousas, onde está ele?</p>	<p><i>Odes</i> <i>Coroai-me de rosas</i> <i>Vem sentar-te comigo, Lídia</i> <i>As rosas amo dos jardins de Adónis</i> <i>Não pra mim mas pra ti teço as grinaldas</i> <i>O ritmo antigo que há em pés descalços</i> <i>Ouvi contar que outrora Prefiro rosas, meu amor, à pátria</i> <i>A flor que és, não a que dás</i> <i>Tão cedo passa tudo quanto passa</i> <i>Como se cada beijo</i> <i>Já sobre a fronte vã se me acinzentá</i> <i>Quanta tristeza e amargura afoga</i> <i>A nada imploram tuas mãos já coisas</i> <i>Aqui, dizeis, na cova a que me abeiro</i> <i>Quando, Lídia, vier o nosso Outono</i> <i>Não só quem nos odeia ou nos inveja</i></p>	<p>Poemas Ode Triunfal Dois excertos de odes Ode Marítima Soneto já antigo Lisbon revisited (1923) <i>Se te queres matar, porque não te queres matar</i> Lisbon revisited (1926) Tabacaria Escrito num livro abandonado em viagem Apostila Adiamento <i>Mestre, meu mestre querido!</i> Na noite terrível, substância natural Nuvens Gazetilha Acaso Aniversário Trapo Magnificat Símbolos? Estou farto de símbolos Todas as cartas de amor são Quero acabar entre rosas Ora até que enfim</p>
<p>Cancioneiro Como a noite é longa! Não sei, ama, onde era Passos da Cruz / IV / XII Intervalo Episódios / A Múmia / V Onde pus a esperança, as rosas Abdicação Natal Ó sino da minha aldeia Leve, breve, suave Pobre velha música! Sol nulo dos dias vãos Trila na noite uma flauta Ao longe, ao luar Ela canta, pobre ceifeira O Menino da Sua Mãe Marinha</p>	<p><i>Poemas inconjuntos</i> 1.– Não basta abrir a janela 4.– Criança desconhecida e suja brincando à minha porta</p>		

<p>Qualquer Música Depois da Feira <i>Natal...na província neva</i> <i>Tenho dó das estrelas</i> Gomes Leal <i>Dá a surpresa de ser</i> O Último Sortilégio <i>Gato que brincas na rua</i> O Andaime <i>Há quase um ano não</i> <i>'screvo</i> Iniciação <i>Na sombra do Monte</i> <i>Abiegnos</i> Autopsicografia Isto <i>Não sei se é sonho, se</i> <i>realidade</i> <i>Montes, e a paz que há neles</i> <i>Cessa o teu canto!</i> Eros e Psique <i>Dizem?</i> Conselho Liberdade Poema No túmulo de Christian Rosencreutz <i>Esta espécie de loucura</i></p> <p><i>Outras poesias</i> <i>Olha-me rindo uma criança</i> <i>A Lua (dizem os ingleses)</i> <i>O amor é que é essencial</i></p>	<p>6.- <i>Verdade, mentira, certeza, incerteza</i> 12.- <i>Pastor do monte, tão longe de mim...</i> 16.- <i>A espantosa realidade das coisas</i> 18.- <i>Se eu morrer novo</i> 20.- <i>Se, depois de eu morrer</i> O Penúltimo Poema Last Poem</p>	<p><i>Para ser grande, sé inteiro</i> <i>Estás só. Ninguém o sabe</i> <i>Ponho na activa mente o fixo esforço</i></p>	<p><i>Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa</i> Poema em linha recta</p>
---	--	---	--