

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

AMANDA APARECIDA RODRIGUEIRO

**A POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO.**

MARINGÁ  
2017

AMANDA APARECIDA RODRIGUEIRO

**A POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ  
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

R696p  
Rodríguez, Amanda Aparecida  
A poética de Eugênio de Andrade: Figurações do espaço / Amanda Aparecida Rodríguez. -- Maringá, 2017.  
186 f.  
Orientador(a): Prof\*. Dr\*. Clarice Zamozato Cortez.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários - Literatura e Historicidade, 2017.  
1. Andrade, Eugenio de, 1923-2005 - Crítica e interpretação. 2. Poesia e espaço. 3. Espaço e paisagem literária. 4. Literatura portuguesa - Crítica e interpretação. I. Cortez, Clarice Zamozato, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários - Literatura e Historicidade. III. Título.  
CDD 21.ed. 801.95

AHS

AMANDA APARECIDA RODRIGUEIRO

**A POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Clarice Zamonaro Cortez.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
– Presidente –

---

Prof. Dr. Milton Hermes Rodrigues  
Membro do corpo docente – (UEM)

---

Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido  
Membro do corpo docente – (UEM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ida Maria Ferreira Alves  
Membro convidado (UFF)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo  
Membro convidado (UNICENTRO)

MARINGÁ  
2017

Aos meus pais Solange e Lauro, amor eterno.  
Às minhas filhas Camila e Clara, sol da minha existência.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Amor Incondicional.

À minha família, amor que sustenta e apazigua.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarice Zamonaro Cortez, pela orientação competente e convivência amiga, serena e iluminada.

Ao Prof. Dr. Milton Hermes Rodrigues, pela leitura minuciosa e valiosos apontamentos no Exame de Qualificação. Agradeço ainda a participação na Banca de Defesa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ida Maria Ferreira Alves, pela leitura criteriosa e importantes orientações indicadas no Exame de Qualificação. Agradeço ainda o envio da revista Relâmpago, sobre Eugênio de Andrade, valiosa a este estudo. E pela participação na Banca de Defesa.

Ao Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido pela disponibilidade em compor a Banca de Defesa deste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo pela disponibilidade em compor a Banca de Defesa deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UEM, pela competência com que conduzem a pesquisa científica.

O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação. Este fogo de conhecimento que é também fogo de amor, em que o poeta se exalta e consome, é a sua moral. E não há outra. Nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade. Mas, curiosamente, o espírito humano atenta mais facilmente nas diferenças que nas semelhanças, esquecendo-se, e é Goethe quem o lembra, que o particular e o universal coincidem, e assim a palavra do poeta, tão fiel ao homem, acaba por ser palavra de escândalo no seio do próprio homem. Na verdade, ele nega onde outros afirmam, desoculta o que outros escondem, ousa amar o que outros nem sequer são capazes de imaginar. Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o silêncio, pois esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência.

Essa revelação do poeta, e dos outros com ele, essa descida ao coração da alma, de que Heraclito encontrou a fórmula, essa coragem de mostrar o que achou no caminho - e nunca é fácil, nem alegre, nem irresponsável revelar o que se encontrou ou sonhou nas galerias da alma - é o que chamarei agora dignidade do poeta, e com ele a do homem. Porque é sempre de dignidade que se trata quando alguém dá a ver o que viu, por mais fascinante ou intolerável que seja o achado.

"O futuro do homem é o homem", estamos de acordo. Mas o homem do nosso futuro não nos interessa desfigurado. Este animal triste que nos habita há milhares de anos, cujas possibilidades estamos tão longe de conhecer, é o fruto de uma desfiguração - acção de uma cultura mais interessada em ocultar ao homem o seu rosto do que em trazê-lo, belo e tenebroso, à luz limpa do dia. É contra a ausência do homem no homem que a palavra do poeta se insurge, é contra esta amputação no corpo vivo da vida que o poeta se rebela. E se ousa "cantar no suplício" é porque não quer morrer sem se olhar nos seus próprios olhos, e reconhecer-se, e detestar-se, ou amar-se, se for caso disso, no que não creio. De Homero a S. João da Cruz, de Virgílio a Alexandre Blok, de Li Bai a William Blake, de Bashô a Kavafis, a ambição maior do fazer poético foi sempre a mesma: Ecce Homo, parece dizer cada poema. *Eugênio de Andrade.*

## A POÉTICA DE EUGENIO DE ANDRADE: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO

**RESUMO:** A poesia de Eugênio de Andrade (1923-2005) revela a busca constante da (re)construção humana no espaço poemático. Esse espaço suscita não só uma experiência representativa da própria construção da linguagem poética, mas, sobretudo, possibilita reflexões acerca da subjetividade e da identidade humanas. Deste ponto de vista, discute-se como o espaço e a paisagem compostos pelos elementos naturais terra, água, ar e fogo, identificados nos poemas de Eugênio de Andrade, corporificam o homem integrado à natureza espacial, revivificada pela e na linguagem poética. A reflexão sobre questões subjetivas ligadas às imagens espaciais presentes nos poemas eugenianos, embasa-se em teorias sobre o espaço poético, conforme as considerações de Bachelard, Blanchot, Santos e Oliveira, entre outros autores, que avaliam o espaço e a paisagem como formas efetivas de revelação lírica. O *corpus* selecionado refere-se ao último decênio da produção poética de Andrade (de 1992 a 2001). Esta escolha se justifica pela menor quantidade de estudos tanto em Portugal quanto no Brasil, por completarem a pesquisa iniciada no mestrado e, principalmente, por evidenciarem a busca cada vez mais constante da palavra adâmica e configuradora do ser. São as obras: *Rente ao dizer* (1992), *Ofício de paciência* (1994), *O sal da língua* (1995), *Pequeno formato* (1997), *Os lugares do lume* (1998) e *Os sulcos da sede* (2001). De caráter bibliográfico, o trabalho desenvolve-se, metodologicamente, a partir de pesquisas, leituras e resenhas de textos teóricos, críticos e analíticos, voltados ao poeta e sua produção, à teorização do espaço, à busca da palavra reveladora do ser e à reconfiguração do homem nesse espaço. A tese visa contribuir aos estudos, divulgação e à fortuna crítica da obra poética de Eugênio de Andrade.

**Palavras-chave:** Eugênio de Andrade, poesia e espaço, espaço e paisagem literária.



## EUGÊNIO DE ANDRADE'S POETIC: SPACE FIGURATIONS

**ABSTRACT:** The poetry by Eugênio de Andrade (1923-2005) reveals the constant research of the human (re)construction in the poetical space. That space excites not only a representative experience of the own poetic language, but, above all, it makes possible some reflections about the subjectivity and the human identity as well. From this point of view, it is discussed how the space and the picture, composed by the natural elements as earth, water, air and fire, identified in Eugênio de Andrade's poems, what give body to the man integrated to space nature, revived by and in the poetical language. The reflection on subjective questions, linked to space images, present in Eugênio's poems, bases on theories of poetical space, according to Bachelard, Blanchot, Santos e Oliveira, among other authors, who evaluate the space and the picture as effective forms of lyric revelation. The selected *corpus* refers to the last decade of Andrade's poetical production (1992 to 2001). This choice is justified by the smallest quantity of studies, as in Portugal as in Brazil, because they complete the search initiated during the Mastership and, mainly because they give evidence to the purpose more and more constant to the adamic and configurative word of the being. The books are: *Rente ao dizer* (1992), *Ofício de paciência* (1994), *O sal da língua* (1995), *Pequeno formato* (1997), *Os lugares do lume* (1998) e *Os sulcos da sede* (2001). This study is a bibliography, the work is methodologically developed, from researches, readings and theoretical reports, critical and analytical, turned to the poet and his production, to the theorization of space, in the search of the revealing word of the being and to the (re)configuration of the man in that space. This thesis aims to contribute the studies, divulgation and critical fortune of Eugênio de Andrade's poetical work.

**key-words:** Eugênio de Andrade; poetry and space; space and literary picture.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>1</b>
<b>1 A POESIA DE EUGÊNIO DE ANDRADE E A RECEPÇÃO CRÍTICA.....</b>	<b>6</b>
<b>2 O ESPAÇO E SUA INTERRELAÇÃO COM O HOMEM.....</b>	<b>24</b>
2.1 A POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE E A SIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO.....	45
<b>3 FIGURAS ESPACIAIS NA POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE: DA PALAVRA À CONFIGURAÇÃO DO SER.....</b>	<b>67</b>
3.1 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA <i>RENTE AO DIZER</i> .....	69
3.2 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA <i>OFÍCIO DE PACIÊNCIA</i> .....	100
3.3 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA <i>O SAL DA LÍNGUA</i> .....	119
3.4 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA <i>PEQUENO FORMATO</i> .....	144
3.5 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA <i>OS LUGARES DO LUME</i> .....	153
3.6 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA <i>OS SULCOS DA SEDE</i> .....	163
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>172</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>177</b>
<b>BIBLIOGRAFIA DE EUGÊNIO DE ANDRADE.....</b>	<b>181</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>184</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A poesia de Eugênio de Andrade, conhecida pelo retrato do homem e da vida inseridos na paisagem natural elementar, revela a busca constante da (re)construção humana no espaço poemático. Esse espaço produzido e transmutado pela e na linguagem pode sugerir além da experiência representativa da própria construção da linguagem poética, mas, sobretudo, trazer reflexões acerca da subjetividade e da identidade humanas, questões também de interesse à crítica moderna e pós-moderna.

Esta tese aborda de que modo o espaço, juntamente com os elementos naturais, presentes nos poemas de Eugênio de Andrade, corporificam a natureza humana, que é essencialmente espacial (enquanto integrada à natureza) e revivificada pela e na linguagem poética.

A proposta de reflexão sobre questões subjetivas, configuradas pelas imagens espaciais nos poemas eugenianos, embasa-se em discussões teóricas sobre o espaço poético, entre outras orientações das críticas moderna e contemporânea. A investigação da presença do espaço e da paisagem na poética eugeniana vincula-se à construção da busca do ser através da palavra. O poeta registra espaços que vão além de objetos concretos (casa, barco) ou das imagens da memória. Esse espaço constitui-se, muitas vezes, em um não espaço estabelecido entre o som e o silêncio, e muitas vezes é o próprio corpo da palavra transfigurada e reveladora da essência humana. É, pois, por meio dessa dialética espacial da palavra que surge um lirismo profundo, que canta a vida em sua plenitude, harmonia e, especialmente, o homem, por meio dos quatro elementos naturais: o ar, a água, a terra e o fogo.

O estudo da poesia de Andrade fundamenta-se na leitura da crítica especializada, em especial, na perspectiva de promover um diálogo entre a crítica e os textos poéticos propriamente ditos, contribuindo para o enriquecimento de ambos. A leitura dos poemas eugenianos, sob o olhar do pesquisador, traz à tona o caráter humanizador da literatura, ao promover o contato com um lirismo intenso que reinventa a humanidade, constantemente.

A opção por um poeta português contemporâneo justifica-se pelo fato de contribuir para o alargamento da cultura do leitor, na medida em que resgata as

raízes brasileiras e diminui barreiras culturais, promovendo, neste sentido, a função da arte (mesmo não tendo função alguma pré-determinada), desautomatizar olhares, sentidos e relações. Para concretizar essa escolha e cumprir os seus objetivos, foram propostas algumas interrogações e hipóteses:

-De que modo a palavra poética, sob a perspectiva espacial, é permeada pela natureza elementar? Através de um jogo figurativo a palavra movimenta-se entre o concreto e o abstrato, entre a angústia e o desejo, entre o som e o silêncio, figurada pelas estações do ano, pela música, memória, pelo silêncio, pelo corpo, pelo cosmos elementar (temas bastante recorrentes); acaba por desvelar o homem a si, como parte inerente desse espaço, que, por vezes, também se configura em paisagem.

-Como a palavra adquire valor central na poesia de Andrade? Ela é o “lugar” ou instrumento redentor pelo qual o homem se faz e se refaz humano, pois é por meio dela que o homem (poeta e leitor) constrói e reconstrói realidades, sentimentos, enfim, humanidades.

-De que maneira o espaço revelado pela palavra se configura dialeticamente entre o limite e o não limite das materialidades física e psicológica? O espaço adquire contornos físicos: naturais, corpóreos, amplificadores da realidade; ou psicológicos: no plano da memória há as imagens prospectivas ou retrospectivas.

-Como se configuram a questão do olhar e a da paisagem no espaço poético? O poema, a palavra é o espaço / lugar onde o olhar do “eu” se move junto e por meio das figurações, reinventando, articulando novas paisagens as quais se revelam a si.

-Quais são as principais figurações espaciais presentes na poética eugeniana e o que revelam sobre o ser? Revelam a busca de se reinventar, a necessidade de ser, de não deixar de existir: os quatro elementos da natureza (ar, fogo, terra, água): vento, brisa, lume, sol, areia, casa, muro, cal, palmeiras, feno, flores e árvores, mar, rio, chuva etc, o corpo: que se desdobra em: os animais (pássaros, abelhas, cães, gatos, etc); os frutos e o próprio homem; a palavra (que se desdobra no silêncio e na música e na memória). Esses espaços aparecem amplos ou recortados em forma de paisagem, segundo o recorte de um olhar.

Outras imagens estão presentes no *corpus*, como, por exemplo, a figura da mãe, a erotização, o mítico e a presença de recursos importantes como a musicalidade, porém não são o foco deste estudo.

Partindo dos questionamentos e das hipóteses levantadas sobre a escrita poética eugeniã, o estudo discute os poemas possuidores de uma espacialidade intrínseca à construção do ser e da palavra, em que o espaço, chega, muitas vezes, a ultrapassar o limite da imagem física, concorrendo para a revelação lírica e promovendo novos olhares sobre o ser.

Reitera-se, assim, o principal objetivo: analisar a construção espacial, identificando figuras recorrentes, como metáforas transformadoras da natureza e do ser, como o imagismo inerente aos elementos da natureza elementar, dados importantes que permitem estabelecer as relações possíveis entre os diversos espaços e a construção do ser nos poemas. A palavra, em sua força operacional é que orienta e intermedia a construção poética e a (re)configuração do ser.

Para a discussão e análise do tema, a metodologia consiste na continuidade das leituras realizadas no período do mestrado, acrescentando artigos, trabalhos acadêmicos e novas publicações em revistas especializadas sobre a extensa obra do autor. Pesquisa que conduziu à configuração das temáticas mais cíclicas e à seleção das obras pertencentes ao último decênio da produção poética de Andrade (de 1992 a 2001), buscando o modo como a questão espacial se apresenta e atentando para os recursos poéticos presentes nos poemas. Como exemplos, ocorrem o imagismo descritivista ou narrativo, a metaforização, a adjetivação expressiva, porém mínima e pontual, no sentido de elaborar uma escrita tanto mais hermética quanto mais despojada de atributos, na busca do essencial, mas tornando-se densa. A partir dessa leitura, identificar como o espaço se presentifica nos textos e o modo como ele se relaciona com a procura da (re)configuração humana.

Para a concretização do texto, num primeiro momento, foi feita uma pesquisa bibliográfica, que apresentou conceitos importantes sobre o espaço na literatura, como os pressupostos teóricos de Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Santos e Oliveira, Anne Cauquelin, entre outros, que conduziram aos atuais estudos sobre a paisagem, segundo Michel Collot,

contribuições notadamente essenciais. Sobre a teoria do olhar, as ideias de Marilena Chauí e Alfredo Bosi foram de fundamental importância, além de textos críticos sobre a poética de Eugênio de Andrade, conforme Eduardo Lourenço, Antônio Moniz, Miguel Nava, Alfredo Bosi, Oscar Lopes, Fernando Mendonça, Ida Alves, entre tantos outros. A pesquisa teórica e a leitura crítico-analítica promoveram confrontos, diálogos e complementos das asserções apontadas.

Em um segundo momento, foram selecionadas imagens espaciais e paisagísticas presentes nos textos, atentando para o processo de construção da escrita e dos recursos linguísticos utilizados pelo poeta, permitindo a visualização e os contornos tomados pelo espaço e paisagem na (re) elaboração de questões humanas. Uma discussão teórica dos possíveis contornos do espaço e do não espaço nos poemas eugenianos, a saber, os espaços psicológico, físico e corporal, igualmente elementares, foram também considerados.

A escolha das teorias críticas, anteriormente mencionadas, auxiliou na leitura dos poemas, considerando que a presença dos elementos naturais autenticam o espaço concreto ou psicológico, revelado pela palavra que evoca imagens. Nesse sentido, a palavra poética é o espaço de diálogo e reinvenção de si e do mundo, sob novos olhares propostos por ela, resultando a presença de um espaço privilegiado no qual o homem reencontra-se como tal.

O *corpus* da tese, conforme já mencionado, compreende o último decênio da produção poética de Andrade, de 1992 a 2001 (período pouco conhecido pelos leitores e estudiosos brasileiros), por evidenciar a busca constante de uma palavra esmerada para revelar o ser. São as obras: *Rente ao dizer* (1992), *Ofício de paciência* (1994), *O sal da língua* (1995), *Pequeno formato* (1997), *Os lugares do lume* (1998) e sua última publicação, *Os sulcos da sede* (2001). Esses títulos estão presentes na obra completa de Eugênio de Andrade, publicada em 2001, pela Rosto Editora.

Didaticamente, o estudo foi organizado em três capítulos distintos, principiando pelas Considerações Iniciais, contendo a proposta de trabalho e sua divisão, as justificativas e o aporte teórico. O primeiro capítulo, intitulado *A poesia de Eugênio de Andrade e a crítica* trata da apresentação de Eugênio de

Andrade e sua produção poética e em prosa na Literatura Portuguesa, nos últimos sessenta anos. Um breve panorama da produção eugeniana, descrevendo as temáticas mais representativas de sua obra, conforme a opinião dos críticos e historiadores. Antecipando as leituras analíticas, foram feitas também, nesse capítulo, reflexões acerca da linguagem eugeniana, caracterizada pela busca constante do esmero da palavra cristalina, despojada, muitas vezes, abissal, com a intenção de (re)configurar-se na sua humanidade, por meio de um novo olhar sobre si e sobre o mundo. Possuidora, sobremaneira, de um caráter adâmico, transformador e subjetivo, a linguagem poética eugeniana torna-se o espaço de revelação lírica.

O segundo capítulo, *O espaço e sua interrelação com o homem*, expõe discussões sobre a conceituação teórica do espaço no âmbito literário, principalmente o espaço na poesia, segundo alguns estudiosos, entre os quais destacam-se Gaston Bachelard e Maurice Blanchot, que propõem a relação espaço / intercessão com o homem. Traz ainda discussões de Michel Collot sobre o olhar e a paisagem, no sentido de complementar a discussão sobre a relação espaço / palavra, poética / homem, aspecto que não se dissocia do tema de discussão, muito embora não seja o principal foco do presente estudo. Apresenta ainda, noções sobre o silêncio, a memória, os incorporais, a linguagem, o olhar, além de considerações da crítica sobre a obra poética de Andrade.

O terceiro capítulo: *Figuras espaciais na poética de Eugênio de Andrade: da palavra à configuração do ser* apresenta a leitura analítica do *corpus*, destacando o espaço como revelação lírica na produção poética eugeniana, especificamente o espaço e o homem, em sua (re)significação, por meio da palavra poética.

Este estudo objetiva, finalmente, contribuir para a fortuna crítica e para os estudos da obra poética de Eugênio de Andrade.

## 1 A POESIA DE EUGÊNIO DE ANDRADE E A RECEPÇÃO CRÍTICA

Nascido em 1923, em Póvoa de Atalaia, Eugênio de Andrade, cujo verdadeiro nome era José Fontinhas, era filho de camponeses. Sua ascendência materna é de origem espanhola e o seu contato com a literatura espanhola decorre dessa descendência. Mudou-se aos 10 anos para Lisboa e mais tarde fixou-se na cidade do Porto, sempre acompanhado da mãe. Em 1994, mudou-se para a Fundação Eugênio de Andrade (criada em 1991, por um grupo de amigos apoiados pela Câmara Municipal do Porto), onde viveu até sua morte, em junho de 2005.

Sua poesia, como ele mesmo define, está diretamente vinculada à tradição literária portuguesa e aos cenários de seu país natal, embora a crítica (Lopes, Mendonça, entre outros) aponte a presença de traços da geração espanhola de 1927. Escrevendo desde os treze anos, em 1942 publicou um dos seus primeiros livros de poesia, *Adolescentes*, seguido de *Pureza*, em 1944/45, obras que o poeta desconsiderou, posteriormente, numa atitude autocrítica. Porém, em 1948, com a publicação de *As mãos e os frutos*, tornou-se conhecido nacional e internacionalmente.

Ao longo de sua carreira de escritor, Andrade buscou intensificar um uso simultaneamente rigoroso e simples da linguagem, como ele mesmo afirmara em entrevista, no ano de 2001: “A simplicidade é a elegância suprema, o que há de mais difícil de conquistar em arte” (Folha de São Paulo, 14/06/05). A simplicidade conferida às suas produções aliada à profunda interpelação humana, numa profusão de imagens elementares ligadas ao desejo da fruição da alegria de viver, fez de sua obra (prosa e poesia) traduzida para mais de 20 línguas, uma das mais belas obras poéticas da língua portuguesa contemporânea.

Autor de uma vasta produção literária publicou mais de 40 livros de poesia e outros de prosa, textos infantis, antologias e traduções. Entretanto, é a sua obra poética que lhe confere grande prestígio internacional. Foi diversas vezes agraciado com importantes premiações literárias, dentre as quais se destacam o Prêmio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, atribuído a *O outro nome da terra* (1988), o Prêmio de Poesia Jean Marieu, por



*Branco no Branco* (1984), Prêmio Europeu de Poesia em 1996 e, em 2001, o mais importante prêmio da língua portuguesa pelo conjunto de sua obra: o Prêmio Camões.

Segundo Fenske (2015), a poética eugeniana, em um sentido lato, apresenta diretrizes bem marcantes ao longo de toda sua produção. Um primeiro aspecto é o distanciamento da poesia de Fernando Pessoa, num sentido oposto que Eugênio de Andrade exalta sensualidade e corporalidade. De Camilo Pessanha, poeta representante do Simbolismo, traz o legado da musicalidade do verso e a consciência da artesanidade do ofício da poesia, assinalada por dois momentos distintos: a contenção como no livro *Até amanhã* e uma imagética surreal como em *As palavras interditas*. O que prevalece na sua obra, porém, é o caminho que busca o concreto e o real, confirmados até a sua última antologia.

Fenske (2015) esclarece que a obra eugeniana apresenta, na 2ª fase, heterogeneidade de motivos, quando se confronta, por exemplo, *Véspera da água* (1973) com *Limiar dos pássaros* (1976), este último possui núcleos de ressonância autobiográfica. Outros livros apresentam diferentes temáticas e características estilísticas, com afinidades estruturais, como *Memória doutro rio* (1978) e *Vertentes do olhar* (1987), cujos textos apresentam uma matriz comum de narrativização dos poemas. Em *Matéria solar* (1980), o poeta evidencia um metaforismo brilhante, cuja equilibrada expressão de apaziguamento se aproxima da proposta de *Branco no branco* (1984). Já a obra *O peso da sombra* (1982) manifesta a melancolia e a aguda consciência da passagem do tempo com seus efeitos sobre o corpo. A partir de *O outro nome da terra* (1988) e *Rente ao dizer* (1992), há “um progressivo caminhar para o despojamento da expressão, aliado a uma atenção sábia às pequenas coisas da vida, às fulgurações da palavra, à cintilação das sílabas” (FENSKE, 2015, s/p).

Nessa cronologia das obras eugenianas destaca-se uma heterogeneidade de motivos, porém manifestação de peculiaridades que enaltecem o fazer poético que transcende e busca o real despojado. Fenske (2015), seguindo o paradigma da crítica, assegura que há ainda uma tendência para identificar Andrade com alguns poemas antológicos, retirados, na sua

maioria, dos primeiros livros. São eles “*Green God*”, “*Adeus*”, “*Os amantes sem dinheiro*”, “*As palavras interditas*”, “*Poema à mãe*”, “*Urgentemente*”, “*Litania*”, “*As palavras*”, “*Pequena elegia de Setembro*”, assim como dos livros *As mãos e os frutos* e *As palavras interditas*. A partir da década de 90, encontra-se a mudança dessa tendência, quando o poeta se volta aos mesmos procedimentos retórico-estilístico-composicionais, revelando uma poesia com “novas direções”, numa linha de coerência interna.

Sob essa perspectiva, os últimos livros (*Ofício de paciência*, 1994; *O sal da língua*, 1995; *Pequeno formato*, 1997; *Os lugares do lume*, 1998; *Os sulcos da sede*, 2001) confirmam “a busca incessante de uma linguagem transparente face à pulsação do real quotidiano”, traçando, em sua poética, o seu principal motivo – a busca do real concreto.

Sobre a exploração da imagística na linguagem eugeniana, Aiello (1985) explica que evoca uma desarticulação diante de relações conhecidas à medida que instaura um novo real, permeado por essas relações. E que o leitor pode se posicionar à vista duma suprarrealidade em face duma anterrealidade, uma vez que o itinerário poético de Andrade estende-se da libertação da impureza da palavra ao refúgio da pureza do objeto, como se estivéssemos (e estamos) diante do sentido adâmico da recriação do já existente, porém impronunciado, como nos exemplos, “*Ervas nasciam dos passos*”; “*Um pássaro nascia dos seus dedos*”; “*Uma ave renasce de sua morte*”.

São indiscutivelmente recriações do anteriormente indizível, dizível agora na luminosa ação de restituir às coisas o significado que as letras lhe haviam roubado. E a poesia como real absoluto é isso: a restituição ao universo do poeta do seu paraíso perdido – das coisas limpas, que usará como sinais de Poesia. Pássaro, rosto, anjo [...] (MENDONÇA *apud* AIELLO, 1985, p. 12).

A poesia eugeniana, baseada nas inúmeras possibilidades da palavra poética, desvia do código estabelecido e promove constante ressemantização da palavra, pelo discurso poético que se recria. Um discurso que parte do imagismo e, palavra a palavra, remete a metáforas em constantes transformações figurativas. Óscar Lopes, citado por Aiello (1985), comenta essa característica presente nos versos do poeta:

[...] um motivo muito característico em Eugênio de Andrade: o motivo de ‘como de’ e do ‘ou’, seja a metamorfose que se desenrola à nossa

vista, entre imagens diferentes e até polares (noite / dia, neve / fogo, por exemplo) (LOPES *apud* AIELLO, 1985, p. 11).

Essa exploração da imagística na linguagem eugeniana (citada por Aiello, 1985), promove uma desarticulação de relações conhecidas, ao instaurar um novo real, através do movimento de várias figuras.

A palavra “figura”, de raiz latina, é conceituada como forma exterior de um corpo ou de um ser, real ou imaginário (metafísico). Em Artes Plásticas, o termo designa a representação de um ser humano, ou de um ser vivo. Também se apresenta num conceito mais amplo, como: "qualquer forma, alterada ou distorcida, coisas perceptíveis no mundo visível; e figuração é a "ação de representar qualquer coisa sob uma forma visível"; apresenta "formas prontamente identificáveis", e "representação reconhecível". Segundo, Federizzi e Cattani (1998), os conceitos de figura aceitos atualmente não dizem respeito apenas a seu conteúdo, ao que a figura "representa" ou "expressa", mas também a sua forma, que deve ser legível, visível, inteligível, reconhecível. Afirmam ser comum deparar-se com os termos figuração, narração e representação / ilustração associados (em textos de outras épocas) Contudo, no século XX, esses termos podem aparecer dissociados.

Ainda sobre o amplo conceito de figura, segundo Roman Jakobson (1963), ela se estrutura na própria linguagem, potencializa o discurso, carrega com expressividade a fala (função poética da linguagem), sendo que toda linguagem é *poièsis* (criação). Na literatura (arte da palavra / da linguagem), conforme Roland Barthes (1987), no jogo que as figuras de linguagem travam, estabelece-se, além de uma substituição, uma superposição dialética. Marc Angenot (1984, p. 97) define figura como “todo fragmento de enunciado cuja configuração aparente não está conforme a sua função real e que resulta desde logo numa transgressão codificada do próprio código (fônico, gráfico, semântico, sintático, textual, lógico)”<sup>1</sup>

A ambiguidade da classificação das figuras revela a natureza conotativa de todo discurso poético, na medida em que o poeta almeja que a palavra seja

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6109/figuras-de-linguagem/>. Consultado em: 30/07/17.

a coisa, o ícone seja o real, o signo seja o ser. Também contribui para configurar o que Umberto Eco (1962, p. 280) chama “obra aberta”, na medida em que causa “estranhamento” ao reenviar, não às coisas de que fala, mas ao modo como as fala: “o discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura.”<sup>2</sup>

Na leitura analítica da poética de Andrade, o termo figura é usado como sinônimo de temas (motivos), segundo Tomachevski, e também define as imagens que compõem pelo movimento da metáfora, o discurso pictórico do poeta.

Para o crítico Eduardo Lourenço (1996), a obra de Eugênio de Andrade resgata o símbolo da fonte, das reflexões e dos pensamentos que a envolvem. Paradoxalmente, a fonte seria o elo divino entre o homem e a espiritualidade (o sonho, a lucidez e a vida) e, ao mesmo tempo, a realidade revelada ao homem e a fragilidade no que diz respeito à sua existência na comunhão com o universo. A fonte tem sido vista, constantemente, pela poesia, com o fascínio que envolve a vida. Nos versos eugenianos, ela ocupa um lugar especial, juntamente com os pássaros e as flores. Conforme Lourenço, tais elementos são uma espécie de “vocação ao paraíso dos homens”.

A poética de Andrade busca, assim, a vida no que ela tem de mais puro e feliz, baseada na ideia da sua plenitude em relação à morte e aos contínuos ciclos da vida que a fazem eterna. Essa temática solar é bastante presente nos primeiros livros. Contudo, nas suas últimas obras, identifica-se, entre os temas mais “solares” (que cantam a vida plena, por meio da natureza e palavras fulgurantes) também e com mais frequência o retrato da passagem do tempo e a presença da morte (apresentada com melancolia e ligada à memória, diante da clara consciência da finitude das coisas). Contudo, diante da descrição sensivelmente luminosa do tema, da sua aparição em menor quantidade

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://edtl.fcsb.unl.pt/business-directory/6109/figuras-de-linguagem/>. Consultado em: 30/07/17.

(comparada às outras temáticas), sua escrita (no conjunto de sua obra) não pode ser apontada como noturna, a menos que seja momentaneamente.

Sousa (2014), acerca da produção eugeniana, esclarece que a escrita segue uma linearidade temática e apresenta reviravoltas na sua linha evolutiva, no sentido de trazer, numa continuidade, renovações e diferenças indissociáveis. Houve um considerável intervalo de publicação entre as obras *Ostignato rigore* (1964) e *Obscuro domínio* (1971), ambas apresentam a expansão da constância lexical e semântica da escrita do poeta. A partir da publicação de 1971, o poeta continuou buscando renovações sem abandonar a continuidade da sua percepção do caminho já percorrido. O livro *Até amanhã*, de 1956, apresenta uma conotação contida em comparação à clareza apolínea de *As palavras interditas*, de 1951, comenta Sousa.

A segunda fase de Andrade traz essa continuidade de “momentos tão diferentes”, podendo ser interpretada como uma profunda ressonância biográfica, como nos versos do livro *Limiar dos pássaros*, a narrativização em *Memórias doutro rio* e *Vertentes do olhar*, ou um intenso metaforismo que concorre para uma harmonização nos poemas de *Matéria solar* e *Branco no branco*. Os versos de *O peso da sombra* apresentam uma melancólica e aguçada consciência sobre a passagem do tempo. Nas obras *Outro nome da terra* e *Rente ao dizer* há uma visão mais leve das pequenas coisas da vida. Nos últimos livros, *Ofício de paciência*, *o Sal da língua*, *Pequeno formato*, *Os lugares do lume* e *Os sulcos da sede* ocorre a busca por uma linguagem que figure o cotidiano naturalmente; com o máximo de simplicidade e leveza das palavras, de acordo com Sousa (2014, p.174).

A “verdade poética” é obtida por meio de um trabalho árduo e, por que não dizer, sofrido, para “arrancar do pão cotidiano” a realidade mais simples e profunda, num processo de “esgadanhar”, arrastar por anos até que se alcance uma abertura para, simplesmente “ser”. Essa “arte dos versos”, no entanto, só é possível se, junto com o difícil trabalho de arrancar das entranhas, houver também “intimidade com a terra / empenho do coração”, como exemplificam os versos:

## Verdade poética

Há quanto anos estás aí, na eira  
 ou no telhado, esgadanhando  
 o pão difícil sol a sol  
 [...]  
 Hoje é um português nada orgulhoso  
 de o ser que te abre as portas  
 do poema e te convida a entrar,  
 pois não fizeste do teu canto um luxo  
 nem traficaste com o bem comum –  
 [...]  
 (*O sal da língua*, 2011, p. 606).

## Arte dos versos

Toda ciência está aqui  
 na maneira como esta mulher  
 [...]  
 rega quatro ou cinco leiras  
 de couves [...]  
 intimidade com a terra  
 empenho do coração.  
 Assim se faz o poema.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 530).

A busca por uma poesia que pulse o real cotidiano, de modo simples e natural, é a tônica do poeta. Sob essa perspectiva de valorar a palavra como princípio primordial para que tudo “seja”, Lourenço (1996, p. 117) ilustra que o fazer poético é quem possibilita “a posse feliz do mundo e de si mesmo”. Eis a grandiosidade da poesia, “a conciliação impensável e, todavia, existente da nossa realidade e do nosso sonho, por palavras que miraculosamente, dizem o indizível” (LOURENÇO, 1996, p. 119-120). E, por conseguinte, embora fragilmente, “o poema aparece, como o lugar da unidade humana reencontrada”.

Conforme Lourenço (s.d (a)), a poesia é o próprio ciclo do viver e morrer, que se presentifica com a palavra, na sua imortal recriação. É ela quem dá a consciência da fragilidade da vida, evitando a sua mitificação e a queda do homem, como atestam os versos de Andrade, registrados por Lourenço:

A palavra nasceu:  
 Nos lábios cintila.

Carícia ou aroma  
 Mal poisa nos dedos

De ramo em ramo voa,  
 Na luz se derrama.

A morte não existe:  
Tudo é canto ou chama.  
(ANDRADE *apud* LOURENÇO, s.d (a), p. 138).

A poesia cria a realidade por meio da palavra. Ela é luz e canção que cintila, voa e se derrama, abraçando tudo que existe. Desse modo, é a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas, a linguagem torna-se “senhora do homem”. Ao poeta cabe apoderar-se dela e assim recriar a realidade que está além da nossa humanidade e da existência das coisas. Só somos o que somos por meio da palavra, esclarece Lourenço:

Há uma osmose perfeita entre a realidade e a palavra e é nesta assunção da Palavra como substantivo, cristalina, vencedora da morte, lugar celeste dos homens, objecto supremo das suas vigílias, ela mesma guarda do homem (anjo da guarda). Que enraíza todo o angelismo da poesia contemporânea. (LOURENÇO, s.d (a), p.138).

[...] nós passamos insensivelmente pela realidade plena, cujo ser confere plenitude ao mundo real, numa simbiose perfeita de uma e de outro. O mundo significante é a palavra, a palavra significativa é o mundo. (LOURENÇO, s.d (a), p.139).

Como justifica o crítico, Eugênio de Andrade exprime, justamente, esse movimento máximo da “palavra-cristal”, pela qual cria a realidade e nela nos insere.

Parece haver uma estranha desproporção entre a matéria frágil que nos transfigura, poema, quadro ou sinfonia, essa vertiginosa metamorfose da existência humana. [...] Através deles se cumpre o mais fabuloso e paradoxal milagre: tornamo-nos no que já somos. (LOURENÇO, 1996, p. 127).

Pela desarticulação da palavra proferida pelo poeta, o homem consegue ver-se e ter-se na sua mais autêntica realidade e possibilidade de ser ele mesmo. Na busca do paraíso sem mediação, a poesia eugeniana irradia luz, elemento essencial na busca de nós mesmos, segundo Lourenço (1996).

Essa questão da natural leveza com que Andrade expõe o real, no sentido de tudo parecer nato ou intrínseco, a palavra poética também é discutida por Eucanaã Ferraz (*Relâmpago*, 10/2004, p.15-33), em seu artigo *Animal amoroso*. Para o autor, a poética de Andrade tem sua própria linguagem fundamentada na tradição lírica portuguesa, não por falta de conhecimento e crítica, mas justamente por seu ápice, consegue desvencilhar-se das questões espaço-temporais e cria uma liberdade radical, não podendo

ser analisada sob olhar comparativo de um padrão qualquer; pelo contrário, sua linguagem é sempre atemporal e movida pela natureza. Registra o autor,

[...] a poesia de Eugênio inventou – índice máximo de grandeza – a sua própria língua e que tudo o que se fala com ela é ao mesmo tempo a sua invenção e o seu uso, mas acrescento que, se o mesmo se deu com poetas como Camões [...] com a língua de Eugênio passa-se outra coisa: a invenção parece ser “natural” [...] sob uma forma de espontaneidade absoluta. [...] o verso de Eugênio parece fora do tempo, sem origem e sem nome: como as cantigas de roda [...] a escrita Eugéniana funda uma liberdade radical, de onde parece dirigir-se não mais às circunstâncias da linguagem literária movida por injunções espaço-temporais, mas a algo permanentemente atemporal: a natureza. (*Relâmpago*, 10/2004, p.16).

Essa peculiaridade da linguagem eugeniana, na verdade é uma ressonância do caráter utópico de seus poemas, de acordo com Ferraz (10/2004, p.17) “A utopia da poesia de Eugênio é esta: trazer a natureza para o poema; e mais: fazer o poema ser a natureza. Não menos que isso, e a consciência disso.” Como ilustram os versos que “livres e descalços na areia”, apenas são o que são, e na sua naturalidade são “luz, voz, maçã”:

[...]  
Também já não há quem debruce  
Na janela pra sentir  
O corpo atravessado pela manhã.  
Talvez só um ou outro verso  
Consiga juntar no seu ritmo  
Luz, voz, maçã. (*Ofício de paciência*, 2011, p. 570).

A poesia não vai à missa,  
Não obedece ao sino da paróquia,  
Prefere atirar os seus cães  
[...]  
A poesia adora  
Andar descalça nas areias do verão.  
(*O sal da língua*, 2011, p. 609).

O crítico explica que a poesia liberta de Andrade acontece pelo fato da espontaneidade com que seus versos expõem o suposto e paradoxal poder absoluto da linguagem poética. No momento da criação, há o desejo de êxtase e descanso pleno, em que criador e criação, poema / eu-lírico e natureza são um só. Ferraz explica que “Há uma espécie de dissolução do próprio sujeito, e sim, uma espécie de proximidade absoluta com a natureza. [...] um patamar superior da criação no qual o poema estaria pronto para receber (ser) o



“esplendor da natureza”. Entretanto, tal proximidade, aparentemente inconsciente, não o é, à medida que a criação requer trabalho; assim o poeta, sem culpa, assume conscientemente que “há uma descontinuidade entre o poema e a natureza” (p. 19). É, pois, esse aspecto dúbio da poética eugeniana; o de trazer presença e aparição, de ser construção tramada e aparentemente um pleno estado de entrega. A poesia “é”, ela pulsa e existe: “Assim: fluindo, ardendo até ser / [...] o branco silêncio do deserto” (*Pequeno formato*, 2011, p. 653). Ela não simboliza, ela é, com sua intensidade, naturalidade e atemporalidade, desvencilha-se de parâmetros literários e é liberta:

A música é assim: pergunta,  
 [...]
 Como se nada dissesse vai  
 afinal dizendo tudo.  
 Assim: fluindo, ardendo até ser  
 fulguração – por fim  
 o branco silêncio do deserto.  
 (*Pequeno formato*, 2011, p. 653).

A ideia de naturalidade é intrínseca à de leveza, que em Andrade, instaura-se por meio de uma linguagem ligeira e dinâmica das imagens que se imbricam, transitam e permutam entre si. Tudo isso acontece perpassado e tateado pelo corpo, que está na natureza, como nos versos, “Até onde os dedos tocam o quente / do barro a mão sabe / [...] é um saber de ave: águia cegonha falcão”; “O corpo é o lugar / mais perto onde o lume canta.” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 572- 573).

A leveza da linguagem eugeniana aponta para a constituição da identidade do ser, em sua essência primeira, chegando a não nomeação, por meio de um movimento de metáforas que se metamorfoseiam em uma identidade para, em seguida, desfazer-se e refazer-se em um movimento contínuo e inconcluso. Confirmam os versos “as coisas que “vindas do mar / ou doutra estrela” seguem sem direção, mas trazem “tudo isso” nos olhos ou na idade! (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 693). Nesse trecho, por exemplo, todas as cores e coisas que “são”, num movimento metafórico articulam-se e se refazem. Novamente “são” num processo contínuo e inconcluso: “o branco do linho ou dos muros”, o “azul mediterrâneo”, “o negro quase materno da terra” ... tudo é “ave”, nos olhos, num contínuo movimento de “ramo em ramo” (*Os*

*lugares do lume*, 2011, p. 650). Essas constantes transformações dos seres apresentados acontecem, espontaneamente, por meio da linguagem que se ressemantiza, apontando para outras inúmeras significações, conforme, afirma Ferraz (2004):

Sua leveza, repito, está em grande parte nesta capacidade de abolir a lógica convencional, ao insuflar no espaço fronteiro entre os seres, e o ar os fizesse livres para uma nova articulação, para uma nova sintaxe, compreendida então como um posicionamento ontológico para além do linguístico, e físico, para além do ontológico (FERRAZ, 2004, p. 29).

São coisas vindas do mar.  
 Ou doutra estrela.  
 Seixos, ouriços, astros  
 [...] sem bússola,  
 [...]  
 Seguem outra canção, outra bandeira.  
 Tudo isso os olhos traziam.  
 Do mar. Ou doutra idade.  
 (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 693).

O branco do linho ou dos muros  
 Do sul,  
 [...]  
 [...] o verde das oliveiras  
 [...]  
 o ocre do trigo ceifado,  
 [...]  
 É nos olhos que são ave  
 De ramo em ramo concertada.  
 (*Os lugares do lume*, 2011, p. 650).

As afirmações de Ferraz (2004) que relacionam a linguagem eugeniana a um contínuo movimento do ser a transmutar-se e refazer-se, por meio de metáforas, transformações e nomeações que chegam ao ponto do não nome, corroboram o que Eduardo Lourenço (1996) define como “palavra adâmica”, a que nomeia as coisas em seu estado puro, possibilitando pensar numa poética que traz sempre esse adiamento do ser e da palavra num contínuo movimento de refazer-se e se constituir, elementos que se encontram sempre incompletos, inacabados e em movimento. Assim, nega a morte ao tratá-la como cíclica ou desafiá-la pelo poder da linguagem. No poema “Última canção” o “eu” busca seu paraíso sempre adiado, na frágil vitalidade da palavra, onde tenta saciar a sede de ser: “Se puderes ainda / ouve-me, rio de cristal, ave / matutina [...] /

esquivo [...] aceno do paraíso. / [...] vem agora / e não na hora da morte / dá-me a beber a própria sede” (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 699).

No poema “A pedra”, a procura da vida vem pela palavra / pedra, constantemente recriada em suas inúmeras possibilidades; porém, nunca acabada, tal como a vida e o ser, em seus ciclos: “A pedra [...] / Vim de longe para tocar o fogo / da sua geometria sem fronteiras / Pedra viva [...] / num vôo sem fim, sempre parada. (*Pequeno formato*, 2011, p. 639). Do mesmo modo, o poema “Quase elegia”, ao nomear as coisas, a palavra afronta a morte e não as deixa morrer. O poeta, nos versos, busca a vida: “Ainda terás nome? / Esse que te dei, chama / ou asa, ainda te pertence? / Se tens ainda nome / porque não me respondes? / [...] Também a transparência, [...] morre / quando se morre? / [...] escavarei o chão até romper / a água – para sempre acesa.

(*Os lugares do lume*, 2011, p. 666).

Outra questão discutida na linguagem do poeta é a proposta de uma realidade desprendida das categorias espaço-temporais. Nesse sentido, entende-se que a sua poética não foge da realidade, ao contrário, busca-a, todavia sem os limites da representação e acarretando a liberdade ontológica de apenas “ser” sem o antes e o depois (o aqui e o agora), como os animais, avaliação de Ferraz (2004), em seu artigo “Eugénio: animal amoroso”. Em seu constante movimento de mudanças e equivalências, essa ideia soa como uma poesia leve e livre, só para “ser”, “essencialmente”, movida pelo amor. O poema “Dunas” ilustra esse movimento livre do “ser” e “de ser” que, com singeleza, tramado à natureza, num movimento alegre de amar corpos ou dunas: “o verde das palmeiras se levanta / até à nossa boca, até à nossa alma / com sede doutras dunas, / onde o corpo do amor / seja por fim um gole de água.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536):

Na poesia de Eugénio, os animais, são, como já disse, o lado material da utopia da linguagem: presença absoluta, corpo total, abandono da consciência, desejo livre, força física, sem entraves. E são a demonstração das qualidades que podem habitar os seres todos, as coisas todas, as palavras. Com os animais, a poesia de Eugénio propõe para si mesma um mundo direto de enfrentamento da realidade, um modo direto de abordá-la, de estar nela e incorporá-la: inteiramente, sem pejo, com o corpo; amorosamente. Com eles, o poeta soube evitar a ideal abstração de valores poéticos previamente constituídos e fundou um realismo sem limites da representação. (FERRAZ, 2004, p. 33).

Dunas  
 É o mar do deserto, ondulação  
 sem fim das dunas,  
 onde dormir, onde estender o corpo  
 sobre outro corpo, o peito vasto,  
 as pernas finas, longas,  
 as nádegas rijas, colinas  
 sucessivas onde o vento  
 demora os dedos, e as cabras  
 passam, e o pastor  
 sonha oásis perto,  
 e o verde das palmeiras se levanta  
 até à nossa boca, até à nossa alma  
 com sede de outras dunas,  
 onde o corpo do amor  
 seja por fim um gole de água.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536).

A linguagem eugeniana, ao exprimir uma realidade para além dos limites da representação e retomando Aiello (1985), entende-se que essa suprarrealidade busca o objeto puro, desvincilhando-se das impurezas da palavra que o nomeia. Deste modo, o “caráter adâmico” da linguagem (também citado por Lourenço, 1996) leva a recriação do já existente, porém, incomunicado pelo desvio e transfigurações da palavra rigorosa, desnuda, rente e em contínua recriação, na busca incessante de “ser”. Assim por exemplo, as palavras figuradas pela pedra, aparentemente fechadas em si, como “velhas vestidas de preto” não importa se têm nome, nomeiam ou perguntam. Elas simplesmente são, existem, antes de qualquer coisa, como as pedras. Entretanto, são cheias até a alma:

Há muito que são velhas, vestidas  
 de preto até à alma.  
 Ainda têm nome? Ninguém  
 pergunta, ninguém responde.  
 A língua pedra também.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 549).

[...] Eram sílabas  
 antigas. Entre a voz a prumo e o ar  
 ondulavam as espigas.  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 565).

De tão luminosa, essa ferida  
 já nem dói – ó tão mudáveis  
 coisas vindas  
 na palavra, sucessiva  
 ondulação do mundo  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 566).  
 Toda manhã procurei uma sílaba.  
 [...] Só ela me podia defender

do frio de janeiro, da estiagem  
do verão [...]  
Uma única sílaba.  
A salvação.  
(*Ofício de paciência*, 2011, p. 580).

Eunice Ribeiro (2004), em seu artigo “Cantos de docilidade”, discute a presença animal, corroborando a predileção do poeta pelas “coisas da terra” e o forte lirismo corporal em seus versos. Discute as metáforas que os animais representam nos versos, igualmente ressaltadas por Óscar Lopes, como um contraponto ao humano. Os animais figurativizam desde o desejo intenso à natureza selvagem intocada, como também o íntimo do homem. Para Ribeiro, o animal pode estar incorporado ao humano ou apenas tangenciá-lo, no sentido de representar o ser para o qual a humanidade tende ou subentende. De qualquer modo, o “revelar-se animal” ou o “*devir* animal” seria um modo de suspender, mesmo que temporariamente, a humanidade e acompanhar o processo de maturidade do sujeito.

Sob essa perspectiva, a autora descreve as figuras animais mais presentes (das obras iniciais às últimas) e suas metáforas, como os pássaros, seguidos de gaivotas, pombos, rouxinóis com seu movimento e canto alegre, representando o calor e o vigor da vida e da juventude. Do mesmo modo, os cavalos e os potros sugerem o fulgor que, nas décadas posteriores, cedem espaço aos alegres cães (com uma animalidade mais “áspera” e “real”, concomitante às imagens outonal e invernal), que fazem companhia perto do fogo. Há animais mais fugazes e raros como os lêmures e os esquilos, ou os que conotam uma visão mais sábia e sagaz como o falcão e o lince. Mais fortemente presente, nas obras finais, o gato divide o espaço com o outono e inverno, tempo de menos vigor, considerado uma figura mais silenciosa e compassada, que remete à reflexão e aos movimentos contidos: “E os gatos que até aqui chegaram? Até que ponto serão eles sucedâneos das aves, descidas agora à terra, das mãos entretanto envelhecidas, da música, que o silêncio já ameaça?”. (RIBEIRO, 2004, p. 50).

A presença animal na poesia eugeniana, segundo afirmam Lopes e Ribeiro (2004), busca o desejo da não morte, no sentido de os animais permanecerem até o fim, sendo ágeis e vibrantes ou lentos e silenciosos. Eles

são “prova” de que, na poesia, o corpo permanece vivo até o fim: “O corpo nunca é triste / o corpo é o lugar / mais perto onde o lume canta” (2014, p. 43):

[...] os animais parecem-se agora menos com a figura do desejo, erótica e sexualmente carregado, e mais com a figura de um não-desejo – de morte, de silêncio. São como um salvo-conduto para a eternidade, a par das crianças que (quase) não morrem. (LOPES *apud* RIBEIRO, 2004, p. 41).

A poesia revela a busca de uma linguagem despojada de grandes figurações, contida “rente ao dizer”, com o intuito de tão somente pulsar a realidade e a singeleza de apenas “ser”, Gustavo Rubim (2004), sobre a questão animal na obra do poeta, assegura que o poema é o espaço possível da proximidade do homem com o animal, por meio da experiência da língua, desvencilhando-se da diferença opositora conceitual entre um e outro. Pela poesia, qualquer coisa pode ser um “devir animal” ou o animal, que possui um “devir poema”, deixando-se atrair para o poema.

Essa ideia exposta por Rubim (2004) acerca do “animal poético”, observando-se a enumeração dos vários animais que figuram nos poemas, relaciona-se à noção de ser aquilo que anula a predeterminação temática. A enumeração de animais é necessária, mas não culmina numa significação total do texto ou da obra pelo tema ou ideia. Na verdade, provoca uma disseminação do tema e necessita passar pela experiência do corpo. Entretanto, não promete qualquer revelação, além da inscrita nesse corpo indissociável da linguagem. Esclarece o autor:

O animal poético e a poética do animal introduzem ou solicitam uma escrita (e, por implicação, uma leitura) que anula toda a predeterminação temática ou ideal, uma escrita que deve ser lida na linha das suas figuras sob pena de não se deixar ler de todo. (RUBIM, 2004, p. 61).

A poética do animal é lição e afirmação do corpo enquanto corpo vivo e mortal, esforço-me por sublinhá-lo. [...] Trazer o corpo à escrita é também incendiá-lo num duplo fogo, dizia a Poética “em que o poeta se exalta e se consome”, como se o ardor se lesse sempre no contraponto da incineração. Mas para ler assim é preciso destacar o corpo da letra, renunciar a toda interpretação temática formulada por ultrapassagem da escrita em direção ao autor ou à sua ‘visão de mundo’. Até porque, [...] nem se trata de autor, mas de poeta e do seu corpo disperso em poemas, “um corpo aberto como os animais” [...] justifica-se perguntar: onde começa e onde acaba o corpo de poeta?”(RUBIM, 2004, p. 68).

Compreende-se que a realidade posta é tão somente aquela advinda da experiência do corpo pertencente ao poeta e à linguagem. Portanto, na sua essência, corpo, animal, homem e linguagem são indissociáveis.

O corpo do poeta, mas também o corpo *segundo o poeta*, faz corpo com a língua, faz-se corpo com o “sal da língua” ou com “as palavras mordidas uma a uma” pela boca animal e humana a um tempo. Enquanto isso for legível, não há puro corpo ou corpo puro, pura presença do corpo a si mesmo fora da sua transmutação constante em linguagem [...]. (RUBIM, 2004, p. 70).

O espaço é posto e sentido pelo viés das sensações do corpo. É pelas “frestas” das palavras e do corpo que a realidade existe como exemplificam os versos: “Uma pátria tem algum sentido / quando é a boca / que nos beija a falar dela / a trazer nas suas sílabas / o trigo, as cigarras / a vibração / da alma, ou do corpo ou do ar,” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 539).

Cauquelin (2008, p. 55), ao discutir os incorporais na arte contemporânea, explica que “é fato que a demanda de corpo no domínio artístico é uma exigência atual, repetitiva, obstinada, lancinante”. Na arte contemporânea, segundo a estudiosa, o corpo não mais existe e deu lugar às máquinas, o que fica é o espírito, ou o espiritual. Porém,

[...] o corpo, na arte, é tudo o que se quer: a mão do artista, que tensiona o corpo todo para a ação; essa tensão é [...] o espírito, *cosa mentale*, que dirige a mão [...] corpo é também a obra, que é material [...] chama-se corpo tudo o que se relaciona ao criador, trate-se de espírito ou matéria. (p. 57)

Ora, e isso pode parecer bem estranho, nunca existiu mais corpo nas atividades artísticas do que na arte atual: a maioria das obras que nos são mostradas são plenamente corporais [...] elas se ocupam, antes mais, do corpo: a dança, que ocupa um lugar de primeiro plano [...] e na literatura – teórica e crítica [...]. (CAUQUELIN, 2008, p. 58)

Nos versos, o corpo e as palavras apenas “são”: “A terra é boa, e o corpo / apesar de bastardo / traz consigo pátios/ e cavalos. [...] Contenta-se com ser, hoje / amanhã / outro dia, esta luz breve”. (*Os lugares do lume*, 2011, p. 564).

Figurado nos animais, frutos, elementos da natureza e, sobretudo, na palavra, o corpo é o espaço por excelência onde as coisas “são”. Eduardo Lourenço, citado por Rubim (2004), denomina-o de “puro angelismo”, no

sentido de as palavras evocarem a existência das coisas e estas tomarem corpo. Esse “puro angelismo” favorece uma leitura da história do corpo, pela qual uma realidade remetia à outra, passando por ele:

Às palavras que como o poema as convoca para existir, o Poeta confere os dons que a Teologia reserva aos anjos, mediadores resplandecentes de um excesso de realidade que contemplada nos destruiria e é nesse poder e na sua encarnação que reside o puro *angelismo* poético com que gratificamos o mundo de Eugénio de Andrade. (LOURENÇO *apud* RUBIM, 2004, p. 77).

[...] a questão equivale a perguntar por tudo a que a figura irredutivelmente teológica do “puro angelismo”, contribui *historicamente* para que *não se lesse* na escrita de Eugénio de Andrade. E talvez bastasse reconhecer que foi para iluminar o máximo poder criativo de uma “realidade poética” em vias de se inventar a si mesma que Eduardo Lourenço deixou na sombra tudo o que nessa “realidade” remetia para outra tudo o que entrava na palavra como rasto impuro de “sangue de insónias, telegramas, dedos”. Uma *história do corpo*, portanto. (RUBIM, 2004, p. 77).

O poeta explica a Rubim a importância do corpo em seus versos:

Eu diria que a relação existente é antes a de homem-natureza, ou mais exactamente, corpo-natureza, porque na minha poesia o corpo insurge-se, diz coisas despropositadas, põe-se a blasfemar, chegando a pretender-se metáfora do universo. (EUGÉNIO *apud* RUBIM, 2004, p. 82).

Rubim (2004), discutindo o animal poético, traz exemplos do livro *Obscuro domínio*, publicado em 1971, para asseverar que as palavras são o espaço onde o poeta vive no âmbito do corpo animal. Existe, portanto, uma identificação entre matéria e palavra, num sentido afirmativo (remetendo à união entre palavra e natureza) ou negativo (palavra e corpo estão conciliados no final de tudo, num sentido escatológico), expondo uma subjetividade animal na representação da relação do poeta com a expressão.

A maioria dos críticos valoriza sua poesia pela importância dada à palavra, pelas imagens espaciais elementares presentes nos poemas e pela busca incessante do homem enquanto ser, além da temática mais decisiva, a figuração do homem integrado à natureza e seus elementos: terra, água, fogo e ar. Temática elementar, num sentido geral, evidencia-se por meio de textos curtos, que carregam uma densidade transmutada numa linguagem aparentemente simples, mas que evoca a energia física e material, a plenitude da vida e dos sentidos.



Com o intuito de debater sobre o espaço presente na poética eugeniana, o próximo capítulo discutirá questões espaciais sob as perspectivas antropológica, filosófica e literária, suas especificidades e categorias que contribuem para a revelação do homem, correlacionando-o na busca de apreender o *status* ocupado pelo espaço.

## 2 O ESPAÇO E SUA INTERRELAÇÃO COM O HOMEM

O estudo sobre o espaço remonta à origem do homem e passa por inúmeras ciências, das exatas às antropológicas, na tentativa de elucidação da história do homem e do espaço que ocupa, ressignificando-o ao longo de sua existência. Nesse sentido, o espaço tem sido visto sob vários aspectos: de caráter mítico a exato, de espacial a espaço-temporal aliado à atuação humana.

No campo da Literatura, tem recebido de concepções mais estruturalistas às discursivas, adquirindo *status* distintos: da periferia ao centro, do concreto (enquanto categoria descritiva) ao abstrato (categoria discursiva), da espacialização exterior (como prevê Foucault) para a interiorização (defendida por Bachelard). Contribuições teóricas importantes para explicar e reconhecer o homem e suas relações nos mais variados campos das artes e das ciências.

Em conformidade a essas considerações Alves (2010), entre estudiosos contemporâneos que investigam concepções e percepções do espaço, relacionando-o à poesia contemporânea (a partir da década de 60), esclarece sobre a presença de correntes teórico-críticas que refletem a relação entre natureza, visualidade e subjetividade. Interdisciplinares, abarcam desde a geografia cultural, abordagens filosóficas a estudos do lirismo. Afirma Alves que essa tendência se configura em obras poéticas portuguesas voltadas à discussão da subjetividade, da visualidade (imagens do mundo) e da construção da linguagem a partir da percepção contemporânea da paisagem. Vista, culturalmente, como “dado construído, envolvendo percepção, concepção e ação” (Alves, 2010, p. 82), constitui-se num espaço de acúmulo de símbolos e busca de poder, que provocam o imaginário humano. Nesse sentido, de uma relação estética entre homem e espaço, por intermédio do olhar, que tais estudos se relacionam com a Literatura, assegura Alves (*op. cit.*, 2010).

Na investigação da relação homem / espaço na Literatura, há estudiosos que buscam a paisagem (com suas especificidades) e outros que discutem o espaço, como figuração do ser, diante do mundo e da escrita. Sob esse ponto

de vista, as teorias que trazem a interiorização do espaço embasam a leitura dos poemas eugenianos, cujo espaço revelado, muitas vezes, transcende a espacialização do exterior; abstendo-se do mero descritivismo, lança um olhar interior e interiorizado sobre outros lugares. E, em alguns momentos também as ponderações sobre a paisagem (entendida aqui como o recorte de um espaço percebido pelo olhar) contribuem para a leitura de alguns poemas do autor, ao elucidarem o olhar que, diante de um espaço amplo percebido, recorta-o pela evocação dos sentidos.

Foucault (1990), aborda a espacialização exterior, ao discutir sobre o desaparecimento do sujeito, no espaço literário, devido ao (re)aparecimento do ser da linguagem, que revela toda a sua exterioridade, na medida em que a literatura remete para fora do “eu”. Apresenta-se como espaço exterior a si e de si, como uma multiplicidade de lugares e de subjetividade que serão sempre (re)duplicados. Se “a literatura [...] é uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva, reduplicada: a linguagem do próprio livro”, como atesta Foucault (2001, p. 154). Considerada, conforme espaço exterior a si e de si, é também uma multiplicidade de lugares e de subjetividade, “O ser da linguagem não aparece por si mesmo mais do que no desaparecimento do sujeito”, de acordo com o autor (1990, p. 20).

A noção de exterioridade, proposta pelo autor (*apud* FERNANDES, 1999), liga-se à noção de autor, que pode ser compreendido como aquele que reúne um conjunto de vozes históricas, sociais e ideológicas na produção de um texto. Devido à abertura de um espaço produzido pela obra, está sempre a desaparecer, porque não se fixa um sujeito numa linguagem ou o exalta pelo gesto de escrever. Para o filósofo, a espacialidade literária, focalizada na sua exterioridade, converge para o apagamento do sujeito (enquanto ser de linguagem).

Para Bachelard (2008) o sujeito é quem vivencia e ressignifica o espaço, quando é filtrado por sua interioridade. O *topos* encontra-se ligado ao imaginário do homem e às suas experiências, relacionando-se à questão do ser instaurado por uma imagem arquetípica. Pode ser estudado em três formas: tópico (confortante), atópico (conflitante) e utópico (objeto de desejo). Da interação e do que provocam, ocorrem as significações. Alguns espaços

são mais profundos, porque “registram a vida de quem os possui” e, ao serem ocupados e interiorizados, um novo mundo se abre com milhares de novas imagens:

O armário e suas prateleiras [...] são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm como nós, por nós, para nós, uma intimidade (BACHELARD, 2008, p. 91).

[...] Mas no momento em que o cofre se abre. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões de volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade. [...] E, completando a valorização do conteúdo pela valorização do continente, Jean Pierre Richard apresenta esta fórmula densa: “Nunca chegamos ao fundo do cofre.” Como exprimir melhor a infinidade da dimensão íntima? (BACHELARD, 2008, p. 98-99).

A noção de profundidade do espaço está ligada à miniatura e à intimidade. Bachelard (2008) explica que os espaços miniaturizados não podem ser vividos, apenas imaginados. Quando o escritor cria um espaço de miniatura, apela para os sentidos de seu leitor, que o vê, escuta e sente através de seu devaneio. Somando-se a isso, apresenta o que ele chama de “imensidão íntima”, ou seja, o homem, ao deparar-se com ela, a transforma em intimidade, porque o devaneio é sempre particular e não é possível atingir o imenso senão pelas experiências íntimas de cada um, “a imensidão está em nós” (2008, p.190) e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (2008, p. 200).

Na poética espacial proposta por Bachelard (2008, p. 232), o exterior é entendido quando transformado em interior, pois tem agregado o valor humano, o espaço não pode ser unicamente exterior porque é vivido, imaginado e recordado interiormente, “O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?”

Para vivê-lo na realidade das imagens, parece necessário ser incessantemente contemporâneo de uma osmose entre o espaço íntimo e o espaço indeterminado [...]  
 “Ele deixava, segundo sua expressão, o espaço atrás de si”.  
 [...] esse poder que faz *recuar o espaço*, que põe o espaço para fora, que expulsa todo o espaço para que o ser que

medita seja livre no seu pensamento (BACHELARD, 2008, p. 232-233).

Ao referir-se às imagens espaciais, esse autor explica que são ontológicas (acordadas do ser), carregadas de símbolos, simples, íntimas e, sobretudo, dialéticas, porque transitam entre o inconsciente imaginativo (interior) e o consciente exterior. Nesse sentido, a poesia é o lugar de comunhão desses dois espaços, promove a comunhão entre a memória e a imaginação, a lembrança e a imagem. Funciona como o elemento deflagrador da imagem poética do espaço que temos no inconsciente, lembrando que a Fenomenologia serve de base para o estudo desse fenômeno que se processa na consciência do indivíduo. Busca descrever a imaginação poética, por meio dos temas e imagens que emanam do poema por meio da imaginação e da interioridade do ser. A “essencial novidade psíquica do poema” (BACHELARD, 2008, p. 1) apresenta-se como ecos de suas reminiscências, constituindo-se em imagens de caráter ontológico.

Para discutir as imagens espaciais presentes na poesia, Bachelard (2008) aponta para a diferença entre imagem e metáfora. A primeira relaciona-se à imaginação e a metáfora é considerada uma “imagem fabricada” e não faz parte de um objeto de estudo fenomenológico (p. 88). Ela é passageira, enquanto que a imagem, considerada um produto autêntico da imaginação, é um fenômeno do ser. Explica o autor (2008, p. 90), que a metáfora é uma “falsa imagem”, uma vez que não desfruta da mesma virtude de uma imagem formada no devaneio.

Sob essa perspectiva fenomenológica, os espaços das imagens presentes nos poemas, figuram-se no sentido do abrigo acolhedor, como a casa, a concha, a gaveta, o canto e a porta. Sejam esses símbolos, dialeticamente, envoltos por imagens de segurança, mistério, intimidade, dubiedade, amplitude ou pormenorização, o que importa é o fato de serem constantemente imaginadas e recriadas na constituição do ser (um ser entreaberto, redondo, conforme o autor).

O filósofo esclarece que a imagem literária “torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma fineza absurda” (p. 212). No entanto, os poemas são realidades humanas e tratam de imagens que

adentraram no universo da imensidão poética. Nesse sentido, a poesia, enquanto um vasto e livre campo de expressão permite introduzir-se no íntimo do homem, na medida em que sua linguagem dialética e contraditória (entre o aberto e o fechado) possibilita visualizar o homem como um ser “entreaberto” (p. 225). Ideia que se une ao “conceito de redondo”, proposto pelo autor:

As imagens da *redondeza plena* nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivendo a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. (BACHELARD, 2008, p. 237).

O espaço como revelação lírica foi estudado nos poemas de Andrade pelo ponto de vista das teorias espaciais pertencentes às correntes pós-estruturalistas, que abordam o espaço ficcional numa dimensão mais relativa, introspectiva, relacional e dialética.

A Fenomenologia discute o espaço, relacionando-o às questões ontológicas, numa busca do ser (como em Heidegger), ou da imaginação criativa (Bachelard). Nessa linha de pensamento, o espaço revela-se por meio do ser e realiza seus atos de existência; sua organização e sua significação dependem dos valores e do modo de existir do homem.

Brandão (2013, p. 34) resgata o pensar na literatura sob a perspectiva antropológica, nas relações homem / espaço, como um produto humano e definidor. Nesse sentido, o real, a ficção e o imaginário abrem novos caminhos para percepção e leitura da construção do espaço literário, propondo três abordagens: a realidade espacial em conformação histórica, o discurso espacial e o imaginário social configurado no próprio discurso.

Iser (1996), autor da teoria do efeito, trata a dialética do fictício que transita entre o real e o imaginário, mas a ficção não se esgota descritivamente, mantendo-se a relação entre as três instâncias: ficcional, real e imaginário. Brandão (2013, p. 34) corrobora a teoria, ao pensar a literatura sob o viés antropológico, um produto humano e, ao mesmo tempo, definidor, esclarece que “a literatura segundo uma perspectiva antropológica ampla, ou seja, como produto humano e simultaneamente definidor do humano”.

O poema “Estou aqui”, da obra *O sal da língua* (1995), sugere a harmonia entre os elementos da existência. Ao se referir à palavra, questiona

sua relação com os seres da existência e instaura, a partir dessa dúvida, a ideia do *devenir* (discutida por Heidegger) e do próprio horizonte (apresentado por Collot) o aprender e o re(significar) são um adiamento da completude das coisas e da existência. A afirmação de que a literatura é, concomitantemente senhora e escrava do homem, segundo Brandão, também se faz ilustrada nesse poema. O eu-lírico apresenta-se como um eterno horizonte a se construir no seu adiamento e, por meio da palavra, se faz senhor: “Estou aqui sentado – ali o mar, / [...] Existe uma secreta harmonia / entre a luz e o mar / [...] E com a palavra, o seu / vôo a prumo, / com a palavra qual é a relação?”:

Estou aqui

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  
vôo a prumo,  
com a palavra qual é a relação?  
(*O sal da língua*, 2011, p. 594).

As relações entre o fictício, o real e o imaginário possibilitam novas leituras do espaço literário, permitindo discutir questões históricas de um espaço ou de um discurso configurado no próprio imaginário espacial.

O poema “Fim de outono em Manhattan”, do livro *Ofício de paciência* (1994), inicia referindo-se à ilha de Manhattan com o verso “Começo este poema em Manhattan”, voltando a mencionar a ilha americana somente no último verso (“alheio à luz suja de Manhattan”). Leitor de Virgílio e natural da Póvoa de Atalaia (pequena aldeia, situada ao Norte de Portugal), o poeta traz espaços opostos em localização, em fama internacional e população. No segundo verso, declara outros espaços que serão descritos: “mas é das oliveiras de Virgílio / e de Póvoa d’Atalaia que vou falar” [...] Essa focalização interior do espaço, segundo o imaginário do homem (Bachelard, 2008), é o que se apreende nas metáforas transfiguradoras que remetem o ser às suas

vivências históricas. A grande Manhattan dá lugar a outra “Manhattan” transfigurada na aldeia Póvoa de Atalaia, entrelaçada à paisagem das oliveiras de Virgílio, à sombra de suas folhas e à luz do sol que, verdadeiramente, dão sentido à vida: “É à sombra das suas folhas / que os meus dias / cantam ainda ao sol.”

Os elementos da natureza completam esses dias que “cantam ao sol”. O poeta se refere ao barulho do mar, ao voo das cigarras e ao trigo maduro, que os alegres dias aprendem a morrer junto à natureza. O texto finaliza a partir da (re)figuração do espaço, ludibriado pelo imaginário humano e pelas recordações de sua terra natal, retomando os ramos das oliveiras de Virgílio e o local onde ele se encontra naquele momento: “O ar debaixo dos seus ramos dança, / alheio à luz suja de Manhattan”:

Fim de outono em Manhattan

Começo este poema em Manhattan  
mas é das oliveiras de Virgílio  
e da Póvoa d’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.  
(*Ofício de paciência*, 2011, p. 578).

Nessa linha de pensamento que as afirmações de Bachelard (2008) se reforçam, ao recuperarem o espaço (*topos*) ligado ao imaginário do homem. Pela interação de diferentes espaços é que surgem os significados, a partir do interior. Os elementos naturais transfiguram-se em metáforas que remetem ao homem, suas vivências e lembranças. O poema ganha *status* de um lugar sagrado, onde é possível ao homem articular-se, construir-se e ser, por meio da percepção do seu espaço. Santos e Oliveira (2001, p. 68) reforçam a ideia de que o homem só se concebe a partir de um quadro de referências, de uma espacialidade que o sustente. O espaço é, assim, um quadro de posicionamentos relativos que erigem o caráter humano, exatamente como identidade relacional. E é por meio dos quatro elementos que o homem se



constitui como no poema “*Green God*”. No texto, o homem se apresenta intrinsecamente natural na sua essência: “Trazia consigo a graça / das fontes quando anoitece / rio [...] / Ervas nasciam dos passos, / cresciam troncos dos braços [...] / E seguia o seu caminho, / porque era um deus que passava”. Em outros textos, o poeta faz o retorno à fonte, ou ao ciclo da morte que traz a vida, numa união cósmica, ou, ainda, tudo se recria e ressalta os ciclos da vida e da morte pela palavra. São os espaços naturais que, na sua relação interior, se abrem ao imaginário e promovem a construção e o reconhecimento de si.

Sobre a abordagem do espaço ficcional relacional e interiorizado, Soethe (2007, p. 222-224) esclarece que as obras literárias promovem a reflexão sobre o sentido e a percepção do espaço, ligada ao imaginário e à mimese, quando invoca a corporeidade do sujeito através de formas plásticas e sensoriais, como nas metáforas sinestésicas e cromáticas dos poemas: “olhos redondos agudos de verão”; “ervas nascidas dos passos, troncos crescidos dos braços”; “tudo claro, céus, lábios, areia”; “o mar à porta dos olhos”, entre outros tantos exemplos, que conduzem à percepção de si por meio da articulação das palavras e de suas relações com os espaços promulgados (imaginados ou apreendidos).

As afirmações de Soethe (2007, p. 223-224) entendem o sujeito ficcional percebido em face do seu entorno, de que resulta o “poder do sujeito sobre o mundo”, presente no sujeito eugeniano. A diversidade de recursos de elaboração verbal da percepção do espaço e as muitas formas de relação subjetiva e social constituem-se fatores decisivos para a formação de sentido no texto literário, em especial, a de sentido ético.

Essa percepção do sujeito, por intermédio do espaço, também proposta por Staiger (1997), discorre sobre o não distanciamento do poeta do objeto de que fala. Isso ocorre porque ele não se distancia objetivamente da realidade presente ou passada. A expressão do eu, segundo sua afetividade, fica imersa na natureza ou no fato absorvido. O fato recordado pela alma não foi distanciando quando apreendido, portanto não pode se libertar, exemplifica Staiger, como o aroma que não faz parte da memória com contornos definidos como um objeto distanciando, mas está intrinsecamente impregnado na alma e

dela não se desvencilha, sendo recordado em momentos líricos, trazidos para fora de si.

Os poemas abaixo, pertencentes à obra *Pequeno formato* (1997), ilustram o *Stimmung e leib*, citados por Staiger (1997), o homem e o objeto são um só. A espacialização do ser funde-se na paisagem e nos sentimentos evocados, nos versos, o mar e o olhar se fundem, diluem-se num total sentimento de entrega.

Ao fim da tarde

Ninguém esperava ver o mar naquele dia  
Mas era o mar  
Que estava ali à porta naqueles olhos  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 636)

As tonalidades e os contornos da natureza são entrevistados sob o olhar de dentro (a *cosa mentale*):

Ao templo da barra

O verde dos bambus mais altos é azul  
Ou então é o céu que pousa nos seus ramos  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 638).

O ramo de um jardim é o espelho que refletirá todos os dias, sem dele se desvencilhar, nele terá infindáveis figurações em momentos distintos e será trazido para fora de si, como afirma Staiger (1997):

Jardim de Lou Lim Leoc

Deste jardim o que levo comigo  
É um ramo de bambu para servir  
De espelho ao resto dos meus dias  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 639).

O eu-lírico não é objetivo e também não é subjetivo se não representar o mundo exterior e o interior. Na lírica, afirma Staiger (1997, p. 60), o sujeito “eu” não mergulha em si, mas mergulha no mundo exterior e no interior que se desfazem em cada momento de sua existência. *Stimmung* (disposição anímica) não é uma disposição de dentro de nós, mas também não é estar fora, frente ao objeto, mas no objeto e ele em nós, é diluir-se no exterior. Afetivamente disposto a torna-se integrado a algo que, no espaço e no tempo, estaria em

nossa frente, sem distinção. O eu-lírico se dissolve no termo recordar, significando um-no-outro, a falta de distância entre sujeito e objeto, aproximando-se do místico: “Se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora de nós” (STAIGER, 1997, p. 60).

Staiger (1997), ao discutir as imagens corpóreas e o estado de alma, assegura que o autor lírico não toma imagens da esfera do corpo, mas é a alma que é corpórea transforma-se em sentimentos que afligem a sua corporeidade, incluindo o físico. A noção de corpo (*leib*) proposta pelo autor pertence à espacialização do ser, que se funde na paisagem e nos sentimentos evocados. Concernente a essa ideia surge o conceito de fusão *schmelz*: o diluir-se da consistência como um acontecimento do amor lírico, pelo qual o ser torna-se um no outro sem vontade própria e sem liberdade, deixando-se levar pelo que está fora de si, pela corrente de sentimentos e, por isso mesmo, ligado à destruição da pessoa em nome dessa entrega fora de si, o que justamente acontece com o poeta em seu momento de lirismo.

Na linha de estudos da paisagem, Collot (2013, p. 198) nomeia a busca de si pela paisagem (de fora para dentro), onde se tem na sua apropriação um encontro com a identidade. Se ela é percebida por um ponto de vista único, desdobrada aos olhos uma porção do espaço, implica em um horizonte, no qual sujeito e objeto se fundem. Habitada e vivida, a paisagem prolonga o mundo interior e sua procura pode indicar a busca de si mesmo.

Considerada um lugar de troca, o sujeito se envolve e a completa nas suas lacunas, usando seu imaginário, num movimento entre o visível e o invisível. O horizonte é um não lugar e o sujeito não consegue acessá-lo, a linguagem é a intermediária para esse acesso. Trata-se de uma unidade perceptiva e estética, aberta aos sentidos e ao horizonte, tornando o espaço, poeticamente disposto para que isso aconteça.

A afirmação de Collot (2013) sobre a paisagem ser o *lócus* de encontro do homem consigo mesmo, por meio do movimento de recortes, percepções e imaginações entre linguagem e imagem, entre o eu e o objeto, reverbera a necessidade do “ser-se aí”, no tempo e no espaço, que Eliade (1969) explica quando discorre sobre a necessidade cíclica do retorno, desde os primórdios,

que se configura, na literatura, por meio do tempo estático ou a abolição do tempo, na tentativa de supressão da morte. Collot assegura que “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 12). A emergência do “pensamento-paisagem” crê na relação do homem com o meio, que está sendo reinventada sob a égide de práticas paisagísticas plurais, corroborando a ideia de a paisagem desencadear o pensamento que, a partir das informações dela advindas, traduz construções sociais e expressões culturais.

A paisagem aparece como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. Fornece-nos um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. (COLLOT, 2013, p. 15).

Como discutido em parágrafos anteriores, o autor registra que “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista” (p. 17), um fenômeno que envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. Deste modo, entende-se que “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” (2013, p. 19).

A questão do pensamento-paisagem proposta pelo autor compreende o exame do exterior enquanto análise concomitante do sensível e do sentido, visível e invisível, sujeito e objeto, espaço e pensamento, corpo e espírito, natureza e cultura, experiência e expressão, no sentido de a paisagem não ser apenas vista, consoante Collot (2013, p. 26), “mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço”. Experimentável, ela se apresenta como um espaço transicional entre o dentro e o fora, “o pensamento-paisagem é um pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas” (COLLOT, 2013, p. 29).

O pensamento-paisagem proposto por Collot apresenta-se no poema “As gaivotas” quando, por exemplo, a paisagem vai se avolumando, intensificando no interior do “eu”, que do olhar que absorve as gaivotas, abre-se por fim ao mar, com a aproximação da morte:

As gaivotas

As gaivotas vão e vêm. Entram  
Pela pupila.  
Devagar, também os barcos entram.  
Por fim o mar.  
Não tardará a fadiga da alma.  
De tanto olhar, tanto  
Olhar.  
(Rente ao dizer, 2011, p. 538).

A ampliação tida pelo pensamento-paisagem apresenta-se no poema “Jardim de Lou Lim Leoc”, por meio do exame do exterior (o jardim) enquanto análise concomitante do espaço e pensamento, no sentido de a paisagem não ser percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço. Assim, é o ramo de bambu, num exame entre o exterior e o interior, amplia-se para se tornar o “espelho” de todos os dias do “eu”, com a capacidade de unir o aqui (o jardim observado) e o lá (todos os dias que serão vividos):

Jardim de Lou Lim Leoc

Deste jardim o que levo comigo  
é um ramo de bambu para servir  
de espelho ao resto dos meus dias.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 639).

O pensamento possui uma espacialidade amplificadora ao direcionar-se aos espaços e abrir-se ao apelo de alhures. A paisagem é assim valorizada como noção pela sua capacidade de unir o aqui e o lá. E essa espécie de lugar pensado não é uma ingênua metáfora, mas a linguagem que traz consigo propriedades espaciais. O uso de metáforas espaciais é visto como um sinal de convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem, os poetas são os conhecedores dessa relação íntima entre metáfora e espaço-paisagem.

Ao abordar essa experiência, Collot (2013) considera a percepção, a posição do corpo no espaço e a dimensão física das palavras, afirmando que a natureza humana e as coisas são indissociáveis e as emoções humanas frente às paisagens demonstram o pertencimento do espírito humano à natureza:

A experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir

as relações entre natureza e cultura. Essa experiência resulta de uma interação entre o corpo, o espírito e o mundo, e se inscreve no prolongamento das trocas que nosso organismo mantém com o meio natural (COLLOT, 2013, p. 40).

Essa interação entre natureza e cultura é ainda mais evidente quando se passa da percepção à construção da paisagem. A paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesias incluídas) (COLLOT, 2013, p. 43).

Sobre o espaçamento do sujeito, com os pressupostos românticos, a paisagem passa a ser vista como o estado do corpo e da alma, projetada sobre os exteriores, e o sujeito toma consciência do mundo. Para os poetas líricos, essa experiência é considerada pela sua capacidade de provocar êxtase, quando ele se projeta fora de si e o mundo parece tocar seu interior. Sobre o caráter da imaginação, Collot (2013) elucida que o horizonte constitutivo da paisagem, linha imaginária dependente de fatores objetivos e do ponto de vista do sujeito, é apontado como uma estrutura de apelo romântico. Logo, a imaginação tem a função não de inventar outros mundos, mas de recriar o nosso mundo, trazendo-lhe animação. Quanto à experiência do espaço e suas significações, no campo do visível e invisível, horizonte e imaginação parecem abrir perspectivas de um percorrer que faz sonhar, embora, no período moderno, tenha sido desconsiderada em prol da valorização da realidade e da alteridade. Resgatada na pós-modernidade e retomada no campo artístico-literário, reitera a ideia de que a paisagem proporciona a abertura do mundo ao sujeito, não só em seus aspectos visíveis, mas também invisíveis, dependendo do ponto de vista, da imaginação e dos sentimentos do sujeito.

O horizonte traz consigo o apelo às terras distantes e parece convidar à viagem, bem como à estruturação de “paisagens imaginárias”, que podem funcionar como respostas ao desencantamento do mundo, atuando como refúgios para escapar das tensões sociais. Na França, uma reviravolta da poesia e da situação que se inscreve num quadro mais amplo de evolução filosófica, artística e literária passa a ser conhecida. Em réplica ao “materialismo da letra”, volta a ganhar reconhecimento a “poética a serviço da expressão do sentimento pessoal ou da celebração do Ser”, não com a

valorização de uma subjetividade, mas colocada à prova, a partir da alteridade. (COLLOT, 2013, p. 182).

O autor esclarece que a paisagem contribui para a expressão de uma “poética da relação” enquanto lugar de trocas, onde se reencontram e se confrontam diferentes pontos de vista – uma espécie de ágora – a paisagem é importante por suas implicações políticas. Ao poeta é recordado que a sua arte deve estar engajada com toda a experiência humana e sua voz, quando descreve a paisagem, deve ser diferenciada no debate da construção dos espaços de nosso futuro. Afinal, Collot (2013, p. 198) afirma que “vivemos, sentimos, criamos, pensamos no espaço e com ele, como também no tempo”.

As questões do espaço, paisagem e horizonte passam pelo apoio do olhar, e sobre isso Chauí (1993) apresenta algumas discussões importantes. Pautada na etimologia, percorrendo a filosofia de Platão e Aristóteles, passando por discussões de Dióptrica de Descartes e, finalmente, voltando-se às afirmações de Merleau-Ponty, a autora postula ser o olhar a principal categoria sob a qual está pautado o conhecimento do homem. Imperando o sentido da visão (de dentro para fora e de fora para dentro) sobre as ciências, a intuição, o tempo e até mesmo à linguagem. Baseando-se nas ideias de Merleau-Ponty, afirma a autora que:

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, [...]. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material (CHAUI, 1993, p. 40).

Em continuidade. Chauí (1993) complementa que essa imaterialidade do olhar é eficaz ao espírito e à transferência do conhecimento do mundo, apreendido pelo olho ao intelecto. Para a autora, apreciar e pensar estão intrínsecos, mas o primeiro é o mais espiritual ao possibilitar a passagem do olho ao espírito. São os olhos que captam o invisível, a distância e a profundidade numa presteza que, sem mudar sua materialidade, são levados ao espírito e retidos na alma. Duas correntes, segundo a autora, não se excluem e não se esgotam: a do realismo empirista e a intelectualista, ambas tratam da passagem, da simples percepção à atitude analítica que, assentada

na qualidade das coisas e na sensação dos olhos, se refaz, resultando da síntese subjetiva do cérebro possibilitada pelo diálogo promovido pela linguagem.

Ao resgatar as ideias de Platão e Aristóteles, Chauí (1993, p. 48) aclara a diferença entre o olhar do corpo e o do espírito, reiterando que somente a linguagem possibilita a condição para o olhar do espírito. Aristóteles enfatiza que a visão é primordial na apreensão imediata das coisas mensuráveis (captadas de dentro para fora) do mundo, diferentemente de Platão que admite que somente pela audição (por meio da linguagem) é que se pode voltar-se para dentro, uma vez que o desenvolvimento da inteligência se faz através da memória e da experiência articuladas à palavra.

É, pois, sob a égide platônica que, segundo a autora, pauta-se a visão cristã, acreditando poder ver o absoluto pelos olhos de Deus, numa busca ao puro olhar interior – o olho do espírito, visão também adotada pela arte. Ressalta-se a natureza enquanto espaço, onde o olhar exterior e o interior (essência do homem) se fundem, porque são todos constituídos pelos mesmos quatro elementos vitais, onde tudo se relaciona, de acordo com Chauí (1993, p. 51). É na natureza e no espaço que o homem se torna homem, afirmação que remete aos versos eugenianos que incitam o olhar interior no espaço relacional:

As gaivotas

As gaivotas. Vão e vêm. Entram  
pela pupila.  
Devagar também os barcos entram.  
Por fim o mar.  
Não tardará a fadiga da alma.  
De tanto olhar, tanto  
olhar. (*Rente ao dizer*, 2011, p. 538).

Do mesmo modo, os versos “O branco do linho ou dos muros / do sul, / o claro azul mediterrâneo, o limão / húmido ainda / [...] é nos olhos que são ave / de ramo em ramo concertada. (*Os lugares do lume*, 2011, p. 651). O olhar do espírito é o responsável por todas as coisas observadas com suas cores e formas, que acabam se tornando aves, quando captadas pelos olhos passam pelo crivo da experiência e da memória, ambas articuladas pela palavra e



revelam uma nova contemplação, interiorizada, porém sem deixar as formas do olhar exterior se perderem ou se dispersarem.

A natureza, explica Chauí, é o “único animal” (p. 51, 52, 54), cujas partes estão vinculadas pela alma e pelo espírito do mundo, regida pelo amor, une ou repele. É o olhar que capta o belo e dele se enamora, fazendo-o ver a invisível formosura do universo que, contemplada, satisfaz a alma presa ao corpo, que vê a infinita criação. Em outras palavras, reporta a Plotino sobre o verdadeiro saber, que requer a imersão da alma no belo e no bem, e exige total desprendimento do corpo e suas sensações para que haja uma iluminação total, transcendental para se obter a visão plena de si.

Ao diferenciar o olho da visão, a filósofa recorre a Dióptrica de Descartes, alegando que as distorções do olho nu, quando corrigidas pela técnica, constroem o pensamento real e puro. O que os olhos captam ao observar a superfície das coisas dispostas na natureza são apenas simulacros de características depositadas nessa superfície. Merleau-Ponty (*apud* Chauí) esclarece que quem olha é o intelecto, a visão corrigida pelo pensamento. Chauí (1993) define o seu conceito de corpo como aquele que absorve as sensações presentes na natureza, um “sensível exemplar”, a medida das coisas. O corpo é quem vê e é visto, tange e é tangido, sente e é sentido, portanto, está entre o visível e o invisível que o compõe. (Merleau-Ponty *apud* Chauí, 1993, p. 59).

No poema “Ver claro”, de *Os sulcos da sede* (2011), pode-se confirmar o caráter do pensamento puro que desvencilha o olhar corpóreo dos simulacros para o “ver” interiorizado pelos olhos da alma, que está além das características da superfície. Visão só alcançada após inúmeras idas e regressos, conforme Chauí (1993, p. 61), sobre o olhar “identidade do sair e do entrar em si” é a mesma definição do espírito; a poesia é espaço de luz que cega para a escuridão e abre-se para a essência. Entretanto, esse olhar do espírito que deixa os contornos aparentemente reais (o nevoeiro) só consegue “ver” a superfície essencial e transcendental de si (o sol), por meio do movimento do olhar de entrar e sair para ver com o intelecto o que está entre o visível e invisível. Esse é o movimento do corpo / natureza e do olhar / palavra, que nos versos são indissociáveis – um só espaço do ser e da poesia.

Ver claro

Toda poesia é luminosa, até  
 A mais obscura.  
 O leitor é que tem às vezes,  
 Em lugar de sol, nevoeiro dentro de si.  
 E o nevoeiro nunca deixa ver o claro.  
 Se regressar  
 Outra vez e outra vez  
 E outra vez  
 A essas sílabas acesas  
 Ficará cego de tanta claridade  
 Abençoado seja se lá chegar.  
 (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 677).

O espaço na poética eugeniana apresenta-se associado aos quatro elementos naturais e a presença contínua da água, nas referências à fonte, ao mar, ao rio, espaços cuja paisagem anuncia o retorno ao paraíso terrestre, muitas vezes, configurando o mito do eterno retorno citado por Eliade (1969). Eduardo Lourenço (s.d (a)) comenta que o homem retorna à origem, ao antes, ao puro, num ciclo ininterrupto de criação através da palavra poética. Em *Os lugares do lume* os versos do poema “Quase Elegia” revelam a busca da vida (na palavra “água”) pela escrita: “Com as mãos, com os olhos, seja / com o que for, dentes ou sílabas, / escavarei o chão até romper / a água – para sempre acesa”. A palavra poética, com seu caráter dialético: “Esse nome que te dei, chama, / ou asa”, nomeia, silencia “Se tens ainda nome / por que não respondes?”, mas sempre é o ninho, a casa buscada pelo “ser”:

Quase elegia

Ainda terás nome?  
 Esse que te dei, chama  
 ou asa, ainda te pertence?

Se tens ainda nome  
 por que não respondes?, por que não  
 te aproximas para respirar

comigo o mesmo sol, o mesmo riso?  
 Também a transparência,  
 claro rumor das tílias, morre

quando se morre?,  
 ou só morre a espessura dos dias,  
 o peso do ar?

Com as mãos, com os olhos, seja  
 com o que for, dentes ou sílabas,  
 escavarei o chão até romper

a água – para sempre casa.  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 666)

Da obra *Os sulcos da sede* (p. 694), os versos do poema “Escrevo” reforçam a ideia de que a poesia, em seu caráter adâmico, nos livra da morte. Por meio da escrita, o “eu” busca a vida, figurada pela manhã branca e luminosa, pelo corpo juvenil (a primeira boca beijada) e pelo regresso á fonte:

Escrevo

Escrevo já com a noite  
em casa. Escrevo  
sobre a manhã em que escutava  
o rumor da cal ou do lume,  
e eras tu somente  
a dizer 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.  
(*Os sulcos da sede*, 2001, p. 694).

Em continuidade às discussões acerca da categoria espacial, enquanto recorte literário é importante salientar as especificidades dessa classe, primeiramente narrativa, no âmbito poético. Santos e Oliveira (2001, p.74) pontuam essa diferença nas narrativas literárias, o espaço tende a associar-se às referências internas, ao plano ficcional, mesmo que partindo desse plano sejam estabelecidas as relações com espaços extratextuais. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço; o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas sentido em sua concretude, possibilitando explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra e o signo verbal como imagem.

Os autores, do mesmo modo, atentam para a problemática da similaridade estabelecida entre o objeto em si e sua imagem, que se baseia em dois aspectos, sendo que no primeiro, a imagem apenas reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas não o constrói como ele, verdadeiramente é. No segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algum objeto ou espaço. Com base nesses dois aspectos,

a questão da similaridade pode ser abordada sob duas perspectivas, a da referência, que considera o objeto anterior ao signo, e a da perspectiva de significação, na qual o objeto é criado pela imagem. A poesia encontra-se entre essas perspectivas, afinal a palavra ressignifica alguma característica do objeto, mas também figura algo anterior ou além dele.

Blanchot (1987), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos demais autores, não tomando o espaço do vocábulo como base do seu estudo, mas voltando-se, inicialmente, ao espaço que a literatura constrói, uma vez que é solitária e exige isolamento do leitor.

A obra não é acabada nem inacabada: ela é. [...]. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra a linguagem obriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (BLANCHOT, 1987, p. 23).

O autor reconhece que a escrita tem um papel relevante, faz eco ao que não se pode calar. O escritor sensível a essa necessidade traz a linguagem convertida em imagens plurissignificativas que resultem em um profundo significado ao leitor. Para Santos e Oliveira (2001), o poeta é aquele que, ao ouvir a fala da obra, torna-se seu intérprete, porém, não faz brotar o sentido real da palavra. É necessário que a obra se torne íntima não só do seu escritor, bem como do leitor para que seja considerada de fato, explica Blanchot (1987, p. 45) que “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento”:

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se essencial; [...] e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. (BLANCHOT, 1987, p. 35).

Ao discutir a noção de desvio, o autor aborda tanto o desvio que ocorre no sentido de uma exteriorização da angústia, culminando no suicídio, quanto no sentido de um retrocesso do “eu” para uma intimidade interior mais profunda. Na conversão do exterior para o interior, o indivíduo encaminha-se para significações mais elevadas e exigentes, distanciando do vazio e

transmutando as coisas que se tornam interiores a si próprias. É com base nessa interiorização gerada pela conversão, que advém a transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível. Assim, por meio da figuração, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas e tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível, todavia, no espaço imaginário, elas são transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva a um espaço onde nada nos retém, o espaço interior “traduz as coisas”, ele as faz passar de uma linguagem para outra, ou seja, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador e o tradutor por excelência. (BLANCHOT, 1987, p. 139).

Na medida em que o espaço promove a interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço imaginário ele exerce sua força transfiguradora. Além do “outro lado” como prefiguração da morte e do acesso ao imaginário. Blanchot aponta a existência do “lado de fora”. Refere-se à noite, quando tudo desaparece e torna a aparecer, e a experiência da impossibilidade concretiza-se no momento em que o poeta se torna um “por vir” ou um “ainda não”, na perspectiva de um amanhã mais rico de sentido.

A esse respeito, Viesenteiner (2005), na leitura que apresenta da obra de Blanchot, expõe sobre os dois sentidos da impossibilidade – o poeta existe na impossibilidade, quando vive como pressentimento de si mesmo, abandono inexorável na torrente trágica do “dever”. Não tem morada nem fixação e o nomadismo que lhe resta é a existência extemporânea, nunca localizada, eternamente “por vir”. O segundo sentido de existir na impossibilidade é precisamente a sintonia da dependência entre poema e poeta, num curso de temporalidade que não se deixa captar pela história, pois se trata de outro tempo (2005, p. 95).

O poema “Aprendizagem da poesia” ilustra o proposto por Viesenteiner (2005) sobre o poeta ter sua existência na impossibilidade do *dever* e na dependência do poema, no sentido de o “eu” ter suas vivências alcançadas pela palavra que consegue abraçar a imensidão do mundo e pela qual tudo se recria e se significa: “Corríamos para a água, à noite / num verso de

Shakespeare”, “pedíamos para escutar o rumor, [...] apenas da brancura duma folha / e outra folha ainda de papel.” (*Os lugares do lume*, 2011, p. 648-649):

Aprendizagem da poesia

Durou muitos anos, aquele verão.  
Crescíamos, sem pressa com o trigo  
e as abelhas. Com o sol  
corríamos para a água, à noite  
num verso de Shakespeare ou  
na nossa boca uma estrela dançava.  
Aprendíamos a amar, aprendíamos  
a morrer. A todos os sentidos  
pedíamos para escutar o rumor,  
não do mundo, que ninguém abarca,  
apenas da brancura duma folha  
e outra folha ainda de papel.  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 648-649).

Heidegger (2004), que estuda a importância do homem inserido no espaço, absorvendo o mundo circundante, delimita, primeiramente, a presença do indivíduo, partindo do conceito de interioridade, que se refere ao seu modo de ser no espaço, visto que, na concepção heideggeriana, o homem e os elementos que o circundam são ambos dados pelo espaço. Cria-se, dessa forma, um lugar homogêneo no qual ser humano e o cenário inserem-se igualmente. Com base nessa relação entre o ser e o mundo, Heidegger (2004, p. 149) explica que “na medida em que o ente intramundano está igualmente no espaço também a sua espacialidade acha-se numa ligação ontológica com o mundo”. No entanto, cabe ao homem dar existência relevante aos elementos espaciais, pela proximidade que estabelece com eles.

Essa proximidade é relevante na perspectiva heideggeriana, considerando que ela não se limita a medir distâncias entre ser e objeto circundante. Refere-se, também, ao fato de que ele não ocupa meramente uma posição no espaço, mas está estrategicamente disposto para funcionar como instrumento do homem, na medida em que este, ao olhá-lo, atribui-lhe existência e o torna próximo de si. Esclarece que “a presença existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente à circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço” (HEIDEGGER, 2004, p. 157).

Compreende-se que, enquanto ser espacial, o homem estabelece sua relação com o mundo circundante por meio de dois mecanismos: o distanciamento e a direcionalidade. O distanciamento, na visão heideggeriana, dá-se por meio da proximidade, visto que o ser se distancia de outro ao se aproximar de determinado elemento espacial que, nesse momento, desaparece por não estar em contato com ele. O direcionamento, contudo, é próprio do distanciamento, porque, ao se distanciar de alguns elementos, o indivíduo precisa direcionar-se a outros para lhes atribuir existência por meio da aproximação direcionada.

As afirmações de Heidegger contribuíram, sobremaneira, para a visualização do homem como um ser no espaço, que pode atribuir valor de existência ou não aos demais elementos espaciais que o circundam. Esse aporte, entretanto, não avança para o modo como o homem estabelece sua relação com o cenário, atribuindo-lhe valores e interagindo com ele.

Na poética eugeniana, essa relação homem / paisagem natural está muito presente, ao ponto de o eu-lírico desejar permanecer, misturar-se, viver, amar e morrer nesse espaço, numa total comunhão com o cosmos. Além do que os elementos espaciais, sobretudo os referentes aos quatro elementos ilustram a configuração do homem, no reconhecimento de si próprio.

## 2.1 A ESCRITA POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE E A SIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO

Segundo a crítica especializada a poesia de Eugênio de Andrade vincula-se à busca da plenitude da vida. Assim, a palavra / poesia é libertadora, porque cria / localiza a realidade (elemental), mediadora entre o homem e as coisas. E o poeta, na busca de viver, tem na palavra a imagem mais concreta do seu desejo.

Eduardo Lourenço (1996, p. 117, 119 e 120) assegura que a busca da vida no que ela tem de mais puro e feliz, na poesia eugeniana, reside na ideia da sua plenitude em relação à morte e aos contínuos ciclos da vida, que a fazem eterna. Diante dessa constatação, há a busca de harmonia e o fazer poético possibilita a “posse feliz do mundo e de si mesmo”. Eis a grandiosidade

da poesia, esclarece o crítico, “a conciliação impensável e, todavia, existente da nossa realidade e do nosso sonho, por palavras que miraculosamente, dizem o indizível”. E, por conseguinte, “o poema aparece, como o lugar da unidade humana reencontrada”, embora fragilmente.

A poesia cria a realidade, por meio da palavra, confirma Lourenço (1996). Desse modo, ela é a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas, o *espaço* que permite a formação do ser; a linguagem, por sua vez, torna-se senhora do homem. Cabe ao poeta apoderar-se da língua e criar a realidade que se encontra além da nossa humanidade e da existência das coisas. A poesia eugeniana exprime, justamente, esse movimento máximo da palavra-cristal, cria a realidade na qual nos insere por meio dela:

Parece haver uma estranha desproporção entre a matéria frágil que nos transfigura, poema, quadro ou sinfonia, essa vertiginosa metamorfose da existência humana. [...] Através deles se cumpre o mais fabuloso e paradoxal milagre: tornamos-nos no que já somos (LOURENÇO, 1996, p. 127).

No que diz respeito à produção eugeniana, Lopes (s.d) alega ser a sua poesia um manancial de imagens diversas, que confluem a um mesmo lugar, um paraíso terrestre, onde a palavra severamente escolhida, ao movimento da metáfora, vislumbra a integração dos quatro elementos. Constitui o que ele nomeia de um imagismo português calcado nas referências materiais, e que não deixa à deriva tudo que é poesia: o corpo, os sentidos, as raízes sociais envoltos numa emoção frásica, mediada por uma linguagem referencial, mas movendo-se sempre da referência real. Resultam dessa articulação as próprias imagens elementares, que assumem valores espaciais de posições muito diversas. Assim, por exemplo, no poema “Dai-me um nome”, cardo, pedra, romã, rosa, excremento, mar, pelo movimento metafórico assumem distintos valores, que remetem ao ser em sua plenitude, com seus sentidos: e são desejo, chama, amor, vida; tudo agregado na linguagem do poema:

Dai-me um nome

Dai-me um nome, um só nome  
para que tudo quanto voa:  
cardo, pedra, romã.

Um só nome, para o desejo



ser na manhã corola  
de cal, cotovia,

chama subindo  
baixando até ser incêndio  
de amor rente ao chão.

Um só nome para que tudo,  
rosa, excremento, mar,  
Possa entrar numa canção.  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 647).

Sobre a teoria espacial vinculada à poesia, há estudos que discutem a assimilação dessa categoria narrativa pela poesia; contudo, sua articulação e significação apresentam-se de maneira distinta à do texto narrativo. Santos e Oliveira (2001) confirmam que a imagem e o cenário apresentam-se, na poesia, como forma significativa de revelação lírica. Para Octavio Paz (1982), é a poesia que torna possível a linguagem reveladora do que falta ao homem, sobretudo, as conquistas e a criação do ser.

A poesia revela ao homem que ele não é apenas carência de ser como também conquista do ser, criação do ser: A revelação não descobre algo exterior, que estava aí, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser. Nesse sentido, pode-se dizer, sem temor de incorrer em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apóia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim, não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante. Nosso ser consiste numa possibilidade de ser. Ao ser não lhe resta nada senão ser-se. Sua falta original — ser fundamento de uma negatividade — obriga-o a criar sua abundância ou plenitude. O homem é carência de ser mas também é conquista do ser. O homem é lançado para nomear e criar o ser (PAZ, 1982. p. 187).

O espaço, embora situe a personagem e o eu-lírico, sua significação se diferencia nos textos narrativo e poético. Na narrativa, é intrínseco à composição textual interna; interagindo com elementos estruturais específicos (enredo, tempo, personagens, foco narrativo). Na poesia, contudo, ele pode ser explorado pelo uso imagético da palavra, se não está na estrutura interna do texto:

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais [...] o texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia

escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 74).

Em consonância com o elucidado por Lourenço (1996), *dizer o indizível*, por meio do fazer poético, tendo o poema como *lugar da unidade humana* reencontrada, Blanchot (1987) reitera que o papel do poeta é ouvir a linguagem ininteligível e, pelo seu desvio, espacializá-la no poema de modo a intermediar as significações produzidas ao leitor. O espaço com seu *status* transformador e transcendental promove a interiorização dos elementos, possibilitando, um espaço imaginário na sua formação.

No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva num espaço onde nada nos retêm. [...] o espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência (BLANCHOT, 1987, p. 139).

Sobre o papel desempenhado pela literatura, Blanchot (1987) esclarece que o poeta se isola do mundo por sua capacidade artística de fazer versos e pela necessidade de exilar-se no imaginário, tomando consciência de que não tem outra morada a não ser o lugar das imagens poéticas. A arte cumpre o papel de tornar a verdade inalcançável manifesta pela imagem. Heidegger (2004) também estuda a interrelação homem / espaço. Seu ponto de partida é a noção de interioridade, delimitadora da presença do homem e dos elementos circundantes convivendo em um mesmo espaço, ou seja, existe um espaço homogêneo, no qual o ser humano e o cenário estão inseridos.

Cabe ao homem, entretanto, produzir uma existência relevante aos elementos espaciais, pela proximidade que estabelece com eles, lançando-lhes um olhar e atribuindo-lhes existência. Torna-os, assim, próximos de si. Nas palavras do filósofo, “[...] a presença existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente a circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço” (HEIDEGGER, 2004, p.157).

Nesse sentido, o homem, sendo um ser espacial, relaciona-se com o mundo circundante por meio do distanciamento e da direcionalidade. O

distanciamento ocorre na proximidade. Ao se aproximar de determinado elemento espacial, o ser se distancia de outro que, nesse momento, desaparece por não estar em contato com o homem. O direcionamento, porém, é próprio do distanciamento, porque ao se distanciar de alguns elementos o homem precisa direcionar-se a outros para lhes atribuir existência através da aproximação direcionada. Segundo Heidegger (2004), pode-se entender o homem como um ser no espaço, podendo ele atribuir ou não, o valor da existência aos elementos espaciais que o circundam. Essa contribuição não avança para o modo como o homem estabelece sua relação com o cenário que o circunda, atribuindo-lhe valores e interagindo com eles.

Sobre os movimentos espaciais presentes na poética de Andrade, Alves (2009) afirma não haver um espaço delimitado, porque sua poesia apresenta-se “sem paredes”. Segundo a autora, na poética eugeniana o espaço ganha contornos ampliadores do real e do externo e transfigura-se em espaço poético. Esse movimento transformador do espaço ocorre na memória, lugar de criação do poeta e na memória do leitor, quando o faz regressar às experiências afetivas ou conduzido a novos espaços organizados pela poesia.

A amplitude espacial ratifica-se no plano poético, segundo Alves (2009), ao validar o “derrame de emoções”, pelas metáforas profundamente psicológicas. Além dos espaços da natureza e do psicológico, surge o corpóreo, advindo dos elementos naturais para transfigurar-se no lirismo do corpo, porque “o corpo torna-se instrumento de criação, origem primeira e exclusiva (a redundância é propositada) da palavra nascida não só do corpo, mas do movimento que ele articula” (ALVES, 2009, s.p).

As afirmações sobre os espaços físico e psicológico, presentes em versos eugenianos, reiteram as propostas de Santos e Oliveira (2001), bem como as de Heidegger (2004) acerca do espaço na poesia. Para os primeiros, o espaço na poesia é uma revelação lírica, papel ressaltado nos versos do poema “Espelho”: “Nunca tive outra pátria, / nem outro espelho / Aqui moram as palavras: / Aqui conheci o desejo / E sempre um corpo / sempre um rio (*Mar de setembro*, 2011, p. 132-134). Heidegger (2004), por sua vez, assegura que a questão espacial é inerente ao homem; cabendo-lhe estabelecer relações de proximidade ou distanciamento e atribuir-lhe diferentes sentidos. As ideias de

Alves (2009) apontam para três possíveis dimensões espaciais, as relações estabelecidas entre o espaço poético e a humanidade. São elas: o espaço físico natural permeado pelos quatro elementos e carregado de símbolos, que transcendem a dimensão física, ao encontro de emoções humanas das mais sutis às angustiantes na tentativa de se (re)olhar, e o espaço que se movimenta, metaforicamente em direção aos desejos mais concretos da existência, transmutando-se em corpos: “céus, lábios, areia / corpos ou ondas: / iam, vinham, iam” (*Mar de setembro*, 2011, p. 121).

As afirmações acerca do espaço no universo poético revelam-se por meio da palavra, como no poema “Espelho”, que apresenta a primeira transfiguração do espelho, que sucede nas palavras “corpo” e “rio”, nos versos, “Que rompam as águas / é de um corpo que falo”. O corpo é descrito nas figuras da pátria, espelho e casa: “Nunca tive outra pátria, / nem outro espelho; / nunca tive outra casa”. Apresentado como um lugar (pátria, casa), ele se figura em outras imagens como o espelho, a água (a palavra) que tudo reflete, mas, na intenção de se encontrar, sempre volta a si própria: “Sempre um corpo / sempre um rio / corpos ou ecos de coluna / E tudo era água” (*Mar de setembro*, 2011, p. 132-134).

Fica evidente que a palavra adquire *status* de lugar, concretizado por elementos contidos nos versos, todos são o “lugar” onde a vida acontece com sua força natural e material e suas contradições, súplicas, lembranças, desejos, descobertas que, num ir e vir espelham esse ciclo de viver (começo e fim). Desvela ao homem a sua materialidade / humanidade, porque é a própria vida que faz viver: “Nunca tive outra pátria, / nem outro espelho / Aqui moram as palavras: / Aqui conheci o desejo / E sempre um corpo / sempre um rio. (*Mar de setembro*, 2011, p. 132-134). Conclui-se que o poema “Espelho” é o lugar reinventado pelo poeta. Para Santos e Oliveira (2001), a imagem e o cenário apresentam-se como forma efetiva de revelação lírica e, nesse caso, a poesia torna-se o espaço em constante mudança, representa a vida e o homem na sua dialética transformação.

A palavra ao refletir o começo e o fim, a vida, o homem e suas transformações é o “lugar” (espaço poemático ou imaginário) onde as mudanças acontecem e o homem se reinventa através desse jogo metafórico e

retórico de imagens construídas. Conforme Blanchot (1987), o espaço cumpre seu papel transformador e transcendental, ao promover a interiorização dos elementos, possibilitando a formação de um espaço imaginário. Nesse espaço, está presente a revelação lírica, compreendida como a consciência da célere condição humana e dos inquietantes questionamentos diante das transformações contraditórias e perturbadoras, como nos versos: “Que sabemos nós, / dessas nuvens altas, / dessas agulhas / nuas / onde o silêncio se esconde / desses olhos redondos, / agudos de verão, / e tão azuis / como se fossem beijos?” (*Mar de setembro*, 2011, p. 132-134).

Nos versos desse poema, os “olhos redondos agudos de verão e azuis como beijos” avistam um exemplo do que Blanchot (1987) afirma sobre as imagens caladas pelo poeta, que ecoam no texto com um profundo significado ao leitor. Ratificam a relação do homem com o espaço, proposta por Heidegger (2004) pelo distanciamento e direcionalidade, segundo as quais o homem pode outorgar ou não, o valor de existência aos elementos espaciais que o circundam, atribuindo-lhes valores e interagindo com eles. Os olhos “agudos de verão” adquirem valor vivaz e envolvente como um beijo.

O poema “*Post scriptum*” ilustra a palavra-espaço. O texto se constrói sob a premissa do retorno a um *lugar*, evidenciada, estranhamente ao unir o *status* de lugar à claridade de um corpo: “Agora regresso à tua claridade / Reconheço o teu corpo, arquitectura”. (*As palavras interditas*, 2011, p. 85). Essa materialidade espacial é construída pelo jogo metafórico de palavras que reiteram os quatro elementos naturais, reforçando a ideia do corpo que não se desvincula da natureza a que pertence. Como matéria tem a terra, o fogo e a luz: “[...] teu corpo, arquitectura de terra ardente e lua inviolada”. Entretanto, paradoxalmente, esse corpo também é fluido, pois está “flutuando sem limite na espessura da noite [...]”. Esse verso autentica a afirmação de Lopes (s.d) sobre a poesia eugeniana, que converge diversas imagens a um mesmo lugar: a palavra, o espaço natural no qual o homem se integra e se humaniza; o “paraíso terrestre”, que apresenta o imagismo português calcado nas referências materiais, assumindo, no poema, valores espaciais de posições diversas: “teu corpo”, “arquitectura de terra”, “o mar das minhas veias”, que ilustram a interrelação espaço / homem, proposta por Heidegger (2004):

## Post scriptum

Agora regresso à tua claridade.  
 Reconheço o teu corpo, arquitectura  
 de terra ardente e lua inviolada,  
 flutuando sem limite na esperança  
 da noite cheirando a madrugada.

Acordaste na aurora, a boca rumorosa  
 de um desejo confuso de açucenas;  
 rosa aberta na brisa ou nas areias,  
 alta e branca, branca apenas,  
 e mar ao fundo, o mar das minhas veias.

Estás de pé na orla dos meus versos  
 ainda quente dos beijos que te dei;  
 tão jovem, e mais que jovem, sem mágoa  
 - como no tempo em que tinha medo  
 que tropeçasses numa gota de água.  
 (*As palavras interditas*, 2011, p. 85).

Esse filósofo afirma que na poesia cria-se o espaço homogêneo, no qual se inserem o ser humano e cenário, cabe, no entanto, ao homem dar uma existência relevante aos elementos espaciais pela proximidade que com eles estabelece. No poema “*Post scriptum*”, a relevância dada aos elementos é a total comunhão do espaço com o homem e à palavra poética, sendo estes corporificados em uma única criatura: “Agora regresso à sua claridade / Reconheço o teu corpo arquitectura / acordaste [...] um desejo confuso de açucenas /... o mar das minhas veias / Estás de pé, na orla dos meus versos.” (*As palavras interditas*, 2011, p. 85).

Consoante o aparato teórico exposto e as breves discussões analíticas, reitera-se a proposta de análise da dimensão e do valor do espaço ocupado na poética de Eugênio de Andrade, ao promover não só um diálogo entre a crítica e a literatura, bem como a atualização promovida pela imaginação criadora do leitor que, perante as ricas possibilidades do texto artístico, toma para a si o papel de criação e construção do sentido.

Rosa (s.d, p.19-29) explica que a poética eugeniana busca a harmonia da unidade nas aparentes antinomias. Ou seja, é a busca sedenta do “ser” que acontece pela tentativa de reconciliação desses contrários. Andrade atinge a unidade real e viva do homem e da palavra, totalidade dilacerada pelos contrários em tensão. A unidade encontrada nos poemas representa a fidelidade permanente ao espaço instantâneo apreendido pelo olhar e recupera

a visão original do mundo. A leitura de Rosa (s.d) coincide com a de Mendonça sobre o real absoluto, completando com o conceito de caráter adâmico, de Eliade. Essas importantes observações reportam às verdades primogênicas do ser, por meio da sua pureza e da inocência, cumprindo a missão essencial da poesia, “manifestação e procura do humano, nas suas raízes, na busca do ser” (ROSA, s.d, p. 24), o verso, “Levo comigo uma criança / que nunca viu o mar”.

Na dialética da criação poética, Andrade descobre uma identidade permanente, o eterno retorno a si: “Regressa-se sempre ao solo sagrado de que se parte, mas nunca definitivamente [...]”. A poesia continua e cada poema é um ato de renovação: “Pelo poema, viemos ao mundo e tocamos passageiramente o solo real [...] nessa aproximação, relevo vivo da distância real é que o trajeto poético se evidencia” (ROSA, s.d, p. 27).

O mundo que se revela e logo se perde até o próximo poema é o trajeto de um momento, uma ruptura que nos faz cair sobre vários solos para que tomemos posse da mesma terra renovada e, simultaneamente, do próprio corpo que aquiesce esse solo. Compreende-se que ele é o poeta do corpo, no seu esplendor revelado, que evidencia essa restituição dos “dados iniciais” em que o desejo se liberta e irradia no espaço.

A cíclica renovação do ser pela arte poética também é ponto de discussão para Mircea Eliade (1984), Heidegger (1993) e Collot (2013), os quais debatem sobre objetos distintos que culminam no mesmo ponto: a negação da morte pelo adiamento da totalidade: o tempo cíclico para Eliade, o *devenir* em Heidegger e o horizonte em Collot. Toda essa matéria está transfigurada no espaço poético de Eugênio de Andrade.

Eliade (1984), ao discutir sobre o mito do eterno retorno, declara, em linhas gerais, que desde as sociedades primitivas há a tentativa de abolição do tempo, da história e da memória, na busca desesperada do homem de não perder contato com o ser (p.106). Do mesmo modo, há a tentativa da negação da morte, por meio da instauração de um tempo cíclico, renovado e mítico, que possibilite a eterna re(construção) do ser. O homem tem a consciência do paradoxo que implica essa negação temporal, o processo natural do tempo que prescinde a morte do homem e periódica da humanidade para a sua regeneração. De acordo com o autor, “Qualquer forma, seja ela qual for, pelo

próprio fato de existir e de durar, enfraquece e se gasta; para adquirir vigor, ela tem de voltar ao amorfismo, nem que seja por um instante” (ELIADE, 1984, p. 103).

Nessa estrutura cíclica, a morte nunca é definitiva. Há o “eterno retorno” e a natureza se renova, “as coisas se repetem até o infinito” (*op. cit.*, p. 104). No texto poético eugeniano, essa busca constante pela não morte é evidenciada por meio da integração com o cosmos, que permite a repetição cíclica promulgada pela natureza; pela busca do paraíso terrestre (também apontada por Eduardo Lourenço) na figura do retorno à fonte, cosmogonia aquática referida por Eliade (1984) e pela eternização proposta pela arte poética. Todos esses arquétipos reveladores da busca do eu-lírico pelo real sagrado (e das sociedades tradicionais) permitem ao homem existir na sua essência, não se perdendo na insignificância da existência profana. Os versos dos poemas “Sul” e “A uma fonte” comprovam essas afirmações:

#### Sul

Era verão, havia o muro,  
Na praça a única evidência  
eram os pombos, o ardor  
da cal. De repente  
o silêncio sacudiu as crinas,  
correu para o mar.  
Pensei: devíamos morrer assim.  
Assim: explodir no ar.  
(*O outro nome da terra*, 2011, p. 522-23).

#### A uma fonte

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.  
(*Primeiros poemas*, 2011, p. 18)

No poema “Sul”, a referência espacial interliga-se à referência temporal pelos verbos no passado, que mostram um momento anterior à fala do eu-lírico. O vocábulo “verão”, que anuncia o tempo cíclico das estações do ano, comparado às fases da vida, simboliza a fase jovem / adulta. Essa estação do ano representa a vida em sua plenitude, em seu extremo vigor. Assim, pelas referências espaciais, o poema sugere uma cena plácida da vida, como



também deveria ser a morte, a integração harmônica do corpo ao cosmos: “Pensei: devíamos morrer assim / Assim: explodir no ar”. E conjectura-se aqui o desejo de uma não morte, no sentido do eterno retorno ao ciclo da natureza.

O poema “A uma fonte” ilustra, desde o título, o canto à vida plena, reforçando a ideia da água, símbolo de pureza e da fonte como a vida infinita, se levarmos em conta o sentido da palavra cíclica. A ideia de infinitude da água / vida pode ser interpretada pelas reticências (pontuação expressiva) apresentadas após as expressões “fonte pura” e “fonte fria”, aliadas ao uso de verbos no infinitivo “fluir” e “desprender”. Num jogo retórico, o poeta faz a aproximação gradativa da fonte à canção / palavra e destas, ao homem. A fonte pura aparece primeiro e a fonte fria vem em seguida, daí a pergunta “onde vais, minha canção?”, subentendendo-se que a fonte é a metáfora da canção, a poesia. Finalmente, o verbo no subjuntivo declara o desejo e a possibilidade de a fonte / canção / poesia ser o próprio homem, que quer viver plenamente. O eu-lírico que deseja ser canção / poesia é revelado pela metonímia “assim queria que fosse meu coração”. A ideia de plenitude nos dois últimos versos está presente nos verbos infinitivos e aliados à antítese dia / noite metaforizam um ciclo: “fluir na noite e no dia / sem se desprender do chão”.

O espaço poemático como revelação lírica do ser, nos versos, parte do recorte da busca da realidade sagrada atemporal no sentido de existir na sua mais autêntica face. Ressalta-se a busca fervorosa e intensa por um espaço paradisíaco em que o tempo é um não tempo e o espaço é um não espaço entrelaçados ao homem pelas palavras. A morte apresenta-se cantada de modo leve e natural, como parte de um fim incorruptível e harmônico: “Porque / por essa porta / sobre a rugosa luz da tarde / terás ainda tempo / de pegar nos pés e meter-te a caminho / sem raízes / a enredar-te os passos / pois para a morte / não tens ainda palavras, [...]” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 588). “Estive sempre sentado nesta pedra / escutando, por assim dizer, o silêncio. / [...] / Estou onde / sempre estive; à beira de ser água. / Envelhecendo no rumor da bica / por onde corre apenas o silêncio.” (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 700).

Na mesma perspectiva que discute a ruptura com os paradigmas espaço-temporais da arte, propiciando a transfiguração para uma realidade

autêntica e primeira Lefebvre (1980) explica que a obra de arte abre-se à totalidade do mundo, visando uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas. Pois a vivência das coisas pressupõe a consciência de que o essencial é a interrogação que dirigimos ao mundo e que ele nos dirige, a par da sua essência: a sua realidade e a possibilidade de aparição. Sob esse ponto de vista, o ser da arte desarticula-se e se reconstrói espaço-temporalmente, partindo do paradoxo proposto pela arte: mimetizar o *devenir*, a realidade que poderia ser.

No conceito de Lefebvre (1980), a arte rompe com os limites espaço-temporais e propõe a existência plena ao promulgá-la, a partir da constante interrogação do ser, do *devenir*, da presença e da ausência que compõem a existência. Esses questionamentos somam-se à ideia de Heidegger (1993) sobre a incompletude do ser, que nunca possui uma totalidade e que só existe na soma do *ser* e do *vir a ser*, na união da presença e ausência. Paralelamente, a definição de horizonte também é proposta por Collot (2013). O adiamento do espaço define a presença do horizonte, porém a sua existência condiciona-se à sua incompletude, pois a aproximação da paisagem do espaço gera um deslocamento a um novo horizonte. A completude do ser heideggeriano reside na soma da sua presença e do que ainda não possui, ou seja, o homem, a vida, a morte e a arte estão situadas em um mesmo patamar: o da constante (re)configuração por entre as lacunas do existir (da presença / ausência) da palavra e do silêncio. De acordo com os autores:

[...] na presença há sempre algo pendente, que ainda não se tornou “real”, como um poder-ser de si mesma. Na essência da constituição fundamental da pre-sença reside, portanto, uma constante inconclusão. A não totalidade significa o pendente do poder-ser. No momento, porém, em que a pre-sença “existe” de tal modo que nela nada mais esteja de forma alguma pendente, ela também não-mais-está-presente. Retirar-lhe o que há de pendente significa aniquilar o seu ser. Enquanto a pre-sença é um ente, ela jamais alcançou sua “totalidade” (HEIDEGGER, 1993, p. 16).

[...] o recuo do horizonte se ele funda a possibilidade de descobertas sempre novas, significa também a impossibilidade para o desejo de coincidir um dia com o objeto. Princípio de uma abertura infinita, ele é igualmente o selo de nosso fim. Assim, ele desposa o movimento de nossa existência, o qual é de uma totalização nunca acabada. Ele faz da própria paisagem uma totalidade incompleta: ele a encerra na perfeição de uma figura eminentemente visível e legível, mas esta à beira do invisível e ilimitado (COLLOT, 2010, p. 216).

O poema “Nada” ilustra as considerações citadas acima:

Nada

Nada, nem sequer o verão  
 está completo. Muito menos ainda o colar  
 de sílabas que, desvelado,  
 te ponho à roda da cintura.  
 Nunca me pediste mais, nunca  
 te dei outra coisa.  
 Quando juntamos as mãos esquecemos  
 que somos culpados da nossa inocência.  
 E sorrimos, alheios  
 ao sol que declina, à estrela  
 do norte que sabemos no fim.  
 O privilégio da vida é este  
 silêncio musical que do teu olhar  
 cai nos olhos meus  
 e regressa a ti acrescentado  
 pela luz da manhã varrendo o mar.  
 (*O sal da língua*, 2011, p. 612).

O poema remete à ideia de inconclusão das coisas, que se completam nas lacunas do silêncio, da vida, do horizonte (do olhar): “O privilégio da vida é este / silêncio musical do teu olhar”, “luz da manhã varrendo o mar”. A essência da vida é a eterna incompletude e a presença do fim nada significa diante da vida que segue nas pessoas e no silêncio da existência.

As imagens mais luminosas e paradisíacas não dão conta da nossa realidade. Mas são pontes entre a luz que transportam e a sombra que repudiam. Representam a ligação entre o que somos e o que queremos ser. O que o poeta assinala com a palavra-coisa são formas emblemáticas de vida impessoalmente feliz, na qual tudo deveria planar no homem sem dor e peso, como na fonte que flui. O homem parece separado de si e da natureza, mas tudo está próximo na totalidade da vida, como a luz e a sombra: “pela luz da manhã varrendo o mar” e “ao sol que declina, à estrela / do norte que sabemos no fim”.

Lourenço (s.d (a)) explica que a fonte é um grande símbolo na poética de Andrade, porque reenvia ao homem a imagem de sonho / lucidez e vida. Na revelação da arquitetura do mundo, renova a mágica permanência do seu fluir. O encontro com ela nos devolve à nossa existência de cristal, a verdadeira vida humana unida, sem intervalo ao mundo inteiro, miraculosamente, intacta,

transparente e viva. As palavras fonte, flor, pássaro constantes nos versos sugerem o acesso ao paraíso terrestre.

Para o crítico, o poeta é o elo sagrado que concilia o impensável da nossa realidade e do nosso sonho. Nesse sentido, a expressão poética é o impronunciável que, paradoxalmente, se profere, deixando intacta a essencial incomunicabilidade de tudo. O poema nasce como o lugar da unidade humana reencontrada, embora seja um lugar de palavras, mas apresenta uma morada frágil, um “eterno morrer e devir que corrompe a palavra poética”. A poesia representa o homem à procura do seu nome, da sua realidade dispersa nele e nas coisas, somente a palavra poética define o abismo que nos separa da unidade. Assim, a busca é constante da unidade humana no presente submerso e inacessível da palavra-total, é por ela que sucede o milagre de uma plenitude.

O universo da linguagem comum conduz o homem para fora de si, unido e disperso. A conversão de escravo a senhor da linguagem ocorre pela poesia, que proporciona um regresso à fonte das palavras. Trata-se de um lugar de encontro assinalado pela imagem que, na poesia, não possui antes ou depois. No momento poético tudo nos escapa, o espírito se desprende da mecânica humana e a realidade é vista no regresso que revela o nosso permanente nascimento, transformamo-nos no que já somos.

Lourenço (s.d (b), p. 47), ao discutir esse caráter adâmico e aurático da palavra poética eugeniana, trata do angelismo como uma figuração simbólica da divinização do objeto amado. Isto é, a palavra poética adquire *status* angelical, um lugar confiável para os homens, que os guarda da morte. Essa afirmação revela-se nos versos de “Sempre assim foi”.

Sempre assim foi

Sempre assim foi: entras na noite  
completamente desarmado  
conduzido pelo ardor  
dos decassílabos cambados

onde 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. (*Os lugares do lume*, 2011, p. 658).

O poema retrata o fazer poético semelhante ao trabalho com o barro, matéria da vida e moldável como a palavra (“mãos propícias aos trabalhos do barro / mortais [...] e tão comuns / tão desiguais”. Apresenta nos versos um caráter sublime, ao trazer o ardor da vida na noite (morte), “[...] entras na noite / completamente desarmado”, além de ultrapassar o tempo (a memória), “onde a memória / da luz vive ainda” e acende a vida, a partir de um jogo entre a presença e a ausência, entre ocultar e desvendar.

#### Os versos de “Quase elegia”

Quase elegia

Ainda terás nome?  
 Esse que te dei, chama  
 Ou asa, ainda te pertence?

Se tens ainda nome,  
 Por que não respondes? por que não  
 Te aproximas para respirar

Comigo o mesmo sol, o mesmo riso?  
 Também a transparência,  
 Claro rumor de lílias, morre

Quando se morre?  
 Ou só morre a espessura dos dias,  
 O peso do ar?

Com as mãos, com os olhos, seja  
 Com o que for, dentes ou sílabas,  
 escavarei o chão até romper

a água - para sempre acesa.  
 (*Os lugares do lume*, 2011, p. 666).

A palavra opõe-se à morte nesses versos, no sentido de dar vida às coisas e, ao nomeá-las, não as deixa morrer (Ainda terás nome? / [...] chama / Ou asa, ainda te pertence?). O poeta busca sempre a vida na sua origem: “a água – para sempre acesa”. Em ambos os poemas, a palavra adquire o lugar redentor, onde a vida e a morte acontecem plenamente. Ocorre, ainda, a busca de contensão e fulgurância da expressão até a última assimilação e habitação do mundo. A sua busca plena confere plenitude ao mundo real numa perfeita simbiose, em que o mundo significante é a palavra e a verbalização

significativa é o mundo. O poeta faz coincidir o seu espaço humano, árido de transparência e luminosidade, aberto e ubíquo como ambiente angélico, na arquitetura quase imaterial do poema. Consoante à análise de Guimarães (s.d, p. 95), as palavras nuas e isoladas são o próprio poema e as rigorosas que integram a totalidade constituem a realidade do poema,

Sobre a poética eugeniana, vale considerar as afirmações de Coelho (s.d, p. 67), que aponta três aspectos importantes sobre o *status* sagrado, vivificante, transfigurador e subjetivo da sua poesia. O crítico explica que o poeta traz a marca essencial da modernidade e a ruptura da tradição representativa em que o poema concebe uma realidade anterior a ele. Em sua transparência, o texto é o próprio espaço, que não deixa ver nada através dele e que tudo está nele.

Nos versos de “O inominável”, essas qualidades juntam-se ao silêncio, que não traz nada além de si, posicionando-se entre a presença e ausência, não nomeia nada fora de si, apenas pulsa no próprio poema, que paradoxalmente, pela palavra silenciada, significa, entre o dito e o não dito, fazendo “beber” a essência, que mesmo sem nome ou forma, existe e é vivenciada: “bebemos o silêncio”:

O inominável

Nunca  
 dos nossos lábios aproximaste  
 o ouvido; nunca  
 ao nosso ouvido encostaste os lábios;  
 és o silêncio,  
 o duro espesso impenetrável  
 silêncio sem figura.  
 Escutamos, bebemos o silêncio  
 nas próprias mãos  
 e nada nos une  
 - nem sequer sabemos se tens nome.  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 575).

Coelho (s.d, p. 69-73) retoma Deleuze, a *Logique Du Sens*, que auxilia na concepção de que na poesia sobrevém a expansão do acontecimento pelo sentido expresso. Proposta pelo filósofo, essa ampliação ocorre na medida em que não se pode fixar um sentido único no poema, cada verso representa uma passagem. Segundo Coelho (s.d), os poemas eugenianos, geralmente, abrem-se às cenas imaginárias, nas quais as personagens nunca expõem a

espessura física ou psíquica, o que contribui para a transparência e amplitude do espaço e a fluidez do desejo. Aliada a essa questão, está presente a indeterminação da origem, onde o tempo começa com uma figura de pureza, transparência e silêncio a reconstituir (COELHO, s.d, p. 74).

Outro aspecto frequente, de acordo com Coelho (s.d, p. 73), é a irradiação do humano. Existe nos versos uma equivalência entre todos os elementos do mundo, por meio da não fixação dos significantes em relação aos significados, numa dialética do sistema de significantes. São três linhas essenciais reveladas: a repetição incessante do drama eu / tu; a lei da equivalência e, finalmente, a aridez vocabular. O primeiro aspecto conduz à repetição incessante do drama eu / tu, sendo o “eu” apagado (é uma leve marca que pouco toca o poema) e o “tu”; aquele que passa e, no poema, encontram-se brevemente. Pode-se afirmar que o poeta aborda uma questão crucial da literatura moderna, discutida por Amaral (1991), a dessubjetivação em que o criador se transforma em um não-eu. Entretanto, pode-se alegar que não há um apagamento do “eu”, mas um esmaecimento por uma idiosincrasia, o “tu” sempre tem superioridade ao “eu”, que ocupa um lugar discreto no poema. E, na relação eu / tu, há muito mais jogos de corpos e palavras do que a ausência de interioridade,

O segundo aspecto da poética eugeniana, citado por Amaral (1991), é que a lei da equivalência predominante não é representativa, mas pautada no princípio geral da semântica devido à dependência do contexto. É no jogo da linguagem (Wittgenstein) que o sentido é determinado. Significantes e significados disjuntos alcançam progressiva significação na poesia. Em sua ampla metamorfose, as palavras equivalem-se tal como as coisas, no frágil equilíbrio da diferença e da unidade em que elas se articulam. São dois universos confundidos no gesto único que os criou, mas, paradoxalmente, mantendo sua irreduzível diferença no movimento da metáfora (AMARAL, 1991, p. 92).

A questão da aridez da palavra é o terceiro aspecto apontado na poesia de Eugênio. Apresenta o mínimo de palavras que excedem o silêncio, porém suficientes para configurar a relação entre o eu e o tu. O seu texto é enlevado pelo silêncio, que define o canto como difícil exercício da morte contra si

mesma e a aproximação da origem da palavra proporciona a incessível ruptura do silêncio que instaura o sentido. Os versos assim exemplificam:

Ele amava a pulsação das sílabas,  
[...]  
Um sentido, o sinal da graça, o frágil  
fio que conduzisse à vida,  
[...]  
Quanta obstinação, quanta incerteza  
foi sempre a sua no que fazia,  
lá onde o corpo se faz alma  
ou a alma se faz corpo – como sabê-lo?”  
(*O sal da língua*, 2011, p. 598).

Toda manhã procurei uma sílaba.  
[...] Só ela me podia defender  
do frio de janeiro, da estiagem  
do verão [...]  
Uma única sílaba.  
A salvação.  
(*Ofício de paciência*, 2011, p. 580).

Mendonça (s.d, p. 103-115), também estudioso da poesia de Andrade, discute sobre a presença do real absoluto, avaliado não só pelo lugar dado à palavra, mas também pelo manejo com a realidade e as coisas. Nesse sentido, para o crítico, há o resgate do caráter adâmico da palavra na busca de seu emblema absoluto. O poeta as usa antes do seu significado corrompido, e pela poesia retorna ao “paraíso”. (p. 119). Advém daí a pureza buscada na e pela poesia, na pureza das coisas sem nome, na sua essência absoluta não nomeada ainda. Resgata a pureza original, o sentido primeiro e busca seu emblema absoluto, antes mesmo do nome cotidiano ele instaura o poder de usar as coisas sem nome ou em situações incomuns, como no verso: “Acordar não é triste, nem alegre, é ser rosa”. Lourenço confirma as considerações de Mendonça:

O que diz a palavra poética? O que não pode ser dito senão por essa mesma palavra. O que ela é só existe depois da vida nela inclusa. Ela é o impronunciável que paradoxalmente se pronuncia, deixando intacta a essencial impronunciabilidade de tudo. Esta experiência única, mil vezes renovada, é a concha do perpétuo nascimento do poeta. [...] Através dele o universo se inclui sem resíduo no círculo do Dizível, mas este milagre extremo permanece tão opaco como a presença do Indizível “falando” [...] Deste duplo “não-dizer”, o das coisas anterior ao homem e o do homem incomensurável consigo mesmo, cada poeta busca sem descanso forçar o inalterável silêncio.



[...] a palavra poética estabelece a comunhão do incomunicável [...] (LOURENÇO, s.d (a), p. 119-129).

Sobre o paradoxo que conforma a palavra, a opinião de Orlandi (1997) é válida. Os poemas se apresentam carregados de silêncio que não vem de fora, ao contrário, está intrínseco e ilustra a incompletude da linguagem, no sentido de que todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer. O poema “Inominável” revela esse caráter inexoravelmente adâmico, que conjuga a existência em sua dupla face nomeadora, silenciosa e que professa o que é ainda anterior, nos versos “[...] és o silêncio / o duro espesso impenetrável / silêncio sem figura / Escutamos, bebemos o silêncio / nas próprias mãos / e nada nos une / nem sequer sabemos se tens nome” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 575). Sobre o *status* do eu e da linguagem, observa-se o lugar singular que ocupa sua poética, no panorama da produção literária portuguesa moderna e pós-moderna. Suas obras promovem a (re)configuração do ser, por meio de figurações ao “paraíso”, à integração do ser no cosmos na natureza elementar, pelo poder da palavra adâmica que instaura um eterno *devenir* das coisas e do ser na construção de si.

Ao individualizar-se e instituir o silêncio como significativamente discernível, o poeta estabeleceu o espaço da linguagem. As palavras apresentam-se carregadas de silêncio, que penetra nas palavras. Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem, porque todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer. A respeito dessa lacunosidade, a autora explica que

É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta (ORLANDI, 1997, p. 49).

Cruz (s.d, p. 119-130), ao discutir a metáfora na poesia, traz à tona dois temas recorrentes: 1) a juventude do corpo e o desejo amoroso e 2) o corpo harmonizado com a natureza / o mundo. Há nesses dois temas a assimilação do corpo ao rio, metáfora bastante recorrente na aproximação do ser à natureza. A imagem do rio simboliza o movimento e a juventude, objetos de

incessante procura e desejo nos versos eugenianos. Segundo o crítico, perseguir uma imagem é perseguir muitas outras de que ela é metáfora; por ordem se apresentam rio>corpo>mar>música (do corpo). O canto também conota a juventude, “Ser jovem é ser verão” (CRUZ, s.d, p. 124). A outra metáfora do corpo está presente em forma de sobreposição, imbricamento do corpo e da natureza, simbolizando que o tempo das metáforas é o tempo do amor. Depreende-se que existe uma rigorosa coincidência entre amor e poesia, só o amor opera a indistinção máxima entre as coisas e a metáfora.

Lopes (s.d, p. 411-435), por sua vez, discute os mitos existentes na poesia eugeniana e afirma tratar-se de uma poesia carrega consigo uma expansão humana que transporta o homem de si a si próprio. Sua poesia evoca imagens, sensações despertas e a imaginação liberta do surrealismo, mas pauta-se nas coisas simples da terra, oferecendo ao leitor a densidade de si mesmo. Considerada também uma poesia épica, no sentido de instaurar qualquer coisa ao mito homérico, porém levada a um sonho possível na busca de uma realidade. O espaço poético é posto como sagrado e a casa é um símbolo presente, assim como o barco móvel ao vento. O primeiro motivo pessoal da poesia é o amor, ponto de partida e ponto de chegada, em seguida vem a lírica da natureza, dos frutos e os ritmos dos dias. O poeta canta a “pureza de uma poesia do sim em que não se subsume da vida, à qual a própria morte se assimila de plenitude” (LOPES, s.d, p. 425).

O seu mundo cantado é elemental, define Lopes (s.d, p. 426). Estrutura-se em imagens à base de metáforas dos quatro elementos míticos designados e transfigurados na poesia, em significativos arranjos temáticos ou musicais. Tudo se encontra centrado na metamorfose, principalmente na hipálage, as qualidades transitam de uma coisa à outra, produzindo novas significações e tonalidades. Conforme suas afirmações,

[...] todos os poemas de Eugênio de Andrade supõem a consciência de uma iluminação, de um movimento ascencional [...] soube converter a morte na vida que não houvera, nem poderia haver nunca, porque a poesia transcende sempre a simples comunhão a dois (LOPES, s.d, p. 431-432).

Esse modo de realidade impensável existe apenas na música e na poesia captadas pela sensibilidade poética.

Em linhas gerais, Bento (s.d, p. 305-327), assim como Miranda (s.d, p. 353-367) aponta a poética eugeniana como a poesia da relação do corpo com a palavra; reduzida a cintilações do corpo, do homem e da vida, na sua reconstrução. Miranda (s.d, p. 353-367), contudo, amplia essa discussão, ao confirmar que o poeta canta a vida de modo positivo, nas possibilidades produtivas e criadoras e nas relações entre corpo e palavra, reabilitando o primeiro enquanto temática da poesia, integrando-o no centro da totalidade humana. Nessa integração, está incluída a linguagem do silêncio ou o rumor. Vem à tona a tensão da palavra que carrega o silêncio (sendo ele, sua sobrevivência ou possibilidade) sempre em tom de plenitude e serenidade.

Outra particularidade do poeta, apontada pelo crítico, é a lucidez nos versos, no sentido de desejar conhecer o ser através da própria imagem, tal como se apresenta em “Mar de setembro”. Observa-se a recorrente tentativa de imobilizar o movimento da vida, que é essencialmente a mudança no universo dos quatro elementos. O aspecto espacial destaca-se em detrimento do tempo, no sentido de o poeta tomar a si a ação criadora de transfiguração do mundo. Assim, a palavra adquire o *status* de lugar, onde a solidão morre, ao ser nomeada, pois é o encontro máximo de tensão entre os seres e a linguagem. Quanto às realidades cantadas pelo poeta, Miranda (s.d, p. 362) assinala o homem, o corpo e o mundo indissociáveis. Na busca dessa realidade, surge o canto, que “preenche o vazio do silêncio material das coisas”.

O canto intensifica-se com a palavra corpo, pelo qual o desejo do encontro e da libertação se manifesta; considerado rosto e olhos (que contemplam e são contemplados) e as mãos (que tateiam o mundo, que colhem e se estendem as outras). Enfim, esse corpo entoa o canto na terra, na água ou ar, regido pelo rigor consciente do poeta, da sua verdade solitária e interior, mas esperançosa pelo regresso e plenitude cantados no poema. É sob esse ponto de vista, que Miranda considera ser a principal característica de Andrade, uma poesia em que há ausência total de alienação ideológica, reserva-se na retratação da imagem limpa do mundo, criando metáforas terrenas e corporais.

Poesia do corpo, da solidão e da alegria comunicada do corpo com os outros corpos e a terra, a poesia de Eugênio de Andrade aponta para o sentido ascensional da vida que reconhece os seus próprios limites e deles faz não um motivo de revolta, nem pelo contrário um motivo de resignação, antes uma razão de contentamento assente na suas possibilidades produtivas e criadoras. Assim, o desespero, a dor, digamos, assim: os valores negativos – nos surgem subitamente, invertidos e transfigurados: são um pretexto, o ponto a que depois o canto em contraponto responde como proposta de desenvolvimento e de síntese possível aberta a outros desenvolvimentos incessantes e dinâmicos (MIRANDA, s.d, p. 364-365).

As considerações sobre o espaço e suas principais figuras na composição do poema (apontadas neste capítulo) somam-se às reflexões sobre o estado de espírito do eu-lírico e a construção linguística que permite essa revelação; segundo o *corpus* escolhido, apresentadas no próximo capítulo.

### 3 FIGURAS ESPACIAIS NA POÉTICA DE EUGÊNIO DE ANDRADE E A REVELAÇÃO DO SER

Segundo o *corpus* selecionado, a produção eugeniana do último decênio, em seus últimos livros (*Rente ao dizer*, 1992; *Ofício de paciência*, 1994; *O sal da língua*, 1995; *Pequeno formato*, 1997; *Os lugares do lume*, 1998; *Os sulcos da sede*, 2001) revela a incansável busca de uma linguagem transparente frente ao pulsante real cotidiano em que (re)configura o homem em sua humanidade. Foram observadas as figuras espaciais predominantes, separadas por temas e subtemas presentes em cada uma das obras.

São elas:

- Natureza / corpo / palavra;
- Natureza / homem / animal;
- Palavra / homem;
- Palavra / silêncio.

As análises dos poemas seguirão a proposta temática: o espaço-palavra (música / silêncio / memória) e o espaço-natureza (paisagem / corpo).

Primeiramente, será apresentado um comentário geral com trechos de poemas, pertencentes ao *corpus*, elucidativos da temática e, posteriormente a leitura crítica e analítica de poemas selecionados de cada antologia, obedecendo à cronologia proposta: *Rente ao dizer*, 1992; *Ofício de paciência*, 1994; *O sal da língua*, 1995; *Pequeno formato*, 1997; *Os lugares do lume*, 1998; *Os sulcos da sede*, 2001.

Metodologicamente, o estudo está dividido por obras, por ordem de publicação e subdivida nas duas grandes temáticas: o espaço palavra e o espaço natureza.

Conforme as discussões já apresentadas pela crítica especializada, no capítulo anterior, algumas figurações do espaço são mais insistentes e revelam a incansável busca de uma linguagem transparente e, ao mesmo tempo paradoxal, frente ao pulsante real cotidiano em que re(configura) o homem em sua humanidade. Linguagem que encerra em si, o dizer e o silêncio, que busca a essência anterior e posterior à existência. A expressão que é o espaço de existência plena e pura do homem, que o configura e se configura à medida

que se constrói, num dialético e infinito processo de simbiose: homem / palavra / vida; promulgado no ilimitado e incompleto espaço da poesia.

Desdobrando-se desse objetivo maior, pretende-se discutir: a) a presença da natureza elementar e dos recursos poéticos, o jogo metafórico e imagístico, fulgurante, incisivo e rigoroso da palavra (concreto / abstrato, som / silêncio); b) o valor adquirido pela palavra poética (redentora, adâmica, angelical, (trans)figuradora da humanidade; c) as figuras espaciais: natureza, cosmos, fruto, corpo, animal, casa, palavra, música, livro, silêncio, homem físico ou não; d) o *status* do espaço perante o homem e a palavra (lugar central onde a relação de construção e (re)configuração homem / palavra se faz possível).

As obras estudadas apresentam dois grandes temas do espaço. O primeiro trata da natureza, que se desmembra em subtemas (figurações): o corpo (do homem e dos animais), o fruto (árvores, flores, plantas), o cosmos com os quatro elementos (o ar; a água (rio, chuva, mar, orvalho); a terra (feno, trigo, areia, neve, cal); e o fogo (sol, luz, verão). O segundo se refere à palavra (poesia, música, silêncio e memória).

No decorrer da leitura da obra poética foram encontradas outras temáticas, que não serão aqui tratadas. São elas: lugares visitados em viagens feitas pelo poeta; a figura do gato (companhia presente em sua vida), a figura da mãe, a conotação erótica do corpo e da natureza, homenagens a personalidades da vida artística.

Importante salientar também que os temas e subtemas referentes ao espaço não aparecem estanques, ao contrário, estão constantemente entrelaçados a mais de uma figurativização. Um mesmo poema cujo enfoque é a natureza elementar, não se dissocia do corpo do homem ou dos frutos; ou ainda, ao apresentar a palavra enquanto música encontra-se, paradoxalmente, silenciosa. Se por um lado, essa simbiose entre os espaços figurados acarreta a dificuldade de uma descrição unívoca das figuras apresentadas, por outro revela, justamente, uma peculiaridade da poética contemporânea, a palavra cristal que tudo conjuga uma espacialidade intrínseca à construção do ser e da palavra. Permite, por isso, a (re)elaboração de questões humanas, promovendo novos olhares sobre o ser.

Outro aspecto notado, ao longo do percurso analítico, é que muito embora o foco do estudo seja o espaço poético e suas configurações, não se dissocia da questão temporal, ou seja, em grande parte, quase chegando a uma totalidade, a referência espacial liga-se à temporal: estações, manhãs, tardes e noites estão vislumbradas ininterruptamente nos poemas.

### 3.1 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA *RENTE AO DIZER*

Sob essa perspectiva de discussão, o primeiro livro, *Rente ao dizer* (1992) expõe, no vocábulo “rente”, o conceito de algo que está próximo, junto e unido ao dizer. Remete à ideia de tudo o que a palavra traz em seu bojo, o que pode unir, aproximar e trazer à tona. Composto por cinquenta poemas finaliza com um texto em prosa poética intitulada “Cântico”, na qual descreve a chegada, a companhia e a morte do gato Micky. Essa obra tem como temáticas mais recorrentes o espaço natural / corpóreo e o espaço da palavra, ressaltando, em sua maioria, a alegria e a juventude representadas pelo verão. Ocorre em alguns poemas o tom melancólico referente à passagem do tempo, outono, inverno, tarde e noite e a chegada da velhice e da morte. Os dois principais espaços e suas configurações compreendem na palavra (música, silêncio e memória) e na natureza (corpo, animal, paisagem). Outros espaços em menor número (agrupados, neste estudo, como “outros”), estão registrados, casa, frutos, espaços citadinos ou naturais referentes a lugares visitados pelo poeta (ou não), além dos espaços mitológicos referentes a personalidades. Há, ainda, o erotismo e a menção aos gatos.

#### A PALAVRA

Dos cinquenta e um poemas dessa obra, dezesseis apresentam a palavra ou figurativizada pela música e pelo silêncio, ou como espaço de revelação / reinvenção do ser. Os poemas “Língua dos versos”, “Rumor do mundo”, “As primeiras chuvas”, “Sobre as sílabas”, “Frésias”, “Mulheres de preto”, “Prosa de aniversário”, “Prato de figo”, “Fim de tarde em São Lázaro”, “Versos de inverno” e “Chuva de março”. Os que tratam da música: “A outra

morada”, “Sobre as areias”, “A primeiras chuvas”, “Variação sobre um tema antigo” e “As crianças de Blake”. E os poemas que configuram o silêncio são: “O silêncio” e “Variação sobre um tema antigo”.

Nesses poemas, as palavras exemplificam o espaço de revelação lírica, ao captarem o “rumor” do mundo, são a morada do ser em sua condição ambígua e contraditória. Os elementos música ou silêncio, pedra ou ave, duras ou leves / frágeis, incisivas ou inomináveis, estão presentes ou recordadas pela memória. Proferem o indizível, por isso, consideradas perpetuadoras, redentoras e promessas de vida, tal como o sol e o lume em contínua transformação. A expressão é senhora do homem, como considera Eduardo Lourenço (1996), é a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas, nomeia-as em seu estado puro, trazendo esse adiamento do ser e dela mesma no contínuo movimento de refazer-se e constituir-se. Estão sempre incompletas, inacabadas.

Exemplificam os versos, “As palavras [...] / As últimas? As primeiras? / [...] / abrem-se ao rumor do mundo”; “não há outra morada, / outro cristal, outra ave; / há somente [...] esse gume / que fere, apazigua,”; “É outra vez a música, / [...] / esse esplendor / [...] /que me procura, / [...] e comigo se faz alma”; “não tardava o sol em cada sílaba”; “Ainda têm nome? Ninguém / pergunta, ninguém responde / A língua pedra também.” porque “desde sempre estão aí, e não / se vão embora; e brilham / e resplandecem; como pedra” e por isso “[...] não há terra / de promessa / fora do corpo; ou da palavra” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 529-558).

A palavra em suas inúmeras facetas apresenta caráter inacabado, em constante movimento sempre disposta a “partilhar o sol”. Nos versos de *Ofício de paciência* (2011), os versos “Tanta palavra para chegar a ti, / tanta palavra, / [...] sempre mudando / de forma, de lugar, estremecida / chama,” (p. 567); “Os livros. A sua cálida, / eterna, serena pele. Amorosa / companhia. Dispostos sempre / a partilhar o sol / das suas águas. / [...] / no fluvial e transbordante / ardor de cada dia.” (p. 568); Nesse processo de “feitura”, com suas inúmeras transfigurações, a palavra resgata o homem em sua humanidade e o livra da morte (de não ser), ele é o que é pela palavra: “Escrevo para fazer da luz / velha dos corvos / o limiar doutro verão” (p. 576); “Só ela me podia defender /



do frio de janeiro, da estiagem / do verão. Uma sílaba. / A salvação” (p. 580). Também apresentadas em *O sal da língua* (2011, p. 596), nos versos, “Escuto como se a pedra / cantasse. Como / [...] Um rumor de sangue ou ave / sobe no ar, / [...] a sua mortalidade / de homem. Canta coma a pedra.”

O trabalho árduo do poeta, sempre “esgadanhando” a vida, permanece “aberta ao (seu) sol”, ainda fluida, canta ou silencia “à espuma das vogais” ainda “inseguras” “afectos”, “melancolias”, “desvios” e “pergunta” sobre “o mundo? a vida?”. É do seu feitio ir “fluindo, ardendo até ser fulguração” apenas. Os exemplos são retirados do livro *O sal da língua* (2011): “Há quantos anos estás aí, na eira / ou no telhado, esgadanhando / o pão difícil sol a sol, / aceitando as migalhas do nosso coração,” (p. 605); “No ritmo surdo sem forma ainda / de um verso / surge um corpo aberto ao sol / da minha mão” (p. 606); “para dar tenho ainda quatro pedras / de cal, quatro punhados / de neve, quatro rosas / roubadas à espuma das vogais / [...] / Cantavam afectos, melancolias, / coisas pequenas, leves: / a delícia dos dias (p. 619). Do mesmo modo, estão presentes no livro *Pequeno formato* (2011): “Que trabalho exasperado, o da língua, / essa em que dizes com mão insegura / desvios, desacertos, desatinos” (p. 631); “O que da boca / das fontes sai às golfadas / é o silêncio / [...] / como pode [...] a pedra arder e ser ave?” (p. 636) e também em *Os lugares do lume* (2011): “Dai-me um nome, um só nome / para tudo quanto voa: / cardo, pedra, romã / [...] possa entrar numa canção” (p. 647); “A música é assim: pergunta, / [...] / \_sobre o amor?, o mundo?, a vida? / Não sabemos [...] / Como se nada dissesse vai / dizendo tudo. / Assim: fluindo, ardendo até ser / fulguração – por fim.” (p. 653).

O caráter redentor da palavra advém dos versos, é por ela que o “eu” se (re)conhece em tudo o que o compõe “luz”, “nevoeiro”, “memória” “sonhos”, “segredo”. É na expressão que esses elementos podem “habitar um a um”, nos seus dias. Ainda em *Pequeno formato* (2011), destacam-se os versos: “[...] A música / é este abismo, esta queda / no escuro. Com o nosso corpo / tece a sua alegria, / faz a claridade / dos bosques com a nossa tristeza. / Pela sua mão conhecemos a sede, / o abandono, a morte. Mas também [...] a ressurreição.” (p. 659); “Ainda terás nome? / Esse que te dei, chama / ou asa, ainda te pertence? [...] quando se morre? / [...] com o que for, dentes ou

sílabas, / escavarei o chão até romper / a água para sempre casa” (p. 666). Encontram-se também esses elementos na antologia *Os sulcos da sede* (2011): “Toda poesia é luminosa, até / a mais obscura. / o leitor é que tem às vezes, / em lugar do sol, nevoeiro dentro de si. / [...] / Se regressar [...] / a essas sílabas acesas / ficará cego de tanta claridade.” (p. 677); “É a minha herança: o sorriso, / o azul de uma pedra branca, / posso juntar-lhe ao acaso da memória, / um ramo de madressilva [...] / para fazer ninho num poema meu, [...]” (p. 688); “Escrevo já com a noite / em casa. Escrevo [...] / para subir / às fontes. / E voltar a nascer” (p. 694); “Não sei quem, nem em que lugar, / mas alguém me deve ter morrido. / [...] um dos vários / que não conheço e só a poesia / sustenta” (p. 697); “De que lado viste chegar / o outono? / [...] / em que rio te despes para sonhar? / [...] / a quem dás a mão e confias / um segredo? Diz-me / para que eu possa habitar / um a um os meu dias” (p. 700).

Da primeira obra *Rente ao dizer*, no poema “Rumor do mundo”, a palavra é comparada aos animais e aos elementos da natureza pela personificação cromática e luminosa, contrapondo-se a uma adjetivação negativa inicial, expressando o seu carácter ambíguo, porém, supremo na revelação da vida. É a expressão rija como os ouriços, que se abre ao mundo iluminado, colorido, musical e o capta: “As palavras, vício, / torpe [...] / as últimas? As primeiras? / Como os ouriços / abrem-se ao rumor do mundo: o sol ainda verde os limões, / [...] o latido / da chuva [...]” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 529).

As expressões significam o espaço de revelação do mundo ao homem e do seu envolvimento com ele. Rosa (s.d, p. 19-29) ao registrar suas ideias sobre a busca sedenta do “ser”, aponta para a tentativa de reconciliação dos contrários, na busca de atingir a unidade real e viva do “eu” e da linguagem, na totalidade dilacerada pelos contrários em tensão. Em “Rumor do mundo”, a harmonia dos opostos está no “vício torpe” que se abre ao belo e luminoso, capta o sol dos limões, o latido da chuva e é tão bela. Ou ainda, como no poema “A outra morada”, a palavra que fere e acalma é o gume que golpeia e apazigua:

## Rumor do mundo

As palavras, vício  
torpe, antigo.  
as últimas? As primeiras?  
Como os ouriços  
abrem-se ao rumor do mundo:  
o sol ainda verde dos limões,  
os esquilos  
doutas tardes, o latido  
da chuva nas janelas,  
os velhos em redor do lume  
-nunca foram tão belas.  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 529-530).

## A outra morada

É de Schumann, a música.  
Dói, acalma, é transparência  
última rosa, a de Dante  
no Paraíso;

não há outra morada,  
outro cristal, outra ave;  
há somente esse rio, esse gume  
que fere, apazigua,  
o corpo, a alma – quem sabe?  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 530-531).

É na dialética da criação poética que se descobre uma identidade permanente – o eterno retorno a si. “Regressa-se sempre ao solo sagrado de que se parte, mas nunca definitivamente [...]”. A poesia continua e cada poema é um ato de renovação, como em “Sobre as areias”: “É outra vez a música, / é outra vez / que me procura / e comigo se faz alma / ou primeira manhã sobre as areias” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 532). Ou ainda, “Pelo poema, viemos ao mundo e tocamos passageiramente o solo real [...] nessa aproximação, relevo vivo da distância real é que o trajeto poético se evidencia” (ROSA, s.d, p. 27).

Na mesma linha de pensamento, Guimarães (s.d, p. 95) registra a busca da palavra plena, numa perfeita harmonia em que o mundo significativo é a palavra e, quando significativa, é o mundo. Sob esse prisma, o texto de “As primeiras chuvas” traz o sagrado e o sublime guardados no coração do vocábulo: “e deus que tanto demorara, / ardia no coração da palavra”. A água trazida pelas chuvas, símbolo de vida, em seu eterno renascimento e em constante movimento é, no poema, “tão perto de ser música” guardiã da vida, ao coroar a terra (o ser, o poema) de água (de vida, de esperança) porque

deus arde no “coração da palavra”. Lourenço (s.d (a), p. 119) se refere ao caráter adâmico da palavra, quando busca seu emblema absoluto e o poeta usa as palavras antes do seu significado corrompido e, pela poesia, retorna ao “paraíso”: “As primeiras chuvas estavam perto / de ser música” e por isso, mesmo tendo acabado o verão (período de alegria e vivacidade) “uma súbita alegria” “subia e coroava / a terra de água,”. Com a palavra viva e restauradora, simbolizada pela água, chega deus que arde e traz luz: “e deus, que tanto demorara, / ardia no coração da palavra” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 532).

O poema “A outra morada”, como o título anuncia, também apresenta a palavra redentora e acolhedora do ser e da vida, o paraíso onde se faz a “morada”. No verso “não há outra morada”, contudo, a ideia se encontra no movimento transfigurador, nos elementos música, rosa, cristal, ave, rio e gume. Muitas vezes, são contraditórios: dói, acalma, fere, apazigua, porém, nunca conclusos, sempre adiados. Há também a presença da música: “É de Schumann, a música / Dói, acalma, [...] / não há outra morada, / outro cristal, outra ave; / [...] esse gume / que fere, apazigua, / o corpo a alma – quem sabe?” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 530). O poema termina com uma interrogação reverberando a incompletude da palavra e do homem como espaço de revelação. Decorre daí o contínuo adiamento do ser e da vida, na sua (re)construção, como afirmam Heidegger (1993) sobre o ser e Lefebvre (1980) sobre a arte, que “[...] fere, apazigua, / o corpo, a alma – quem sabe?” (p. 530).

Depreende-se que nem mesmo a poesia pode responder às questões mais íntimas do “eu”, ao contrário, ela se “alimenta” das interrogações, como explica Lefebvre (1980), a obra de arte ao abrir-se à completude do mundo, não o faz de modo a respondê-lo, mas questioná-lo e a si própria, na tentativa de buscar a sua essência (incompleta sempre), na sua possibilidade de uma aparição. O ser da arte esfacela-se e se reconstrói no espaço, temporalmente, partindo do paradoxo proposto pela arte. O homem se oculta atrás de si mesmo enquanto se interroga sobre o seu “eu”: “esse rio que fere apazigua o corpo a alma – quem sabe?”.

Lefebvre (1980), ao discutir sobre a arte, comenta que, ao abrir-se à totalidade do mundo longe de uma explicação, busca uma tomada de consciência e uma interrogação sobre o ser das coisas. O poema “A outra

morada” acarreta a vivência das coisas em suas constantes transfigurações (música / rosa / cristal / ave / rio / gume) e a tomada de consciência de que “o essencial do mundo é a interrogação que lhe dirigimos e que ele nos dirige a propósito da sua essência (da sua realidade) e da sua possibilidade de aparição: “[...] quem sabe?” (p. 530). Esse poema, como em tantos outros, a arte transgride os limites espaço-temporais e propõe a existência plena, ao institui-lhe a partir da contínua interrogação do ser do *devenir*, da presença e da ausência que compõem a existência. Como também propõe Heidegger (1993) sobre o ser, que nunca possui uma totalidade, só existe na soma do ser e do vir a ser, na união da presença e da ausência.

Inúmeros poemas de Andrade trazem à tona a consciência da incompletude das coisas e constantes interrogações sobre o que compõe o ser e a arte. De *Rente ao dizer* (2011), os versos: “Há muito são velhas, vestidas / de preto até a alma. / [...] ainda têm nome? Ninguém / pergunta, ninguém responde. / A língua pedra também.” (p. 549). No livro *Ofício de paciência* (2011) os versos “No prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida” (p. 562) e “[...] ó tão mudáveis / coisas vindas / na palavra, sucessiva / ondulação do mundo” (p. 566) revelam o movimento da vida, na sua incessante mudança e a palavra que também em transformação capta tudo isso.

Os versos também apresentam a palavra que interroga, transfigura, une, silencia e ressignifica o homem e a vida: “Que estranho amor levou / a fazer da casa um barco? A cal e pedra guardam o segredo” (p. 568); “Talvez só um ou outro verso / consiga juntar no seu ritmo / luz, voz, maçã.” (p. 570); “o duro espesso impenetrável / silêncio sem figura. / Escutamos, bebemos o silêncio / nas próprias mãos / e nada nos une / nem sequer sabemos se tens nome” (p. 574). Repetem-se as ideias em *O sal da língua* (2011): “Depois de romper a água, / Depois. / Depois de a última casa, / Depois de o silêncio [...] / Depois. Depois” (p. 582); “E com a palavra, o seu / vôo a prumo, / com a palavra qual é a relação?” (p. 594); “Escuto como se a pedra / cantasse. Como / se cantasse nas mãos do homem. / Um rumor de sangue ou ave / [...] / A sua mortalidade / [...] canta com a pedra” (p. 597); “Ele amava a pulsação das sílabas, / [...] / lá onde o corpo se fez alma / ou a alma se fez corpo – como sabê-lo?” (p. 599);

“As palavras terão sentido ainda? / Haverá outro verão, outro mar / para as palavras? / Seremos nós, tu e eu, as palavras? / Onde nos levam [...]?” (p. 601); “Vêm de um céu antigo, um céu, / [...] Vejo-as chegar, / vejo-as partir. São aves/ de passagem [...] / Mas de que falo eu, se não forem aves?” (p. 604); “Nada, nem sequer o verão / está completo. Menos ainda o colar / de sílabas [...]”. (612); “Não sabemos nada, e o que temos / é pouco; um nome,” (p. 622).

Em *Pequeno formato* (2011), “O que da boca / das fontes as às golfadas / é o silêncio / e sem o rumor da água / como pode a estrela / florir / a pedra arder e ser ave?” (p.634); “A música é assim: pergunta, insiste na demorada interrogação /sobre o amor?, o mundo?, a vida? / não sabemos, e nunca / nunca o saberemos.” Revelam a palavra questionadora em constante mudança. Em *Os lugares do lume*, 2011, p. 653; “Ainda terás nome? / Esse que te dei, chama, / ou asa, ainda te pertence? / Se tens ainda nome / porque não respondes?” (p. 666); “Escrevo para subir / ás fontes. / E voltar a nascer” (p. 694); “de que lado viste / chegar o outono? [...] / Em que rio te despes pra sonhar? / A quem dás a mão e confias / um segredo? Diz-me,” (p. 700).

Essa abertura à (re)significação diante da incompletude proposta pela arte poética só se torna possível pela análise de uma linguagem que se aproxima da suprarrealidade, como afirmam os críticos Mendonça (s.d), Coelho (s.d) e Amaral (1991). Mendonça (s.d) assegura que a palavra adquire o suprarreal ao atribuir novos valores de realidade ao ser das vivências, mas, especialmente, estando aquém dela: “Suas palavras configuram-se como alotropismos (“um verso que consiga juntar no seu ritmo luz, voz, maçã”) que vão além do tempo e do espaço e se reformulam expansivamente, regressam ao âmago do ser e das coisas (“amava a pulsação das sílabas, / lá onde o corpo se fez alma / ou a alma se fez corpo”) e as reconfiguram buscando sua realidade primeira, que foge ao cotidiano (MENDONÇA, s.d): “[...] como pode a estrela / florir / a pedra arder e ser ave?”

Coelho (s.d, p. 73) expõe que a palavra irradia o humano, ao trazer uma equivalência entre todos os elementos do mundo, por meio da não-fixação dos significantes em relação aos significados, numa dialética do sistema de significantes. Como acontece, por exemplo, com as transfigurações presentes no poema “A outra morada”, já referido, que exemplifica a palavra corporificada

em música / rosa / cristal / ave / rio / gume. Amaral (1991), do mesmo modo, reafirma que existe uma lei da equivalência, em que os significantes e significados disjuntos alcançam uma progressiva significação na poesia. Entende-se que as palavras se equivalem tal como as coisas, no tênue equilíbrio da diferença e da unidade em que se articulam e, paradoxalmente, mantêm sua irreduzível diferença no movimento da metáfora (AMARAL, 1991, p. 92).

No poema, a palavra / música só é capaz de revelar o ser pelas transformações que a mantém num patamar de “vir a ser”: “[...] a música / dói, acalma, é transparência / última rosa, / outro cristal [...] / há somente esse rio [...] quem sabe? (*Rente ao dizer*, 2011, p. 530). Vale lembrar que esse ciclo de inconclusão, que se transfigura na busca de (re)configurar-se e ter-se na sua mais autêntica essência pretendida nos versos, é acentuado pelo uso reiterado de hipálages e *enjambements* em todos poemas, com a função de denunciarem o não limite dos versos, da realidade e a incompletude de todas as coisas: dos sentidos, das palavras, do ser, da vida e da morte. Nos versos já citados:

A outra morada

É de Schumann, a música.  
Dói, acalma, é transparência  
Última da rosa, a de Dante no Paraíso  
não há outra morada,  
outro cristal, outra ave,  
há somente esse rio, esse gume  
que fere, que apazigua,  
o corpo, a alma, quem sabe?  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 530).

Frésias

Uma pátria tem algum sentido  
quando é boca  
que nos beija a falar dela,  
a atrazer nas suas sílabas  
o trigo, as cigarras, [...]  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 539).

O sorriso, outra vez [...]  
chuva breve nas folhas, o teu sorriso,  
bater de asas no pulso, o teu sorriso,  
e o sabor, esse ardor da luz  
sobre os lábios, quando os lábios são  
rumor de sol na ruas, o teu sorriso.  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 540).

A incansável busca pela revelação de ser apresenta-se no árduo trabalho com as palavras para retratar as realidades do corpo à alma, da terra ao céu, ou, ainda, da música ao silêncio, como já comentado no poema “O silêncio”. Nesse sentido, a leitura de cada poema torna-se um exercício minucioso de extrair das expressões herméticas e aparentemente desnudas (adjetivações expressivas) a construção dos múltiplos sentidos. O poema busca um motivo para escrever: “Dái-me outro verão [...] / Para mais uma canção”. Observa-se que, no verso, há um despojamento das expressões, rigorosas, porém exatas, mas carregam significado: “Dai-me outro verão”, palavras também marcadas pelo silêncio como o contraponto de não dizer. É na secura do silêncio que o eu-lírico busca outro “verão” para inspirar mais uma “canção”. A aridez da expressão “um verão de rastos” tende ao mínimo e excede o silêncio, instaurando-se o sentido: um verão onde a secura do silêncio dê o motivo para outra canção. Nos versos: “Dai-me outro verão nem que seja / de rastos, um verão / onde sinta o rastejar / do silêncio, / a secura do silêncio / [...] nem que fique / a mercê da sede. / Para mais uma canção” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 535).

O poema “Prosa de aniversário” ilustra a palavra como espaço redentor, que restaura e resgata o homem da morte: palavra / pedra / mar / verso de Adriano / compasso da *Lacrimosa* / cordeirinho / uma rosa. Brilham como pedra ou mar quando, num verso (supostamente escrito por um imperador romano a beira da morte), buscam a redenção para a alma ou ainda; outro ser que, ao ser julgado, pede perdão e repouso eterno. O brilho está na brancura de uma rosa, pedra ou mar – espaços de redenção.

#### Prosa de aniversário

Porque desde sempre estão aí, e não  
se vão embora; e brilham  
e resplandecem; como pedra  
sobre pedra, ou mar inteiro:  
um verso incertamente de  
Adriano: *animula vagula, blandula*;  
oito compassos menos incertos,  
os primeiros da *Lacrimosa*;  
uma linha quase adolescente:  
Seu cordeirinho, Manuel;  
A brancura irrepetível duma rosa. (*Rente ao dizer*, 2011, p. 551).



## MEMÓRIA

A memória (figura da palavra recordada) como espaço é notada em oito poemas: “Variação sobre um tema antigo”, “Rosa de areia”, “Notas de viagem”, “O amigo”, “O rio”, “As crianças de Blake”, “Homenagem a Hans Christian Andersen”, “Fim de tarde em S Lázaro”. Dentre os quais se destacam para essa discussão: “As crianças de Blake”, “Variação sobre um tema antigo”, “O amigo” e “Fim de tarde em S Lázaro”, cujo espaço de revelação é o da memória, refeita por inúmeras experiências, organizada pela palavra, trazendo “em suas mãos fluidas”, a vida.

De acordo com Jacques Le Goff (2013), a memória pode ser definida como um recurso psíquico humano que permite a preservação e a renovação de acontecimentos vividos no passado. Conforme o autor,

A memória como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 2013, p. 387)

Estudos históricos revelam que mesmo antes do surgimento da escrita, as sociedades arcaicas já demonstravam grande empenho em preservar as lembranças de cunho social, principalmente, as relativas aos mitos de origem dos grupos, às genealogias das famílias dominantes e aos saberes técnicos. Ainda que não contassem com recursos gráficos, incumbiam alguns membros do grupo da missão de conservá-las e transmiti-las por meio da oralidade, como comenta Le Goff (2013, p. 393), “Nestas sociedades sem escrita, há especialistas da memória, **homens-memória**”. (Grifo nosso).

Compreende-se que num sentido *lato*, a memória, imbuída de possibilidades e sentidos, com suas recordações dinâmicas, fluidas e fragmentadas, recorre à linguagem para dar às imagens organização e estabilidade. Desse modo, ela não é apenas instrumental na (re)construção das lembranças, mas também é constitutiva da reminiscência em suas infinitas possibilidades. Esse movimento transfigurador ocorre no espaço da memória, lugar de criação do poeta, ou ainda, na memória do leitor, quando o texto

permite regressar às experiências afetivas pela memória suscitada ou a novos espaços organizados pela poesia.

Dentre as obras que se propuseram a abordar o assunto, a do sociólogo francês Maurice Halbwachs é uma das mais consultadas, pela reconfiguração do estudo da memória coletiva, ao propor um enfoque do ponto de vista dos indivíduos que compõem os grupos sociais.

Halbwachs (2006) defende que a memória não é uma questão inteiramente individual, mas social, pois é construída no interior dos grupos com os quais os indivíduos se relacionam ao longo da vida. Mesmo as lembranças que acreditamos ser essencialmente particulares estariam condicionadas às associações estabelecidas socialmente. A memória particular representaria, assim, uma pequena parcela mais ampla da memória,

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 2006, p. 51)

A memória constitui-se, portanto, em um espaço de revelação nos poemas de Andrade, cuja função é (re)configurar e ser (re)configuradora da palavra, do ser e, por conseguinte, da vida. No livro *Rente ao dizer* (2011), há memória trazida pela canção, conforme os versos: “As crianças que sobre a relva cantam / na canção de Blake / não as ouço daqui, ou então / é só na memória” (p. 532). Ou pelo silêncio, que de longe vem trazer a essência do ser, pela música silenciosa: “Vem de tão longe [...] / encontrou a flauta, [...] / então o silêncio brilhou acariciado”. (p. 541). Sentida na ausência do corpo, mas sempre resgatando a vida, mesmo que apenas um fio: “Não voltará, o que dele me ficou / é como [...] um tímido fio de sol: / ilumina mas não aquece as mãos” (p. 551). Ou ainda, na presença de um livro abandonado, que traz a vida na metáfora do rio: “No livro abandonado nas mãos / corre um rio: à deriva, / duas ou três coisas que foram / minhas [...]” (p. 552).

No poema “Fim de tarde em S Lázaro”, a paisagem simples, concreta e acolhedora é resgatada pela memória, especialmente, as “duas ou três coisas que foram / minhas [...]”, que pertenceram ao eu-lírico, as amoras, o barro, as

nuvens, as aves e um sorriso. No primeiro verso, “Estou sozinho. Nas estantes, / restos da minha vida”, a solidão e a lembrança estão presentificadas na estante e, juntamente com o livro (“No livro abandonado nas mãos [...]”), a vida e o passado são revelados na chegada da noite, momento propício para a reflexão (“É quase / noite sobre os telhados”).

Fim de tarde em S. Lázaro

Estou sozinho. Nas estantes, restos  
da minha vida. É quase  
noite sobre os telhados.  
No livro abandonado nas mãos  
corre um rio: à deriva  
duas ou três coisas que foram  
minhas: um punhado de amoras,  
a porosa delícia do barro,  
essas nuvens, essas  
aves num céu branco de trigo,  
um sorriso  
que também era um copo de água.  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 552).

Esse poema traz à tona a questão da “imensidão íntima”, preconizada por Bachelard (2008). Essa imensidão propicia ao homem apreender o exterior, interiorizando-o. Consegue transformá-la em intimidade por meio do devaneio que é sempre particular, mas não atinge o imenso senão pelas experiências íntimas de cada um. Segundo o filósofo, “a imensidão está em nós” e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (2008, p. 199 e 200). Afinal, indaga Bachelard, “O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?”.

A imensidão, no poema, é sentida através da memória, ao provocar o devaneio ao eu lírico, que faz dos restos da sua vida, presentes na estante e no livro abandonado nas mãos, assemelhar-se a um rio que corre, metaforizando o curso da vida. O autor esclarece que a linguagem dialética e contraditória da poética (entre o aberto e o fechado) possibilita considerar o homem como um ser “entreaberto” (BACHELARD, 2008, p. 225).

## NATUREZA

A outra grande temática estudada nos textos é a natureza elementar, que se configura como o espaço por excelência, que se volta à amplidão

cósmica e / ou ao âmago do ser (separada ou concomitantemente) e, por vezes, traz um recorte do olhar em forma de paisagem. Encontra-se indissociada do tempo, ligada às estações do ano, às fases do dia ou da vida do homem, entrelaça-se ao corpo humano, dos animais ou dos frutos. Para o poeta, viver, ser e sentir compõe a matéria (o corpo), trata-se, portanto de uma natureza, em grande parte, luminosa e serena que exala e exalta a vida, mas, também, ocasiona a consciência da finitude das coisas, pela presença da velhice e da morte. Contudo, presentifica-se cíclica e ampla, de modo a buscar e favorecer a integração do homem e do tempo. Rememorando Alves (2009), essa técnica do poeta pode ser denominada de poética “sem paredes”, uma vez que busca atemporalidade e espacialidade não limitadas pelo uso de expressões rigorosas (desnuda de adjetivos), mas abertas à pulsação da vida.

Desse modo, a natureza nos poemas pode ser considerada sempre elementar, associada ao ser e ao tempo. Envolve em sua amplidão “todas as coisas”, incluindo vida e morte, corpo e alma, homem e animal, dia e noite, verão e inverno. Desde as chuvas de março ou abril que “acesas”, registradas nos versos de *Rente ao dizer* (2011), dançam nos lábios ao “mar do deserto” sem fim, onde se pode “estender o corpo” e “beber” a vida até a alma: “A chuva detrás dos vidros, / a chuva de março, / acesa até os lábios, dança.” (p. 531). Igualmente nos versos, “Em abril as crianças cantam / com a chuva. / Trepam aos ramos matinais / das cerejeiras / e cantam à espera do sol” (p. 535), ou ainda, “É o mar do deserto, ondulação / sem fim das dunas, / onde dormir, onde estender o corpo / [...] / e o verde das palmeiras se levanta / até à nossa boca, até à nossa alma” (p. 536).

Quando a natureza se configura em paisagem, sob o recorte de um olhar surge uma janela, a vidraça, a porta. A memória ultrapassa os limites corpóreos e psíquicos, ampliando-se para novos olhares. No livro *Rente ao dizer* (2011), “As janelas / por onde entram as silvas, [...] / o aroma das tílias [...] / uma beleza devastadora / e sem contorno.” (p. 542). Do mesmo modo, em *Ofício de paciência* (2011), os versos: “As primeiras palavras trazem ao espaço / da página a neve e o melro: / o melro azul / cantava nos ramos da neve / [...] / mas às vezes o absurdo entra-nos / pela porta. O melro / cantava na neve \_ era verão” (p.563); “Apesar de o sol de agosto entrar / pela vidraça, chove. / No

céu do sul, em qualquer lugar, /chove sobre os teus olhos, / [...] / chove a tantos anos dentro de tudo / [...] / Chove / sobre o mundo. Mesmo no verão” (p. 582). Também no livro *Pequeno formato* (2011), “Ninguém esperava ver o mar naquele dia / mas era o mar / que estava ali à porta daqueles olhos” (p. 636); “São coisas vindas do mar. / Ou doutra estrela. / Seixos, ouriços [...] / Tudo isso os olhos traziam. / Do mar. Ou doutra idade” (p. 693). E é essa amplidão dos espaços que o homem deseja, na tentativa de se alargar, além da sua união ao cosmos, experiências que passam pelo corpo e chegam à alma.

Em *Rente ao dizer* (2011), os versos confirmam o corpo pelo qual as sensações são vivenciadas indissociadas do espaço: “Por momentos dançam nas colinas / ou nos olhos das rolas: / vão para o sul, procuram / a luz molhada da ilhas, / os minúsculos pés de chuva, / a crepitação do mar, / o cheiro juvenil da lenha.” (p. 545); “O corpo começa a consentir, / ceder, abrir fendas / com as chuvas altas, / a mostrar, quase exhibir / velhas raízes, rugas, mágoas, / [...] ele que foi afável / e crédulo e solar” (p. 550).

*Ofício de paciência* (2011) também apresenta a natureza ligada ao corpo que nela habita e vivencia as experiências: “Da alma, só sei o que sabe o corpo: / onde a esperança e a graça / aspiram ao ardor / da chama é a morada do homem. / Vê como ardem as maçãs / na frágil luz do inverno.” (p. 573); “O corpo nunca é triste; / o corpo é o lugar / mais perto onde o lume canta. / é na alma que a morte faz a casa” (p. 573); “Volto-me e são brancos / os cavalos. / O trigo novo, / [...] / mas a terra brilha / como quem não conhece a morte.” (p. 577); “Depois de romper a água. / [...] Depois de o silêncio ter subido / aos mastros, e o olho da cal / se ter afogado. / Depois. Depois.” (p. 581).

*Pequeno formato* (2011) traz a natureza transfigurada e como elemento constituinte do homem: “O verde dos bambus mais altos é azul / ou então é o céu que pousa nos seus ramos” (p. 638); “Deste jardim o que levo comigo / é um ramo de bambu para servir / de espelho ao resto dos meus dias”. (p. 639).

Os versos de *Os lugares do lume* (2011) também ilustram a ligação homem e natureza: “O branco do linho ou dos muros / do sul, / [...] / o ocre do trigo ceifado, / [...] / é nos olhos que são ave / de ramo em ramo concertada” (p. 650). Em *Os sulcos da sede* (2011) “São eles que anunciam o verão. / Não sei [...] doutro / paraíso: à sua entrada os jacarandás / [...] / O espaço a toda a roda

/ multiplica os seus espelhos, abre / varandas para o mar.” (p. 678); “Água, água. / porosas águas da alegria, / do pão na mesa. / [...] / todas as águas, todas. / Ó antiquíssima água das estrelas, [...] / oculta água dada a beber / num só olhar.” (p. 687).

Quando não se mostra vibrante e juvenil, exalando o vigor da vida, a natureza mostra-se serena e confortante, por exemplo, ao referir-se à passagem do tempo, à chegada da velhice e da morte, é vista como um ciclo. E, nesse sentido, acalenta o homem diante da morte, vista como uma parte desse ciclo de contínua transformação tem em seu fim uma continuidade, porque fica na memória, perpetuada na palavra, em outro ser, a pessoa, o animal ou a planta, como “o limoeiro [que] voltará a florir”, ainda, ou pela integração ao cosmos.

Ela abraça “tudo” com naturalidade, vida ou morte, nos versos: “Oiço-a ainda longe, a neve. / vai chegar um dia com luz de novembro, / antes passará pelos teus lábios. / A neve tem esse lado acolhedor / de farol no escuro. / Antes de nos soterrar o coração” (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 698); “Estive sempre sentado nesta pedra / escutando por assim dizer o silêncio. / [...] / Estou onde / sempre estive: à beira de ser água. / Envelhecendo no rumor da bica / por onde corre apenas o silêncio.” (p. 701); “Deixarás a casa por acabar. / Ficarão nos muros janelas por abrir / para o primeiro, / o último crepúsculo. / [...] / o limoeiro / voltará a florir para nenhum olhar.” (p. 703).

Dentre os quatro elementos que compõe a natureza, encontra-se a presença da água, ligando-se à ideia de vida. Em seu caráter simbólico, resgata a fonte, como afirma Lourenço (1996), o vínculo divino entre o homem e a espiritualidade, a realidade revelada ao homem sobre a fragilidade da sua existência na comunhão com o universo. Juntamente com os pássaros e as flores, a água é uma espécie de vocação ao paraíso dos homens e se faz presente em todos os ciclos da vida, desde a pureza do nascimento, o vigor da juventude à calma acolhedora da morte.

Em “Os primeiros poemas” (2011), os versos marcam a sua presença: “Fonte pura, fonte fria... / [...] / assim queria / que fosse meu coração: fluir na noite e no dia / sem se desprender do chão” (p. 18); “Um sopro quase, / esses lábios. / Lábios. Com sede / ainda doutros lábios. / Sede de cal. / Lume / quase

de orvalho. / Lábios: / ocultas águas.” No livro *Mar de setembro* (2011, p. 123); “De onde vem? De que fonte / ou boca / ou pedra aberta? É para ti que canta?” (p.123); “Que rompam as águas; / é de um corpo que falo. / Nunca tive outra pátria, / [...] / É de um rio que falo; / [...] Sempre um corpo, / sempre um rio; / [...] / E tudo era água” (p. 133); “Ergue-se aérea pedra a pedra / a casa que só tenho no poema / [...] / Ah, um dia a casa será bosque, / `a sua sombra encontrarei uma fonte / onde um rumor de água é só silêncio.” (*Ostinato rigore*, 2011, p. 154); “Levar-te à boca, / beber a água / mais funda do teu ser \_ / se a luz é tanta, / como se pode morrer?” Também em *Obscuro domínio*, (2011, p. 179); “Um corpo, disse eu; / mas desse corpo / nunca direi o bastante: / ele era a fonte, / a sede, razão ardente.” (p. 200); “As fontes regressam / de que incêndio cativas?” e em *Véspera da água* (2011, p. 220); “A casa / privada de mastros / facilmente é / exígua e rasa / Azul estridência / do silêncio / o céu / consome-se na pedra. / O cume é a água” (p. 233); “Era música ou água / quando a água é álamo”.

Neste parágrafo, estão elencados excertos de várias obras do autor, que exemplificam as ideias discutidas anteriormente. São elas: (*Escrita da terra*, 2011, p. 255); “Que músicas serias / se não fosses água?” (p. 259); “O silêncio é a água destas pedras / onde a noite se estende pra morrer.” (p. 270); “Agora és com a terra uma só água / que ninguém bebe por ser tão fria.” (p. 276); “Ignoro o que seja a flor da água / mas conheço o seu aroma: / [...] / então é como se na boca / um resto de imortalidade / nos fosse dado a beber,” (*Branco no branco*, 2011, p. 426); “Quando o ser da luz for, / o ser da palavra, / no seu centro arder / e subir com a chama / (ou baixar à água), / estarei em casa.” (*Contra a obscuridade*, 2011, p. 460); “É o mar do deserto, / [...] / onde o corpo do amor / seja por fim um gole de água” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536); “Eu, se quisesse / alguma coisa seria um rio; / um rio onde dormir” (p. 546); “O corpo começa a consentir, / ceder, abrir fendas / [...] / ele que foi afável / e crédulo e solar / distante e tão cercado / de apagadas águas.” (p. 550); “Depois de romper a água. / Depois / Depois de o silêncio ter subido / aos mastros, e o olho da cal / se ter afogado” (p. 582). “Sempre a água me cantou nas telhas. / habito onde as suas bicas, / as suas bocas jorram.” (*O sal da língua*, 2011, p. 596); “Por mais solar / que seja o coração chega-se sempre / a isto – e isto /

tem a forma de elegia / onde um rio e outro rio vão morrendo” (p. 620); “Farei um rio / de sombra onde dormir / contigo nos olhos / para não morrer.” (p. 637); “O brilho dos medronhos chega ao fim: / extrema ponta dos dias, / aproximação da água” (*Os lugares do lume*, p. 660); “Ainda terás nome? / [...] / quando se morre? / [...] / Com as mãos, com os olhos, seja / com o que for, dentes ou sílabas / escavarei o chão até romper / a água – para sempre acesa.” (p. 666); “Caminha sílaba a sílaba / como a fonte / que só pára á boca do cântaro. / Aí consente partilhar a água.” (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 677); “Escrevo para subir / às fontes. / E voltar a nascer.” (p. 695); “vem agora / e não na hora da nossa morte / \_dá-me a beber a própria sede.” (p. 699); “Estou onde / sempre estive: à beira de ser água. / envelhecendo no rumor da bica / por onde corre apenas o silêncio.” (p. 701).

Conforme proposto, a leitura do espaço natural na primeira obra, *Rente ao dizer*, observa-se que a natureza e os quatro elementos, a presença de animais, frutos e plantas e as estações do ano como referência temporal constituem o espaço mais contundente. São dezenove poemas que apresentam esse espaço (quase sempre imbricado a outras categorias): “Em abril cantam”, “A um lóvão da minha rua” (natureza / paisagem), “Sobre as sílabas” (natureza / palavra), “As cabras” (natureza / animal / paisagem), “As gaivotas” (natureza / animal / paisagem), “O rio” (natureza / memória), “As janelas” (natureza / paisagem), “As nuvens” (natureza / paisagem), “Hidra”, “Outubro: o vinho”, “À boca do poço”, “A outra morada” (natureza / corpo / música), “Dunas” (natureza / corpo), “As primeiras chuvas” (natureza / música), “Fim de tarde em São Lázaro” (natureza / palavra / paisagem), “Arte dos versos” (natureza / paisagem), “Chuva de março” (natureza / paisagem / palavra), “Homenagem a Hans C Andersen” (natureza / memória / paisagem), “Passeio alegre” (natureza / paisagem).

Foram selecionados os poemas: “As primeiras chuvas”, “Cheiro do verão”, “Passeio alegre”, “Pelo sono” e “O rio”, que apresentam o espaço exterior, a natureza, nas categorias estudadas: a palavra, a memória, o corpo e a paisagem.

“As primeiras chuvas”, “Cheiro do verão” e “Passeio Alegre” trazem a (re)significação do espaço exterior, filtrada pela interioridade (conforme aponta



Bachelard, 2008). Nesse sentido, somente pelos sentidos do eu-lírico, a chuva pode ser uma “quase” música, coroar de alegria “súbita” e “bárbara” a terra e por fim, propiciar a presença de deus “ardendo” “no coração da palavra”: “As primeiras chuvas estavam tão perto / de ser música / uma súbita alegria, / [...] / coroava a terra de água, / e deus, que tanto demorara, / ardia no coração da palavra.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 532). Como a chuva, também os morangos (em “Cheiro do verão”) ganham nova dimensão pela transfiguração que o “espaço interior” promove, ao “traduzir as coisas”, fazendo que a linguagem exterior passe para uma interior, segundo afirma Blanchot (1987). Desse modo, os morangos trazidos, transfigurados pelo interior lírico, carregam também “a sombra dos bosques do verão” e “o canto do rouxinol” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 534). E as palmeiras só são passíveis de ser amadas em Passeio Alegre, onde pela “proximidade” estabelecida do eu-lírico com os elementos circundantes (nesse caso a palmeira), atribui-lhe existência relevante (citando Heidegger, 2004). Destarte, as palmeiras de Marraquexe, somente quando aproximadas da essência do “eu”, em sua terra Natal, no jardim do Passeio Alegre, é que são reconhecidas e valoradas: “Chegaram tarde à minha vida, / as palmeiras. Em Maraquexe vi uma / que Ulisses teria comparado / a Nausícaa, mas só no jardim do Passeio Alegre / comecei a amá-las.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 543).

Como tem ocorrido nos outros poemas discutidos anteriormente, aqui também a natureza está ligada ao ser, às suas sensações, expectativas e recordações: a chuva é música sagrada que traz o ardor da vida, os frutos trazem memória de outras vivências e as palmeiras presenciadas num lugar distante só ganham sentido quando trazem a referência da pátria. E por isso é uma natureza cheia de significações, no seu movimento transfigurador, que propicia ao homem (re)constituir-se nesse espaço; como citam alguns teóricos que versam sobre o espaço, como Bachelard, Blanchot e Heidegger, por exemplo.

Em “Pelo sono”, ocorre o que Lopes (s.d, p. 411-435) esclarece sobre a poesia de Andrade: límpida, sem metafísica, traz consigo uma expansão humana que conduz o homem de si a si próprio. Evoca imagens e sensações despertas (Um rio que leva a mágoa pela mão e, sendo mais cão do que rio corre pelo sono), mas vincula-se às coisas simples da terra; revelando a

densidade de nós mesmos. Porque tudo está centrado na metamorfose, principalmente pela hipálage, que as qualidades transitam de uma coisa a outra, produzindo novas tonalidades. Assim, é que o rio “Tinha nome de homem, [...] / Carlos, João, / [...] / Homem / que leva a mágoa pela mão / Ao entrar pela cidade / [...] era mais cão do que rio, / mais chão do que água. / [...] / um rio corria pelo sono.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 546). São essas transfigurações que permitem que o rio seja homem, cão, chão; que a poesia de Andrade avance para o que Aiello (1985) chama de “supra-realidade”, levando a recriação do já existente, porém incomunicado, como o rio-homem-cachorro, pelo desvio da palavra (em contínua recriação): “leva a mágoa pela mão” e corre “pelo sono”. Em constante movimento “o rio” (homem) “entra pela cidade” (segue sua vida) “naquele outono”, “mais chão do que água” (mais próximo do fim) “corria pelo sono”, na busca de ter-se:

Pelo sono

Tinha nome de homem, o rio.  
 Carlos, João,  
 Joaquim – já não me lembro.  
 Homem  
 que leva a mágoa pela mão.  
 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.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 547).

Do mesmo modo, no poema “O rio”, a temática presente é a natureza e o ser que se misturam na incessante (re)configuração da vida, e de si, quando a velhice e / ou a morte se aproximam: “O rio ferido nos flancos, / não corre: balbucia. / [...] Talvez não dê / nem sequer para espelho. / só amorosamente / contemplação de velho.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 549). Nesse trecho, a personificação do rio (ferido, balbucia) o transfigura para um patamar humano, onde rio (natureza) e homem, como fossem um só, sentem igualmente, inclusive a passagem da vida: sem vitalidade para correr, o rio é quase um “Corguinho apenas” e já não serve “para lavar as mãos. / Nem sequer para espelho.”, mas ainda pode ser contemplado, amorosamente. Nos últimos

versos, há a interiorização do espaço, por uma identificação amorosa do homem velho com o rio ferido nos flancos; ao contemplar-lhe, regressa ao âmago do ser e das coisas:

O rio

O rio ferido nos flancos,  
 não corre: balbucia.  
 De tanto hesitar, nem chega  
 a ser rio. Riacho. Corguinho  
 apenas. Talvez não dê  
 para lavar as mãos  
 Nem sequer para espelho.  
 Só amorosamente  
 contemplação de velho.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 549).

Esse poema ilustra uma peculiaridade da poética de Andrade, citada por Cruz (s.d, p. 119-130), a harmonia entre corpo e natureza / o mundo; havendo, a assimilação do corpo ao rio, metáfora bastante recorrente na aproximação do corpo à natureza (Muitas vezes, simbolizando o movimento, a juventude, o que não acontece nesse poema). A conotação corpórea em Andrade aparece sob a forma de sobreposição, entrelaçamento do corpo e a natureza. O tempo das metáforas é o tempo do amor, pelo qual, na poesia, se opera a indistinção máxima entre as coisas e a metáfora. Essa afirmativa de Cruz acerca do entrelaçamento entre natureza (rio) e corpo acontece mais explícita (ou não), segundo cada poema. No texto em questão, por exemplo, acontece sutilmente, pela aproximação sentimental e amorosa da contemplação.

Em outros poemas, contudo, há a superposição explícita, inclusive pela mistura de corpos, como é o exemplo do poema “Dunas”, em que matéria e natureza são apenas um: “é o mar do deserto, ondulação / sem fim das dunas, / onde dormir, onde estender o corpo / sobre outro corpo, / [...] e o verde das palmeiras se levanta / até a nossa boca, até a nossa alma / onde o corpo do amor / seja por fim um gole de água” (*Rente ao dizer*, 2001, p. 536). Ou em poemas de obras anteriores às selecionadas, os versos de *Mar de setembro* reiteram “Tudo era claro: / céu, lábios, areias. / O mar estava perto, / Corpos ou ondas: / iam, vinham, iam, / dóceis, leves \_ só / ritmo e brancura” (*Mar de Setembro*, 2011, p. 121). Do mesmo modo, no poema “Espelho”, “Que rompam as águas; / é de um corpo que falo. / Nunca tive outra pátria, / [...] / Aqui

conheci o desejo / [...] / E sempre um corpo, / sempre um rio; / corpos ou ecos de colunas,” (p. 132).

## PAISAGEM

A paisagem tida como um recorte da natureza refletindo a busca do ser é identificada em treze poemas: “Arte dos versos”, “Chuva de março” (natureza / palavra), “As crianças de Blake” (paisagem / memória / música), “Homenagem a Hans C Andersen” (natureza / memória / paisagem), “O deserto”, “As cabras”, “As gaivotas” (natureza / animal / paisagem), “As janelas” (natureza / paisagem), “As nuvens” (natureza / paisagem), “Passeio alegre” (natureza / paisagem). Dentre os quais, os mais elucidativos para essa discussão: “A arte dos versos”, “O deserto”, “As janelas”, “Passeio Alegre” e “As gaivotas”.

Para considerar a paisagem como um espaço revelador recorre-se às contribuições de Collot (2013) que afirma ser lugar de troca onde o sujeito se envolve e a completa nas suas lacunas, usando seu imaginário, num movimento entre o visível e invisível, entre sujeito e objeto. Por isso, é possível a busca de si pela paisagem (de fora para dentro), onde se tem na sua apropriação um encontro com a identidade. Percebida por um ponto de vista único, que desdobra aos olhos uma porção do espaço, implica sempre um horizonte, em que sujeito e objeto se fundem: habitada e vivida, a paisagem prolonga o mundo interior. Assim, a sua busca pode indicar a busca de si mesmo.

No poema “Arte dos versos”, a paisagem composta pelos três elementos, citados por Collot (2013), apresenta os arredores de Cantão ou os campos de Alpedrinha como o espaço captado pelo olhar do eu-lírico, que está voltado para uma mulher regando as couves. Essa imagem prolonga seu mundo interior, a intimidade com a terra e o empenho do coração como se faz o poema, conforme os versos: “Toda ciência está aqui / na maneira como esta mulher / dos arredores de Cantão / [...] rega [...] couves / intimidade com a terra / empenho do coração. / Assim se faz o poema. (*Rente ao dizer*, 2011, p. 530). Collot (1993) explica que a busca de uma paisagem pode indicar a de si próprio. Depreende-se que a união entre o aqui (a mulher regando a couve) e o

lá (o fazer do poema), o exterior e o interior se fundem para produzir uma paisagem reveladora da dedicação e do empenho no ofício de ter a “mão certa” e a “intimidade com a terra”, ou seja, de alimentar as palavras no poema.

Em “O deserto” há a paisagem, o deserto, e o sujeito lírico, que reporta aos seus quinze anos. Encontra-se sentado na inclinação do sol a observar o céu sem aves (sobre o qual ele diz ser oásis ou mar das ilhas). Apresentada metaforicamente, em suas imagens exteriores, traz uma interior (recordação dos tempos da juventude reiterada pelo uso do passado “aproximava”), que em meio à observação da paisagem natural que o cerca, reconhece a passagem do tempo e conclui que a palavra é só o que permanece:

O deserto  
 é o deserto \_tenho quinze anos  
 e muito tempo pra morrer.  
 Sentado na inclinação do sol  
 conto meus dias  
 ou as pequenas hastes  
 do vento onde nenhuma ave  
 aproximava o céu.  
 Não há erro possível: oásis  
 ou mar de ilhas  
 só a palavra.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 533).

A paisagem é reveladora do ser à medida que ela é um encontro do eu-lírico consigo mesmo: “é o deserto \_ tenho quinze anos / [...] Sentado na inclinação do sol / conto meus dias” (*op. cit.*, 2001, p. 533). E isso só é possível devido ao movimento de recortes, percepções e imaginações entre linguagem e imagem, entre eu e o objeto: o eu lírico sente-se “na inclinação do sol” ou “as pequenas hastes do vento”.

Ao abordar a experiência da paisagem, Collot (2013) considera a percepção como a posição do corpo no espaço e a dimensão física das palavras, sugerindo que a natureza humana e as coisas são indissociáveis e as emoções humanas frente às paisagens demonstram o pertencimento do espírito humano à natureza. Como ocorre em “As gaivotas”, que trazem a paisagem que se funde e inunda o ser, sendo um prolongamento do seu mundo interior: “As gaivotas. Vão e vêm. Entram / pela pupila. / [...] também os

barcos [...] / Não tardará a fadiga da alma. / de tanto olhar” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 538).

No poema “As janelas”, os versos “por onde entram as silvas”, “a púrpura pisada”, “o aroma das tílias” e “a luz em declínio” trazem uma paisagem emoldurada pela janela que, sob olhar do eu-lírico, atribui um valor de abandono e beleza de uma paisagem sinestésica que verte sentidos, cores e aromas. Paradoxalmente limitada por seu olhar exterior e pela moldura da janela, ao mesmo tempo, enxerga-a livre de delimitação conforme seu olhar interior, “sem contorno”.

A construção da paisagem indissociada das emoções refletem o que Chauí (1993, p.51) explica sobre a busca pelo puro olhar interior: o olho do espírito que, na visão cristã, também é adotado pela arte. Nesse ponto, ressalta-se a natureza enquanto espaço onde o olhar exterior e o interior (essência do homem) se fundem, porque são todos constituídos pelos mesmos quatro elementos vitais, onde tudo se relaciona.

Blanchot (1987) esclarece sobre o papel transfigurador e transcendental do espaço, que ocorre na medida em que promove a interiorização dos elementos e abre as portas para a formação de um espaço imaginário. Em análise semelhante, Heidegger (2004) ressalta o homem como um ser no espaço que pode atribuir valor de existência ou não aos demais elementos espaciais que o circundam.

Nessa linha de leitura, o poema “Passeio Alegre” apresenta a paisagem visualizada e interiorizada pelo eu-lírico, que se transfigura em outra. São as palmeiras de Marraquexe que só ganham valor em Passeio Alegre. O “valor de existência” é conferido, quando o “olhar interior” funde-se à paisagem exterior. No poema, as palmeiras “Chegaram tarde à minha vida, / Em Marraquexe vi uma / [...] /mas só / no jardim do Passeio Alegre / comecei a amá-las”. (*Rente ao dizer*, 2011, p. 543). A paisagem distante de Marrocos resgata o belo jardim Passeio Alegre, localizado na cidade do Porto:

Passeio alegre

Chegaram tarde à minha vida,  
as palmeiras. Em Maraquexe vi uma  
que Ulisses teria comparado

a Nausícaa, mas só  
 no jardim do Passeio Alegre  
 comecei a amá-las. São altas  
 como os marinheiros de Homero.  
 Diante do mar desafiam os ventos  
 vindos do norte e do sul,  
 do leste e do oeste,  
 para as dobrar pela cintura.  
 Invulneráveis – assim nuas.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 543)

## CORPO

Nessa obra, doze poemas apresentam o corpo (humano, animal e / ou vegetal) como principal espaço de revelação: “A mão no ombro”, “Dunas” (corpo / natureza), “O olhar”, “O sorriso outra vez”, “O rigor”, “Carne de amor”, “Rosa de areia”, “Cercos”, “Versos de inverno” (corpo / palavra). Nos poemas “A língua dos versos”, “A outra morada” e “Frésias”, o corpo não é o principal espaço, mas é citado, como parte da realidade posta.

Nos poemas “Dunas”, “O olhar”, “Versos de inverno”, o espaço corpóreo é tido como imbricado à natureza, sem dela se dissociar. Contudo, “Carne de amor”, “Rosa de areia”, “O rigor”, revelam o corpo como lugar de vida plena, sob o ponto de vista erótico. “O sorriso outra vez” e “Cercos” mostram o corpo com espaço de vida e morte, respectivamente.

Em “Dunas”, há o encontro de duas figurações espaciais: corpo e natureza em um movimento pleno do ato de viver. A natureza elementar, o mar, o vento, as dunas, as colinas, as palmeiras são a casa do homem, onde ele vive e ama, numa oscilação dialética e envolvente, do corpóreo ao seu interior: “e o verde das palmeiras se levanta até à nossa boca, até à nossa alma / com sede de outras duas / onde o corpo do amor / seja por fim um gole de água”. É um canto à vida e aos sentimentos que se constroem a partir dessa vivência (“ondulação sem fim”). Um canto ao amor à natureza, imensa e acolhedora, que abriga o homem em atitude amorosa, como nos versos: “É o mar do deserto, ondulação / sem fim das dunas, / onde dormir, onde estender o corpo”. Metaforicamente, a natureza vive no homem e a ele se entrelaça, num jogo envolvente de amor à vida, em sua plenitude: “[...] o vento demora os

dedos, [...] / e o verde das palmeiras se levanta / até à nossa boca, até à nossa alma” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536).

Em “Dunas”, como em “As gaivotas”, o corpo se apresenta como o prolongamento da natureza e vice-versa, apesar do constante adiamento na busca do ser, segundo Heidegger (2004). Sua amplidão é suscitada pela interiorização do espaço e pelo não limite que o separa do cosmos e o envolve, como assegura Bachelard (2008, p. 190), “a imensidão está em nós” e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda”: “É o mar do deserto, ondulação / sem fim das dunas / onde dormir, onde estender o corpo [...] o peito vasto, / [...] as nádegas rijas, colinas / sucessivas onde o vento / demora os dedos [...]” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536). É, pois, na *imensidão íntima* do homem que o exterior é entendido, quando transformado em interior, tem agregado o valor humano e o devaneio é sempre particular, íntimo. Não é possível atingir a “imensidão íntima” senão pelas experiências particulares de cada um.

As figurações personificadas da natureza reverberam a busca incessante do eu, em ser e (re)significar-se; de modo muito natural, como esclarece Eucanaã (2004) sobre a utopia da poesia eugeniana, que traz a natureza para o poema e consegue que o poema seja (ou se transforme) (n)a natureza. Espontaneamente, sua poesia pulsa tateada pelo corpo, que é a própria natureza, por meio de uma linguagem ligeira e dinâmica de imagens, que se misturam, transitam e permutam entre si, como nos versos, “e o verde das palmeiras se levanta / até à nossa boca, até à nossa alma / com sede de outras dunas,” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536) e em “As gaivotas [...] entram pela pupila [...] não tardará a fadiga da alma.” (p. 538).

“Dunas”, “As gaivotas” e “Cercos” apresentam o que Staiger (1997) afirma sobre as imagens do corpo e o estado de alma que, sendo corpórea, se transforma em sentimentos que afligem toda a sua corporeidade. O corpo (*leib*) é a espacialização do ser, que se fundido na paisagem e nos sentimentos evocados provoca o *schmelz*: o diluir-se da consistência, como acontecimento do amor lírico, pelo qual o ser torna-se um no outro, sem vontade própria e sem liberdade. Deixa-se levar pelo que está fora de si, pela corrente de sentimentos. “Dunas” traz corpo, sentimentos e paisagem fundidos “dunas,



peito vasto, nádegas rijas, vento, dedos, palmeiras, boca e alma” provocando o *schmelz*, em que um ser torna-se um no outro: “o verde das palmeiras se levanta / até à nossa boca, até a nossa alma”:

#### Dunas

É o mar do deserto, ondulação  
sem fim das dunas,  
onde dormir, onde estender o corpo  
sobre outro corpo, o peito vasto,  
as pernas finas, longas,  
as nádegas rijas, colinas  
sucessivas onde o vento  
demora os dedos, e as cabras  
passam, e o pastor  
sonha oásis perto,  
e o verde das palmeiras se levanta  
até à nossa boca, até a nossa alma  
com sede doutras dunas,  
onde o corpo do amor  
seja por fim um gole de água.  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 536).

O poema “As gaivotas” apresenta o *schmelz* pela fusão da paisagem e sentimentos evocados do “eu”, imbricando-se como fossem um só quando, por exemplo, “As gaivotas, entram pela pupila” e depois “o mar”. Num movimento metafórico de amplificação e reconfiguração do “eu”:

#### As gaivotas

As gaivotas. Vão e vêm. Entram  
pela pupila.  
Devagar, também os barcos entram.  
Por fim o mar.  
Não tardará a fadiga da alma.  
De tanto olhar, tanto  
olhar.  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 538).

O poema “O cerco” traz corpo e natureza unidos nos sentimentos de cansaço que se misturam como se fossem de um mesmo ser, assim o “eu” espacializado tem seus sentimentos e sensações corpóreas naturalmente abertas ao espaço em que se encontra, por meio de imagens que transitam entre si e confundem: o corpo abre fendas e mostra suas velhas raízes e mágoas. Antes solar (alegre e jovial), agora distante e cercado por apagadas águas (cansado e sentindo-se próximo do fim):

## Cerco

O corpo começa a consentir,  
 ceder, abrir fendas  
 com as chuvas altas,  
 a amostrar, quase exhibir  
 velhas raízes, rugas, mágoas,  
 a secura próxima dos galhos;  
 o corpo, sim, ele que foi afável  
 e crédulo e solar – tão  
 indiferente agora às matinais  
 e despenteadas vozes:  
 distante e tão cercado  
 de apagadas águas.  
 (*Rente ao dizer*, 2011, p. 550).

Ferraz (2004), entende-se que a dubiedade da linguagem eugeniana objetiva trazer a presença e a aparição do ser construção tramada e, aparentemente, em pleno estado de entrega, naturalmente pulsando e existindo. É assim que “As gaivotas. [...] entram pela pupila” e chegam a “fadiga da alma”, “O corpo começa a consentir, / abrir fendas / [...] a mostrar [...] as velhas raízes, rugas, mágoas [...], “a vibração / da alma ou do corpo ou do ar, / que irrompe pela casa / com as frésias / e torna o coração tão leve. (p.538, 539, 550).

O corpo (figurado nos animais e nos elementos da natureza) e a palavra são o espaço por excelência onde as coisas existem, ou “são”. Lourenço, citado por Rubim (2004), denominou de angelismo quando as palavras evocam as coisas a existirem, a tomarem corpo, em que uma realidade remete a outra, seja numa total entrega de amor à vida como em “Dunas”: “e o verde das palmeiras se levanta / até a nossa boca até à nossa alma / com sede doutras dunas,”, seja em uma constatação melancólica da chegada da velhice e da morte, como em “Cerco”. “O corpo, sim, ele que foi tão afável / e crédulo e solar [...] / distante e tão cercado / de apagadas águas” (p.536 e 550). Sempre tangenciado, transfigurado e imbricado pela natureza corpórea a qual é o espaço, por excelência, do homem.

O poema “Frésias” apresenta indissociáveis os espaços da natureza, do corpo e da palavra, pois juntos são a “pátria” do homem: “Uma pátria tem algum sentido / quando é a boca / que nos beija a falar dela, / a trazer nas suas sílabas / [...] a vibração / da alma ou do corpo ou do ar, / (op. cit., 2011, p. 539). O espaço é impregnado pelas sensações do corpo, aludidas por inúmeras

transfigurações: a sílaba que traz o trigo, as cigarras e, num movimento contínuo de metáforas, traz a vibração da alma, do corpo, do ar ou da luz, mas todas essas sensações chegam ao coração, por meio das frésias que irrompem pela casa. Esse poema ilustra o que Miranda (s.d, p. 362) afirma sobre as realidades cantadas pelo poeta, trazendo como indissociáveis o homem, o corpo e o mundo. E na busca dessa realidade, o canto, intensifica-se com a palavra corpo, pelo qual se manifesta o desejo do encontro e da libertação. O corpo é tido pelo rosto e olhos (que contemplam e são contemplados) e pelas mãos (que tateiam o mundo). O corpo do qual se entoa o canto na terra, na água ou ar, sempre conduzido pelo rigor consciente do poeta e da sua verdade interior. No poema, o corpo é a “pátria”, o espaço pelo qual as sensações e experiências fazem tudo ser sentido, assim a “boca” que beija e articula a linguagem é quem traz os sons vibrantes das cigarras, o tom amarelado do trigo, a luz colorida das frésias. E a partir dessas vivências sentidas pelo corpo físico e pelo corpo discursivo (a linguagem poética) o “eu” alcança a leveza de viver (o coração leve):

#### Frésias

Uma pátria te algum sentido  
quando é a boca  
que nos beija a falar dela,  
a trazer nas suas sílabas  
o trigo, as cigarras,  
a vibração  
da alma ou do corpo ou do ar,  
ou a luz que irrompe pela casa  
com as frésias  
e torna, amigo, o coração tão leve.  
(*Rente ao dizer*, 2011, p. 539).

Nesse sentido, Miranda (s.d) considera uma ausência total de alienação ideológica na poesia eugeniana, por retratar a imagem limpa do mundo, em metáforas terrenas e corporais. Nos trechos dos poemas abaixo fica evidente que o corpo é um espaço de revelação lírica, onde o “eu”, por meio das sensações corpóreas de sentir, por exemplo, o mar, o sol, as areias, tem a vibração da vida e o desejo de viver, como confirmam os versos: “É o mar do deserto, ondulação / sem fim das dunas, / onde estender o corpo / sobre outro corpo [...]”; “Eu sentia os seus olhos beber os meus;”; “Uma pátria tem algum

sentido / quando é boca / que nos beija a falar dela / [...] da alma, ou do corpo ou do ar”; “o teu sorriso, / chuva breve nas folhas, o teu sorriso / bater de asas no pulso, [...]”. Outras vezes, é o mesmo corpo (do homem indissociado da natureza que o cerca) que vivencia o cansaço, nesse trecho, o corpo arbóreo e humano compartilham das mesmas sensações: “O corpo começa a consentir, / ceder, abrir fendas / [...] quase exhibir / velhas raízes [...]”; “[...] não há terra de promessa / fora do corpo; ou da palavra.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 536-553).

“O sorriso, outra vez” constitui-se o espaço breve e intenso de plenitude da vida e, para tal efeito, o sorriso personificado metamorfoseia-se, “chuva breve entre as folhas”, “bater de asas no pulso” e por fim, “sabor e ardor da luz entre os lábios”, “quando os lábios são rumor de sol” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 540). E pelo corpo, tido também nas palavras, “Tu partiste nos quatro versos / que antecedem estas linhas; / ou partiu o teu sorriso [...]” que o eu-lírico, se revela e canta sua saudade: “Tu partiste nos quatro versos / ou partiu teu sorriso, porque tu / sempre moraste no teu sorriso”.

Como afirma Alves (2009), a poesia apresenta uma amplitude espacial ratificada no plano poético, que corrobora o “derrame de emoções”, expressas pelas metáforas profundamente psicológicas, como a saudade. Para a autora, além do espaço da natureza e do espaço psicológico, surge o espaço corpóreo, advindo dos elementos naturais, transfigurado no lirismo do corpo, “o corpo torna-se instrumento de criação, [...] da palavra nascida não só do corpo, mas do movimento que ele articula” (ALVES, 2009, s/p), no poema: “teu sorriso chuva, asas batidas no pulso, luz sobre os lábios, rumor de sol nas ruas, tudo isso morando no “teu sorriso, outra vez”.

Em “Versos de inverno” o espaço corpóreo está ligado à natureza e à palavra, como “faces da mesma moeda”, são o único lugar onde a vida se faz possível, não havendo possibilidade fora do corpo / palavra; conotando a busca do “paraíso terrestre”. Conceitos discutidos por Lourenço (1996, p. 117) propõem que o fazer poético é quem possibilita a “posse feliz do mundo e de si mesmo”, e assim, “o poema aparece, como o lugar da unidade humana reencontrada”, embora fragilmente, e a poesia cria a realidade por meio da palavra. Desse modo, a palavra é a própria realidade mediadora entre os

homens e as coisas: “[...] não há terra de promessa / fora do corpo; ou da palavra” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 553).

Do caráter adâmico e sagrado da palavra restauradora surge a palavra salvadora: “Outra vez o abutre, o abutre / da tristeza, cai-nos em cima, / crava as garras, [...]” e surge a palavra como um “breve oásis de sol” no inverno para resgatar a vida; pois ela é redentora, como afirmaria Lourenço (1996) acerca do *status* da palavra em muitos poemas, afinal é ela quem dá a consciência da fragilidade da vida, evitando a sua mitificação e a queda do homem, como atestam os versos: “breve oásis de sol / neste inverno: não há terra / de promessa / fora do corpo; ou da palavra.” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 553). Pois, afirma o autor, a palavra é a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas, e senhora do homem: [...] O mundo significante é a palavra e a palavra significativa é o mundo (LOURENÇO, s.d (a), p. 139). Portanto, resta ao poeta apoderar-se da linguagem e por meio dela criar a realidade que está além da nossa humanidade e da existência das coisas.

Além dos espaços cujos temas estão sendo discutidos, também foram verificados outros espaços e temas, em *Rente ao dizer*, configurados como: casa, frutos, espaços citadinos ou naturais referentes a lugares visitados pelo poeta (ou não); como é o caso dos espaços mitológicos, referência a personalidades, ilustrados em nove poemas: “Cheiro de verão”, “Washington Square”, “A orelha de Van Gogh”, “A torre”, “Notas de viagem”, “Pelo sono”, “Breakfast em Maspalomas”, “Último poema”, “Rente ao chão”.

Embora não seja o tema desse estudo (porém apresentado por outros estudiosos como Ribeiro e Rubim, por exemplo), as leituras constataram a presença acentuada dos animais (em dezoito poemas), imbricadas às outras categorias analisadas. Sendo referência citada ou analógica, ao falar do homem, da natureza, da vida, são: ouriços, rouxinol, cabras, rolas, gaivotas, cigarras, tigre, cães, persas, esquilos, cigarras, falcão, pardais, aves, gato, abutre, cavalo e rebanho. Aqui citados porque, muito embora não sejam considerados um espaço de revelação, têm papel relevante, ao comporem as transfigurações ocorridas nos poemas; seja no domínio das referências corporais ou naturais.

Sob essa ocorrência Ribeiro (2014) assinala que a presença animal na poética de Eugênio, corrobora sua predileção pelas “coisas da terra” e o forte lirismo corporal apresentado em seus versos. E aponta as metáforas que tais animais presentificam na obra: consideradas por Óscar Lopes (*apud* Ribeiro) como um contraponto ao humano; figurativizando tanto o desejo intenso, a natureza intocada, quanto o íntimo do homem. Para a autora, o animal pode estar incorporado ao humano ou apenas tangenciá-lo, no sentido de ser algo para o qual a humanidade tende ou subentende.

### 3.2 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA *OFÍCIO DE PACIÊNCIA*

A segunda obra *Ofício de paciência* (1994), composta por cinquenta poemas, cujo título anuncia a ideia de um trabalho que requer paciência, expõe a concepção do ofício da vida, escrita e poesia. E, nesse ofício minucioso de escrever e de ser (seguindo a linha do livro anterior), continuam apresentando-se como lugares mais significativos, a palavra e a natureza. Em um sentido lato, seguindo a organização da obra anterior (*Rente ao dizer*), as palavras, as sílabas e a natureza são luz que retrata em sua maioria a alegria da juventude, do verão, da primavera e da vida; intercalando, contudo, também alguns poemas (15), referindo-se à velhice, ao fim da tarde, à noite, ao outono e inverno, e também à morte. Diante da qual, sobressaem desde a simples constatação, à melancolia e a resistência.

Verificou-se ainda a continuidade do entrelaçamento dos elementos da natureza com o homem e a palavra e desses com os elementos materiais como casa, janela, porta, muro. E a presença significativa dos animais (em dezenove poemas), como parte do processo de revelação de si (da vida ou da morte), como mera citação ou analogia, são: melro, cavalos, lebre, pássaro, abelhas, cigarras, águia, cegonha, falcão, lince, sapo, cães, galo, pavão, corvos, pombos, ave, tordo, garças, ouriços, gaivotas e gato.

## NATUREZA

A natureza é espaço em vinte e cinco poemas na obra *Ofício de paciência*, apresentando-se ora mais contundente, ora margeando outros espaços: “Elogio da neve” (natureza / palavra), “Canção” (natureza / música), “Assim seja” (natureza / corpo), “Sílabas antigas” (música / natureza), “Primavera em Oxford” (natureza / paisagem), “De ramo em ramo” (natureza / corpo), “Casa do mundo” (palavra / natureza), “Narração inexata da casa” (palavra / natureza), “Acordes” (natureza / corpo), “Lugar do sol” (palavra / memória / natureza), “Antes de saber” (natureza / corpo), “As sílabas da casa” (natureza / corpo), “Á chegada do verão” (natureza / paisagem), “As maçãs” (corpo / natureza), “As palmeiras” (natureza / paisagem), “*Adagio Sostenuto*” (música / natureza), “Os trabalhos da mão” (palavra / corpo / natureza), “Com um verso da ceifeira” (palavra / corpo / natureza), “Despedida” (natureza / paisagem), “Sobre o coração” (palavra / natureza), “Narrativa da neve” (palavra / natureza), “Fim de outono em Manhattan” (palavra / memória / natureza), “Algumas imagens do inverno” (natureza / silêncio), “A pergunta de Stevens”, “Em louvor das gaivotas” (natureza / paisagem), “Teatro dos dias”.

A obra de Andrade destaca a natureza na composição da existência, em que vida e morte passam pelo corpo (homens, animais, frutos), trazendo sensações, estações, canções, cores, sabores etc. Em *Ofício de paciência*, a natureza, em seu estado puro e amplo ou transfigurada, conflui sempre para a mesma ideia: a busca da vida. Em “Elogio da neve”, junto com a palavra poética, congrega os contrários e absurdamente “O melro canta na neve, \_ era verão” (*op.cit.*, 2011, p. 563), metaforicamente, vida e morte coexistem. Em “Canção”, natureza e ser misturam-se, (corpos e / ou sensações) como numa canção de Verlaine “na boca, o verão”, “o ar, dança comigo” (*op.cit.*, 2011, p. 564). Ou como em “Primavera em Oxford”, em que ela se une ao homem pelo “imponderável corpo do vento” que traz o cheiro dos “lilases”, coroa “de alegria os jovens” e com sua luz corre com eles para um encontro “comigo ou com a vida”. (*Ofício de paciência*, 2011, p. 563-565).

Quando está diante da morte, a natureza mostra-se expectadora silenciosa ou obstinada e inspiradora: “Vem o vento / e ninguém sabe se virá

mais cedo / o inverno”. (*op. cit.*, 2011, p.578); “Chega mais cedo; / conheço-lhe os passos; / [...] entre o silêncio e o falar / não há senão / espaço para anoitecer. / Tão pesadas as folhas do ar.” (*op. cit.*, 2011, p. 580); “Depois de romper a água. / Quando o aroma da estrela /da tarde anunciar / a ressurreição do trigo. / Depois de o silêncio ter subido aos mastros” (*op. cit.*, 2011, p. 582). “Ninguém cheira melhor / nestes dias / do que a terra molhada: é outono. / Talvez por isso a luz, / da sua vida, se demora à porta,” obstinada (*op. cit.*, 2011, p. 589). Em “De ramo em ramo”, inspiradora: “Faz como eles: dança de ramo / em ramo”, pois a beleza está, a exemplo do pássaro, trazer à tona o seu âmago, mesmo diante da morte: “não permite à morte dominar / o azul do seu canto”.

Outras vezes é sinônimo de partilha e integração: “A diminuta flor / da candeia, / na mesa o pão o vinho / [...] / a eternidade / [...] / a dividir contigo” (*op. cit.*, p. 567); em outros momentos revela as incertezas: “entre mastros e muros, / além do vento, corria o medo. / Que estranho amor levou a fazer da casa um barco?” (*op. cit.*, p. 568); ou a displicência: “Até o indolente aroma dos fenos / pode alterar o mundo:” (*op. cit.*, p. 569). Ou ainda, sem respostas; em sua singeleza apenas pulsa, como os animais, testemunhando a vida: “Até onde os dedos tocam o quente / do barro a mão sabe / antes de saber. / É um saber mais vivo, / de ave, [...] / Testemunhar a favor do lince / é nossa obrigação” (*op. cit.*, p. 570).

Contudo, anuncia a vida, como em “A chegada do verão” quando “De súbito / o grito do pavão rasgou o céu / e, azul, pela janela / entrou o mar” (*op. cit.*, p. 572). Ou como numa canção de Beethoven, é “A música”, que chega [...] de vaga / em vaga, colina / em colina; / [...] dói, fere / fundo; também apazigua, / ilumina / a terra, tornada / próxima” e une todas as coisas. (*op. cit.*, p. 574); ou como em “Com um verso da ceifeira” (dialogando com Pessoa), reflete o homem em seu canto febril de “cigarras” no encontro com a vida: “Com o sol à roda da cintura / o corpo deixa de ser hesitação, / corre ao encontro da água / ou doutro corpo, e canta, / canta sem razão” (*op. cit.*, 2011, p. 576).

Essas afirmações sobre o *status* da natureza em Andrade, pautadas nas leituras dos poemas e nas discussões críticas, vão ao encontro do que Ferraz (2004) afirma sobre a poesia de Eugênio trazer a natureza para o poema e



fazê-lo ser a natureza. Resultando a naturalidade com que seus versos expõem o suposto e paradoxal poder absoluto da linguagem poética, e seu aspecto dúbio; o de trazer presença e aparição, de ser construção tramada e aparentemente um pleno estado de entrega. A poesia “é”, naturalmente pulsa e existe, como a natureza, pois a ideia de espontaneidade é intrínseca à de leveza, que em Andrade, instaura-se por meio de uma linguagem ligeira e dinâmica das imagens, que se imbricam, transitam e permutam entre si. Tudo isso acontece perpassado, tateado pelo corpo, que está na natureza.

A natureza é dinâmica, nesse processo paradoxal de existir: ela é espaço de luz e sombra, dor e alegria, dúvida e convicção, partilha e integração, porque é o lugar por excelência onde a vida acontece, ampla, inclusive quando próxima do fim (quando, muitas vezes é vista como cíclica). Dos 25 poemas de *Ofício de paciência*, que a configuram, alguns foram selecionados para expandir discussões acerca do espaço: “Elogio da neve”, “Canção”, “Assim seja”, “De ramo em ramo”, “Casa do mundo”, “Acordes”, “No céu do sul”, “Coisas de verão”, “Lugar do lume” e “A pergunta de Stevens”

“Elogio da neve”, “Canção”, “Assim seja” e “De ramo em ramo”, ilustram a natureza, como a própria vida que dela emana: como integradora, onde tudo é possível (mesmo que efêmera) e por isso, deve ser almejada e vivida na sua essência, intensamente: “As primeiras palavras trazem ao espaço / da página a neve e o melro: / o melro azul / canta nos ramos da neve. / [...] / Não faz nenhum sentido, / mas às vezes o absurdo entra-nos / pela porta. O melro / cantava na neve \_ era verão.” (*op.cit.*, 2011, p. 563). Esse trecho evidencia o que Rosa (s.d, p.19-29) afirma sobre a poética de Andrade buscar a unidade nas aparentes contradições, no desejo de atingir a unidade real e viva do ser e da palavra, totalidade dilacerada pelos contrários em tensão, nesse sentido, é só no espaço do poema que algumas antinomias são possíveis, pela linguagem que nomeia o inominável, verão e inverno convivem no canto do melro, unicidade também possível na natureza que como a palavra e o ser, abarca tantos contrários e, por isso estão sempre abertos, inacabados: “A terra é boa, e o corpo / apesar de bastardo / traz consigo pátios e cavalos. / Contenta-te com ser, hoje, / amanhã / outro dia, esta luz breve. (*op.cit.*, 2011, p. 564). Como também lembra Ferraz (2004), ao abordar a realidade, sem os

limites da representação, suscita a liberdade ontológica de apenas “ser”, sem o antes e o depois: “Contenta-te com ser, hoje, / amanhã / outro dia, esta luz breve.”. Por meio de uma linguagem em constante transfiguração, que trazem sempre esse adiamento do ser e da palavra; “o corpo / apesar de bastardo / traz consigo pálios e cavalos.” Assim, estão sempre incompletos, inacabados, em movimento e por isso, negam a morte ao tratá-la como cíclica ou ainda, desafiá-la pelo poder da palavra.

Em “Casa do mundo”, natureza e palavra são “a casa”, lugar de vida plena, pois são luz, alimento, acolhida: a “flor de candeia”, o “pão e o vinho”, a “cama aberta” pela qual o “eu” pode, infinitamente ser: “a eternidade / milimetricamente / a dividir contigo” (*op. cit.*, 2011, p. 567). Esse trecho ilustra uma discussão de Eliade (1984, p. 104) sobre a busca do homem pela não morte, que em Andrade, evidencia-se, entre outros modos, por meio da integração com o cosmos (que permite a repetição cíclica promulgada pela natureza): “a eternidade dividir contigo”.

“Acordes”, “No céu do sul”, “Coisas de verão”, “Lugar do lume” e “A pergunta de Stevens trazem à tona os inúmeros e, por vezes paradoxais, papéis da natureza no “palco da vida”, no sentido de, nos dois primeiros poemas, retratar a natureza intrínseca ao homem, refletindo-lhe os sentimentos tristes e alegres, ou a consciência da vida e morte que “caminham juntas”. Ou, como nos dois poemas finais, com a aproximação da morte, espelhar as dúvidas ou simplesmente a ideia de buscar uma continuidade que possa driblar a finitude.

Ilustrando essas questões levantadas, em “Acordes”, a natureza traz o sentido harmonioso da vida, mesmo nas coisas mais insignificantes como “o indolente aroma dos fenos” que “pode alterar o mundo”. Pois a essência de tudo está na “glória das cigarras”, no seu canto febril até a morte. E só assim, um coração, mesmo envelhecido poderia ainda trazer, a frescura e vivacidade da vida, e assim o corpo (o coração) “mesmo exposto ao sol / anos e anos, teria / [...] a frescura de quem / acaba / de sair da água, / e vem sentar-se ao nosso lado” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 569). “No céu do sul”, a natureza, indissociada do ser, reflete o interior lírico ou com ele também sente: “Apesar de o sol de agosto entrar / pela vidraça, chove / No céu do sul, em qualquer

lugar, / chove sobre teus olhos, / [...] / Chove há tantos anos dentro de tudo / [...] / sobre tudo. Mesmo no verão.” (*op. cit.*, 2011, 582). Tão ampla, alarga também o homem e com ele, sente a chuva que mora dentro de tudo: do verão e suas figurações: (o sol, a vida, o ser, a morte que mora na vida e a vida que mora na morte, a alegria que também é tristeza e vise versa). Reflete a “imensidão íntima”, citada por Bachelard (2008), pela qual é possível “chover” “dentro de tudo” e “sobre teus olhos”, afinal não é possível atingir o imenso senão pelas experiências íntimas de cada um, “a imensidão está em nós” (2008, p.190). Lembrando a proposta de Staiger (1997), o espaço media a percepção de si do sujeito, ao não se distanciarem objetivamente da realidade presente ou passada e a expressão de si, fica imersa na natureza ou no fato absorvido: “Apesar se o sol de agosto entrar / pela vidraça, chove. / [...] há tantos anos dentro de tudo” (*Rente ao dizer*, 2011, p. 582), devido a espacialização do ser, que se funde na paisagem e nos sentimentos evocados.

“Coisas do verão” apresenta o espaço natural e corpóreo, em pleno vigor, trazendo antagonicamente, o “caminho / de águas estreitas, / onde os pés se tornam de vidro.” Pois “Antes de arder e ser cinza / o desejo amarga na boca, / sangra no branco da camisa,”. A natureza imiscuída ao ser, no auge da vida, mesmo antes de arder, traz a consciência da morte que lhe é intrínseca: “o caminho estreito” em que os pés (a vida) tornam-se frágeis e transparentes.

Em “A pergunta de Stevens” e “Lugar do lume”, a natureza, junto com o “eu” presencia a aproximação da morte, porém se no primeiro poema, há a busca teimosa e questionadora pela vida, no segundo, há aparente contemplação plácida, contudo, não menos desejosa de vida: “Tragam-me o rio até a porta. / Deixem-no comigo este verão. / Vem de terras tristes. [...] onde dificilmente o girassol / voltará a florir [...] / apesar de fatigado, sonha / com a ressurreição das cigarras / [...] / Em vez de morte, que teremos no paraíso?” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 583); “Depois de romper a água. / [...] / Depois da última casa (...) / Depois de o silêncio ter subido / aos mastros, [...] / Depois. Depois.” (*op. cit.*, 2011, p. 581).

Em “A pergunta de Stevens”, cientes da passagem do tempo e da chegada da velhice / morte, “eu” e natureza buscam viver intensamente “Tragam-me o rio até à porta, / Deixem comigo este verão”, mesmo se este, já

fatigado “Vem de terras tristes”, ainda sim, “sonha com a ressurreição das cigarras”. Mas “Agora / já nem reflecte a sombra das garças.”, não se abatem, com a aproximação do fim, mas se abrem a uma interrogação: “Em vez de morte, que teremos no paraíso?”. Essa atitude de abertura reflete uma postura de resistência da arte que, como afirma Lefebvre (1980), abre-se à totalidade do mundo, visando uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas: uma interrogação. Assim, o ser da arte esfacela-se e reconstrói o espaço, temporalmente, a partir de paradoxo proposto pela arte: ao mimetizar o devir, a realidade que poderia ser: “que teremos no paraíso?”.

Em “Lugar do lume”, a negação da morte ocorre pela reiterada repetição (seis vezes) do vocábulo “depois”, reportando a busca do homem, de não perder contato com o ser, mesmo no fim da vida, por meio da criação de um tempo cíclico, renovado e mítico, que traga a eterna re(construção) do ser, citado por Eliade (1984). Mesmo tendo a consciência do paradoxo dessa negação temporal: o processo natural e temporal prescinde da morte do homem e periódica da humanidade para a sua regeneração: “Qualquer forma, seja ela qual for, pelo próprio fato de existir e de durar, enfraquece e se gasta; para adquirir vigor, ela tem de voltar ao amorfismo, nem que seja por um instante” (ELIADE, 1984, p. 103). Diante dessa consciência, não há angústia perante a morte; ao contrário, o foco (o lugar do lume) está no “Depois” que a morte chega, subentendendo que ela não é o fim, devido à existência assertiva do “Depois. Depois”, que inicia, entremeia e termina o poema.

## CORPO

O corpo apresenta-se como referência espacial em dezesseis poemas, sendo principal ou secundário: “Assim seja” (natureza / corpo), “Primavera em Oxford” (natureza / corpo), “De ramo em ramo” (natureza / corpo e animal), “Antes de saber” (natureza / corpo), “As sílabas da casa” (natureza / corpo), “As maçãs” (corpo / natureza), “O lugar mais perto”, “O inominável” (silêncio / corpo), “Os trabalhos da mão” (palavra / corpo / natureza), “Com um verso da ceifeira” (palavra / corpo / natureza), “Os perigos do verão”, “Lugar do lume”,

“No céu do su”l (natureza / corpo), “Às portas do sol”, (palavra / memória / silêncio / natureza), “De madrugada”, “Ao crepúsculo” (palavra / corpo).

Em “As maçãs” e “O lugar mais perto” o corpo é o lugar onde a vida acontece: “Da alma só sei o que sabe o corpo: / onde a esperança e a graça / aspiram ao ardor / da chama é a morada do homem.”, “o corpo é o lugar / mais perto onde o lume canta.” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 573). Como afirma Cruz (s.d) sobre essa harmonia amorosa entre corpo e natureza, presente na poética eugeniiana. É também o que apontam Bento (s.d) e Miranda (s.d) acerca relação dele com a palavra, em Andrade, pela qual essa se reduz a cintilações do corpo do homem e da vida, na sua reconstrução. O eu-lírico sugere que “como ardem *as maçãs*” mesmo “na frágil luz do inverno” (velhice / morte) assim também “Uma casa deveria ser” (um corpo / homem): “brilhar ao crepúsculo / sem usura ou vileza”, viver e morrer, assim desnudo de qualquer ambição, de modo simples, “com as maçãs por companhia / Assim: limpa, madura” (*op.cit.*, 2011, p. 573).

Como em “As maçãs” e “O lugar mais perto o corpo” também é o parâmetro para o acontecimento das coisas. Semelhantemente ao ardor das maçãs “o corpo é o lugar mais perto onde o lume canta”, exalando vida. E, como no primeiro, o corpo que também abraça a morte é mesmo assim “cheio de vida”, pois como a casa / maçã “brilha ao crepúsculo”, no segundo poema: “É na alma que a morte faz a casa”, pois “O corpo nunca é triste”, pleno de vida “é o lugar [...] onde o lume canta”. (*op.cit.*, 2011, p. 573).

“Antes de saber” e “Com um verso da ceifeira”, ilustram outra questão sobre o *status* do corpo em Andrade, discutido por Rubim (2014), segundo o qual corpo, animal, homem e linguagem, na sua essência, são indissociáveis, assim o corpo (figurado nos animais, frutos, elementos da natureza e, sobretudo, na palavra) é o espaço por excelência onde as coisas “são”.

“Antes de saber” traz o corpo que sente / vive a vida, como os animais, espontaneamente, “Até onde os dedos tocam o quente / do barro a mão / sabe / antes de saber”, assim o seu saber é “mais vivo” de ave “animais quase no fim / como o lume desses dias” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 570). Como ocorre em “Com um verso da ceifeira”, onde também a vida é cantada em sua simplicidade, sentida pelo corpo, que “canta sem razão”, sem motivo ou

explicação, apenas vive: [...] ao espaço quadrado do pátio / regressa o canto das cigarras. / Com o sol à roda da cintura / o corpo deixa de ser hesitação, / corre ao encontro da água / ou doutro corpo, e canta, / canta sem razão” (*op. cit.*, 2011, p. 576).

É o que Eduardo Lourenço (1996) chama de angelismo na poesia de Andrade, no sentido de as palavras evocarem as coisas a existir e tomar corpo. Como por exemplo, nos poemas “As maçãs” e “O lugar mais perto”, que trazem a vivência da vida sentida e tateada pelas sensações corpóreas: as maçãs / a casa / o corpo arde, brilha, mesmo próximo ao crepúsculo (morte), pois é no corpo que o “lume canta”.

## PAISAGEM

Em *Ofício de paciência*, os poemas que trazem a paisagem como um recorte da natureza são cinco: “Primavera em Oxford”, “A chegada do verão”, “As palmeiras”, “Despedida” e “Em louvor das gaivotas”.

“Primavera em Oxford” mostra-se sob o enfoque de um dia primaveril, em um espaço urbano; que, sob o suporte do olhar, tem apenas a referência espacial como urbana: ruas de Oxford. O recorte feito desse local, conforme a noção de paisagem de Collot (2013) traz à tona: cores, cheiros e sensações e objetos e pela adjetivação usada pelo “eu”, num processo imaginário em que objeto e sujeito se fundem e como prolongamento do mundo interior, o resultado é uma paisagem natural “desenhada”, a não ser pela referência a Oxford: jovens alegres fogem de bicicleta à miúda chuva, num florido, iluminado e fragrante dia primaveril, nas ruas “mais íntimas” de Oxford. Notam-se a alegria e a vivacidade, ressaltadas na cena, advindas da interiorização do objeto percebido e da fusão entre ele e o sujeito; pois as adjetivações usadas aludem ao estado de espírito do “eu”: “imponderável” vento, ruas “íntimas”, chuva “clara”. E, por fim ele se insere na cena descrita: “o imponderável corpo / do vento traz-nos o cheiro / da floração dos lilases”, “como se a luz corresse com eles / para um encontro nupcial / comigo ou com a vida” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 565):

## Primavera em Oxford

A floração –  
 Imponderável corpo  
 do vento traz-nos o cheiro  
 da floração dos lilases  
 nas ruas mais íntimas de Oxford,  
 coroando  
 de alegria os jovens  
 fugindo de bicicleta à chuva  
 miúda e clara,  
 como se a luz corresse com eles  
 para um encontro nupcial  
 comigo ou com a vida.  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 564).

“Em Primavera em Oxford”, a construção da paisagem elementar, num espaço urbano, ocorre graças ao “olhar interior” que possibilita destacar e relacionar o aroma dos lilases, o sopro e a claridade do vento e da chuva fina com a alegria dos jovens e a intimidade das ruas, promovendo uma integração harmônica entre esses elementos, como fosse “um encontro nupcial”.

No poema “À chegada do verão”, ocorre o enfoque do espaço, já no primeiro verso, “Abriu a janela”. E na amplidão, o “olhar exterior” delimita o espaço “o galo do quintal do vizinho”, contudo o aspecto temporal é restringido pelo “olhar interior”, que recorre à memória: “O que sucedeu então foi / noutra manhã”. E a descrição da paisagem compõe-se num movimento entre exterior / interior. E, só nos versos finais, pelo imaginário do “eu” num movimento entre o visível e invisível, o espaço é interiorizado e surge “De súbito / o grito do pavão rasgou o céu / e, azul, pela janela / entrou o mar” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 572). Esses versos finais “desenham”, pelos “olhos do espírito” segundo nomeia Chauí (1993) a chegada do verão pela cauda brilhante e, sobretudo, azul do pavão que, aberta, até o céu, traz o mar, a vida, que entra pela janela (pelos olhos) do “eu”. E isso só é possível por meio das transfigurações, pois no início do poema o que prevalece ainda é a recordação de um espaço exterior: um galo cantando no quintal do vizinho que anuncia a chegada do dia ou do verão e com seu canto tenta romper as névoas da noite ou do inverno:

## À chegada do verão

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.  
(*Ofício de paciência*, 2011, p. 572)

A partir do vocábulo “de súbito” a paisagem começa a se desenhar, pela interiorização do espaço externo e pelo arranjo da palavra poética, desviada dos limites da representação, que busca segundo Aiello (1985) a suprarrealidade, surgindo o já existente, contudo ainda “incomunicado”: o grito azul do pavão que rasga o céu e traz o mar pela janela metaforiza a força luminosa e colorida da natureza que rompe com a névoa da noite e traz o dia vivaz.

A composição dessa paisagem também é produzida graças ao que Blanchot (1987) explica acerca do espaço interior “traduzir as coisas”, fazendo-as passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para outra, totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência. (BLANCHOT, 1987, p. 139). Assim, na mesma linha de raciocínio de Aiello, quanto à linguagem transfiguradora que permite a suprarrealidade, também o espaço transfigurador e transcendental exerce esse papel, ao promover a interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço imaginário. Além do “outro lado” como prefiguração da morte e do acesso ao imaginário, Blanchot aponta a existência do “lado de fora”. Refere-se à noite, quando tudo desaparece e torna a aparecer, e a experiência da impossibilidade concretiza-se no momento em que o poeta se torna um “por vir” ou um “ainda não”, na perspectiva de um amanhã mais rico de sentido.

No poema “À chegada do verão” o acesso ao imaginário acontece quando o galo que canta e mal consegue romper a névoa (o inverno, a noite), pelo papel transfigurador e transcendental do espaço, cede lugar ao pavão de cauda aérea, cujo grito rasga a imensidão e traz o mar. E é só nesse momento que realmente “chega o verão” para o “eu”.

Como nos dois poemas anteriores, em “Despedida” ocorre o encontro do homem consigo mesmo, pelo movimento de recortes, percepções e



imaginações entre linguagem e imagem, eu e objeto, promovido pela paisagem (espaço transicional e de experimentação entre o dentro e fora), a serviço da expressão do sentimento pessoal ou da celebração do Ser” (COLLOT, 2013, p. 182). Assim, o “eu” se volta ao espaço para olhar e, novamente, observa as transformações exteriores? (espaço-temporais), mas, sobretudo, as suas: “Volto-me e são brancos / os cavalos. / O trigo novo, [...] / o tempo da flor, / tudo isso passou. / Mas a terra brilha / [...] / Volto-me, os pombos regressam. / [...] / e só eu / os vi chegar.” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 577).

Essa afirmação de Collot (2013) sobre a paisagem ser o *lócus* de encontro do homem consigo mesmo, por meio do movimento de recortes, reverbera a necessidade do “ser-se aí”, no tempo e no espaço, que Eliade (1969) explica, quando discorre sobre a necessidade cíclica do retorno, desde os primórdios, na tentativa de supressão da morte. E nesse poema é elucidado pela reiteração do “volto-me” do “eu” que, nesse movimento, busca-se a si e a vida, numa tentativa de não-morte: “Volto-me [...] / 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.” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 577).

## PALAVRA

A palavra (figurativizada pela música, silêncio ou memória) é outro espaço bem contundente em *Ofício de paciência*, totalizando vinte e oito poemas: “Balança”, “Elogio da neve” (natureza / palavra), “Canção” (natureza / música), “Sílabas antigas” (música / natureza), “Coisas Mudáveis”, “A ilha” (palavra), “Casa do mundo” (palavra / natureza), “Num Exemplar das Geórgicas”, “Narração inexacta da casa” (palavra / natureza), “Lugar do sol” (palavra / memória / natureza), “Teoria do verso”, “Vozes” (palavra / silêncio / memória), “*Adagio Sostenuto*” (música / natureza), “O inominável” (silêncio / corpo), “Os trabalhos da mão” (palavra / corpo / natureza), “Com um verso da ceifeira” (palavra / corpo / natureza), “Sobre o coração” (palavra / natureza), “Narrativa da neve” (palavra / natureza), “Fim de outono em Manhattan” (palavra / memória / natureza), “Com o mar” (palavras / memória), “Algumas

imagens do inverno” (natureza / silêncio), “Harmônio” (música), “Às portas do sol” (palavra / memória / silêncio / natureza), “Coroa de lume”, “Ouço sobre as palavras”, “Os difíceis amigos” (palavra / memória), “Ao crepúsculo” (palavra / corpo), “Melancolia” (memória / palavra). Os escolhidos para análise e ilustração: “Balança”, “Canção”, “Casa do mundo”, “Lugar do sol”, “A sílaba”, “*Adagio sostenuto*”, “Teoria do verso”, “Narrativa da neve”, “Sobre o coração” e “O inominável”.

De modo semelhante à obra *Rente ao dizer*, o espaço da palavra, assim como o espaço natural, é o lugar, por excelência, de exploração, experimentação, confissão, construção e revelação, portanto, o lugar iluminação do “eu”; porque o afastam da treva do não-conhecimento de si e do mundo. Abaixo, apresentam-se alguns trechos e expressões que elucidam essa afirmativa. A linguagem é, nesse *Ofício de paciência*, a “balança” que pesa todas as coisas: “no prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida”. É a “canção” (de *Verlaine*, *Beeethoven*) que propicia experimentar sensações e ter “na boca o verão” ou “dançar com o ar”. Partilha “o sol das suas águas”, “Amorosa companhia”, “tão musicais, / no fluvial e transbordante / ardor de cada dia” é a palavra, como “Num exemplar da Geórgicas”. Sendo ou não, “sílabas antigas”, leva “de ramo em ramo” “o azul do seu canto” e assim, traz na “ondulação do mundo” “coisas tão mudáveis”. Por isso, “sempre mudando / de forma, de lugar, estremecida / chama, preguiçosa / vaga fugidia / do mar”, a palavra, em constante movimento e sempre incompleta, é a “casa do mundo”, “A diminuta / flor de candeia, [...] / a cama aberta - / a eternidade”. Ela é o “lugar do sol”, que com suas limitações “Talvez [...] / consiga juntar no seu ritmo / luz, voz, maçã”, porque “não há poesia; / não há verso / por mais rasteiro / que não aspire ao alto: estrela / iluminando o ser / da palavra”. Vêm, às vezes, pela memória, pelo silêncio, outras, pela canção, não importa; são “vozes” que “cantam, cantam, /matutinas”. Outras vezes, como o “*adagio sostenuto*” “de vaga / em vaga, colina / em colina; / [...] / dói, fere / [...] também apazigua, [...] ilumina” aproxima a terra (o ser). Ou vem como “o inominável” “silêncio”, dura, impenetrável, ou arde “sobre a pedra”, “sobre o mundo”, “sobre o coração”, porque é “a casa”. Em todas essas ocorrências é “A sílaba” que pode “defender” o “eu” “do frio de

janeiro / da estiagem / do verão” e por isso, ela é “A salvação”. (*Ofício de paciência*, 2011, p.563 – 580).

O poema que abre a obra sintetiza não só o *status* da palavra, bem como o seu procedimento de escrita: “No prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 563). Por meio da linguagem econômica, livre de adjetivações, ocorre uma profunda reflexão, de acordo com Amaral (1991), de uma ampla metamorfose, que faz as palavras se equivalerem, frágeis no equilíbrio da diferença e da unidade em que as ideias se articulam. São dois universos confundidos no gesto único que os criou, mas, paradoxalmente, mantêm sua irreduzível diferença no movimento da metáfora, um verso consegue medir a vida. Exemplifica a aridez da poesia, que excede o silêncio e se basta para relacionar o eu e o mundo.

Na leitura desses versos, reporta-se às considerações de Lourenço, que avaliou a palavra como a própria realidade mediadora entre os homens e as coisas, denominando-a “senhora do homem”. O sentido metafórico dos versos de “Balança” destaca o não distanciamento do eu diante da realidade ressignificada pela linguagem poética, dificultando o trabalho analítico, no distanciamento requerido para a interpretação:

No prato da balança um verso basta  
para pesar no outro a minha vida.  
(*Ofício de Paciência*, 2011, p. 563).

Nos poemas “Canção”, “Casa do mundo”, “Lugar do sol”, “A sílaba”, “*Adagio sostenuto*”, “Teoria do verso”, “Narrativa da neve”, “Sobre o coração” e “O inominável”, a palavra figurada pela música ou pelo silêncio apresenta-se desnuda, ampla, redentora, tornando-se a casa e o coração, lugares onde todas as coisas moram e acontecem: vida, morte, música silêncio, alegria, tristeza. É ela que une o ser a si e ao mundo, no qual ele vive e morre.

A amplitude da palavra que tudo abarca é presentificada em “Canção” e “Casa do mundo”: “Vem da canção de *Verlaine* / a chuva / e ninguém, / nem mesmo o sol, / tem pés tão formosos. / Na boca / o verão, na colina / o navio. / O ar, / em cada rua o ar, / dança comigo.” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 564). Toda a sensação de amplitude e vivacidade como o verão na boca, chegam

pela música (palavra): “Vem da canção de *Verlaine*”. A linguagem supera a natureza no sentido de trazer a vida com tamanha formosura e vivacidade: “Vem da canção de *Verlaine* / a chuva / e ninguém, / nem mesmo o sol, / tem os pés mais formosos. / Na boca / o verão”. A música (palavra) traz, por uma prosopopéia, todo o encanto e movimento da vida “o ar dança comigo”:

#### Canção

Vem da canção de Verlaine  
a chuva  
e ninguém,  
nem mesmo o sol,  
tem pés tão formosos.  
Na boca  
o verão, na colina  
o navio.  
O ar,  
em cada rua o ar,  
dança comigo.  
(*Ofício de paciência*, 2011, p. 564).

Em “Casa do mundo” natureza e linguagem com sua pequena luz trazem a amplitude do cosmos e do próprio ser que vivencia tudo isso: “A diminuta / flor da candeia / [...] / a brancura da cama aberta \_ / a eternidade / milimetricamente / a dividir contigo.” (*op. cit.*, 2011, p. 567).

A afirmação de Alves (2009) sobre a amplitude espacial ratificada no plano poético, que corrobora o “derrame de emoções” pelas metáforas profundamente psicológicas, confirma a questão da palavra mínima como recurso, entretanto, ampla no alcance dos sentidos, presentes nesses dois poemas, quando, por exemplo, no poema “Canção” a palavra, amplificada pelas figurações traz, via “Canção de Verlaine” a chuva, o verão, o ar. E tudo isso, por meio do “derrame de emoções” ganha beleza superior ao sol.

Os poemas “Lugar do sol”, “A sílaba”, “*Adagio sostenuto*” e “Sobre o coração” revelam a expressão, a língua, como espaço redentor que carrega e une todas as coisas: “Talvez só um ou outro verso / consiga juntar no seu ritmo / luz, voz, maçã.”, “[...] ilumina / a terra, tornada / próxima; de colina em colina”, “Eras a casa, o lugar / onde o sol / ardia sobre a pedra, / a pedra sobre o mundo, / o mundo sobre o coração”, “Toda a manhã procurei uma sílaba. / [...] /

Só ela me podia defender / [...] / Uma única sílaba. / A salvação” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 569-580).

Em “Lugar do sol”, a palavra talvez seja a única que resgata a ausência através da memória: “Há um lugar na mesa onde a luz / abdicou do seu ofício. / Já foi do sol / e do trigo esse lugar - / agora / [...] não voltarás / a ouvir a voz de quem, / [...] era a delicadeza / da terra a falar: [...] / “Não comes a maçã?” / [...] / Talvez só um ou outro verso / consiga juntar no seu ritmo / luz, voz, maçã”. (p. 569).

Em “A sílaba”, há a convicção de que uma única sílaba é a defesa contra o tempo que passa: “Só ela me podia defender / do frio de janeiro, da estiagem / do verão. Uma sílaba. / [...] / A salvação. (p. 580). A linguagem, mesmo quando reduzida a uma sílaba, pode proteger o “eu” do frio e da seca, podendo remeter a falta de vida proporcionada pelo inverno e falta de água. Por isso o “eu” busca insistentemente por uma sílaba que o redima e salve da falta de vida em que se encontra:

#### A sílaba

Toda a manhã procurei uma sílaba.  
É pouca coisa, é certo: uma vogal,  
uma consoante, quase nada.  
Mas faz-me falta. Só eu sei  
a falta que me faz.  
Por isso a procura com obstinação.  
Só ela me podia defender  
do frio de janeiro, da estiagem  
do verão. Uma sílaba.  
Uma única sílaba.  
A salvação.  
(*Ofício de paciência*, 2011, p. 580).

Em “*Adagio sostenuto*” ela é música árida, impecável, adâmica, carregada de dor e luz, elo divino do cosmos, que une e aproxima os seus elementos: “concertada voz de sete / estrelas, primeira respiração / do mundo / [...] / dói, fere / [...] / ilumina / a terra, tornada próxima; de colina em colina, / nua, bárbara” (*op. cit.*, 2011, p. 574). Nos poemas “Teoria do verso” e “Narrativa da neve” há a busca pelo simples e o cotidiano; o que não impede que sua poética abandone sua beleza e grandiosidade, e deixe de atingir os merecidos reconhecimentos. Desse modo, a “teoria” do verso justifica a poesia

simples comparando-a aos animais. Ela carrega sua magnitude (estrela), porque em suas palavras transparentes e desnudas (águas de vidro) sugere o essencial:

Teoria do verso

De rojo não há poesia;  
 não há verso  
 por mais rasteiro  
 que não aspire ao alto: estrela  
 ou farol iluminando o ser  
 da palavra  
 Assim o sapo:  
 no vagaroso e inocente olhar do sapo  
 as águas são de vidro.  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 571).

Ela é capaz de salvar à morte, mesmo por um arranjo frágil, reunindo as particularidades do ser e suas vivências: “e ninguém sabe se virá mais cedo / o inverno. Vem e deixa no telhado / algumas sílabas. / o trabalho da boca para não morrer / é juntá-las, fazer um diadema, coroar / a neve [...] / na mais frágil haste / São coisas tuas: / cintilações a que chamas ave.” (p. 578).

A aridez da linguagem em Andrade, citada por Amaral (1991), que tende ao mínimo de palavras, aproximando ou ultrapassando o silêncio, na tentativa de aproximação da origem, evidencia-se no poema “O inominável” quando inicialmente traz adjetivações fechadas para caracterizar o silêncio “duro”, “espesso”, “impenetrável” e “sem figura” e ao, mesmo tempo, usa uma metáfora que fá-lo abrir-se ao homem, ultrapassando-o: “[...] bebemos o silêncio / nas próprias mãos”. A palavra é considerada uma incessível ruptura do silêncio, porque instaura o sentido na fuga da morte. Orlandi (1997), ao estudar sobre o paradoxo que conforma a linguagem carregada de silêncio, intrínseco a si, ilustra a sua incompletude (todo dizer é uma relação com o não dizer). No poema, a palavra tem significação, ainda que no silêncio da dúvida e da não nomeação, pois faz “beber” (sentir) todo o sentido que se apresenta anterior a nomeação das coisas. A palavra, mesmo não nomeada, em sua faceta silenciosa, carrega sentido que só pode ser alcançado pelo corpo “bebemos o silêncio nas próprias mãos”, que o vivencia, sem, contudo, dominá-lo, devido à sua incompletude “e nada nos une”:

## O inominável

Nunca  
 dos nossos lábios aproximaste  
 o ouvido; nunca  
 ao nosso ouvido encostaste os lábios  
 és o silêncio,  
 o duro espesso impenetrável  
 silêncio sem figura  
 Escutamos, bebemos o silêncio  
 nas próprias mãos  
 e nada nos une  
 \_nem sequer sabemos se tens nome.  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 575).

## MEMÓRIA

A memória é um desdobramento da palavra e apresenta-se em sete poemas: “Lugar do sol” (palavra / memória / natureza), “Vozes” (palavra / silêncio / memória), “Fim de outono em Manhattan” (palavra / memória / natureza), “Com o mar” (palavras / memória), “Às portas do sol” (palavra / memória / silêncio / natureza), “Os difíceis amigos” (palavra / memória), “Melancolia” (memória / palavra). Estudos sobre a memória esclarecem que o discurso, ao organizar as recordações, constitui-se num *locus* da recordação partilhada, para si e para o outro. E nesse sentido, a linguagem é a base no processo da socialização da memória, porque permite, via discurso, organizar e conservar as imagens e recordações espontâneas, recortadas e dinâmicas. Desse modo, a linguagem constitui-se na memória, com suas expectativas, limitações e sentidos, além de instrumentalizá-la para que seja posta em discurso e seja espaço de (re)configuração do ser nos versos eugenianos.

Consoante a essa afirmativa, dos poemas que trazem a memória articulada pela palavra, “Vozes” carrega o canto leve da vida. Os versos de “Os difíceis amigos” e “Melancolia” trazem saudade e melancolia diante da passagem do tempo e aproximação da morte. Contudo, todos trazem a amplificação do espaço pelo recorte da palavra evocada pela memória. Em “Vozes”, o silêncio se abre ao canto alegre de dias de outrora:

## Vozes

Às vezes rompe pela casa,  
 Pousa no silêncio  
 no pulsar do silêncio.  
 Que faz ainda  
 por aqui? Coração de lume  
 velho – é um dizer.  
 Por fim corre  
 para o pátio doutros dias,  
 junta-se às vozes infantis,  
 E cantam, cantam,  
 matutinas.  
 (*Ofício de paciência*, 2011, p. 571).

A afirmativa de Halbwachs (2006) sobre a memória particular representar uma pequena parcela da memória coletiva e, portanto, ser um ponto de vista que muda conforme o lugar ocupado pelo sujeito e as relações deste com o meio é notada, por exemplo, no poema “Os difíceis amigos”. As lembranças transfiguradas pelas metáforas imagísticas e psicológicas, movimentadas de um espaço (exterior / coletivo) a outro (o da memória: coletivo e individual) regressam a um novo, organizado pela palavra (discurso): “Esses mortos difíceis / que não acabam de morrer / dentro de nós; / o sorriso / de fotografia, / [...] / as folhas / dos estios persistindo / na poeira; [...] / nas folhas dos livros; / não acabam de morrer;” (*op. cit.*, 2011, p. 585). Assim retornam ao “eu” (re)significados e (re)significadores, por isso são tão difíceis, porque já não são os mesmos de outrora: “o sorriso / de fotografia, / a carícia suspensa, [...] / o sorriso, / como já disse, nos lábios,”.

Esse poema ilustra e reforça a afirmação de Heidegger (2004) a respeito da completude do ser, que reside na soma da sua presença e do *status* atribuído ao homem, à vida, morte e à arte. Constantemente, (re)configuram-se entre as lacunas do existir (da presença / ausência, da palavra / silêncio): “[...] impenetrável / silêncio sem figura / Escutamos, bebemos o silêncio / nas próprias mãos / e nada nos une” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 575).

O poema “Melancolia” exhibe uma intimidade entre o espaço interno e externo, ao questionar qual dos dois estaria na penumbra, a casa, o ser, os dois? “O sol mal entra em casa \_ escrevo / sobre a fugidia / luz de areia, / luz que não encontra morada” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 588). O sentimento da fugacidade do tempo, sugerido pelo adjetivo “fugidia” e pela locução “de areia” reforçam a ideia de que a vida que passa não tem morada. A casa, num



sentido ambíguo (morada externa do ser e o próprio ser), encontra-se diante dessa luz tênue da memória: “O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?”, Bachelard (2008, p. 200). Não é casa que tem pouca luz, mas o interior que está sombrio, com a ausência trazida pelo tempo: “luz fugidia de areia”. E por isso, “Tudo me dói neste dia / em que os mortos deixam à porta / dos vivos / a corrosiva melancolia” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 589). Confirma-se, portanto, a memória como lugar de revelação do ser, pelas vivências (re)organizadas nos versos.

### 3.3 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA *O SAL DA LÍNGUA*

A terceira obra *O sal da língua* (1995), de acordo com o título, reporta à ideia de preservação e incorruptibilidade das palavras que nomeiam, assim como o alimento que dá vitalidade ao homem. A palavra é o sal que preserva o homem em sua humanidade, resguardada graças à língua.

#### PALAVRA

A palavra como espaço de revelação e existência do ser, está presente em dezesseis poemas: “Aproxima a boca” (palavra / natureza / corpo), “A pulsação das sílabas” (palavra / música), “Como se a pedra” (palavra / música / natureza), “Acaricio uma vez mais”, “A poesia não vai”, “Agora as palavras”, “Recomeçamos então” (palavra / natureza), “Ocorre-me tropeçar” (palavra / corpo), “Vem de um céu” (palavra / natureza), “Verdade poética”, “À sombra de Homero”, “No ritmo surdo” (música / corpo), “Não o procures” (música / natureza), “O sal da língua”, “São coisas assim” (palavra / memória), “Demoraste muito” (silêncio / memória / espaço interior).

Em sentido amplo, como na obra anterior (*Ofício de paciência*), as palavras e a natureza são luz e retratam, em grande parte, a alegria da juventude, do verão, da primavera e da vida; apresentando, entretanto, oito poemas, que expõem a velhice, o fim da tarde e a noite, e a chegada do outono e inverno, sugerindo a morte. Vista, contudo, de modo belo nos poemas “Cada

coisa” e “O Espírito do outono”. “Em New Beford” e “À sombra de Homero”. A morte é tida na ficção. Tendo menos ocorrência desse tema, essa antologia é considerada mais solar do que a anterior.

Alguns versos ilustram o lugar da palavra em *O sal da língua*. Ela é considerada “nascente”, mesmo “se for silêncio” “é música ainda”, porque ela sempre “procura tocar a terra cheia / do teu coração”. É “A música, [...] / a que toda alma aspira, / quando a alma / aspira a ter do mundo o melhor dele”. Afinal o “eu” ama “a pulsação das sílabas”, “lá onde o corpo se faz alma / ou a alma se faz corpo.” Às vezes, elas “Vêm de um céu antigo, / [...] talvez de ficção.”, chegando ou partindo, “São aves / de passagem” e, “No ritmo surdo sem forma ainda / de um verso” surgem como “um corpo aberto ao sol”. E nesse movimento, a “Verdade poética” é descobrir “o gosto da vida / até num charco de água turva”. Antes obedientes, “agora / [...] ariscas, escapam-se por / entre as mãos”; serão as mais “encabritadas”? Na “tábua” do seu ofício, o poeta, as acaricia, tropeça e balbucia. São elas a “tábua” que o segue “de casa em casa, rio / em rio, aplainada, polida”, mesmo que seja apenas “um nome em prosa corrente; / tão pequeno que nem sequer / alcança o ramo / em flor”, “São três, quatro palavras, pouco / mais.”, mas “Elas são a casa, o sal da língua” (*O sal da língua*, 2011, p. 593-627).

Para a discussão crítica sobre o lugar ocupado pela linguagem, foram selecionados os textos: “Aproxima a boca”, “A pulsação das sílabas”, “Verdade poética”, “A poesia não vai”, “Agora as palavras”, “Acaricio uma vez mais”, “Recomeçamos então”, “Vem de um céu”, “Não sabemos” e “O sal da língua”.

Os poemas “Aproxima a boca” e “A pulsação das sílabas” revelam o caráter adâmico da palavra (citado por Lourenço, 1996), no sentido de ser muito mais do que o elo entre o homem e a natureza (a vida), de ser a sua morada: “Aproxima a boca da nascente: / não te importes / se for silêncio só / o que te chega aos ouvidos: / é música / [...] / não tens outro país, [...] outro céu”. A palavra, inerente ao homem, dissociada do ser, é o seu próprio corpo que “Com a boca, com os olhos, / com os dedos / procura tocar a terra cheia / do teu coração. / Outra vez”. (*O sal da língua*, 2011, p. 593).

“A pulsação das sílabas” corrobora o *status* da palavra redentora, no sentido de trazer ao “solo da vida” o objeto puro, a essência, muito antes da

nomeação deste: “Ele amava a pulsação das sílabas, / [...] / procurava nela o que nem sabia, / o que nunca soube [...] / o sinal da graça, o frágil / fio que conduzisse à vida, / tão aquém do desejo de vivê-la.” (*O sal da língua*, 2011, p. 599). Ela é lugar “onde o corpo se faz alma / ou a alma se faz corpo”. A expressão, nesse contínuo movimento de (re)fazer-se, é inacabada, sem o antes e o depois. Contenta-se em apenas “ser”, a exemplo dos animais, conforme Ferraz (2004) e, assim, exprime a realidade para além dos limites espaço-temporais. Nesse poema, a palavra pulsada é o lugar onde mora a vida, em sua essência simples: o corpo se faz alma e a alma se faz corpo, naturalmente (antes de algum sentido), há apenas o desejo de viver.

Os poemas “Verdade poética”, “A poesia não vai”, “Agora as palavras” e “Acaricio uma vez mais” revelam uma escrita que capta a beleza e a grandiosidade das coisas simples do cotidiano, avessa às normas, almeja a escrita livre que, por criterioso labor, busca as palavras indomadas, despojadas por um lado, lapidadas por outro, (é a leveza que traz o peso medido), desvencilhadas das impurezas, consigam exprimir “uma realidade, além dos limites da representação”, como esclarece Aiello (1985).

Em contínua (re)configuração, a poesia almeja “ser” e revelar o “ser” das coisas: “Há quantos anos estás aí, na eira / ou no telhado, esganhando / o pão difícil sol a sol, aceitando as migalhas do nosso coração / [...] / pois não fizeste do teu canto um luxo / nem traficaste o bem comum \_ / [...] / descobres o gosto da vida / até num charco de água turva. (*O sal da língua*, 2011, p. 605); “A poesia não vai à missa, / não obedece ao sino da paróquia, / [...] / Língua de fogo do não, / [...] / é uma espécie de animal / no escuro recusando a mão / [...] / a poesia adora / andar descalça nas areias do verão.” (*op. cit.*, 2011, p. 609); “Obedecem-me agora muito menos, / as palavras [...] / fartaram-se da rédea, / [...] / não me perdoam a mão rigorosa, / [...] / mas agora estão ariscas, escapam-se por entre / as mãos, arreganham os dentes / se tento detê-las. Ou será que / já só procuro as mais encabritadas?” (*id. Ibidem*); “Acaricio uma vez mais a doçura / da madeira: tábua, / tábua do meu ofício, / [...] / onde no espanto do papel / tropeço, balbucio, / Tábuas que me tem seguido / de casa em casa, rio / em rio, aplainada, polida,” (*op. cit.*, 2011, p. 610).

Na poética eugeniana, as palavras, figuradas ou não pela música, silêncio ou memória, são o “sal da língua”, pois convocam para si o “lugar do lume” e evocam o “paraíso terrestre” (Lopes, s.d), no sentido de trazerem a ressignificação de si e do homem, por meio de contínua ressemantização. Em “Como se a pedra”, o sujeito lírico faz analogia da palavra à pedra, elemento sem vida, mas nas mãos do homem torna-se viva, “aquecida com seu calor” cheia de “luz”, “rumorosa”. Pela interiorização do espaço e pelo movimento de metáforas a palavra, inicialmente “pedra”, torna-se “ave” e por contigüidade suas características: de pesada e estagnada passa a ter o movimento leve, vibrante e atinge as alturas. E com a palavra o homem também atinge tais patamares “A sua mortalidade, [...] Canta com a pedra”:

Como se a pedra

Escuto como se a pedra  
cantasse. Como  
se cantasse nas mãos do homem.  
Um rumor de sangue ou ave  
sobe no ar, canta com a pedra.  
A pedra nas suas mãos  
Obscuras. Aquecida  
com seu calor de homem,  
o seu ardor  
de homem. Escuto  
como se fora a minúscula  
luz mortal que das entranhas  
lhe subisse à garganta.  
A sua mortalidade  
de homem. Canta com a pedra.  
(*O sal da língua*, 2011, p. 597).

Os textos “Não sabemos” e “O sal da língua” mostram o paradoxo que envolve a palavra que, sem dar conta de explicar as coisas e diante da proximidade do fim, resiste, é o “sal da língua: “Não sabemos nada, e o que temos / é pouco: um nome / um nome em prosa corrente; / tão pequeno que nem sequer / alcança o ramo / em flor / [...] / um nome comum [...] / nome que bebe o orvalho / nos olhos de amigos mortos / tão cedo; ou perdidos.” ( *O sal da língua*, 2011, p. 622).

“O sal da língua” a partir da indagação “[...] quem é hoje capaz de salvar o mundo ou apenas mudar o sentido da vida de alguém?” explicita o papel sagrado da língua: roubar o ser à morte, ao trazê-lo à consciência da

fragilidade da vida, evitando sua mitificação. (Lourenço, 1996). Ou seja, em consonância ao que Lefebvre (1980) afirma sobre a arte “abrir-se à totalidade do mundo”, no sentido de trazer a consciência de que “o essencial do mundo é a interrogação que lhe dirigimos e que ele nos dirige a propósito da sua essência (da sua realidade) e da sua possibilidade de aparição”. A arte rompe com os limites espaço-temporais e propõe a existência plena, ao promulgá-la a partir da constante interrogação do *dever*, do que poderia ser, da presença e da ausência que compõem a existência. Como ocorre em *O sal da língua*, diante da fragilidade da vida e da palavra, que não encontra resposta para todas as coisas, o “eu”, numa atitude de resistência, deseja trazê-las à tona por acreditar que mesmo com seu “lume breve”, elas têm o poder de perpetuar a vida ao resgatar a “possibilidade de aparição”, com sua constante interrogação sobre o ser e das coisas que compõem a existência. E assim quando essas interrogações fazem morada no “eu” a palavra também se perpetua “Palavras que te quero confiar / Para que não se extinga seu lume”:

#### O sal da língua

Escuta, escuta: tenho ainda  
 uma coisa a dizer.  
 Não é importante, eu sei, não vai  
 salvar o mundo, não mudará  
 a vida de ninguém \_ mas quem  
 é hoje capaz de salvar o mundo  
 ou apenas mudar o sentido  
 da vida de alguém?  
 Escuta-me, não te demoro.  
 É coisa pouca, como a chuvinha  
 que vem vindo devagar.  
 São três, quatro palavras, pouco  
 mais. Palavras que te quero confiar.  
 Para que não se extinga seu lume,  
 o seu lume breve.  
 Palavras que muito amei,  
 que talvez ame ainda.  
 Elas são a casa, o sal da língua.  
 (*O sal da língua*, 2011, p. 627).

## MEMÓRIA

A memória, muitas vezes, apresentada com a descrição de um espaço interior, é verificada em oito poemas do livro: “Vêm da infância” (memória /

espaço interior). “São coisas assim” (memória /espaço interior / palavra), “Ocorre-me tropeçar” (memória / poema / corpo), “No fim do verão” (memória / corpo), “Demoraste muito” (memória / espaço interior / silêncio), “Em *New Bedford*” (memória / natureza), “Acerca dos gatos” (memória / outro tema: gatos), “Para dar” (memória / natureza).

Os poemas “Vêm da infância” e “No fim do verão” trazem a memória ligada à ideia de envelhecimento, a tranquilidade de envelhecer, no primeiro, e a alegria de viver, no segundo.

Os versos de “Vêm da infância” retratam uma oposição entre exterior e interior e as mulheres denotam a chegada da velhice, silenciosa, serena, meticulosa exteriormente. Porém, interiormente, trazem o movimento alegre e largo da vida, como o que vem das crianças e dos animais. A ideia colocada é a de viver, simplesmente, cumprir o caminho sem questionar, como os animais:

Vêm da infância

Vêm da infância, essas mulheres.  
Caladas, discretas, sem pressa  
De existir. Explêndidas mulheres essas,  
penteadas com risca ao meio,  
as orelhas descobertas pelo cabelo  
de sombra clara.  
No seu coração o mundo  
não era tão pequeno e o que faziam  
não lhes parecia humilhação.  
Sabiam envelhecer com a vagarosa  
luz das crianças  
e dos animais da casa.  
A par da rosa.  
(*O sal da língua*, 2011, p. 597- 598).

No poema, “No fim do verão”, a imagem infantil corrobora a vivacidade e alegria da vida e, situando-se no espaço interior, pela memória, vem visitar o “eu” e com ele permanece no fim do verão (aproximação do outono / velhice). Semelhantemente ao poema anterior, a paisagem interior é movimentada e alegre, contrapondo-se ao tempo cronológico e espaço exterior que caminha para a placidez:

No fim do verão

No fim do verão as crianças voltam,  
correm no molhe, correm no vento.  
Tive medo que não voltassem.  
Porque as crianças às vezes não

regressam. Não se sabe porquê  
 mas também elas  
 morrem.  
 Elas, fruto solares:  
 laranjas, romãs  
 dióspiros. Sumarentas  
 no outono. A que vive dentro de mim  
 também voltou; continua a correr  
 nos meus dias. Sinto os seus olhos  
 rirem; os seus olhos  
 pequenos brilhar como pregos  
 cromados. Sinto os seus dedos  
 cantar com a chuva.  
 A criança voltou. Corre com o vento.  
 (*O sal da língua*, 2011, p. 605)..

Em ambos é notória a correspondência entre os ciclos sazonais, vitais, poéticos e a sua projeção no humano, no sentido de o amadurecimento estar aproximado com o inverno e a velhice. Assim, a presença animal em Eugênio, conforme Lopes e Ribeiro (2004) também figuraria, em alguns momentos da obra, como o desejo da não morte, considerando que permanecem até o fim, ágeis, vibrantes ou lentos e silenciosos, porque são a “prova” de que na poesia, o corpo permanece vivo até o fim “O corpo nunca é triste / o corpo é o lugar / mais perto onde o lume canta” (2014, p. 43): “Sabiam envelhecer com a vagarosa / luz das crianças / e dos animais da casa” (*O sal da língua*, 2011, p. 597).

Também é perceptível, nesses poemas a (re)significação do espaço vivenciado, por meio do filtro interior do “eu”, tornando as imagens espaciais carregadas de símbolos, íntimas e, sobretudo, dialéticas porque transitam entre o inconsciente imaginativo (interior) e o consciente exterior (Bachelard, 2008). Por essas transfigurações é que as mulheres simples por fora, eram tão grandiosas interiormente: “as mulheres penteadas com risca ao meio”, “No seu coração o mundo / não era tão pequeno” e elas “Sabiam envelhecer com a vagarosa / luz das crianças.” (*O sal da língua*, 2011, p. 597). Ou ainda, são essas imagens “acordadas de ser” que permitem ao “eu” reportar-se à alegria vivaz das crianças como “frutos solares: / laranjas, romãs, / dióspiros. Sumarentas / no outono...” (op. cit., 2011, p. 605)

Nesse sentido, esses poemas evidenciam a poesia como o lugar de união desses dois espaços porque promove a comunhão entre memória e imaginação, lembrança e imagem. E por meio da sua união é possível ao “eu”

(re)significar-se e mesmo diante da aproximação do outono (velhice), sentir-se como os “dióspiros sumarentos”, pois: “A que vive dentro de mim / também voltou; continua a correr nos meus dias. / [...] / A criança voltou. Corre no vento.” (*op. cit.*, 2011, p. 605).

O poema “Demoraste muito”, diferentemente dos anteriores, ilustra apenas o espaço interior, povoado de inúmeras figuras, perpassada pela memória e pelo silêncio: “Umaz luz anônima, / de fotografia antiga,” “Teu olhar velado”, “a rosa [...] na tua mão” e “um sorriso breve na sombra”; que levam a um balanço da vida, pelo qual o “eu” afirma que a vida (a palavra, em sua morada silenciosa ou a própria consciência) demorou muito para se manifestar: “Demoraste muito, desta vez. / Cheguei a pensar que te perderas / na crispada brancura da neve.” E, mesmo agora, próxima do fim, chega calada, mas acolhedora ao “eu”, com um sorriso breve e iluminado: “Uma luz anônima, / de fotografia antiga, é agora / a tua. Já não terás outra. / Nem outro silêncio por vestido / a defender-te do frio. / [...] / Nada pergunto, nada me dizes, / mas um sorriso breve brilha na sombra. / Anónima, não tarda / que a luz te proteja e leve.” ( *O sal da língua*, 2011, p. 607). Assim, a memória, figura silenciosa da palavra, resgata o ser a si, pois é sua morada e com ele permanece até o fim; mesmo sem anunciar nada e ser um breve momento “[...] nada me dizes, / mas um sorriso breve brilha na sombra”.

Esse poema exprime o que Miranda (s.d) assegura sobre a integração do corpo e a palavra em Andrade, onde a linguagem do corpo é silêncio ou rumor e, a partir da língua rigorosa e exata, vem à tona a tensão da palavra que carrega o silêncio (sendo ele, sua sobrevivência ou possibilidade); porém sempre em tom de plenitude e serenidade. Nesse poema, a palavra está junto ao “eu” até o final e, mesmo em sua face silenciosa, “diz” com o corpo, por meio de “um sorriso breve sorriso [que] brilha na sombra”.

## NATUREZA

A natureza é sempre o espaço mais contumaz na poética de Andrade, totalizando nessa obra, trinta e três poemas: “Aproxima a boca” (palavra / natureza / corpo), “O lugar da casa”, “Estou aqui” (natureza / paisagem), “Cada



coisa” (natureza / espaço interior), “Sempre a água” (natureza / palavra), “Como se a pedra” (natureza / música), “Talvez”, “Recomecemos então” (natureza / palavra), “O espírito do outono”, “Se deste outono”, “Barcos ou aves” (natureza / corpo / palavra), “Vem de um lado do céu” (palavras / natureza), “Não o procures” (natureza / música), “Em *New Bedford*” (natureza / memória), “Dos lados do mar”, “Nada” (natureza / corpo), “É assim”, “Com este barro” (natureza / corpo), “No meu desejo”, “Como pólen”, “Arco da aliança”, “Com Ulisses”, “Caem como pedras” (natureza / paisagem), “Para dar” (natureza / memória / palavra), “Há já dois dias” (natureza / referência temporal / interior), “Não se aprende”, “A custo” (natureza / corpo), “Ainda o poço”, “Não chove”, “Em estilo amável” (natureza / paisagem), “Não sei”, “À minha porta”, “Coda”.

Semelhantemente às obras anteriores, aqui a natureza segue o mesmo itinerário: é ela que compõe toda a existência, com seus quatro elementos, emanando e exaltando a vida, consciente da morte, cumprindo o seu ciclo de modo sereno, melancólico ou vivaz, entrelaça-se aos seus elementos (o homem, os animais, os frutos, a terra, o ar, a água e o fogo) e com eles, a própria vida em constante metamorfose. Nesse sentido, a natureza é espaço de revelação humana, à medida que leva às inúmeras (re) significações. Em *O sal da língua*, ela é “O lugar da casa”, “onde o lume foi aceso” e “sentou a alegria”, que tem um destino: “crescer como árvore” e “sentir os passos de abril” ou “a floração dos ramos”. Afinal, na existência, “Cada coisa tem o seu fulgor / a sua música. / Na laranja madura canta o sol, / na neve, o melro azul.” E, por isso, “[...] ninguém / poderá negar a evidência / de ser chama ou água, / fluir em lugar de ser pedra.”

E nesse constante verter, muitas vezes, a vida acontece, simples, sem explicação, em suas inúmeras possibilidades de combinações: “talvez” o verão “[...] nem tenha nome. / Anunciado só pelo frêmito / da folhagem.”. Ou se o outono com sua “cabeleira ruiva” deixasse “uma folha apenas”, e ela tivesse um nome, “seria o mais aéreo / de quantos tem a terra”. Porque há uma irradiação humana, numa equivalência entre todos os elementos do mundo, por meio da não-fixação dos significantes em relação aos significados (Coelho, s.d) que, em Andrade, (baseados nos quatro elementos míticos) está centrada na

metamorfose, pelas quais as qualidades transitam de uma coisa a outra, produzindo novos significados (Lopes, s.d). Graças ao movimento transfigurador da natureza e suas combinações, a vida acontece e se renova. As coisas são passíveis de transformação, podendo ser (re)significadas (conforme a consciência, ou não): “De noite eram barcos, de manhã são aves: / entram cantando pela casa.”, as crianças “No fim do verão [...]” são “frutos solares / laranjas romãs / dióspiros / Sumarentas / no outono”. Tendo ou não, consciência das transformações, elas acontecem, por que a vida e o ser são “inacabados” e precisam cumprir o seu ciclo, de acordo com a poética elementar: “Nada, nem sequer o verão / está completo [...] / Esquecemos que somos culpados da nossa inocência. / E sorrimos alheios / ao sol que declina / [...] / O privilégio da vida é este / silêncio musical”.

Complementando essa discussão sobre os acontecimentos inerentes ao ciclo da natureza (vida), trazidos ou não, à consciência, soma-se a afirmação de Heidegger (2004), que considera o homem como um ser no espaço, atribuindo-lhe ou não, valor de existência. A relação homem / natureza aponta para o desejo de permanecer, misturar-se, viver, amar e morrer nesse espaço, numa total comunhão com o cosmos, às vezes, de modo consciente, outras, inconsciente (como os animais ou as pedras): “Não se aprende grande coisa com a idade / Talvez a ser mais simples, / [...] / Demoro-me a escutar um rumor. / Pode ser o prelúdio tímido ainda / do cantar dum pássaro, uma gota / de água na torneira mal fechada, / [...] / Seja o que for, é o que me retém / aqui, me sustenta, impede de ser / uma qualquer vibração da cal” (*O sal da língua*, 2011, p. 620). Ou “Cada coisa tem o seu fulgor, / [...] / Na laranja madura canta o sol, / [...] / Não só as coisas, / os próprios animais / brilham de uma luz acariciada; / quando o inverno / se aproxima dos seus olhos / a transparência das estrelas / torna-se fonte da sua respiração / Só isso faz / com que durem ainda / Assim o coração.” (*op. cit.*, 2011, p. 595); “[...], essas mulheres, / [...] / sem pressa / de existir. / [...] / Sabiam envelhecer com a vagarosa / luz das crianças / e dos animais da casa. / A par da rosa” (*op. cit.*, 2011, p. 597); “Caem como pedras felizes na água. / São três ou quatro garotos / [...] / eles com seu riso / que tornam o rio navegável. / Provavelmente não têm mais / que o esplendor do corpo nu.” (*op. cit.*, 2011, p. 600).

Não importa o que traz, refletida ou involuntária, a natureza é a pátria do homem, na intimidade do seu ser (na vida e na morte): “Não chove ainda mas a terra / [...] / já cheira a chuva. / Não poderia viver onde a luz fosse estrangeira. / [...] / o meu país / é onde a pedra acesa do mar / ilumina as veredas / do coração.” (*O sal da língua*, 2011, p. 626); “A luz / a luz trazida / pelos rosados pés dos pombos / dos confins da alegria / \_quem pudera levá-la / à boca e dormir apaziguado.” (*op. cit.*, 2011, p. 267). Dos trinta e três poemas de *O sal da língua*, que configuram a natureza, foram selecionados dez textos para ilustrar as discussões sobre o espaço: “O lugar da casa”, “Cada coisa”, “Sempre a água”, “Talvez”, “O espírito do outono”, “Se deste outono”, “Arco-da-aliança”, “A custo”, “À minha porta”, “Coda”

Em “Cada coisa”, a natureza se apresenta como a essência entre os seres e sua existência, a própria vida que emana dos seres: “Cada coisa tem o seu fulgor, / a sua música / Na laranja madura canta o sol, / na neve o melro azul. / Não só as coisas, / os próprios animais” (*O sal da língua*, 2011, p. 595).

Em “O lugar da casa”, a natureza é o ciclo onde tudo se refaz, é o destino dos seres cumprir o ciclo e retornar: “Uma casa que fosse um areal / [...] / onde o lume foi aceso, e à sua roda / se sentou a alegria e aqueceu as mãos; e partiu porque tinha / um destino; [...] / crescer como árvore, resistir / [...] ao rigor da invernia, / [...] / e certa manhã sentir [...] / a floração / dos ramos, que pareciam / secos, e de novo estremecem / com o canto da cotovia.” (p. 593).

Esses poemas ressaltam a afirmação de Santos e Oliveira (2001, p. 68) sobre o homem conceber, a partir de um quadro de referências espaciais, posicionamentos relativos que erigem a identidade como relacional. Em Andrade, a relação e constituição humanas ocorrem por meio dos quatro elementos, como no poema “Em cada coisa”, que reporta aos seres, sua essência sempre luminosa, em harmonia com a existência, seja no vigor da vida ou na placidez da morte: “Cada coisa tem o seu fulgor, / Na laranja madura canta o sol / na neve o melro azul. [...] / os próprios animais / brilham de uma luz acariciada; / quando o inverno / se aproxima / a transparência das estrelas / torna-se fonte de sua respiração.” (*O sal da língua*, 2011, p. 595). Aqui o fruto maduro é metáfora da terra, o fulgor do verão remete ao fogo,

emanados no vigor do verão (vida); e a neve é a água e a terra invernal, o ar é a respiração estelar, com a aproximação do inverno (morte), em que o ser volta-se ao cosmos (a fonte estelar) que o continuará abrigando.

Nesse poema não há referência explícita ao homem em harmonia com a natureza, porém fica subentendido entre os seres que compõem a existência e “Cada coisa tem o seu fulgor”; se levar em conta a discussão de Eunice Ribeiro (2004) acerca da presença animal na poética de Andrade, que figurativiza desde o desejo intenso, a natureza selvagem intocada, como também o íntimo do homem; compreende-se que o animal encontra-se incorporado ao humano ou apenas o tangencia. O “revelar-se animal” sugere um modo de suspender, mesmo que temporariamente, a humanidade, em alguns momentos da obra, como o desejo da não-morte (considerando que permanecem até o fim, ágeis, vibrantes ou lentos e silenciosos, na poesia, o corpo permanece vivo até o fim). No poema, nota-se a referência aos que permanecem até o fim: “Os próprios animais / brilham de uma luz acariciada; / quando o inverno / se aproxima dos seus olhos / a transparência das estrelas / torna-se fonte de sua respiração. / só isso que faz / com que durem ainda / Assim o coração” (*O sal da língua*, 2011, p. 595).

Outro poema que demonstra a presença animal revelando a busca da não morte, pelo adiamento da humanidade é “Vêm da infância”, relata sobre as mulheres que sabiam envelhecer como os animais: “[...] essas mulheres [...] sem pressa / Sabiam envelhecer com a vagarosa / luz das crianças / e dos animais da casa” (*O sal da língua*, 2011, p. 598). O poema “Sempre a água”, por sua vez, evidencia não só a afirmativa de Santos e Oliveira (2001) sobre a concepção do homem em um referencial espacial, além de reforçar as discussões de Soethe (2007) e Staiger (1997) sobre o espaço ficcional relacional e interiorizado. No poema, ocorre a evocação da corporeidade do sujeito que leva à percepção de si, consoante a Soethe. Nos versos: “Sempre a água me cantou nas telhas. / Habito onde as suas bicas, / as suas bocas jorram”, compreende-se que há a imersão do “eu” na natureza, pelo não-distanciamento do poeta do objeto que fala, segundo Staiger: “As palavras que no cântaro / a noite recolhe e bebe / com agrado / sabem a terra por serem

minhas.”, “nada / ninguém / poderá negar a evidência de ser chama ou água” (*O sal da língua*, 2011, p. 596).

A natureza elemental, juntamente com a palavra, constitui o espaço que envolve o homem e o leva à percepção de si. Nas “águas do poema”, o ser habita a fonte na palavra que jorra, porque existir requer um ciclo, contínuo de fluir com a água e as palavras. Para o “eu”, “fluir” em lugar de “ser pedra” é “existir” e, continuamente, “ser” como anuncia o título: “sempre a água”, remetendo ao símbolo da fonte da vida. Ilustra o *Stimmung e leib*, citados por Staiger (1997), o ser e a água, a terra, a chama (vida, palavra) são um só e por isso é que podem “fluir em lugar de ser pedra” (p. 596).

O poema “Talvez”, pelo próprio título carrega a dúvida sobre a nomeação das coisas, opondo-se, porém, ao fato anunciado que, como em acontecimento natural é certo e acontece, “Talvez nem tenha nome. / Anunciado só pelo frêmito / da folhagem”, mas “Era o verão”. Nessa perspectiva, a natureza é apresentada tão ampla, que talvez não haja palavra que a possa nomear. É a poesia “sem paredes” citada por Alves (2009) que, transfiguradora, anuncia não só a chegada do verão, mas, sobretudo, não desvincilhada do homem (nem natureza, nem a palavra) apresenta todo o sentimento que também se levanta no poema de alegria vibrante com a chegada do verão: “O riso invisível, [...] / Certa doçura, / certa violência / [...] / E por fim / a muito lenta paixão / do fogo, sufocada. / Era o verão” (*O sal da língua*, 2011, p. 600). Segundo Alves (2009), a amplitude espacial ratifica-se no plano poético, ao corroborar o “derrame de emoções”, apresentadas por metáforas imagísticas e profundamente psicológicas:

Talvez

Talvez nem tenha nome.  
Anunciado só pelo frêmito  
da folhagem.  
O riso invisível, o grito  
de um pássaro, o escuro  
da voz. Certa doçura,  
O espesso, volúvel  
tecido da noite agora a roçar  
o corpo da água. E por fim  
a muito lenta paixão  
do fogo, sufocada.  
Era o verão. (*O sal da língua*, 2011, p. 600).

Ocorre, do mesmo modo, o espaço corpóreo (além do natural e psicológico), a partir dos elementos naturais, transfigurando-se no lirismo do corpo, “o corpo torna-se instrumento de criação, origem primeira e exclusiva [...] da palavra nascida não só do corpo, mas do movimento que ele articula” (ALVES, 2009, s.p): “O riso invisível, o grito / de um pássaro”, “O [...] tecido da noite a roçar / o corpo da água.”, esses movimentos, corporais produzidos pela natureza (e sentidos pelo “eu”) vêm, numa gradação, até a explosão do verão numa “lenta paixão / do fogo, sufocada. / Era o verão.” (*O sal da língua*, 2011, p. 600).

O poema “Talvez” também traz à tona uma característica da escrita de Andrade, citada por alguns estudiosos como Aiello (1985), Lourenço (1996) e Ferraz (2004) que é a leveza e naturalidade com que a palavra, (aparentemente simples, entretanto arduamente tramada), evoca a realidade para o poema, a ponto de ela ser o próprio poema. Aiello (1985) afirma que existe uma busca pelo objeto puro, desvincilhando-se das impurezas da palavra que o nomeia (a suprealidade). Lourenço (1996) explica sobre o “caráter adâmico” da linguagem eugeniana, que leva à recriação do já existente, porém, incomunicado, pelo desvio e figurações da palavra. Igualmente, Ferraz (2004) esclarece que o desejo de trazer a natureza para o poema é criar e inserir nele a natureza. Advém desse desejo a dubiedade da sua poética – trazer a presença e a aparição na construção tramada e, aparentemente, um pleno estado de entrega. Essa trama poética evidencia-se, aparentemente, sem querer nomear o objeto. Constrói uma imagem que o representa, antes mesmo de nomeá-lo. Sendo assim, somente no último verso o verão foi citado. A realidade veranil, desde o início, é sutilmente apresentada através de imagens transfiguradoras, corpóreas plenas de vida: o verão chega de mansinho, gradativamente, no tremor de uma folhagem, no riso invisível de um pássaro, no volúvel tecido da noite que roça a água e, por fim, na explosão que vinha lenta, sufocada do verão.

Os poemas “O espírito do outono” e “Se deste outono” trazem a referência à morte pela figura do outono e a natureza é exibida incólume ao movimento do seu ciclo. Muito embora, os sentimentos suscitados sejam de incerteza plácida, no primeiro poema; a melancolia está presente no poema

seguinte. Trata-se do sujeito, inserido nesse espaço natural de outono, que o vivencia e o ressignifica, segundo seu filtro particular e sua imensidão íntima, referindo a Bachelard (2008). Em “O espírito do outono”, a natureza, ao seguir seu ciclo, deixa ao “eu”, mais interrogações do que respostas e ele, constantemente, ao indagá-la, deixa fugir de sua “imensidão íntima”, uma imagem “acordada do ser”, que pode ser entendida como a beleza do espírito do outono (o momento belo e sereno em que a morte se aproxima, sem respostas): “Terei de falar do espírito do outono / agora que setembro / chegou ao fim.”, e interroga sobre o que é o espírito do outono?: “Será a embriaguez? O vento matinal / arrastando as folhas / raparigas canções? / O sopro frio das estrelas? / Será a beleza o espírito do outono?” E sem resposta, consciente de sua fragilidade, rende-se à beleza desse ciclo e a morte que o espera: “Há um limite / para o homem, um limite / para suportar o peso do mundo. / Da beleza, da bárbara beleza, quem sabe defender-se / sem medo do coração lhe rebentar?” (*O sal da língua*, 2011, p. 602).

A identificação do “eu” com o espaço exterior ocorre pelo seu não distanciamento da realidade descrita (Staiger, 1997). A expressão do “eu” fica, assim, imersa no fato absorvido sobre o espírito do outono: “Espírito é palavra suspeita: não há / hipócrita que não se abrigue / à sua sombra”, pois o que a natureza lhe apresenta aos olhos, não seria o que seu interior consegue ver ou externar? Não é a toa que o “eu” indaga à natureza e no final, indaga-se: “quem sabe defender-se / sem medo do coração lhe rebentar?”; afinal, quem reflete quem? . Essa interrogação leva a outra discussão, proposta por Lefebvre (1980): a arte “abre-se à totalidade do mundo, mas o que ela visa não é a explicação: será, antes, uma tomada de consciência relativamente ao próprio ser das coisas: uma interrogação”, que permite ao “eu”, reconstruir-se espaço-temporalmente, partindo desse paradoxo proposto pela arte: é o que não existe, ao mimetizar o *devenir*, a realidade que poderia ser. A afirmativa de Lefebvre pode ser uma resposta para as indagações: “quem sabe defender-se / sem medo do coração lhe rebentar?”; afinal, quem reflete quem?

O poema “Arco-da-aliança” refere-se à alegre chegada da primavera, em contrapartida com os textos de “A custo” e “À minha porta”, que retratam a chegada do inverno e a aproximação da morte. Possuem em comum, o fato de

a natureza intrínseca ao “ser” permitir a ressignificação dos sentimentos e sensações sugeridas. Reporta-se às ideias de Soethe (2007) acerca das obras literárias, que promovem a reflexão sobre o sentido e a percepção do espaço, ligadas ao imaginário e à mimese, ao invocar a corporeidade do sujeito por formas plásticas e sensoriais, permitindo metáforas sinestésicas e cromáticas presentes nos poemas, em particular, “o verde da luz tímida das tílias”, “o amarelo solar do matinal cantar dos galos” ou “o azul feliz das uvas de Corinto” anunciam a chegada da primavera e a despedida do “sonolento” inverno:

Arco-da-aliança

O verde da luz tímida  
das tílias,  
o amarelo solar  
o matinal cantar dos galos,  
o azul feliz das uvas de Corinto,  
o roxo friorento das primeiras  
violetas, o vermelho  
glorioso do grito dos falcões:  
de norte a sul  
era o arco-íris que rompia  
na manhã molhada,  
era o inverno que se ia embora,  
o velho e o sonolento  
inverno que partia:  
da janela  
avistam-se as últimas barcas –  
(*O sal da língua*, 2011, p. 617.

Outro estudioso do espaço na Literatura que contribui para a leitura desses três poemas é Blanchot (1987), que assegura ser o espaço interior tradutor das coisas, fazendo-as passar da linguagem exterior para a interior, promovendo as transfigurações, que levam a um espaço imaginário (além do “outro lado”). A experiência da impossibilidade concretiza-se no momento em que o poeta se torna um “por vir” ou um “ainda não”, na perspectiva de um amanhã mais rico de sentido.

Em “Arco-da-aliança” o sentimento suscitado pelo cromatismo da aliança das cores é a alegria abundante, obtida com a chegada da primavera: “O verde da luz tímida / das tílias, / o amarelo solar / do matinal cantar dos galos, / o azul feliz das uvas de Corinto, / [...] / o vermelho / glorioso do grito dos falcões; / [...] / era o arco-íris que rompia / na manhã molhada, / era o inverno que se ia



embora, velho e sonolento / [...] / da janela / avistam-se as últimas barcas \_” (*O sal da língua*, 2011, p. 617). E a adjetivação expressiva: tímida, solar, feliz, glorioso, sonolento, essa alegria exterior presente na natureza personificada, traduz o interior lírico e esse o espaço habitado, como num processo simbiótico entre “eu” e natureza.

As transformações que o espaço promove no interior lírico também são vistas no poema “A custo”. É como se o “eu” sentisse no seu corpo todas as alterações sofridas pela natureza, com mudança da estação. Ou o contrário, que a natureza presenciasse o envelhecimento do “eu”, como se fossem indissociáveis, acentuada no poema pelos possessivos, “abandona-me, dói-me”. O título já anuncia a dificuldade do “eu” de se desvencilhar da natureza veranil (a juventude), com suas “fundas raízes”, para dar lugar ao inverno (a velhice): “Embora a custo, desprende-se, / abandona-me, / o verão \_ ganhara raízes / fundas no que fora / terra aberta ao seu fulgor. / Deixou marcas, o cabrão: / [...] / Vai sendo tempo de / de considerar as minúsculas veredas / que por todo o corpo correm / não sei para que estrela, / escutar com atenção / a narrativa do silêncio”. (*O sal da língua*, 2011, p. 621).

Se no primeiro momento é custoso desprender-se da vida juvenil, o “eu” tem consciência da passagem do tempo que traz a velhice e a morte, e diante disso, afirma que a chegada é uma elegia “onde um rio e outro rio vão morrendo”. É interessante notar o uso do gerúndio para acentuar a ideia de continuidade que, somada ao símbolo do retorno à fonte (citado por Lourenço), reverbera a busca do “eu” pela não morte, conforme os pressupostos de estudiosos, como Eliade (1984), que discute o sentido positivo da morte, quando vista numa estrutura cíclica, ela promove o “eterno retorno”, considerando que na natureza, “as coisas se repetem até o infinito” (p.104). No poema, a busca constante pela não morte é evidenciada por meio da integração com o cosmos (que permite a repetição cíclica promulgada pela natureza), ou pela busca do paraíso terrestre (também salientada por Eduardo Lourenço) na figura do retorno à fonte (cosmogonia aquática referida por Eliade). Exemplo citado no poema, quando a morte está próxima, o que resta é a continuidade pela água “um rio morrendo”:

O poema “Coda” é outro exemplo de como a natureza não se dissocia do “eu”, em qualquer etapa da vida, afinal como se tem visto, ela é infinita enquanto cíclica, na sua finitude; e também os que nela habitam e a compõem, mesmo diante da chegada da morte, como nesse poema, um ciclo se encerra para que outro comece, e nessa dinâmica, não há fim. Os poemas eugenianos representam a natureza: espaço amplo de exaltação da vida, em quaisquer circunstâncias.

“Coda” é o último poema desse livro e anuncia o fim a partir do título, contudo, não é definitivo, há duas obras: *Véspera da água* e *Contra a obscuridade*, que finalizam com um poema do mesmo título e tema; ficando subentendida a ideia de continuidade. Deve-se levar em conta a noção de transformação, como a integração ao cosmos, que suscita um sentimento de serenidade:

Coda

A luz,  
a luz trazida  
pelos rosados pés dos pombos  
dos confins da alegria

- quem pudera levá-la  
à boca e dormir apaziguado.  
(*O sal da língua*, 2011, p. 627).

O poema “À minha porta” destaca o espaço exterior de inverno que, “à porta” do “eu”, anuncia a velhice e a aproximação da morte. Revela, também, o seu interior, nos versos: “À minha porta senta-se outra vez / o inverno. Traz consigo / o mar. Está velho / e magro o mar, [...] / Também traz árvores: cegas”, “Tenho dó das suas folhas / de borco na rua, / a respiração difícil”, “Só um sorriso aceso / lhe aqueceria as mãos; o coração / não falo: não há lume / que o torne enxuto e novo.” (*O sal da língua*, 2011, p. 626). Heidegger (2004) esclarece sobre a inserção do homem no espaço, absorvendo o mundo circundante e dando existência relevante aos elementos espaciais, por meio da proximidade estabelecida com eles, atribuindo-lhes valores de existência. Os adjetivos que se referem à natureza, ao mar “velho, magro e negro”, às árvores “cegas e cambaleantes e com respiração difícil”, revelam o olhar interior do sujeito lírico, devido à proximidade estabelecida com a natureza, atribuindo-lhe

valores de pena e melancolia, sentindo o tempo passar como “um sorriso aceso / lhe aqueceria as mãos”, mas não o coração “não há lume que o torne enxuto e novo”.

## CORPO

O espaço corpóreo apresenta-se em oito textos: “Aproxima a boca” (palavra / natureza / corpo), “Barcos ou aves” (natureza / corpo / palavra), “Nada” (natureza / corpo / palavra), “Com este barro” (natureza / corpo), “Ocorre-me tropeçar” (memória / poema / corpo), “No ritmo surdo” (música / corpo), “A custo” (natureza / corpo), “O rapaz de Pasolini” (corpo).

O poema “Barcos ou aves” mostra a palavra corpórea, comentada por Bento (s.d) e Miranda (s.d), que denominam a poética eugeniana como a poesia da relação do corpo e a palavra, reduzida a cintilações do corpo, do homem e da vida na sua reconstrução. Nos versos, a linguagem é personificada e sob a égide corpórea passa por inúmeras transfigurações que reverberam o ciclo da vida: “De noite eram barcos, de manhã são aves: / entram cantando pela casa. / Juntos vão pelos dias como irmãos / [...] / como estrelas da mesma constelação / [...] / de porto em porto / [...] / é só o gosto inteligente / de regressar à pequena praça / [...] / onde o corpo se reconheceu noutra corpo.” (*O sal da língua*, 2011, p. 603).

O caráter adâmico da palavra, discutido por Lourenço (s.d (a), p. 119), quanto ao uso das palavras antes do seu significado corrompido, em busca da pureza das coisas sem nome, na sua essência absoluta identifica-se na palavra (natureza) ampla que tudo abriga, “barcos e aves” que vão e regressam em movimento vital: “entram cantando pela casa”, “Vão pelos dias”, viajam “de porto em porto” e, ao final, retornam “à pequena praça”, “à casa”, onde, “fiéis a esta luz, este mar”, se reconhecem. O corpo e a vida são fiéis à luz e ao mar das palavras que, transfigurados, podem ser muitas coisas e na sua essência se reconhecem: “onde o corpo se reconheceu noutra corpo”, muito embora não haja palavra que os defina. Nesse movimento da vida são “barcos ou aves”, não importando o nome atribuído, mas o que se pode “ser” ou reconhecer-se será por meio da palavra.

As metáforas “barcos ou aves”, “irmãos gêmeos”, “estrelas da mesma constelação” levam a percepção de si por meio da articulação das palavras e suas relações com os espaços promulgados (imaginados ou apreendidos) a percepção do espaço ligada ao imaginário e à mimese é considerada na invocação à corporeidade do sujeito por formas plásticas e sensoriais (discutida por Soethe, 2007).

A leitura do poema “Nada” reporta à questão discutida por Miranda (s.d) sobre a lucidez manifestada nos poemas eugenianos, no sentido de o ser reconhecer-se através da própria imagem apresentada pela palavra espacializada, na tentativa de imobilizar o movimento da vida, promovendo o espaço em detrimento do tempo e cantando a realidade em que o homem, corpo e mundo indissociam-se. Nesse sentido, o canto intensifica-se com a palavra corpo (que manifesta o desejo do encontro e da libertação), rosto, olhos (que contemplam e são contemplados) e pelas mãos (que tateiam o mundo colhem e se estendem às outras). Porém, conduzido pelo rigor consciente do poeta e da verdade interior, na esperança pelo regresso e plenitude cantados no poema.

No poema “Nada”, natureza, palavra e ser surgem indissociáveis e apresentam-se incompletos. Somente na comunhão dos corpos (homem / homem, homem / natureza, homem / palavra), podem viver plenamente:

Nada

Nada, nem sequer o verão  
 está completo. Menos ainda o colar  
 de sílabas, que, desvelado,  
 te ponho à roda da cintura.  
 Nunca me pediste mais, nunca  
 te dei outra coisa.  
 quando juntamos as mãos, esquecemos  
 que somos culpados da nossa inocência.  
 e sorrimos, alheios  
 ao sol que declina, à estrela  
 do norte que sabemos no fim  
 O privilégio da vida é este  
 silêncio musical que do teu olhar  
 cai nos meus olhos  
 e regressa a ti acrescentado  
 pela luz da manhã varrendo o mar.  
 (*O sal da língua*, 2011, p. 612-613).

O corpo que deseja o encontro e a libertação, “Quando juntamos as mãos; esquecemos / que somos culpados da nossa inocência. / E sorrimos alheios / ao sol que declina à estrela / do norte que sabemos no fim”, na união das “mãos” (dos corpos, do “eu” consigo, ou com a palavra) consegue “ser” e viver absorto em sua existência, alheio à vida e à morte. O importante é a comunhão que amplia pelas trocas que ressignificam: “O privilégio da vida é este /silêncio musical que do teu olhar / cai nos meus olhos / e regressa a ti acrescentado / pela luz da manhã varrendo o mar”. A imagem limpa do mundo presente nas metáforas terrenas e corporais, citadas por Miranda (s.d) diz respeito ao corpo que é o espaço em que essas imagens se (re)significam, trazendo o homem diante de si. No poema “Nada” as imagens “colar de sílabas à cintura”, “as mãos juntas”, “o sorriso alheio ao declínio do sol” e “os olhares entrecruzados” presentificadas pelas sensações corpóreas trazem ao homem, a ideia da incompletude de todas essas coisas vividas, mas que prevalece no silêncio da sua existência e por isso, o fim não é “nada” diante da profundidade de tudo que é vivenciado, diante da imensidão do olhar que traz “a luz varrendo o mar”.

## PAISAGEM

A paisagem (como um recorte do olhar sobre o espaço maior da natureza) surge em três poemas: “Estou aqui”, “Caem como pedras” e “Em estilo amável”. Em “Estou aqui”, a paisagem anunciada é a natureza elemental em harmonia com a existência, e a partir do olhar interior do “eu” surge o questionamento sobre qual o lugar ocupado pela palavra nessa “paisagem” da vida, lembrando o que Lefebvre (1980) afirma sobre abertura da obra às indagações sobre o mundo, sobre sua essência e possibilidade de aparição.

Conforme o autor, a arte, rompendo com os limites espaço-temporais, propõe a existência plena, a partir da interrogação do ser e o *devenir*, (presença / ausência) que compõem a existência. Consoante a esses questionamentos da arte (propostos por Lefebvre), alia-se a fala de Heidegger (2004) sobre a incompletude do ser, que só existe na soma do ser e do vir a ser. Paralelamente a essa ideia, a definição de horizonte, proposta por Collot

(2013), afirma que o sempre adiamento do espaço é que define a presença do horizonte, porém, pois a aproximação da paisagem do espaço gera um deslocamento que propõe um novo horizonte (estando a sua existência condicionada à sua incompletude).

Em Heidegger, a completude do ser reside na soma da sua presença e do que ainda não possui, ou seja, o homem, a vida, a morte, a paisagem e a arte estão situadas em um mesmo patamar: o de constantemente se (re)configurar, fazendo-se por entre as lacunas do existir (da presença / ausência) da palavra e do silêncio. Essas assertivas comungam com o que expressa o poema: "Estou aqui sentado, ali o mar / as palmeiras. / O leite fresco, o pão na mesa. / O gesto sempre igual / 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 a relação?" (O sal da língua, 2011, p. 594).

O "eu" diante do que seus olhos alcançam (no horizonte e na vida), indaga sobre a relação das coisas (o ser e o *devenir* que compõe a existência), que no movimento da vida e do olhar apresentam uma faceta, tendo outra oculta. Assim, para o "eu-lírico" há uma harmonia secreta na natureza entre todas essas coisas, o que está posto: o mar e as palmeiras, a luz e ave; e o possível: entre a luz e o mar, a ave e a palmeira, ou outras recombinações possíveis na natureza, nesse eterno deslocamento. Contudo, ao tentar entender a si e ao mundo no seu entorno, recorre à palavra questionadora: "E a palavra, o seu / vôo a prumo, / com a palavra qual é a relação? E assim, sem responder, traz a resposta em sua pergunta: a palavra, com sua abertura "seu voo a prumo", (re)significa, ao trazer o *devenir*, a possibilidade do vir a ser das coisas, que compõe a existência e assim lhes mostra a sua essência que é incompleta.

Retomando o que Collot (2013) assevera sobre a busca de si pela paisagem, onde na sua apropriação há um encontro com a identidade (o sujeito se envolve e completa-a nas suas lacunas, usando seu imaginário, num movimento entre o visível e invisível, o dentro e o fora, o aqui e o lá), nota-se que em "Estou aqui" fica clara a busca de si do "eu-lírico" pela indagação diante da paisagem que se lhe apresenta: "Estou aqui, ali o mar", entre as

combinações possíveis, do aqui e ali, o mar e o pão, tenta completar as lacunas e chega a afirmar que “Existe uma secreta harmonia entre a luz e o mar [...]”, e nesse envolvimento entre o exterior observado e seu imaginário, continua buscando relação entre as coisas “a mesma provavelmente / entre a palmeira e a ave” e avançando para si, acaba finalmente indagando sobre a palavra, que é sua morada “E com a palavra [...] qual a relação?”.

No poema “Em estilo amável” a paisagem observada pelo “eu” move-se de um objeto ao outro, seu olhar alcança uma paisagem, para logo em seguida se deslocar para outra: “Chega o fim do verão, [...] / Um gato pé ante pé aproxima-se / de um pardal saltitando / [...] / O mar / recua, uma criança vem vindo pelo molhe, / [...] / Um velho traz o céu / azul pela mão, olha de soslaio / os rapazes ao passar.” (*O sal da língua*, 2011, p. 624). E por essa composição elemental, como anuncia o título, exhibe-se o movimento harmônico da vida, onde vida e morte apresentam-se paralelas, nesse cenário, por meio de algumas figuras: “Chega o fim do verão”, “Um gato pé ante pé aproxima-se / de um pardal saltitando”, “as folhas amarelas”, “uma criança canta”, “Um velho traz o céu pela mão”, “rapazes passam”. A exuberância da vida é figurada pelo verão, o vôo do pássaro, o movimento do mar, a presença da criança a cantar e o movimento dos jovens a passar; e a proximidade da morte é simbolizada pela chegada do outono com suas folhas amarelas, a aproximação do gato diante do pardal e o velho que observa os rapazes. Tudo, isso se movimenta aos olhos do “eu” com afável tranquilidade, ele expectador e, ao mesmo tempo “personagem” dessa cena, afirma: “Chega o fim do verão, resta-me agora / a poesia a caminho da prosa.”, e semelhantemente ao velho, ou a deus “que olha de soslaio” “afável, distraído, simples de espírito”, também o “eu” observa essa cena e traça em seu poema, uma narrativa da vida, “em estilo amável”.

Ao discutir a paisagem como espaço de (re)significação do “ser”, interessa retomar a fala de Lopes e Ribeiro (2004) sobre a correspondência entre os ciclos sazonais, vitais, poéticos e a sua projeção no humano, como por exemplo, o amadurecimento estar aproximado com o inverno e a velhice. E a presença animal em Eugênio, conforme Lopes e Ribeiro (2014) também figuraria, em alguns momentos da obra, como o desejo da não morte, considerando que permanecem até o fim, ágeis, vibrantes ou lentos e

silenciosos, mas permanecem vivos até o fim, como é o exemplo da figura saltitante do pardal a voar na tarde de verão (representando a vida juvenil) e o gato que se aproxima silencioso e moderado (simbolizando a maturidade outonal e comedida):

Em estilo amável

Chega ao fim o verão, resta-me agora  
a poesia a caminho da prosa.  
Pelo lado matinal  
um gato pé ante pé aproxima-se  
de um pardal saltitando  
entre as folhas amarelas. “É o meu coração,  
a luz é o meu coração”, diz ele, e salta,  
voa na tarde. O mar  
recua, uma criança, vem vindo pelo molhe,  
canta canta por cantar  
Um velho traz o céu  
azul pela mão, olha de soslaio  
os rapazes ao passar. Afável,  
distráido, simples de espírito.  
Como deus. E como eu.  
(*O sal da língua*, 2011, p. 624).

Lembrando também a assertiva de Rubim (2004) sobre a indissociação do animal, homem e linguagem, apresentada na poética de Andrade, uma vez que a experiência da vida passa pelo corpo (figurado nos animais, frutos, elementos da natureza e, sobretudo, na palavra). E por isso é o espaço por excelência onde as coisas “são”. Corrobora o que Eduardo Lourenço, citado por Rubim (2004), chama de angelismo na poesia de Andrade, no sentido de as palavras evocarem as coisas a existir, tomar corpo. Esse “puro angelismo” favorece uma leitura da história do corpo, pela qual uma realidade remete a outra, passando pelo corpo.

Em “Estilo amável”, as sensações experimentadas diante da natureza (da vida) são tidas pelo corpo do ser: a alegria ingênua e vivaz do pássaro em contraponto à meticulosa aproximação da maturidade gatuna. A alegria inocente e despretensiosa do canto da criança ou ainda a observação da vida de modo tranquilo e simples, por um velho. E também da palavra: “a poesia a caminho da prosa” pela qual o eu-lírico, propõe essas sensações afáveis, de modo “distráido, simples de espírito”. Ou pelo menos aparentemente despojada, afinal, lembrando Ferraz (2004), sobre o caráter dúbio da poética de Andrade, ela traz presença e aparição, de ser construção tramada e



aparentemente um pleno estado de entrega. A poesia “é”, naturalmente pulsa e existe, donde advém sua leveza.

Para entender a composição da paisagem, em “Estilo amável”, recordam-se as considerações de Collot (2013) que afirma ser ela um lugar de troca, onde o sujeito completa-a nas suas lacunas, usando seu imaginário, num movimento entre o visível e invisível. E o horizonte, um não lugar o qual o sujeito não consegue acessar, senão pela linguagem. No poema, como o verão encaminha-se para o outono, também a linguagem transita da poesia à prosa, na tentativa de acessar esse horizonte ainda por vir. Tenta completar as lacunas da paisagem (nesse sempre *devenir* do horizonte) o que há entre o verão e o outono, a jovialidade e a velhice, entre a pureza e a perspicácia, por meio de uma linguagem, que segundo o “eu”, encontra-se entre a poesia e a prosa. Corroboram o salientado por Collot sobre a natureza humana e das coisas serem indissociáveis e as emoções humanas frente às paisagens demonstrarem o pertencimento do espírito humano à natureza. “A poética está a serviço da expressão desse sentimento pessoal ou da celebração do Ser (COLLOT, 2013, p. 182), não com a valorização de uma subjetividade per se, mas colocada à prova a partir da alteridade”.

Em *O sal da língua*, são quatro poemas que figurativizam outros espaços / temas: “Cada coisa” (interior do ser / natureza), “Acerca dos gatos” (gatos / memória), “Com Ulysses” (memória / natureza / ilhas gregas), “O rapaz de Pasolini” (corpo / descrição de um rapaz).

Como foi averiguado nas obras anteriores, também nesta, a presença animal é significativa (sendo apenas referencial ou metafórica). Consta em vinte e um poemas, são: cotovia, ave, melro azul, cão, cegonhas, lêmures, pássaro, gato, gaivotas, pardal, melro branco, cães, animal solitário, toiro branco, baleia azul, animal do estábulo, insecto, persa, galos, falcões e cigarras.

### 3.4 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA *PEQUENO FORMATO*

Publicada em 1997, *Pequeno formato*, consoante ao título proposto, compõe-se de trinta poemas breves (28 unistróficos), de variados temas. O

espaço que prevalece é a natureza, intrínseca ao corpo e à palavra, cujas temáticas giram em torno da alegria luminosa da vida. O poeta privilegia as estações mais alegres do ano, como a primavera e o verão e reduz o número de poemas de caráter melancólico. Os temas paisagísticos, mais recorrentes, apresentam *flashes* do espaço vivido e imaginado, posicionados do lado de fora da paisagem.

## NATUREZA

Do total de poemas da obra, vinte e um destacam o espaço natural. São eles: “Rumores do verão”, “A pequena vaga”, “Madrigal”, “Verão”, “Desenho antigo” (natureza / corpo / memória), “A Prumo” (natureza / paisagem), “Ao fim da tarde” (natureza / paisagem), “Canção” (natureza / música), “Jardim de Pascoaes” (natureza / silêncio). “Outra Canção” (natureza / música), “As sete bicas” (natureza / silêncio), “Janela” (natureza / paisagem), “Aproximação de Coloane”, “Templo da Barra”, “Jardim de Lou Lim Leoc”, “A Pedra” (natureza / palavra), “Paisagem” (natureza / paisagem), “Improviso”, “Sobre o mar”, “Cantam na madrugada” (natureza / corpo) e “Última variação”.

Seguindo a linha dos livros anteriores, a natureza, é o lócus mais recorrente. Em constante movimento, ora volta à amplidão cósmica e / ou ao ser; em outros momentos, exibe-se focada pelo olhar, como paisagem. Indissociada do tempo, presentifica-se nas estações do ano, nas fases do dia ou da vida, entrelaça-se ao corpo humano ou dos animais. Na maioria das vezes emite a luminosidade da vida, mas, também, traz a consciência da sua finitude, pela presença da morte (identificada sutilmente em quatro poemas): “É a noite, por fim podes tocá-la”, “A sombra é sempre escura até mesmo / a dos cisnes”, “Se não for para arde, / ser rosa no inverno de que serve?”.

Exibe-se cíclica e ampla, favorecendo a integração do homem. elemental envolve em sua amplidão “todas as coisas”: os “Rumores do verão”, “o mar” primaveril de “frésias”, os “esquilos” de “*Long Island*”, o “rigoroso espírito do sul”, os “Frutos” com o “aroma das sílabas”. Às vezes, focada numa paisagem: traz o mar nos olhos “Ao fim da tarde”, a “luz das tílias” sob a moldura da “janela” veranil, ou “A névoa [...] da manhã” sob “as portas” “ao rio”.

Outras vezes busca a memória ultrapassando os limites corpóreos e psíquicos e ampliando-se para novos olhares: “Ninguém esperava ver o mar naquele dia / mas era o mar / que estava ali à porta daqueles olhos” (p. 636); “São coisas vindas do mar. / Ou doutra estrela. / Seixos, ouriços [...] / Tudo isso os olhos traziam. / Do mar. Ou doutra idade” (p. 693).

Dentre os poemas que trazem o espaço natural, os selecionados são: “Ao fim da tarde”, “Ao templo da barra”, “Jardim de Lou Lim Leoc”, “Rumores do verão”, “Verão” e “Outra canção”.

“Ao fim da tarde”, “Ao templo da barra” e “Jardim de Lou Lim Leoc” ilustram o *Stimmung e leib*, citados por Staiger (1997), pelo qual o homem e objeto são um só; ocorrendo a espacialização do ser, que se funde na paisagem e nos sentimentos evocados. Em Andrade, o mar e o olhar se fundem, diluem-se um no outro, num total sentimento de entrega.

#### Ao fim da tarde

Ninguém esperava ver o mar naquele dia  
Mas era o mar  
Que estava ali à porta naqueles olhos  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 636)

As tonalidades e contornos da natureza são entrevistados sob o olhar de dentro (apontado por Chauí, 1993) ou ainda pelo espaço interior (Blanchot, 1987) que “traduz as coisas”, por meio da interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço, os quais permitem transfigurar o verde dos bambus num azul celeste ou fazê-los de espelho ao “eu”:

#### Ao templo da barra

O verde dos bambus mais altos é azul  
Ou então é o céu que pousa nos seus ramos  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 638).

Ou ainda, o ramo de um jardim é o espelho que refletirá todos os dias, sem dele se desvencilhar, e nele terá infundáveis figurações em momentos distintos e será trazido para fora de si, como afirma Staiger (1997):

#### Jardim de Lou Lim Leoc

Deste jardim o que levo comigo  
 É um ramo de bambu para servir  
 De espelho ao resto dos meus dias  
 (*Pequeno formato*, 2011, p. 639).

O espaço ficcional relacional e interiorizado discutido por Soethe (2007) também está ilustrado nesses poemas na medida em que ligado ao imaginário e à mimese, invoca a corporeidade do sujeito por formas plásticas e sensoriais “o verde azul dos bambus”, que levam a percepção de si por meio da articulação das palavras e suas relações com os espaços promulgados (imaginados ou apreendidos).

O poema “Rumores do verão” por meio de construções sinestésicas e personificadas da natureza expõe o movimento vivaz numa explosão de sons e cores vibrantes que reforçam a plenitude da vida, por meio de imagens corpóreas (segundo Ferraz, Ribeiro, Soethe). Os sons do verão presentificam-se no canto febril das cigarras e no rumor pueril das abelhas; que aliados ao movimento iluminado de outros elementos da natureza compõem o verão: o ardor da lenha verde e a dança do sol “nu” nos flancos do mar: “As cigarras cantam / [...] / Um rumor pueril / de abelhas / acrescenta a sede” e por fim “[...] o sol avista / os flancos do mar / despe-se a correr, / e dança dança dança” (*Pequeno formato*, 2011, p. 631).

A afirmativa de Ferraz (2004) sobre a naturalidade e leveza da poesia de Andrade estar ligada ao uso de uma linguagem ligeira e dinâmica das imagens, que se imbricam, transitam e permutam entre si, perpassando naturalmente pelo corpo, ilustra-se nas imagens construídas: o sol correndo e dançando nu sobre o mar e as cigarras cantando com a intensidade do ardor das lenhas verdes. Essas figurações reforçam a ideia de naturalidade com que a vida acontece e também a palavra que a anuncia.

“Rumores do Verão” reitera ainda o caráter cíclico da natureza, figurado pelas estações do ano, (já observado em obras anteriores).

Os poemas “Verão”, “Outra canção” e “Janela” dão continuidade à temática das estações e privilegiam o espaço-natureza, ao revelarem a beleza e a vida pulsante da estação escolhida pelo poeta, nessa antologia:

## Verão

Era o verão, pela varanda  
a madura ondulação do trigo,  
o grito lancinante dos pavões,  
o cavalo na sombra ardendo em cio.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 633)

## Outra Canção

Com as quatro folhas  
dos trevos do verão  
farei uma casa  
sem portas sem janelas  
para te esconder,  
farei um rio  
de sombra onde dormir  
contigo nos olhos  
para não morrer.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 637)

## Janela

Também aqui  
o verão demorou  
na luz rugosa das tília  
e ao outono abandonou  
flancos e crinas.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 638)

Depreende-se desses textos que a natureza é espaço onde olhar exterior e interior (essência do homem) se fundem, porque são todos constituídos pelos mesmos quatro elementos vitais, onde tudo se relaciona. (CHAUÍ, 1993, p. 51). O olhar do espírito é o responsável por todas as coisas observadas com suas cores e formas, que acabam fazendo uma casa com um “trevo de quatro folhas” ou do rio uma cama “onde dormir”, quando captadas pelos olhos passam pelo crivo da experiência e da memória, ambas articuladas pela palavra e revelam uma nova contemplação, interiorizada, porém sem deixar as formas do olhar exterior se perderem ou se dispersarem.

A natureza conforme Chauí é o “único animal” (p. 51, 52, 54), cujas partes estão vinculadas pela alma e pelo espírito do mundo, regida pelo amor, que une ou distancia. É o olhar que capta o belo e dele se enamora, fazendo-o ver a invisível formosura do universo que, contemplada, satisfaz a alma presa ao corpo, que vê a infinita criação. Explícita nesses poemas, é destacada, primeiramente, por uma adjetivação expressiva, que expressa essa contemplação extasiada nos versos do primeiro texto: “Era o verão, pela

varanda / a *madura* ondulação do trigo, / o grito *lancinante* dos pavões, / o cavalo na sombra *ardendo em cio*". A vida, através da varanda, vibra nos campos de trigo maduro que, quando tocado pelo vento, ondula. Ao mesmo tempo, ouve-se o grito aflito dos pavões, cujas penas coloridas dos machos abrem-se na forma de um leque, durante a conquista nupcial. Em seguida, surge a figura do cavalo na sombra que, como os pássaros gigantes, arde no cio. Vale observar, ainda, a sugestão de cores, o dourado do trigo maduro e as penas coloridas, além do movimento e da sonoridade, recursos sinestésicos, que auxiliam o leitor a sentir e a imaginar as cenas. Finalmente, compreende-se que o verão é o período propício ao desejo e ao acasalamento, momento de renovação da fauna e da flora.

Recordando as afirmações de Soethe (2007) sobre a percepção do espaço ligada ao imaginário e à mimese (invocando a corporeidade do que levam a percepção de si por meio da articulação das palavras e suas relações com os espaços imaginados ou apreendidos), observa-se no texto "Outra Canção" o sujeito lírico que constrói um espaço imaginário, uma casa desprovida de portas e janelas ("Com as quatro folhas / dos trevos do verão"), e um "rio de sombra", que abrigará seu amor oculto ("onde dormir / contigo nos olhos / para não morrer"). O espaço sugerido é imaginário, mas se concretiza com os elementos da natureza e do verão; "Com as quatro folhas dos trevos de verão"; o rio de sombra ("farei um rio / de sombra onde dormir"), porém, o desejo de amor fica apenas nos olhos ("contigo nos olhos / para não morrer").

Espaço e verão perduram, no poema "Janela", a estação demorou, ou melhor, custou a terminar, permanecendo na luz "rugosa" das tílias, árvores ornamentais de folhas verde-escuras e flores perfumadas, de propriedades medicinais, comum no solo europeu. As tílias já não têm o brilho do verão, do sol, mas a luz "rugosa", áspera com a aproximação do outono: "e ao outono abandonou flancos e crinas". A referência à estação seguinte ao verão denota o esmaecimento da luz, da vida que já pulsou.

## CORPO

São cinco os poemas que remetem ao espaço corporal: "Desenho antigo", "Frutos", "Como no início", "O azul" e "Cantam na madrugada".

Sobre o corpo, esclarece Rubim (2014), que figurado nos animais, frutos, elementos da natureza e, sobretudo, na palavra, é o lugar por excelência onde as coisas “são”. É o que Eduardo Lourenço, citado por Rubim (2014), chama de angelismo na poesia de Andrade, no sentido de as palavras evocarem as coisas a existirem, tomarem corpo. Esse “puro angelismo” favorece uma leitura da história do corpo, pela qual uma realidade remete a outra, passando pelo corpo: “o azul para cobrir o corpo” (p. 640), “Pêssegos, peras, laranjas, / [...] / pura delícia da língua; / [...] / do fruto que me fascina / [...] / pelo aroma das sílabas” (p. 635).

O poema “O azul” ilustra a união corpo / espaço, revelando amplitude da vida, por meio da ressignificação do espaço, filtrado por sua interioridade (conforme Bachelard, 2008), traz a “imensidão íntima” á tona, aqui visualizada pela amplificação da cor azul que, ilimitada é a herança que lhe cobre o corpo, envolve o “eu”, também imenso.

O azul

O azul, o azul para cobrir o corpo,  
É a minha herança, o azul da cal.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 640).

O poema “Frutos” apresenta o elo corpo / palavra, reiterada pela ambiguidade do vocábulo “língua”: “O fruto que me fascina / [...] / pelo aroma das sílabas”, “pura delícia da língua”. De caráter sinestésico reforça essa ideia de união do corpo (metáfora do ser) e discurso, por meio dos sentidos que se misturam: “Ó música dos meus sentidos, / pura delícia da língua; / deixa-me agora falar / do fruto que me fascina / pelo sabor, pela cor, / pelo aroma das sílabas / tangerina, tangerina.” (*Pequeno formato*, 2011, p. 635).

## PAISAGEM

A paisagem apresenta-se em cinco poemas: “Do sul”, “A prumo”, “Ao fim da tarde”, “Janela” e “Paisagem”.

Os poemas “Do sul” e “A prumo” são representativos do horizonte, enquanto possível recorte do espaço. Sob a perspectiva da revelação do ser,

trazem a ideia de sua incompletude. O poema “As sete bicas” resgata o poder adâmico da palavra, em seu *status* silencioso e “Azul” evidencia o cromatismo, peculiaridade tão presente na linguagem imagética de Andrade:

Do sul

O branco branquíssimo do muro:  
a beleza concreta, acidulada,  
do rigoroso espírito do sul.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 633).

O título “Do sul” apresenta um recorte espacial, que traz consigo outra delimitação concreta o muro branco, branquíssimo. Esclarecendo que em Portugal, o sul tem como característica de sua paisagem a presença de casinhas brancas. No poema, são tidas por “flashes” que vislumbram apenas os muros, elucidando o recorte feito da paisagem, pelo eu-lírico. O efeito que “salta” aos olhos é a luminosidade bela do espírito rigoroso, segundo o olhar do eu: “branco branquíssimo”. A construção espacial é feita a partir de uma escolha, entre outras possibilidades que há no sul, o que ele vê é o branco branquíssimo do muro. Aqui se percebe o apagamento do “eu”, citado por Coelho (s.d), que fica subentendido na pessoa que observa o branco do muro. Nesse sentido, pode-se dizer que o poeta aborda uma questão crucial da literatura moderna, discutida por Amaral (1991): a dessubjetivação em que o criador se transforma num não eu; no poema, subentendido na possibilidade de quem observa o muro.

A prumo

O olhar  
que no céu se faz ave  
desce ao seio  
lento da colina,  
voa sobre o rio,  
os amieiros,  
mais adiante o rebanho,  
por fim sobre o pastor  
cai a prumo.  
Literalmente.  
(*Pequeno formato*, 2011, p. 635).

Em “A prumo” o olhar percorre a natureza e seus espaços num movimento descendente; que, gradativamente, parte da amplidão do céu e termina num ponto específico: o homem. Transita pela imensidão da natureza:



o céu, a ave, a colina, o rio, e, movimentando-se de cima para baixo, chega ao rebanho e se fixa no pastor; delimitando seu campo de visão.

O poema retrata o deslocamento lento do olhar que ocorre do imenso abstrato (o céu) para o pontual concreto (o pastor), exerce a função do horizonte, discutido por Collot (2013), ao deslocar o espaço, recortá-lo e fixar-se no horizonte e finalmente estaca: “cai a prumo”.

No poema “A prumo” a paisagem é o movimento do olhar que se desloca sobre a natureza até cair a prumo no horizonte, e, por meio desses recortes e percepções, o homem busca o “ser-se aí”, no tempo e no espaço: “o olhar que se faz ave”.

## PALAVRA

A palavra figurativizada pela música ou silêncio está identificada em seis poemas: “Que trabalho”, “Outra canção”, “Jardim de Pascoaes”, “A Pedra”, “Sete bicas” e “A Jorge Peixinho”.

De modo semelhante às obras anteriores, junto com a natureza, ela é o lugar de exploração, experimentação, confissão, construção e revelação do “eu”. É o “trabalho exasperado” que com “mão insegura” traz os “desvios, desacertos” (porque embora muitas vezes redentora, também é limitada, sendo senhora e escrava do homem, segundo Lourenço). É a “pedra viva”, “sem fronteiras”, é o “aroma das sílabas: tangerina, tangerina” e o “silêncio “que jorra “das fontes”

O poema “As sete bicas” traz o silêncio como caráter adâmico (citado por Lourenço e outros críticos), que revela as coisas antes de existirem, no início da vida, por meio da metáfora da fonte (sete bicas). A amplitude do silêncio, com suas sete bicas, é a fonte de tudo, envolve e une lume (vida) e neve (morte), boca (ser) e sede (o que ainda será):

As sete bicas

O silêncio com suas sete bicas  
 Ou o lume anunciando a neve  
 Sabem da cumplicidade  
 Do sol e da cal, da boca e da sede.  
 (*Pequeno formato*, 2011, p. 637).

“A pedra” figurativiza a palavra, que, em “sua geometria sem fronteiras” é constantemente recriada, e por isso é “pedra viva”, “pedra profunda”, que traz vida “acariciada pelo sol”. Infinita e por isso redentora. E o “eu” ciente do seu poder, lhe é “fiel pelo aroma” e de longe vem “para tocar o fogo / da sua geometria sem fronteiras” (*Pequeno formato*, 2011, p. 639).

O poder da linguagem em sua incompletude de sempre se reconstituir, também se apresenta mesmo no silêncio da pedra. Ilustrando as ponderações de Orlandi (1997) acerca do paradoxo que conforma a palavra: apresenta-se carregada de silêncio; mas que não vem de fora, ao contrário, está-lhe intrínseco porque ilustra a incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer. No poema o “fogo” da pedra / palavra “sem fronteiras” é o seu sentido maior, em suas inúmeras possibilidades de silenciosamente ser.

O espaço da memória presentifica-se no poema “Desenho antigo”, pelo qual via linguagem, recorda um “desenho antigo” que traz a vivacidade juvenil em meio às brumas (do inverno / velhice) pela figura dos jovens prontos para amar, perto do rio: “às vezes ia pela tarde / até o rio, / [...] / Por caminhos de cabras, nem pastor / [...] / Só o riso dos rapazes / despindo-se / perto da água / \_sexo exasperado” (*Pequeno formato*, 2011, p. 634). Nota-se aqui, mais uma vez, o *status* da língua (figurado pela memória) de trazer a vida, em seu constante movimento de figurações e possibilitar ao “eu, o encontro consigo, ou pelo menos (nesse caso) com que fora (a juventude), resgatando a vida, diante do tempo que passa.

A palavra exata é, sem dúvida, o seu instrumento de trabalho, que transmite a visão do espaço e de seus elementos constitutivos, o domínio da língua e o fazer poético, estão presentes no segundo poema da antologia, cujo título “Que trabalho” é esclarecido nos versos: “Que trabalho exasperado, o da língua, / essa em que dizes com mão insegura / desvios, desacertos, desatinos” (*Pequeno formato*, 2011, p. 631).

A referência aos animais ocorreu em oito poemas: abelhas, esquilos, cachorrinhos, pavões, cavalo, cabras, gado, gataria, ave, rebanho e cisnes.

Outros espaços / temas surgiram em quatro poemas: “Cançãozinha para Maria Helena em *Oxford*”, “Do sul”, “Dança” e “À sombra de Victor Hugo”.

Nos demais textos do livro, são identificadas referências ao mar, ao céu e à cor azul. No poema “A pequena vaga”, os versos “mar de pequena vaga e céu azul: / a irrupção das frésias na manhã / faz destas ruas um jardim do sul” (p. 632); no poema “Ao fim da tarde”: “Ninguém esperava ver o mar naquele dia / mas era o mar / que estava ali à porta naqueles olhos” (p. 636); a menção ao céu nos versos de “Templo da Barra”: “O verde dos bambus mais altos é azul / ou então é o céu que pousa nos seus ramos” e, finalmente, a ênfase à cor que predomina na natureza, cantada nos versos do penúltimo poema intitulado “Azul”, “O azul, o azul para cobrir o corpo, / é a minha herança, o azul da cal” (p. 639).

Nos versos dos poemas acima mencionados, o olhar interior do poeta se fixa na contemplação do mar, do céu e da cor mais amada, o azul (“é a minha herança”), presente não só nessa antologia como nas demais já estudadas, com muita insistência. Os espaços natureza e palavra se confirmam nas inúmeras referências, além do uso do cromatismo, do claro e do escuro, dos sons dos animais e do vento, da música, do silêncio e das cores e sabores das frutas, que dominam o livro *Pequeno formato*.

### 3.5 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA OS LUGARES DO LUME

O livro *Os lugares do lume* (1988), compõe-se de trinta e seis poemas, como o próprio título faz lembrar, apontando espaços de luz nos versos, no silêncio, na memória e no ser. É dedicado a João Miguel Fernandes Jorge (1943), escritor e poeta português, hoje fundador da editora Cotovia e a Joaquim Manuel Magalhães (1945), ensaísta, poeta e professor da Faculdade de Letras de Lisboa.

Como nas obras anteriores, o espaço sempre elemental encontra-se relacionado a outros motivos, como o corpo (dos animais, frutos e homem), a memória e ao tempo cíclico das estações. Apresenta contornos físicos (naturais ou corpóreos) ou psicológicos (memória, sensações, expectativas). Contudo, sempre vivenciado pelo corpo e desvendado pela linguagem, em contínuo movimento promove transfigurações que permitem ao homem, (re)configurar-se.

Dessa forma, os “lugares de lume”, “São as primeiras frésias do ano” e “o céu verde de agosto”, “o violeta adormecido da flor” ou “o amarelo exausto de glória”, mas “é nos olhos que são ave” São “A pequena pátria”, “a do pão”, a da água” e assim vão “Fluindo, ardendo até ser / fulguração”. São “Os sulcos da memória” e com ela trazem “o pão da nossa idade”, “os frutos ardendo na sombra”, “os passos de abril / descendo os últimos degraus”. São “o abismo”, a “queda no escuro”. Esses lugares de luz, “Com o nosso corpo” tecem alegria, ou carregam “a fundura dos dias”. Às vezes têm o “rosto despido, magra fonte”, outras trazem a luz “adormecida no fundo da pupila”. Esses espaços “São orgulhosamente lugar de amor” e sua luz “dura, dura ainda” (*Os lugares do lume*, 2011, p. 647 a 667).

Diferentemente do livro anterior, *Pequeno formato*, os poemas apresentam-se mais extensos. Dos trinta e seis poemas, dezoito possuem apenas uma estrofe. São eles: “Aprendizagem da Poesia”. “Anunciação da Primavera”, “A Figueira”, “Entrada da noite”. “Pequena pátria”, “É assim a música”, “Há dias”, “O Sacrifício”, “Coral”, “Canção da mãe de um soldado de partida para a Bósnia”, “Alguém com nome”, “O Unicórnio”, “Onde os lábios”, “Sul”, “Fim de verão”, “Ao fim da manhã”, “Luz recente”, “Canção de Laga” e “Canção do Passeio Alegre”.

## NATUREZA

O espaço natural está identificado em vinte e dois poemas: “Aprendizagem da poesia” (natureza / memória), “Anunciação da primavera”, “A figueira” (natureza / memória), “De Ramo em ramo”, “À entrada da noite” (natureza / corpo), “*Cantus firmus*” (natureza / música), “Anunciação da primavera 2”, “Atrás da porta”, “Ardendo na sombra” (natureza / memória), “Às vezes”, “A casa”, “Alguém com nome”, “Onde os lábios” (corpo / natureza), “Sul” (natureza / corpo), “Fim de verão” (natureza / música), “Assim despido”, “Ao fim da manhã”, “Despedida de outono”, “Canção do Passeio alegre”, “ao ouvido” e “A teia”. Dentre os poemas referentes à natureza, “Há dias” traz a paisagem como lugar de revelação.

O poema “De ramo em ramo” exhibe a natureza vivaz, pela força do cromatismo na constituição espacial, revelada por adjetivações sensoriais: “o limão húmido”, “o amarelo exausto”, “o violeta adormecido”, segundo o olhar do eu-lírico. Observa-se o “espaço transfigurador”, citado por Blanchot (1987, p. 139) que “traduz as coisas” pela interiorização dos elementos, (re)configurando-os. O amarelo torna-se extenuante, o violeta transmite calma e, através desse movimento transfigurador todos esses elementos “são ave”, pela irradiação do humano, que promove a não fixação dos significantes em relação aos significados, segundo explica Coelho (s.d, p. 73).

No plano das figurações, a gradação cromática permeia os quatro elementos (referindo-se ao tempo e ao espaço: o branco dos muros e o carmim matutino) e, movimentando-se para uma aproximação íntima (Heidegger, 2004) adquire imensidão (Bachelard, 2008). Nesse sentido, somente nas imediações do “eu”, no “materno da terra” que são “ave”.

A progressão de cores, da mais clara à escura, acompanha a passagem do dia (do carmim matutino ao negro da terra), iniciando pela cor branca: “O branco dos linhos e dos muros / do sul,”. (exibido também em outros textos lembrando o sul de Portugal, caracterizado pelas casas e muros pintados de branco). O segundo verso sugere que o sol e sua luz avermelhada (o carmim matutino) inicia o dia. As cores sucedem, trazendo “o claro azul mediterrâneo”, a cor do céu do início do dia. Em seguida, surgem as cores associadas às frutas, o limão (“húmido ainda”) e o laranja, que representa o sol quente, já alto e no mesmo verso está o verde “prateado” das oliveiras, que perdendo a força e a vitalidade do início do dia, cedem espaço para “o amarelo exausto de glória” estabelece um contraste com o laranja do sol forte.

O azul claro vai se transformando em violeta (adormecido e da flor), assinalando o crepúsculo que mistura o tom de violeta com o ocre do trigo maduro, já ceifado. A noite chega e fecha a escala das cores iniciada pelo branco, que agora é “o negro quase / materno da terra lavrada”. O poema finaliza, revelando que tudo foi filtrado pelos seus olhos, espaço interior (Bachelard, 2008), pois os sentidos e adjetivos propostos dependem dessa interioridade, que baliza todas as cores e os elementos naturais, tornando-se amplos, como uma espécie de música harmoniosamente ajustada, quando

filtrados pelos olhos do “eu”, como no verso: “é nos olhos que são ave / de ramo em ramo concertada”:

De ramo em ramo

O branco do linho ou dos muros  
do sul,  
o carmim matutino,

o claro azul mediterrâneo, o limão  
húmido ainda,  
o laranja, o verde das oliveiras

prateado, o amarelo exausto  
de glória, o violeta adormecido  
da flor que lhe dá nome,

o ocre trigo ceifado,  
o negro quase  
materno da terra lavrada,

é nos olhos que são ave  
de ramo em ramo concertada.  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 650).

O “olhar interior” discutido por Chauí (1993) tem sido evidenciado em inúmeros poemas eugenianos, como se verifica em “À entrada da noite”, onde há a exaltação do olhar que tudo vivencia e significa: Os olhos são o “lugar do lume”: “Fogem agora, os olhos fogem / da luz latindo. / Estão doentes, ou velhos [...] / defendem-se do que mais amam. / Tenho tanto que lhes agradecer; / as nuvens, as areias, as gaivotas, / a cor pueril dos pêssegos / [...] / Olhos onde a luz tinha morada, / agora inseguros [...]” (*Os lugares do lume*, 2011, p. 650).

O poema “A casa” ilustra o elo indissociável entre ser e natureza, pelo jogo metafórico de palavras que reiteram os quatro elementos, reforçando a ideia do corpo que não se desvincula da natureza a qual pertence (Alves, 2009). A casa, símbolo sagrado (Lopes, s.d, p. 422) da morada do ser é invadida pela luz, com ela dança e por fim dorme; num movimento leve de comunhão do “eu” com a morte:

A casa

Nem sempre a luz vem assim:  
salta como um rapaz muro após muro,

entra pela janela.

O brilho dos medronhos chega ao fim:  
extrema ponta dos dias  
aproximação da água.

Dia oito para a música, dizias,  
Ou para a dança, acrescentavas,  
Ritmo puro, sustido.

De muro em muro, sem nenhum peso,  
entra pela casa.  
Agora é ela que dorme comigo”  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 660).

Numa alusão ao mito do eterno retorno (Eliade, 1969), a morte é a luz que habita o ser, entra pela casa, aproxima-o da água (do início) e “música” (palavra) personificada dança e dorme com ele, nesse encontro harmonioso com o cosmos.

## CORPO

O corpo figura-se como lugar em nove poemas: “A figueira”, “A pequena pátria”, “O sacrifício”, “Coral”, “Onde os lábios”, “Sul”, “Luz recente” e “Canção de Laga”. “À entrada da noite”.

O poema “A pequena pátria” traz o corpo do ser ou da palavra onde tudo acontece “A pequena pátria; a do pão; / a da água; / a da ternura” (p. 652). O poema “Coral” revela o êxtase sentido pelo “eu” (corporificado) provocado pela música: “A música / é este abismo, esta queda / no escuro. Com o nosso corpo / tece a sua alegria, / [...] / Pela sua mão conhecemos a sede, / [...] / mas também / o êxtase de estrela em estrela. / É a ressurreição” (p. 659). O poema “O sacrifício” ilustra a primeira experiencial sexual, vista como um ritual a ser cumprido: “Não gostaria de falar desse primeiro / encontro com a dificuldade do corpo. / [...] / Idade de ser homem, / [...] O que é então / ser homem?” (p. 658) e a partir da experiência corpórea, surgem indagações na busca de entendimento sobre si e as coisas ao seu entorno. O poema “Sul” delimita espaço-temporalmente a experiência amorosa, comparando-a a naturalidade e exuberância animal, sendo a natureza acolhedora e expectadora da união dos corpos: “Era agosto, há muitos anos. / O cheiro da sombra / das oliveiras subia

ao ar / [...] / Eram dois cães raivosos, eram duas / cobras enroscadas, eram dois rapazes / rolando pelo chão [...] Deviam amar-se muito” (p. 664)

Esses trechos são alguns exemplos que reiteram a ideia de que as vivências e sentimentos acontecem Tateados pelo corpo, inserido na natureza (Rubim, 2004) e, portanto, ele é espaço de revelação lírica (Miranda, s.d).

## PALAVRA

A palavra é figurada espacialmente em dez poemas: “Dai-me um nome”, “Aprendizagem da poesia”, “*Cantus firmus*”, “Assim é a música”, “Sempre assim”, “Coral”, “A primeira neve”, “Fim de verão”, “Quase elegia e “Ao ouvido”. Como ocorre nos livros anteriores, é tida como lugar de transfiguração, significação, é a morada do ser, que busca compreender as vivências e sensações corporais, via linguagem, com suas figuras, paradoxos e moções.

Em “Dai-me um nome”, o “eu” busca a “palavra adâmica” que nomeia as coisas em seu sentido puro, antes da contaminação com o mundo, pela constante inauguração de significados, ampliando os significantes e criando seus próprios referentes. (Aiello, 1985):

Dai-me um nome

Dai-me um nome, um só nome  
para tudo quanto voa:  
cardo pedra romã.

Um só nome para o desejo  
ser na manhã corola  
de cal, cotovia,

chama subindo  
baixando até ser incêndio  
de amor rente ao chão.

Um só nome para que tudo,  
rosa excremento mar  
possa entrar numa canção.  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 647).

O poema demonstra a dificuldade de o sujeito lírico encontrar “um só nome” que consiga nomear objetos, o desejo e tudo o que possa se incluir em uma poesia. Refere-se a “tudo quanto voa / cardo pedra romã”,



Contrariamente, ao requisito da leveza para voar, aponta os entraves para obter os nomes para tudo o que dificulta a poesia, pois busca a palavra limpa, nomeadora das coisas em seu sentido puro “Um só nome para que tudo, / rosa excremento mar / possa entrar numa canção” Por uma técnica surrealista, segundo Aiello (1985) conduz a uma constante inauguração de significados, propondo novos referentes ao leitor, que pode se posicionar à vista duma suprarrealidade. Decorre dessa técnica a inclusão de elementos como cardo, pedra e romã para buscar a leveza de ave que deseja ao poema, por meio da palavra pesada, que é também “chama subindo”, pois tem a força de congregar tudo em si.

Em “É assim a música” a poesia traz indagações às quais não responde, mas as significa com seu silêncio: “a música é assim: pergunta, / insiste na demorada interrogação / \_ sobre o amor?, o mundo?, a vida? / [...] / Como se nada dissesse vai / afinal dizendo tudo. / Assim fluindo, ardendo, até ser / o branco silêncio do deserto” (p. 653). Ilustra o proposto por Lefebvre (1980) sobre a arte abrir-se à totalidade do mundo, propondo a existência plena ao promulgá-la, a partir da constante interrogação do ser, do *devir*, da presença e da ausência que compõem a existência. Nesse sentido, os questionamentos propostos não são respondidos pela poesia, mas são ressignificados revelando ao “eu” a incompletude do ser e da vida: “[...] ardendo até ser fulguração [...] Antes, porém, como sílaba trémula, / volta a romper, ferir, / acariciar a mais longínqua das estrelas”:

#### É assim a música

A música é assim: pergunta,  
insiste na demorada interrogação  
- sobre o amor?, o mundo?, a vida?  
Não sabemos, e nunca  
nunca o saberemos.  
Como se nada dissesse vai  
afinal dizendo tudo.  
Assim: fluindo, ardendo até ser  
fulguração – por fim  
o branco silêncio do deserto.  
Antes porém, como sílaba trémula,  
volta a romper, ferir,  
acariciar a mais longínqua das estrelas.  
(*Os lugares do lume*, 2011, p. 653).

Como no poema anterior, “Quase elegia” também destaca a palavra redentora, indagadora, aberta às significações e à vida, não deixando que o ser morra: “ainda terás um nome? / esse que te dei, chama / ou asa, ainda te pertence? / Se ainda tens nome / por que não me respondes? / [...] / Com a mão, com os olhos, seja / com o que for, dentes ou sílabas, escavarei o chão até romper / a água – para sempre acesa” (p. 666).

## MEMÓRIA

A memória está identificada em nove poemas: “Aprendizagem da poesia”, “A figueira”, “Os sulcos da memória”, “Ardendo na sombra”, “Há dias” (memória / paisagem), “O sacrifício”, “Canção da mãe de um soldado de partida para a Bósnia” e “Canção de Laga” e “Luz recente”.

Resgatando a afirmativa de Halbwachs (2006) sobre a memória individual ser uma pequena parcela da coletiva, e por isso, um ponto de vista que muda segundo o lugar ocupado pelo “eu” e suas relações com o meio, nota-se que os poemas, que a exibem como lugar de vida e revelação, apresentam a infância e juventude figurando a vida plena e feliz, aliada à fulgurância veranil (em quatro poemas), ardendo nos frutos, nos corpos ou nos pensamentos.

Em “Aprendizagem da poesia” só a palavra pode abarcar a imensidão do mundo e trazer o tempo feliz da infância e juventude: “Durou muitos anos, aquele verão. / Crescíamos sem pressa com o trigo / [...] / pedíamos para escutar o rumor / não do mundo, que ninguém abarca, / apenas a brancura duma folha” (p. 647). A memória individual como ponto de vista que muda segundo o lugar ocupado pelo “eu” e suas relações com o meio citada por Halbwachs (2006) apresenta-se no poema pela referência aos poemas de Shakespeare e ao crescimento junto aos trigais, que mostram a interiorização e recorte dos espaços exteriores segundo as experiências experimentadas pelo “eu”, por isso ele busca, em suas recordações, “o rumor” de uma “folha de papel”, segundo suas vivências:

### Aprendizagem da poesia

Durou muitos anos, aquele verão.  
 Crescíamos sem pressa com o trigo  
 e as abelhas. Com o sol  
 corríamos para a água, à noite  
 num verso de Shakespeare ou  
 na nossa boca uma estrela dançava.  
 Aprendíamos a amar, aprendíamos  
 a morrer. A todos os sentidos  
 pedíamos para escutar o rumor,  
 não do mundo, que ninguém abarca,  
 apenas da brancura de uma folha  
 e outra folha ainda de papel.  
 (*Os lugares do lume*, 2011, p. 647).

O poema “Sulcos da memória” recorda sinestesticamente uma cena amorosa de tempos juvenis, em que corpo e natureza parecem pulsar no mesmo ritmo: “O rumor do pulso, a lentidão do mar / na dobra do lençol / [...] / vozes do verão em ruína” (p. 654).

Em “Luz recente” o tempo de juventude é recordado por meio da luz que “Anos e anos adormecida / no fundo da pupila” acorda e “Agora canta.”:

### Luz recente

Respiras com cautela a luz  
 recente  
 Deve ter acordado: canta.  
 Anos e anos adormecida  
 no fundo da pupila.  
 Já nem te lembravas  
 que fora assim tão jovem  
 e tinha  
 o nome da alegria.  
 Agora canta. Canta.  
 em surdina.  
 (*Os lugares do lume*, 2011, p. 668-669).

Esses trechos ilustram a afirmação de Staiger (1997) sobre a recordação do fato pela alma, não estando distanciado quando apreendido, ficando-lhe impregnado, sendo recordado em momentos líricos, trazido para fora de si, pela expressão do “eu”, segundo sua afetividade. Apresentada em “Aprendizagem da poesia” por meio da ampliação “daquele verão” que “durou muitos anos” e sob o qual se crescia lentamente, segundo os “olhos” do “eu”. No poema “Luz recente”, o fato recordado transfigurado pela afetividade lírica

evidencia-se na alegria resgatada “no fundo da pupila” durante anos “adormecida”.

O poema “Os sulcos da memória” ao trazer à tona a cena amorosa de outrora, o faz sob o ângulo lânguido e melancólico, que resgata nas “vozes do verão” um momento amoroso da juventude, porém, sob a placidez do tempo de agora ao trazer a hesitação entre o gesto e o olhar. Assim o fato recordado pelo “eu” é um ponto de vista modificado pelo lugar por ele ocupado (segundo Halbwachs, 2006): envelhecido no presente, apresenta nos sulcos da memória, uma cena amorosa, já vista de modo ameno. É o momento lírico, trazido para fora de si, pela expressão do “eu”, segundo sua afetividade (conforme Staiger, 1997), que recorda de modo ameno uma cena juvenil, notada pelos vocábulos: verão “em ruína” e “lentidão” do mar:

Os sulcos da memória

O rumor do pulso, a lentidão  
do mar  
na dobra do lençol,  
as inumeráveis  
vozes do verão em ruína

-a carícia hesita entre os olhos  
e a mão.

(*Os lugares do lume*, 2011, p. 654).

“Ardendo na sombra” recorda a saudade figurada pelos frutos “ardendo na sombra”. O homem é como a laranjeira, traz em si o ardor do verão; e dos seus frutos o mais ardente é a saudade do que já se foi, latente na sombra da memória: “Tu estavas ali, / perto da laranjeira / [...] / Estavas ali, as mãos / iluminadas / A luz vinha dos frutos / ardendo na sombra. / [...] / eu era pequeno / e tu uma mulher triste, / Essa tristeza é ainda / a minha / Mas só ela. / E a laranjeira” (p. 655).

Em “Há dias”, o que fica impregnado na alma do “eu” é um sorriso de criança, num dia qualquer, que “[...] abre-se então / num verão antigo. / E dura, dura ainda” (p. 656). Esses poemas demonstram a linguagem poética revivificadora, que intermedia a constante busca da vida, com suas transfigurações. Faz-se tão aberta aos sentidos amplos e imensos, estando

recordados pela memória, ou ardendo nos corpos (nos frutos), resgatam sempre o “eu”, em sua incompletude contraditória e imensa.

Os outros motivos são identificados em dois poemas: “Unicórnio” e “Pequenos prazeres”. E a morte apresenta-se em oito textos.

Dezessete poemas trazem a referência animal: cotovia, abelhas, pardais, ave, gaivotas, pássaros, melros, cegonhas, cavalos, animais, cordeiro, unicórnio, gato, cães, tordo, pardal e cigarras.

### 3.6 PALAVRA E NATUREZA: ESPAÇOS NA OBRA *OS SULCOS DA SEDE*

O livro *Os sulcos da sede* (2001) compreende quarenta e um poemas. Última obra de Eugênio de Andrade apresenta um forte sentimento das memórias, espaço bastante evidenciado, principalmente nos textos finais, onde a referência à morte (onze poemas) os torna mais nostálgicos perante a consciência da jornada da existência. Todavia, como nas demais, a poética está envolta por uma luminosidade intensa, na busca do real pulsante que emerge da vida, das palavras, da escrita, do ser, do cosmos e de toda a realidade, que se faz concreta no emaranhado abstrato da vida.

Nesse livro peculiarmente ocorre um registro maior de poemas que relatam a passagem do tempo, ligada às fases do dia, das estações e da vida; evidenciando os espaços da memória e do corpo. Aquela resgata os melhores momentos da existência (diante da constatação do envelhecimento e da morte) enquanto esse é o lugar no qual o movimento vital acontece: São quinze: “A cabra”, “Schumann por Horowitz”, “Poema de inverno”, “Neve”, “Os nomes”, “Herança”, “Árvores”, “Um simples pensamento”, “Escrevo”, “As poucas palavras”, “Sulcos”, “A beira de água”, “Contraponto” e “Sobre os cisnes selvagens de Yeats” Os trechos que esclarecem a temporalidade são: “Como quem não quer separa-se / da tão amarga substância do tempo” (*O sulcos da sede*, 2011, p. 679), “partilhar comigo / o inverno, a neve, o mundo / amanhecendo, anoitecendo, branco.” (p. 683), “as cadências do coração / teimoso em repetir que não envelheceu.” (p. 688), “Passaram muitos dias já, e se me lembro / dessa noite de verão / [...] / e soubemos então que, mesmo o amor, / teria um fim [...]” (p. 688), “A tarde chegava ao fim / mas tive tempo

ainda / de as sentir, com um sorriso, aproximar” (p. 690), “Vem de longe certamente doutros dias, / [...] / E agora demora-se, este sol materno, / fica contigo o resto dos dias.” (p. 694), “foi um dia, e outro dia, e outro ainda. / Só isso [...]” (p. 696), “Oiço-a ainda longe, a neve. / Vai chegar um dia [...]” (p. 698), “Não tardará a chegar ao fim / [...] / e confia ao vento o segredo / da nossa tão precária eternidade.” (p. 700), “[...] Estou onde / sempre estive: à beira de ser água. / Envelhecendo no rumor da bica” (p. 701).

Diante da passagem do tempo, há a consciência clara, melancólica e serena da chegada da velhice e aproximação da morte (onze poemas), que é, em sua maioria, vista luminosa: “Oiço-te na extensão do sono / com dificuldade. O inverno, a neve / que nele havia, arde. / Era tão branco tudo [...] / o inverno, a neve, o mundo / amanhecendo, anoitecendo, branco.” (p. 683), “Um dia acordas [...] / Como noutros dias, de ramo em ramo, / a neve” (p. 688), “É a minha herança: o sorriso / azul de uma pedra branca” (p. 687), “Como o lume, ao chegar o inverno” (p. 694), “Talvez, sejam os últimos / dias. Se for assim são um esplendor. / [...] / a perfeição / mora neste muro branco.” (p. 697), “A neve tem esse lado acolhedor / de farol no escuro. / antes de nos soterrar o coração.” (p. 698), “Se as mãos pudessem [...] / rasgar o nevoeiro / entrar na luz a prumo / [...] / entrar no azul, qualquer / [...] / E fossem chama.” (p. 704). Na maioria dos que apresentam a morte, ela está configurada pela cor branca, remetendo a luminosidade, apenas em dois momentos está aliada a ideia de escuridão: “Só elas conhecem / a morte / pelo cheiro da sombra” (p. 692) e “Agora anoitece tão cedo – tenho / medo de te perder no escuro. / Lembro-me dos cisnes selvagens / [...] / iluminando as águas e o céu / [...] / Também eles se perdem / agora na inclinação da sombra. / Que país será o meu? [...] / O da luz atravessada / pelos cisnes? Sem ti como saber?” (p. 702). No segundo trecho, contudo, mesmo havendo o medo de se perder na sombra, há a esperança e a busca da luz, por meio da indagação final: “Que país será o meu? [...] / O da luz atravessada / pelos cisnes?”.

Essa consciência da perenidade das coisas traz uma busca mais intensa por viver, que ocorre por meio de dois espaços: da linguagem presente ou remorada e o espaço corpóreo. A palavra é lugar de redenção e perpetuadora do ser: “Caminha sílaba a sílaba / como a fonte / que só pára à boca do

cântaro./ [...] em segredo, dá a beber” (p. 677), “Escrevo já com a noite / em casa. Escrevo / [...] / Escrevo para subir / às fontes / E voltar a nascer.” (p. 694), “Se puderes ainda q ouve-me, rio de cristal, ave / matutina. Ouve-me / esquivo e sempre adiado aceno do paraíso. / [...] Vem agora / e não na hora da morte / \_dá-me a beber a própria sede.” (p. 699).

No anseio de viver o “eu” recorre também ao espaço da memória referida aos tempos vigorosos da infância e da juventude e ao corpóreo onde o amor e a existência acontecem de modo vivaz: “Vai e vens na memória dos dias / onde o amor / cercou a casa de luz matutina” (p. 680), “Era um mês incerto, havia vento, / [...] / estranhamento o sol pousou / naquele corpo. Corpo que nunca vira despido, que cheirava / as maçãs maduras, / [...] / O ar tremia – apesar disso eu era feliz,” (p. 681), “[...] me lembro / dessa noite de verão / [...] / Estendido / a meu lado respirava outro corpo / Um rasto de juventude / habitava-me ainda.” (p. 688).

## NATUREZA

Retomando a linha descritiva sobre os temas propostos para esse estudo, o espaço natural está configurado em vinte e cinco poemas: “Aos jacarandás de Lisboa”, “Schumann por Horowitz” (corpo / natureza / música), “Memória dos dias” (natureza / memória), “Havia vento” (natureza / corpo), “Outra vez o Tejo” (natureza / memória), “Poema de inverno” (natureza / corpo), “Neve”, “O pequeno sismo”, “Outros ritmos, outros modos”, “Todas as águas”, “Herança” (natureza / palavra), “Árvores” (natureza / palavra), “Da poesia oriental”, “Nas águas da sombra” (natureza / corpo), “Variação sobre um velho tema”, “Chuva” (memória / natureza), “Vindas do mar”, “O sal da terra”, “Manhã de junho”, “Contraponto”, “Sulcos” (natureza / memória), “A beira de água”, “Homenagem a Mark Rothko”, “Lume de inverno” (natureza / memória), “Relato breve” (natureza / corpo) e “Na luz a prumo” (natureza / corpo). Desses os que contemplam a paisagem como recorte do espaço natural, são quatro: “Aos jacarandás de Lisboa”, “Em Florença com a Fiama”, “A poesia oriental” e “Manhã de junho”. (natureza / palavra / paisagem).

O corpo como lugar de configuração do ser, evidencia-se em dez poemas: “A cabra”, “*Schumann por Horowitz*”, “Havia vento”, “Poema de inverno”, “Da maneira simples”, “Os nomes”, “Noite de verão”, “Nas águas da sombra”, “Relato breve” e “Na luz a prumo”.

## PALAVRA

A palavra, outro tema contundente na obra, presentifica-se em treze poemas: “Ver claro”, “À boca do cântaro”, “Os nomes” (palavra / corpo), “Herança (palavra / natureza), “A poesia oriental” (natureza / palavra / paisagem), “Árvores (natureza / palavra), “Um simples pensamento (música / memória), “Escrevo”, “Rilkeana”, “As poucas palavras”, “Última canção” e “Alguns dias de agosto” (palavra / memória).

A memória é considerada como lugar de “ser” em doze textos: “Memória dos dias”, “Outra vez o Tejo”, “Em Florença, com Fiama (1986)”, “Noite de verão”, “Chuva”, “Vindas do mar”, “Um simples pensamento”, “Sulcos”, “Lume de inverno”, “Alguns dias de agosto” (palavra / memória) e “Sobre os cisnes selvagens de Yeats”. Os outros espaços / temas estão em: “Em Florença, com Fiama (1986)” e “Arrepio na tarde”. E os animais presentificam-se em dezessete poemas: cabra, cão, gaivotas, aves, melro, abelhas, cigarras, cavalos, ouriços, pardal, pássaro, réptil, animal e cisnes.

Os poemas “À boca do cântaro”, “Nas águas da sombra”, “Outra vez o Tejo”, “Chuva”, “A beira de água” e “vindas do mar”, curiosamente têm em seus títulos a busca pela água (fonte de vida) em referência à epígrafe “Morro perto da fonte à mingua de água” (Villon) e em consonância ao motivo salientado no livro: a consciência mais aguçada da passagem do tempo e o anseio de viver mais e densamente.

Em “À boca do cântaro”, a palavra é a fonte que dá a beber “Caminha sílaba a sílaba / como a fonte / que só para à boca do cântaro. / [...] / Aí consente partilhar a água. / [...] / dá a beber” (*O sulcos da sede*, 2011, p. 677).

No texto “Outra vez o Tejo” o rio é transformado, pela memória que recorda o tempo da infância, nas ruas de Lisboa e nos jardins com jacarandás; lugar onde o “eu” deseja diluir-se, por ser paradisíaco:



Outra vez o Tejo

Um barco atravessa o Tejo.  
 Vem da infância, não sei para onde vai.  
 É branco, dessa brancura só dada  
 às aves. O rio,  
 que não via a tanto tempo,  
 entra pelas ruas de Lisboa  
 ao encontro da tão amada  
 luz dos jacarandás.  
 Volto a ter oito anos neste jardim,  
 vou perder-me nestas ruas,  
 nestas calçadas, onde o grito  
 das gaivotas sobe a prumo,  
 vou correr com o vento de esquina  
 em esquina, subir  
 com as árvores, ser  
 com elas poeira fina.  
 (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 682).

Nesse trecho ressalta-se o “espaço transfigurador” citado por Blanchot (1987), a aproximação e interiorização dos objetos segundo Heidegger (2004) e a “imensidão íntima” proposta por Bachelard (2008) que promovem a ressignificação dos espaços e seus elementos atuais ou rememorados, conforme o interior do “eu”. Aqui ilustrado pelo Tejo que encontra a luz dos jacarandás das ruas de Lisboa e se transforma num jardim onde o “eu” volta a ser criança e pode voar e ser “poeira fina”.

O poema “Todas as águas” exhibe águas de vários lugares, pelo reiterado uso do desse vocábulo (onze vezes). Aqui também o exterior refletindo o interior e esse configurando a exterioridade, revela diferentes vivências e sensações do “eu” (alegria, amor, ternura): “Água, água / Porosas águas da alegria, / Águas de Li Bai ébrias / de ternura, / [...] / ó águas / de Claudel morrendo à sede / [...] / Todas as águas, [...] próximas, distantes, [...] matinais” Elemento vital à vida, presentifica-se em inúmeros momentos (antigas, distante, matinal, próxima) e espaços (mesa, Li Bai, S. João da Cruz, das estrelas e no olhar). Promove sentimentos e sensações distintas (alegria, ternura, abrasamento, sede) e enfim, sacia a sede da alma, de “ser”: “oculta água dada a beber / num só olhar”:

Todas as águas

Água, água.  
 Porosas águas da alegria,  
 do pão na mesa.  
 Águas de Li Bai ébrias  
 de ternura,  
 de S. João da Cruz abrasadas  
 de amor, ó águas  
 de Claudel morrendo à sede  
 Água. Água.  
 Todas as águas, todas.  
 Ó antiquíssima água das estrelas,  
 próximas, distantes, águas matinais,  
 oculta água dada a beber  
 num só olhar.  
 (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 687).

“Nas águas da sombra” é o poema mais extenso do livro (destoa também pelo motivo: as mães) conjugando, na figura da mulher, o paradoxo, também da existência: gerar vida e conhecer a morte. “Elas são as mães: / rompem do inferno, furam a treva, / [...] / animais sonâmbulos dormem nos rios, na raiz do pão. / [...] / Despem-se ao espelho / para entrarem / nas águas da sombra. / [...] / São elas que fabricam o mel, / [...] / O sorriso / é para a criança / que pressentem nas fontes” (p. 691). O poema retrata as mães e o seu poder contraditório (como da natureza e da palavra que carregam vida e morte) por meio de figurações corporais (indissociadas da natureza): “na vulva sombria fazem o lume”, “nos olhos o relâmpago negro”, “nas mãos, o silêncio”.

“Chuva” exhibe o olhar interior proposto por Chauí (1985), somente pelo qual se pode ver as essências: “Todo dia a chuva ocultou / teu rosto, / Fechava os olhos pra te ver / [...] / só de olhos fechados vejo / [...] / Assim adormeço \_ a chuva / acesa em lugar do teu rosto.” (p. 693). “Vindas do mar” pela memória resgata as vivências, tateadas pelo corpo em que os elementos naturais estão voltados ao interior lírico: “São coisas vindas do mar. / Ou doutra estrela. / [...] / sem norte, [...] Pouco se demoram. Como a felicidade. / [...] / tudo isso nos olhos traziam. / do mar ou doutra idade” (p. 693).

“À beira de água” exhibe o *status* sagrado da água, fonte de vida, espelho do “eu” na sua identidade primeva. O alargamento do “eu” e resignificação de si acontece com o tempo, sob a presença da água (À beira de ser) e por meio do silêncio (a palavra que significa também na ausência). Assim, por meio do movimento de metáforas o “tanque” de outra idade, alargando e se aprofundando torna-se o “lago” do “eu”, que hoje está próximo à bica, “à beira

de ser água”. Nesse percurso de sua vida ele está na presença do silêncio, escutando-o, no rumor do lago ou da bica, e por meio dele, ressignifica-se, a beira de “ser”:

À beira de água

Estive sempre sentado nesta pedra  
escutando, por assim dizer, o silêncio.  
Ou no lago cair um fiozinho de água.  
O lago é o tanque daquela idade  
em que não tinha o coração  
magoado. (Porque o amor, perdoa dizê-lo,  
dói tanto! Todo o amor. Até o nosso,  
tão feito de privação.) Estou onde  
sempre estive: à beira de ser água.  
Envelhecendo no rumor da bica  
por onde corre apenas o silêncio.  
(*Os sulcos da sede*, 2011, p. 701).

Os poemas “Ver claro” (que inicia a obra) e “Na luz a prumo” (que encerra) devem ser considerados com olhar atento, pois confirmam dois apontamentos sobre a poética de Andrade: o valor fulcral da palavra que (re)significa o homem porque faz “Ver claro” e o adiamento da morte, pela integração cósmica.

Em “Ver claro” a poesia apresenta-se como espaço de luz que cega para a escuridão do que é desimportante e se abre para o que é essencial, é ela que resgata o homem da ignorância de si e do mundo; reiterando o papel revivificante da mesma:

Ver claro

Toda a poesia é luminosa, até  
a mais obscura.  
O leitor é que tem às vezes,  
em lugar de sol, nevoeiro dentro de si.  
E o nevoeiro nunca deixa ver claro  
Se regressar  
outra vez e outra vez  
e outra vez  
a essas sílabas acesas  
ficará cego de tanta claridade  
Abençoado seja se lá chegar.  
(*Os sulcos da sede*, 2011, p. 677).

E o poema “Na luz a prumo” encerra o livro apresentando o fim como a possibilidade de integração harmônica ao cosmos, onde ser (mãos, voz) e

cosmos (luz, mar céu, água) pudessem ser uma só chama. Ao penetrar no azul da morte, todas as coisas seriam transfiguradas em vida plena: “pudesse entrar no azul, qualquer: o do mar, o do céu, [...] E com elas subisse. / (A ave, as mãos, a voz) / E fossem chama. Quase):

Na luz a prumo

Se as mão pudessem (as tuas,  
as minhas) rasgar o nevoeiro,  
entrar na luz a prumo.  
Se a voz viesse. Não uma qualquer:  
a tua, e na manhã voasse.  
E de júbilo cantasse.  
Com as tuas mãos, e as minhas,  
pudesse entrar no azul, qualquer  
azul: 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.  
(*Os sulcos da sede*, 2011, p. 704).

Consoante as obras anteriores do *corpus*, *Os sulcos da sede* (2001) reitera o espaço configurado na palavra adâmica (nessa obra notoriamente tida na memória) e na natureza (corpórea e cósmica), que são seu “salvo conduto” diante da vida e da morte, pois é a partir da linguagem e do corpo que o homem vive, experimenta, se transforma e se integra, na vida e na morte. Como respectivamente exemplificam os versos: “Escrevo para levar à boca / O sabor da primeira / boca que beijei [...] / Escrevo para subir / Às fontes / E voltar a nascer.” (*Sulcos da sede*, 2011, p. 694 e 695). “Em que rio te despes para sonhar? / È comigo que voltas / a ter quinze anos e corres” (p. 700), “[...] Estou onde / sempre estive: à beira de ser água / Envelhecendo no rumor da bica” (p. 701), “Se as mãos [...] / pudessem rasgar o nevoeiro, / entrar na luz a prumo / [...] / pudessem entrar no azul do mar / [...] / E com elas subisse / (a ave, as mãos, a voz) / E fossem chama. Quase” (p. 704). Cada poema, ao enfatizar a questão espacial sob um ponto de vista particular, acaba convergindo para a mesma questão presente na poética eugeniana: a configuração e reconfiguração do homem, seja pela memória, pela escrita, pelo corpo que vive, pela morte que o une ao cosmos. Revelando a incompletude do ser, na sua vivência; mas também na morte, porque se refaz a cada moção da palavra, espaço de constante encontro dele consigo e com o *devenir*. Afinal só ela permite

“ver claro”. Por que o “eu” tem sede de ser, nas fendas da língua, da natureza, da memória, do amor juvenil, da vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudada a poesia de Eugênio de Andrade, com o objetivo de investigar o espaço poético como revelação de questões subjetivas que ressignificam o homem, confirmou-se, em um primeiro momento, seu *status* de não lugar no sentido de se presentificar no “entre”. Ou seja, o espaço está entre o som e o silêncio, o aqui e o lá, o corpo e o cosmos; é o próprio corpo da palavra transfigurada na essência humana, da qual surge um lirismo profundo e emana a vida em sua plenitude e harmonia. E, ao homem, cabe constantemente reinventar-se em sua humanidade.

A palavra, na poética eugeniana, possui valor fulcral e caráter adâmico à medida que ela é o “lugar” ou instrumento redentor pelo qual o homem se faz e refaz humano. É por meio dela que o ser (poeta e leitor) constrói e reconstrói realidades, sentimentos, enfim, humanidades. Tida, muitas vezes, numa perspectiva metapoética (tanto na temática, quanto no procedimento), no processo do homem da busca de si, por meio do discurso poético.

Sobre a linguagem do poeta, tida como severa e econômica em sua composição, por meio de árduo trabalho; mediante alotropismos e transfigurações, imagens sinestésicas e cromáticas, faz-se tão aberta aos sentidos amplos, resgatando a imensidão do “eu”, segundo a terminologia de Bachelard (2008). É uma poética aberta como os animais (como asseveram Ferraz: 2004 e Ribeiro: 2004) às inúmeras possibilidades da linguagem. Canta a vida nos seus múltiplos e contraditórios movimentos, e por isso apresenta o homem na eterna reinvenção de si. Genial em seu caráter paradoxal, aparentemente leve e natural (como vida), é construção minuciosamente tramada na busca de ser a própria natureza humana, que em sua essência, tenderia a não nomeação, devido também a seu caráter incompleto, em constante busca.

Observou-se também que justamente devido à contínua ressemantização da linguagem e por ser uma poética que transita entre o “ser” e o “vir a ser”, há a sobreposição dos temas propostos (a natureza que ao mesmo tempo é o homem; a palavra que carrega o silêncio e a música, e assim por diante).

Constatou-se que o espaço ora adquire contornos físicos: naturais, corpóreos (animais / frutos etc), amplificadores da realidade; ora psicológicos: no plano da memória e do silêncio. Em alguns momentos, é tido sob a amplitude cósmica, em outros, sob o recorte de uma paisagem; mas em ambos, sempre sob a égide do olhar interior e da linguagem, não se dissociando da palavra que o define e do homem que o vivencia.

No caminho percorrido de leitura analítica da poética eugéniana, com o intuito de compreender como o espaço poemático promove a ressignificação do “eu” por meio da contínua ressemantização da linguagem, observou-se que é apresentado essencialmente natural (elemental), configurando-se em dois grandes temas: A) a natureza, desdobrada em diversas figuras, as quais as mais significativas são: as estações (indissociáveis do tempo e ligadas às fases humanas), o corpo (animais, frutos, homem): é lugar onde a vida acontece e o tempo desgasta B) a palavra, o outro espaço em igual patamar de importância, apresentada sob figurações do silêncio e da música.

A memória é um espaço intermediário entre a palavra e a natureza. Como se observa no poema “Fim de outono em Manhattan”, que ressignifica o “eu” pela focalização interior da memória, carregada de vivências íntimas e transfiguradoras: a grande Manhattan, para o “eu” são os ramos que dançam debaixo das oliveiras de Vergílio. É sua história, que lhe traz a “música” de si, alheio do mundo que não lhe pertence ou interessa.

Finalmente, compreende-se que o grande espaço apresentado é o próprio homem (e sua linguagem) que engloba a categoria espacial, totalizando-a, esfacelando-a, e sempre se (re)fazendo. Palavra e homem são o “lugar” da existência, que se (re)significam no poema, onde vida e homem acontecem; num processo dinâmico, inconcluso e também adâmico, independente e antes mesmo de qualquer palavra que os nomeie.

Sobre as metáforas que ilustram esses espaços, são inúmeras: a natureza elemental aparece na água da fonte, mar, rio, chuva; a terra está simbolizada pela colina, ilha, areia, feno, praça ou muro branco da cal; o ar apresenta-se na brisa ou ventania; o fogo representado no lume do sol, das estrelas, das frutas, dos corpos e no cromatismo das frutas (maçãs, dióspiros, tangerinas, figos, romãs, uvas) ou flores (tílias, frésias, lótus...) e dos animais

(gaivotas, pardais, melros, pombas, abelhas, cigarras, cavalos, gatos, cabras...). Tudo isso perpassado pela palavra, configurada pela música (elegia, sonata, adágio sostenuto, coda...) ou pelo silêncio da memória, do livro, da fotografia, do olhar, do universo... E a lista de transfigurações continua, pois a poética de Andrade é ampla, “sem paredes”, o “lugar”, por excelência, onde o homem tem sua humanidade.

Ele se descobre no espaço do “entre”, do *devir*, que está no movimento da vida e da palavra (no horizonte sempre adiado, na paisagem espaço experimental entre o aqui e o lá, no tempo que corre as estações, na palavra certa ou inominável que se reinventa), no movimento entre suas vivências e sensações, de agora ou de outrora, entre o que vê e o que imagina. O “eu é um ser que existe entre esse dois espaços: o referencial (do cosmos, do qual faz parte) e o discursivo, sendo a palavra, seu espaço de revelação / (re)configuração de si e do mundo.

O homem se descobre no silêncio ainda impronunciado das palavras ou na memória. No movimento da vida e pela palavra (pela qual nomeia, questiona, recorda, canta, silencia); busca sentido e, ao interagir com tudo isso, se (re)significa nos frutos maduros do verão (as maçãs luminosas) ou nos dióspiros e romãs sumarentas do outono; ou ainda nos figos secos do inverno. Reflete-se no canto azul do melro, nas águas serenas do rio ou agitadas da fonte, no perfume exalado e cores vibrantes das tílias ou frésias, nas gaivotas que voam alto e regressam à praça da cal branca, nos pássaros vibrantes ou gatos companheiros, nas palmeiras que resistem ao vento e alegres tocam o céu com o azul de seus ramos. O homem vive no amor dos corpos juvenis, na mão que lava a terra ou a palavra, no vento que varre quintais ou bate a sua porta, no mar que faz correr os barcos ou lhe entra pela janela e pelos olhos ao fim da tarde. (Re)significa-se no céu e mar azul ou dourado de sol, que o envolvem; ou na água, sempre fonte restauradora de vida e seu berço, na morte. (Re)configura-se na terra ardente da cal ou fria, que é o barro do qual é feito. Enfim, é vasta a vida pela qual o “eu” se descobre e se reinventa, na total entrega de si ao cosmos que o envolve e o tem; e no qual se busca, incansavelmente. Tudo isso ocorre, entretanto por meio da palavra que media todas as coisas; somente por ela é que o homem se consegue ter,



temporariamente (ela também tem sua fragilidade: “rio de cristal, [...] / luminoso fio tecido pela neve, / esquivo e sempre adiado aceno do paraíso.” (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 699). Ele logo se põe a caminho de novos olhares (para dentro e fora de si) e de novas (re)significações, cumprindo seus ciclos, na vida e na morte. Assim é a poesia de Andrade e sua sublimidade! Cantar a vida e revelar o homem a si. E para isso: “No prato da balança um verso basta / para pesar no outro a minha vida.” (*Ofício de paciência*, 2011, p. 563). Porque, segundo o poeta é preciso “Ver claro”, e “toda a poesia é luminosa, até, / a mais obscura./ [...] / Se regressar / outra vez e outra vez / a essas sílabas acesas / ficará cego de tanta claridade.” E “Abençoado seja se lá chegar” (*Os sulcos da sede*, 2011, p. 677).

Do ponto de vista quantitativo, dos 258 poemas apresentados no *corpus* (valor aproximado, devido às sobreposições espaciais), o espaço da palavra (figurada pela música ou silêncio) exhibe-se em oitenta e nove poemas, quando é reiterada pela memória, apresenta-se em cinquenta e cinco. A natureza, junto com a palavra é o espaço de maior expressão do “eu”, identificada em cento e quarenta e dois poemas, confirmando a afirmativa de Ferraz (2004) sobre a “utopia” da poesia de Eugênio: trazer a natureza para o poema; e mais: fazer o poema ser a natureza. Estando relacionada à presença animal, aparece em cem poemas, figurada pelo corpo, está em sessenta e nove ocorrências. Sob a perspectiva do olhar (paisagem) revela-se em trinta, e classificado como outros espaços / temas, totaliza vinte e quatro poemas.

Nesse estudo sobre o espaço na poética de Andrade e a revelação do ser, conclui-se que ao mesmo tempo em que a linguagem e o corpo (a natureza) são os dois grandes espaços de desvelamento e (re)configuração do “eu”, o contrário também é verdadeiro, na medida em que o homem é o espaço por excelência onde o discurso se significa. Corroborando as afirmações de Lopes e Lourenço sobre a palavra ser senhora e escrava do homem e também as teorias espaciais, que em linhas gerais, asseveram a significação do espaço por meio da sua interiorização “a imensidão íntima” proposta por Bachelard (2008), o “olhar interior” apresentado por Chauí (1983), o papel transfigurador e transcendental do espaço, conforme Blanchot (1987). Nesse sentido, o homem é o espaço maior que significa as coisas e a existência, pois somente pela

consciência que tem de tudo isso, via linguagem (organizadora do pensamento) que ele pode “ser”, para além de existir. E “ser” é um processo inconcluso, sempre adiado, visto que se reorganiza constantemente nas percepções do homem e no seu discurso.

Como afirmou o próprio Eugênio de Andrade: “O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação. [...] É contra a ausência do homem no homem que a palavra do poeta se insurge [...] é porque não quer morrer sem se olhar nos seus próprios olhos, e reconhecer-se, e detestar-se, ou amar-se, [...] a ambição maior do fazer poético foi sempre a mesma: Ecce Homo, parece dizer cada poema”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Rosto Precário*, publicado pela primeira vez em 1979, colige uma série de excertos de entrevistas concedidas pelo autor a diversas pessoas. Disponível em:

[http://www.almedina.net/catalog/product\\_info.php?products\\_id=26351](http://www.almedina.net/catalog/product_info.php?products_id=26351). Acesso em: 15/08/17.

## REFERÊNCIAS

- AIELLO, M. L. M. **A poética de Eugênio de Andrade em tempo de metamorfose**. Bauru: FASC, 1985.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- ALVES, I. Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, C. & ALVES, I. **Subjetividades em devir – Estudos da poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.118-132.
- ALVES, I. F.; MANIR, M. (Orgs.) **Literatura e Paisagem – perspectivas e diálogos**. Niterói: Ed. Universidade Federal Fluminense, 2010.
- ALVES, R. C. O espaço na poética de Eugênio de Andrade. In: **Revista Lusofonia** (mai, 2009). Disponível em: <https://revistalusofonia.wordpress.com/2009/05/24/o-espaco-na-construcao-poetica-de-eugenio-de-andrade/> Acesso em: mai/2016.
- AMARAL, F. P. **Modernismo, Modernidade e suas consequências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século**. In: Mosaico fluido: Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70). Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ANDRADE, E. **Poesia**. Lisboa: Rosto Editora, 2011.
- ANDRADE, E. **Eugênio de Andrade cria a partir da sede**. In: Folha de São Paulo (on line), 14/07/01 (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1407200120.htm>)
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENTO, J. **“Poemas” de Eugênio de Andrade**. In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugênio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p. 303-328.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. CABRAL, A. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. Belo Horizonte: Perspectiva, 2013.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993
- CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COELHO, E. P. **Relatório duma leitura da poesia de Eugênio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor**. In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugênio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p. 63-94.
- COLLOT, M. **O sujeito lírico fora de si**. In: Terceira Margem. Poesia brasileira e seus encontros interventivos. Rio de Janeiro, n°. 11, p.165-177, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves [et al] , 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed Oficina Raquel, 2013.
- CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p.31-64.

CRUZ, G. **Nova poesia e poesia nova**. In: Relâmpago Nova poesia portuguesa. Revista de Poesia. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, nº. 12, p.19-37, 2003.

\_\_\_\_\_. **Fundação e Justificação da Metáfora na Poesia de Eugénio de Andrade**. In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p.117-130.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Arquétipos e repetição. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). Eugénio de Andrade - poemas. Templo Cultural Delfos, maio/2015. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/eugenio-de-andrade.html>. Acesso em: 08/05/2017.

FERNANDES, A.C. Linguagem e exterioridade: a escrita como efeito sujeito. **Anais do III SEAD**, 11/10.1999.

Disponível em: <http://anaisdosead.com.br/3SEAD/Simposios/ClaudemarAlvesFernandes.pdf>. Acesso em: fev. 2016

FERRAZ, E. Eugénio animal amoroso. In: **Revista Relâmpago**, nº 15, ano VIII, 2004, p. 15-34.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugalia, 1968.

\_\_\_\_\_. De espaços outros. In: **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285>. Acesso em: mai. 2016.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento do Exterior**. São Paulo: Princípios, 1990.

GUIMARÃES, F. **As palavras rigorosas**. In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p. 95-100.

HALBWACKS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética. Volume IV**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo. Parte 1**. Trad. SCKUBACK, M. S. C. 13 ed. São Francisco: Vozes, 2004.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol.2** / Wolfgang Iser; Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol.1** / Wolfgang Iser; Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, H.J. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellowoli. São Paulo: Ática, 1994.

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo, Ática, 1980.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 5ª ed. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges. Campinas: Unicamp, 2003

LOPES, O. & SARAIVA, A. J. **História da Literatura Portuguesa**. 16 ed. Portugal: Editora Porto, s.d.

LOPES, O. Uma espécie de música – Dois movimentos de metáfora em Eugénio de Andrade. In: **Colóquio/Letras**, nº 14, jan. 79. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,

\_\_\_\_\_ **Morte e Ressurreição dos Mitos na Poesia de Eugénio de Andrade.** In: 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p. 409-433.

LOURENÇO, E. **Tempo e poesia.** Lisboa: Relógio d'Água, s.d. (a)

\_\_\_\_\_ **O espelho imaginário.** Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

\_\_\_\_\_ **A poesia de Eugénio de Andrade.** In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d (b), p. 31-62

MENDONÇA, F. **A literatura Portuguesa no século XX.** São Paulo: HUCITEC; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.

\_\_\_\_\_ **“Eugénio de Andrade ou a emblemática do real absoluto”.** LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d.

MONIZ, A. **Para uma leitura de sete poetas contemporâneos.** Lisboa: Editorial Presença, 1997.

NAVA, L. M. **O essencial sobre Eugénio de Andrade.** Rio de Janeiro: Livraria Camões, s.d.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** Campinas: UNICAMP, 1992.

PAZ, O. A tradição da ruptura. A revolta do futuro. In: **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.** Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, E. Cantos da docilidade. V In: **Revista Relâmpago**, nº 15, ano VIII, 2004, p. 35-55.

ROCHA, L.M. **Dez Notas Afluentes à Poesia de Eugénio de Andrade.** In: In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p. 352-368.

ROSA, A.R. **Eugénio de Andrade ou a Energia da Pureza.** In: LOPES, Oscar (org.). 21 ensaios sobre Eugénio de Andrade. Porto: Inova, s.d, p. 19-28.

RUBIM, G. O animal poético. In: **Revista Relâmpago**, nº 15, ano VIII, 2004, p. 57-86.

SANTOS, L. A. B. & OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais: Introdução a teoria da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA, A. **Poemas de Eugénio de Andrade; [seleção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva].** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SILVA, A C. & BUENO, A (Org.). **Antologia da poesia Portuguesa Contemporânea – um panorama.** Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SOETHE, P. A. **Espaço literário, percepção e perspectiva.** Aletria, Belo Horizonte, v.15, p.222-229, jan-jun/2007.

SOUSA, C. M. **Nota biográfica** in: **Revista Relâmpago**, nº 15, ano VIII, 2004, p. 179.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais de poética.** Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

VIESENTEINER, J. L. Blanchot e Hölderlin: impulso ao abismo e infidelidade divina. In: **Revista Letras.** Curitiba, 2005, nº 67, p. 91-108.

Sites consultados:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1407200120.htm>

<https://revistalusofonia.wordpress.com/2009/05/24/o-espaco-na-construcao-poetica-de-eugenio-de-andrade/>

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/88814/000229436.pdf?sequence=1>

Acesso em: 30/07/2017.

<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6109/figuras-de-linguagem/>

Acesso em: 30/07/2017.

[http://www.almedina.net/catalog/product\\_info.php?products\\_id=26351](http://www.almedina.net/catalog/product_info.php?products_id=26351)

Acesso em: 15/08/17.

**BIBLIOGRAFIA DE EUGÊNIO DE ANDRADE****Poesia**

- Narciso*, 1940.  
*Adolescente*, 1942.  
*Pureza*, 1945.  
*As mãos e os frutos*, 1948.  
*Os amantes sem dinheiro*, 1950.  
*As palavras interditas*, 1951.  
*Até amanhã*, 1956.  
*Coração do dia*, 1958.  
*Mar de setembro*, 1961.  
*Ostinato rigore*, 1964.  
*Obscuro domínio*, 1971.  
*Véspera de água*, 1973.  
*Escrita da terra*, 1974.  
*Homenagens e outros epitáfios*, 1974  
*Limiar dos pássaros*, 1976.  
*Chuva sobre o rosto*, 1976.  
*Primeiros poemas*, 1977.  
*Memória doutro Rio*, 1978.  
*Matéria solar*, 1980.  
*O peso da sombra*, 1982.  
*Coração habitado*, 1983.  
*Branco no branco*, 1984.  
*O outro nome da terra*, 1988.  
*Corpo de amor*, 1992.  
*Poesia, terra de minha mãe*, 1992.  
*Rente ao dizer*, 1992.  
*Contra a obscuridade*, 1992.  
*Ser dá trabalho*, 1993.  
*Ofício de paciência*, 1994.  
*O sal da língua*, 1995.  
*Pequeno formato*, 1997.

*Os lugares do lume*, 1998.

*Os sulcos da sede*, 2001.

### **Poesia reunida**

*Antologia: 1945-1961*, 1961.

*Poemas: 1945-1965*, 1966.

*Antologia breve*, 1972, 1985.

*Poesia. (Poesia Reunida)*, 2000.

*Sete Livros, Sete Retratos. (Poesia Reunida)*, 2002.

*Poesia. 2ª ed., revista e acrescentada*, 2005.

### **Prosa**

*Os afluentes do silêncio*, 1968.

*Rosto precário*, 1979.

*A Domingos Peres das Eiras, com umas violetas*, 1986.

*Vertentes do olhar*, 1987.

*À sombra da memória*, 1993.

*A cidade de Garrett*, 1993.

*Pequeno caderno do oriente*, 2002.

### **Infanto-juvenil**

*História da égua branca*, 1976.

*Aquela nuvem e outras*, 1986.

### **Ensaios e outros textos**

*Porto: os sulcos do olhar. [Fotografia Dario Gonçalves; aquarelas Júlio Resende]*, 1988.

*As mãos e os frutos para canto e piano – sobre poemas de Eugénio de Andrade. [Fernando Lopes Graça]*, 2000.

### **Antologias**

*Poesia e prosa: 1940-1979. Vol. I*, 1980.

*Poesia em verso e prosa*, 1980.



*Poesia e prosa. Vol. I, 1990.*

*Poesia e prosa. Vol. II, 1990.*

### **Antologias [seleção, organização e prefácio]**

*Daqui houve nome Portugal: antologia de verso e prosa sobre o Porto. [Organização e prefácio de Eugênio de Andrade], 1968.*

*Variações sobre um corpo: antologia de poesia erótica contemporânea. [Seleção e prefácio de Eugênio de Andrade; desenhos de José Rodrigues], 1973.*

*Alentejo não tem Sombra: Antologia de poesia contemporânea sobre o Alentejo, 1982.*

*Fernando Pessoa: poesias escolhidas, 1995.*

*Antologia pessoal da Poesia Portuguesa, 1999.*

*Sonetos de Luís de Camões, 2000.*

*Poemas portugueses para a juventude, 2002.*

### **Traduções realizadas por Eugênio de Andrade**

*Poemas de Garcia Lorca, 1946.*

*Cartas Portuguesas. [Atribuídas a Mariana Alcoforado], 1969.*

*Poemas e fragmentos de Safo, 1974.*

*Trocar de rosa, 1980.*

### **Eugênio de Andrade - obra publicada no Brasil**

*Poemas de Eugênio de Andrade. [Seleção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva], 1999.*

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literária**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ALVES, I. F. **Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever**. XI 'Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. Encontros e Desencontros Críticos com a Modernidade Na Poesia Portuguesa Contemporânea. In: **Revista Texto Poético** (vol. 4/2007).
- AMORA, A S. **Teoria da literatura**. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ANDRADE, E. **Eugénio de Andrade: seleção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BERTOLAZZI, F. (pref.) **Véspera da água. Eugénio de Andrade**. Porto: Ed Porto, 2014.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- BORGES, O. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise. XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo, 2008.
- BORGES, O. & BARBOSA, S. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Ed Claraluz, 2009.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. *Ciência e Cultura*, v.24, n.9, p. 803-809, 1972.
- CANONICE, B. C. F. **Manual para elaboração de trabalho acadêmico: monografias, TCCs, trabalhos de estágios, projetos de iniciação científica**. Maringá: Unicorpore, 2006.
- CARA, S. A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985. (série princípios).
- COSTA, L.M. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 1992.
- CUMMING, R. **Para entender a arte**. Trad. Isa Mara Lando. *Ciência e Cultura*, São Paulo: Editora Ática, 1996.
- ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- Holanda, L. **Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O Estrangeiro**. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1992.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** – vol.2 / Wolfgang Iser; Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** – vol.1 / Wolfgang Iser; Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, H.J. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellooli. São Paulo: Ática, 1994.
- JÚDICE, N. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.

\_\_\_\_\_. Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar. In: **Via Atlântica** nº15 (jun/2009).

LAPA, M. R. **Estilística da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

LOPES, O. **Uma espécie de música (A poesia de Eugênio de Andrade)**. Porto: Campo das Letras, 2001.

LOPES, O. & SARAIVA, A. J. **História da Literatura Portuguesa**. 16 ed. Portugal: Editora Porto, s.d.

LOPES, O. **Uma espécie de música – Dois movimentos de metáfora em Eugênio de Andrade**. In: Colóquio/Letras, nº 14, jan. 79. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MANCELOS, J. Pelo jardim de Eugênio de Andrade: O significado de árvores, flores e frutos na sua poesia. In: **Máthesis**, (vol18/2009) (Universidade Católica Portuguesa, Viseu).

\_\_\_\_\_. O Poeta é um Artesão: A Arte da Escrita nas Crônicas de Eugênio de Andrade. In: **Forma breve** (2010).

\_\_\_\_\_. Regresso ao Paraíso: O mito adâmico em Walt Whitman e Eugênio de Andrade. In: **Teografias**, (vol2/2012).

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANTOVANI, A. A. R. **A palavra-imagem em poemas de Eugênio de Andrade: uma leitura dos elementos míticos: o fogo, a água, o ar e a terra como produção de sentido**. 2006. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.

MARTINS, N.S. **Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MELLO, J. G. P. **Teoria do ritmo poético**. São Paulo: Rideel: Brasília: UniCEUB, 2001.

MOISÉS, M. **Dicionário de temas literários**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1984.

MONIZ, A. **Para uma leitura de sete poetas contemporâneos**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

NAVA, L. M. **O essencial sobre Eugênio de Andrade**. Rio de Janeiro: Livraria Camões, s.d.

NOVAES, A. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAVOUX-RALLO, E. **Métodos de crítica literária**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RODRIGUEIRO, A. A. A poética de Eugênio de Andrade: espaço da (re) configuração do ser. In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 7, nº 15, 2º sem., nov. 2015.

\_\_\_\_\_. O lirismo e o espaço na poesia de Eugênio de Andrade In: **Revista Percorso - NEMO** Maringá, v. 7, n. 2, p. 149- 163, 2015.

ROSENDAHL, Z. ; CORRÊA, R. L. (orgs.). Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: **Nas malhas da letra. Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, A C. & BUENO, A (Org.). **Antologia da poesia Portuguesa Contemporânea – um panorama**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

STEINER, G. O poeta e o silêncio. In: **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, G.M. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979.

VIEIRA, D. S. L. Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** (set/2006).

WALTY, I.L.C. **Palavra e imagem: leituras cruzadas** – Ivete Lara Camargos Walty, Maria Nazareth Soares Fonseca, Maria Zilda Ferreira Cury. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ZOLIN, L.O. & BONNICI, T. (Org.) **Teoria Literária; abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003.

### **Sites consultados**

<http://geocites.yahooo.com.br/jardimdepoesia/poetas/andrade.htm>

<http://dn.sapo.pt/2005/06/14/artes/poeisa- elementos-materia-e-corpo.html>

<http://nescritas.nletras.com/eandrade/obradeandrade/archives/2002>

<http://www.fundacaoeugenioandrade.pt/poesia/poesia>