



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

AS TUAS MÃOS E OS TEUS FRUTOS: O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE  
EUGÊNIO DE ANDRADE

Géssica Moreira Ramos

Rio de Janeiro.

2024

GÉSSICA MOREIRA RAMOS

AS TUAS MÃOS E OS TEUS FRUTOS: O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE  
EUGÉNIO DE ANDRADE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Licenciada em Letras no curso Português/Literaturas  
de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sofia Maria de Sousa Silva

RIO DE JANEIRO

2024

GÉSSICA MOREIRA RAMOS


DRE: 120016624

AS TUAS MÃOS E OS TEUS FRUTOS: O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE  
EUGÉNIO DE ANDRADE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Licenciada em Letras no curso Português/Literaturas  
de Língua Portuguesa.

Data de avaliação: 18/12/ 2024

Banca examinadora:

 Documento assinado digitalmente  
SOFIA MARIA DE SOUSA SILVA  
Data: 18/12/2024 23:44:10-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

NOTA: 10,0 (dez)

\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Sofia Maria de Sousa e Silva (UFRJ)



NOTA: 10,0 (dez)

\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ)

MÉDIA: 10,0 (dez)

Assinatura dos avaliadores: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## CIP - Catalogação na Publicação

R175t Ramos, Géssica Moreira  
As tuas mãos e os teus frutos: O endereçamento na  
poesia de Eugénio de Andrade / Géssica Moreira  
Ramos. -- Rio de Janeiro, 2024.  
39 f.

Orientadora: Sofia Maria de Sousa Silva.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
Literaturas, 2024.

1. Eugénio de Andrade. 2. Endereçamento. I.  
Silva, Sofia Maria de Sousa, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Sofia de Sousa e Silva, que me apresentou a poesia de Eugénio de Andrade — encontro incontornável. Agradeço por todo auxílio em busca do *tu*.

Aos meus professores da graduação por tudo o que aprendi — seja na academia ou na vida. À professora Mônica Genelhu Fagundes que, com sua presença iluminada, me introduziu à poesia portuguesa e lá fez com que eu me sentisse em casa. À professora Elitza Lubenova Bachvarova pela minha primeira orientação acadêmica ainda no segundo período e por todo carinho envolvido ao longo desses anos de formação. À professora Flavia Trocolli pelo encanto das suas aulas e pelo Proust: sou eternamente grata.

Ao Colégio de Aplicação da UFRJ pela minha formação como professora e ao evento CAp Literário pelos ensinamentos da pedra. Ao meu querido professor regente André Luis Mourão de Uzêda, que tanto me auxiliou no meu ano de estágio e me ensinou a magia de ensinar literatura no ambiente escolar.

Aos meus amigos queridos que transformaram a minha vida e meu ambiente universitário. Obrigada pela companhia.

À minha tia Júlia cujos livros que roubei ao longo da adolescência me trouxeram para Letras.

Aos meus pais, Márcia e Gerson, que me fazem lembrar sempre que tive muita sorte.

À minha amiga genial, Marcella, devo tudo. Tenho a felicidade de sempre tê-la comigo.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. SÓ TU TRAZES MINHA POESIA	10
3. E DE SÚBITO DESABA O SILÊNCIO	20
3.1 O que faz um poeta (amante) sem a metáfora?	23
4. ESTOU PROCURANDO, ESTOU PROCURANDO	31
4.1 PROCURA DA POESIA	32
5. CONCLUSÃO	37
6. REFERÊNCIAS	38

## 1. INTRODUÇÃO

*“Quem és tu? Que esse estupendo  
Corpo, certo me tem maravilhado!”*

Luís de Camões, *Os Lusíadas*

“Só as tuas mãos trazem os frutos” ([1948] 2017, 23): é o primeiro verso do primeiro poema do considerado<sup>1</sup> primeiro livro de Eugénio de Andrade, *As mãos e os frutos*. Poema de abertura não só de um livro, mas de toda uma obra que se estenderá por mais de sessenta anos. Nesse verso, há uma expansão do título. Os elementos centrais — “mãos” e “frutos” — permanecem, agora não mais ligados pelo conectivo “e”, mas como termos de uma oração após a inserção do verbo “trazer” no presente do indicativo. Além do verbo, o advérbio de exclusão “só” é posto no início do verso e, por fim, percebe-se a presença do pronome possessivo “tuas”, um dos pronomes mobilizadores para o desenvolvimento desta pesquisa. O que no título aparece como maneira de menção, de forma que os termos se relacionam — *As mãos e os frutos* —, nesse primeiro poema estão constituindo uma cena: frutos chegam pelas mãos de alguém. Qualquer mão? não. *Só* as mãos daquele que, para o sujeito lírico do poema, ocupa a posição de segunda pessoa do discurso, o “alguém” que fica como rastro do “tuas”.

Sendo as mãos desse interlocutor as responsáveis por trazer os frutos, proponho reescrever o título do livro de Eugénio de Andrade como *As tuas mãos e os teus frutos*. Ou, se for acompanhar o verso do poema, *As tuas mãos e os frutos que trazes*. Aqui há a predileção pela primeira opção por entender que, se são as mãos desse *tu* que viabilizam a chegada dos frutos, de certa forma, eles pertenceriam a ele também – parte constituinte do seu corpo ou como uma posse que será ofertada. Tem-se, assim, um ponto de partida, um desejo: trabalhar essa figura e a sua presença espectral que impacta o sujeito lírico eugeniano. Não sabemos quem é, não temos uma mínima pista de sua feição, mas não importa: preocupamo-nos em olhar para sua presença que se mantém insistentemente. Na poesia de Eugénio de Andrade há sempre um *tu*, fala-se dele, *com* ele e *para* ele.

---

<sup>1</sup>Cronologicamente, *As mãos e os frutos* foi a quarta publicação de Eugénio de Andrade, mas pode ser entendida como sua primeira obra, uma vez que houve uma negação por parte do autor de suas publicações anteriores – *Narciso* (1940), *Adolescente* (1942) e *Pureza* (1945). Posteriormente, só em 1978, o autor reuniu um total de dez poemas dessas publicações anteriores em uma coletânea intitulada *Primeiros poemas*.

Esta pesquisa, então, move-se da mesma maneira que entendemos que o sujeito lírico eugeniano se manifesta: voltado ao *tu*, dando a ele uma posição central, iluminado por um foco luminoso – ou melhor, que traz os focos luminosos para todas as coisas: “e o teu nome ilumina / as coisas mais simples” (Andrade, [1951] 2017, p. 70). É importante salientar que a poesia de Eugénio de Andrade é povoada pelo sentimento amoroso, pelo desejo e pela busca de sua concretização, concretização essa que se delinea pelo possível encontro com o *tu* amado, que tanto é procurado: “e tropeço na luz, como um cego,/ a procurar-te.” (Andrade, [1961] 2017, p. 115). A partir disso, retomo os *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes, em que o teórico francês afirma que “ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém.” (Barthes, 1981, p. 65). O discurso amoroso, que Eugénio de Andrade tanto produziu, é povoado do Outro. Há uma “estrita determinação alocutória” (Barthes, 1981, p. 65) que mobiliza essa escrita, mesmo que não seja possível traçar sua presença nesse momento. Ao falar, Eugénio de Andrade busca uma forma de deixar esse *tu* vivo.

Sua poesia manifesta o Outro amado a partir do uso dos pronomes de segunda pessoa, no caso reto com o “tu”, no possessivo com “tua”/”teu” e pelas desinências verbais em segunda pessoa do singular e primeira do plural. Não há uma presença apenas nomeada e referenciada como um terceiro de quem está se falando, com o *tu*, a voz que fala no poema estabelece também uma cumplicidade, há uma espécie de diálogo, um jogo de locutor e alocutário. O “tu”, assim como o “eu”, são pronomes que, segundo a separação de Émile Benveniste, compreendem a noção de “pessoas”: “É preciso ver que a definição comum dos pronomes pessoais como contendo os três termos *eu*, *tu*, *ele* abole justamente a noção de “pessoa”. Esta é própria somente de *eu/tu*, e falta em *ele*. (Benveniste, 1976, p. 277-278). Sua separação, então, se pauta em uma situação discursiva, para o estruturalista francês, aqueles que endereçam e são endereçados possuem essa qualidade. Ao utilizar o “tu” em seu texto poético, Eugénio de Andrade anima sua presença ainda que sua capacidade de réplica seja tolhida: afinal, na poesia, só um fala. Não há resposta.

Quais os efeitos e o que compreenderíamos, então, da poesia de Eugénio de Andrade quando nos voltamos a esse caráter de sua poesia? Para trabalhar com o *tu* eugeniano, haverá uma ancoragem em um repertório teórico que aborda a utilização do recurso do endereçamento, uma vez que nele há o entendimento de que “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro.” (Santiago, [1985] 2019, p. 400), compreende-se que existe alguém do outro lado, que se opõe a essa voz que fala. É da tradição lírica essa ação de voltar-se a alguém, uma vez que o endereçamento ecoa desde autores como Safo “obrigando-nos a repensar a convencional compreensão solipsista” (Pedrosa, 2014, p. 69) que

comumente se tem do fazer poético. A escrita poética pode ser solitária, mas o seu texto não o é:

Em sua forma usual, a lírica nos oferece a representação de uma voz única, sozinha, registrando e analisando e formulando e mudando sua mente. Embora ninguém mais esteja presente, o solitário poeta está frequentemente dirigindo-se a outra pessoa, alguém que não está no ambiente.<sup>2</sup> (VENDLER, 2005, p. 1)

Essa ação é permitida pela apóstrofe, figura de linguagem que tem como característica a interrupção no meio do discurso para fazer um chamado. É o ato de dirigir-se a alguém, usando vocativos, por exemplo. Esse recurso é comumente abordado quando sistematiza-se uma concepção acerca do gênero lírico. Jonathan Culler explica a distinção entre os gêneros clássicos (épico, lírico e dramático) a partir de duas perspectivas: da voz que produz o discurso e a relação que essa voz tem com o público. No lirismo, essa ação de estabelecer diálogo com um terceiro é trazida como um elemento que qualifica sua distinção em relação aos outros:

Na épica, há a recitação oral: um poeta que confronta diretamente o público ouvinte. No drama, o autor está oculto do público e os personagens no palco falam. Na lírica – o caso mais complicado – o poeta, ao cantar ou entoar, dá as costas aos ouvintes, por assim dizer, e "finge estar falando consigo mesmo ou com outra pessoa: um espírito da Natureza, uma Musa, um amigo pessoal, um amante, um deus, uma abstração personificada, ou um objeto natural. (Culler, 1999, p. 75)

Essa ação traz aquilo que foi animado para o discurso, transforma-o em participante. Quando o sujeito lírico transporta algo para dentro de seu texto como um interlocutor, ainda é sua voz que sobressai, mesmo que ele tenha um cúmplice dividindo esse espaço: “endereçar-se a alguma coisa revela a natureza do sujeito, não do objeto, mas o objeto é, no entanto, afetado, atraído para o evento da fala com o poeta<sup>3</sup> (Johnson, 2010, p. 9). Além da apóstrofe, existem muitas maneiras de mobilizar a escrita a partir de recursos do endereçamento. A produção de poemas que se aproximam de gêneros do discurso que contam com a presença de um destinatário – como cartas, bilhetes, cartões-postais – ajudam a produzir um efeito de proximidade, de intimidade com aquele para quem se volta e que não se manifesta presente no ambiente. “Por que o poeta sente que ele ou ela deveria manter um diálogo com um outro que é invisível?<sup>4</sup>” (Vendler, p. 1), é uma das perguntas que Helen Vendler estabelece ainda na introdução de *Invisible Listeners*, livro em que a autora analisa a intimidade lírica criada pelos

<sup>2</sup> No original: “In its usual form, the lyric offers us the representation of a single voice, alone, recording and analyzing and formulating and changing its mind. Although no one else is present in fact, the solitary poet is frequently addressing someone else, someone not in the room”, tradução nossa.

<sup>3</sup> No original: “addressing something reveals the nature of the subject, not of the object, but the object is nevertheless affected, drawn into the speech event with the poet”, tradução nossa.

<sup>4</sup> No original: “Why does the poet feel he or she must hold a colloquy with an invisible other?”, tradução nossa.

poetas George Herbert, Walt Whitman e John Ashbery a partir da prática de voltar-se para alguém que não é possível identificar no espaço, o que ela intitulou de “ouvintes invisíveis”. Dependendo do poeta que se deseja abordar, a utilização desse recurso pode comportar resultados diversos. Olhar a frequência e a maneira clara e transparente como Eugénio de Andrade se utiliza desses artificios me faz pensar na necessidade da presença do outro para mobilizar sua escrita. Com sua presença – mesmo enquanto rastro linguístico – a escrita é possível, deseja-se que o *tu* ali permaneça:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. (...) Envolver o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (Barthes, 1981, p. 64)

É uma permanência: ao longo dos sessenta anos de trabalho poético de Eugénio de Andrade, o *tu* é presente, seu texto recupera sua presença para que ele não deixe de permanecer. Linguagem como pele: podem as mãos desse *tu* que aparece desde o primeiro verso, então, entrelaçar-se com as de quem escreve, ainda que como forma de imagem?

No vasto repertório de escritos críticos que trabalham com a poesia de Eugénio de Andrade, verifica-se uma frequente menção à maneira como o *eu* e o *tu* que ali se manifesta se relacionam, mesmo que de forma breve. Tais comentários ajudarão a estabelecer caminhos interpretativos de poemas selecionados ao longo dos próximos capítulos. Nessa pesquisa, abordaremos os três primeiros livros de Eugénio de Andrade: *As mãos e os frutos*, *Os amantes sem dinheiro* e *As palavras interditas*, mas sempre serão feitas relações com versos de poemas presentes em publicações posteriores. Afinal, entendemos aqui o endereçamento como um recurso característico de Eugénio de Andrade, que prevalece em toda a sua obra. A escolha por esses três livros está relacionada com os poemas centrais de cada capítulo, o “I” de *As mãos e os frutos*, “Adeus”, de *Os amantes sem dinheiro* e “Procuro-te”, de *As palavras interditas*. Observamos que cada um desses poemas traz uma espécie de arte poética eugéniana e todos têm como foco luminoso a segunda pessoa do discurso. Uma dinâmica que será muito utilizada está no ensaio de Eduardo Prado Coelho, “Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor”, a do entendimento da relação do sujeito lírico eugéniano com o “tu” como um drama:

Na poesia de Eugénio de Andrade, repete-se incessantemente um drama, se drama lhe podemos chamar, entre um “eu” e um “tu”. Diremos que o “eu” (excepto em determinados momentos de evocação das relações com a mãe e dos lugares que lhes foram comuns) quase se apaga, tal a discreção, a reserva, o pudor com que se revela. O “eu” é uma leve marca que só muito ligeiramente toca, arqueia, fere o corpo do

poema. O “tu” define-se como aquele que passa. O encontro é breve – soberano. (COELHO, s.d., p. 83)

O drama é a maneira como essas duas pessoas do discurso se apresentam: há um *eu* discreto, reservado e carregado de pudor e que quase não se manifesta no poema colocado em uma espécie de oposição ao *tu* que ali aparece de maneira fugaz, centro de sua mobilidade. O *tu* não aparece só como um integrante de uma imagem, é aquele que o sujeito lírico busca, voltado para quem estabelece uma comunicação, sobre quem fala. O encontro *breve e soberano* justifica sua persistência, é preciso que ocorra.

## 2. SÓ TU TRAZES MINHA POESIA

Retornemos ao poema “I” de *As mãos e os frutos*, tomado como mote na introdução deste trabalho para pensar como o “tu” se manifesta na poesia de Eugénio de Andrade como elemento central das imagens construídas: “Só as tuas mãos trazem os frutos” ([1948] 2017, 23): Numa primeira leitura, podemos pensar nos “frutos” como alimento, representação natural que em Eugénio de Andrade é tão frequente e importante. Sua poesia é povoada por uma luminosidade solar, por rios e fontes, aves e árvores, de forma que Luís Miguel Nava afirma que “tornou-se hoje um lugar comum falar da natureza ao referir a obra de Eugénio de Andrade” (Nava, [1982] 2004, p. 117). Não deixa de ser válido trabalhar com essa imagem: a mão que transporta as romãs, as uvas, as maçãs, as laranjas e as framboesas e as leva para o poeta compor sua natureza-morta<sup>5</sup>. Por outro lado, desejo estabelecer outra rota: pensar os “frutos” em seu sentido figurado, como aquilo que é o resultado de um esforço: *colher os frutos* de um trabalho árduo. Nesse sentido, quais são os frutos do trabalho de um poeta?

O poema continua:

Só as tuas mãos trazem os frutos.  
Só elas despem a mágoa  
destes olhos, e dos choupos,  
carregados de sombra e rasos de água. (v. 1-4)

Reitera-se a exclusividade: só elas (tuas mãos) possibilitam a mudança do estado de tristeza, retirar as lágrimas “destes olhos”, que podemos entender como sendo olhos do sujeito lírico. Aqui, a representação natural se estende: frutos, choupos, sombra e água. Os choupos são mencionados após a aparição dos olhos, o que pode fazer com que se estabeleça uma aproximação entre os termos. Os dois últimos versos da primeira quadra formam um quiasmo com “olhos rasos de água” e “choupos carregados de sombra”, sem deixar de permitir as outras possibilidades de leitura, como “olhos carregados de sombra” e “choupos rasos de água”. O fato é que as mesmas mãos que trazem os frutos retiram a mágoa. Pode o primeiro ato resultar no segundo? Percebo que estamos diante de uma daquelas sequências metafóricas de Eugénio de Andrade em que outras imagens surgem a partir de uma primeira. Essa ação poética é descrita por Gastão Cruz em seu ensaio “Função e justificação da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade”, em que afirma que “perseguir uma imagem é sempre, para o autor de *Os amantes sem dinheiro*, perseguir uma série de outras de que ela é a metáfora ou que são metáforas dela” (Cruz, p. 123). Pois bem: todas as imagens giram em torno de uma ação

<sup>5</sup> “Natureza-morta com frutos”, do livro *Obstinato rigore* (Andrade, [1964] 2017, p. 134).

transformadora motivada por um agente. Ou melhor, pelas *mãos* de um agente. Ação que só pode ser feita por esse *tu* a quem o poema é endereçado, ninguém mais. Outras pessoas não teriam essa força de alteração no sujeito que escreve.

Voltemos à ideia proposta: traçar um caminho de interpretação da imagem dos frutos trazidos pelo *tu*. O *tu* traz, o *eu* colhe. Colhe o quê?

Só elas são  
estrelas penduradas nos meus dedos.  
— Ó mãos da minha alma,  
flores abertas aos meus segredos. (v. 5-8)

Esta é a segunda e última quadra do poema. Nela, enfatiza-se a posição única das mãos do *tu* – metonímia de sua figura humana. As mãos que trazem os frutos, que despem a mágoa dos olhos e dos choupous são caracterizadas: são estrelas que estão em suspensão nos dedos do sujeito que escreve. Em Eugénio de Andrade, não conseguimos traçar as características daquele de quem (ou com quem, para quem) se fala. Ainda que muitos sejam os poemas em que o corpo dessa figura aparece – nunca como totalidade, mas como em *flashes*: peito, mãos, às vezes com a menção total ao corpo, o que não deixa de ser genérico –, não contamos com descrições que estejam dentro de um contexto realista. Tal fato ajuda o poeta a estabelecer aquilo que Eduardo Prado Coelho chama de “cena imaginária e móvel” (Coelho, s.d, p. 73), uma vez que as personagens não apresentam um mínimo de característica física e psíquica, essa característica, afirma o ensaísta, importa para a “transparência do espaço e a fluidez do desejo” (Coelho, s.d, p. 73). Aqui, estamos diante de um caso desse tipo. Há uma presença do maravilhoso: as mãos do outro se penduram nos dedos de quem escreve, como estrelas. É uma imagem mágica, como se estivéssemos observando o surgimento de faíscas desse encontro.

Essas mãos – perdoe-me a repetição – que trazem os frutos, que secam suas lágrimas, que se posicionam, não fincadas em seus dedos, mas de maneira suspensa, como estrelas, ajudam o sujeito lírico a escrever. Seu poema nasce dessa posição, surge por conta dessa troca entre os dois: o dedo da mão que escreve tem estrelas que o iluminam. Entendo, então, que “Só as tuas mãos trazem os frutos” transforma-se, portanto, em “só as tuas mãos trazem a minha poesia”, como se estivéssemos diante de uma cena de escrita que vê o ato da criação poética como uma ação atrelada ao Outro, feita em comunhão. Assim, desde o primeiro poema do primeiro livro, lidamos com a escrita destes poemas como uma ação possível porque existe um *tu*, uma força motriz, elemento luminoso.

As estrelas aparecem também no penúltimo parágrafo do texto de abertura do livro *Os amantes sem dinheiro*, publicação de Eugénio de Andrade que se segue a *As mãos e os frutos*.

Aqui desejo estabelecer um diálogo entre os dois poemas iniciais, pois entendo que ambos apresentam uma característica: constroem imagens que remetem à ação poética. No poema “I”, vimos que há uma união não metamorfoseante, mas por ligação suspensa, o *eu* existe acompanhado do *tu* – eles têm seu grau de individualização –, a escrita surge dessa iluminação trazida do outro. No poema que abre *Os amantes sem dinheiro*, as estrelas são resultado de um chamado ao *tu*, dessa vez nomeado: a mãe. Percebo um grau de equivalência entre os dois, de forma que tendo a entendê-los como poemas-irmãos por articularem elementos da poética de Eugénio de Andrade e por se equivalerem nesta posição inicial, introdutória de uma obra. Para conseguir relacionar os dois textos, será necessário, antes, estabelecer uma leitura do segundo poema mencionado, que, para Eucanaã Ferraz, é o “texto fundador” da poética de Eugénio:

Chamo-lhe texto fundador movido por alguns fatores: primeiro, porque se inicia de modo inequivocamente autobiográfico e porque espalhará tal qualidade no âmbito mais propriamente imaginativo e fantasioso; pelo seu modo narrativo, que dá conta de algo que tem de ser contado, narrado, e, por ser ainda, cabe observar, o primeiro poema em prosa publicado por Eugénio; porque funciona também à maneira de um prefácio, não por algum intuito crítico ou teórico (o texto sequer trata do livro que antecede), mas pelo que tem de guia, como se o que se conta ali devesse ecoar na fruição do que se segue – e, em minha leitura, o que se segue é não só aquele livro – *Os amantes sem dinheiro* –, mas toda a obra de Eugénio; por fim, observo que a “mãe” até então aparecera apenas uma vez, naquela breve canção de um livro renegado, que apenas muito tempo depois passou a abrir os volumes de poesia reunida; e, assim, é a primeira vez que a “mãe” ganha relevância como personagem, dotada de valor biográfico, associada à poesia e, para os termos que me interessam aqui, unida à casa (Ferraz, 2023, p. 18)

O texto que abre *Os amantes sem dinheiro* é de difícil categorização – poema em prosa? conto? prefácio? – e apresenta um caráter autobiográfico carregado de um tom proustiano. Na abertura de seu primeiro livro de prosa, *Os afluentes do silêncio*, Eugénio de Andrade diz “não ter sabido distinguir na maioria destes escritos, a fronteira entre a prosa e a poesia”. (Andrade, 2022, p. 19). Assim, tendo em vista a fluidez do limite que separa os dois tipos de textos, vou tratá-lo aqui como poema em prosa. Quatro elementos motivam Eucanaã Ferraz a entender esse texto como “fundador”. O primeiro diz respeito ao tom biográfico, que se manifesta não de maneira realista, mas fantasiosa, como transformada em material literário que é – passa por uma tradução. O segundo diz respeito ao formato narrativo que será resgatado nas futuras publicações de poemas em prosa de Eugénio de Andrade — esse texto de abertura abre, também, esse tipo de escrita. O terceiro é sua aproximação como uma espécie de prefácio que guia sua poética, de forma que o que é manifestado nesse texto se desenvolverá, não apenas em *Os amantes sem dinheiro*, mas na totalidade da obra de Eugénio de Andrade. Por fim, a *mãe*, essa presença-ausência que aparece em Eugénio de Andrade de

maneira frequente, é uma personagem que habita sua obra e, muitas vezes, é com quem o sujeito lírico estabelece – ou deseja estabelecer – diálogo. Ainda que pouco saibamos dos “tu” de sua poesia, podemos localizar um no espaço: a mãe: “No mais fundo de ti, / eu sei que traí, mãe.”<sup>6</sup>; “Mãe, já nada nos separa. / Na tua mão me levas, / uma vez mais”<sup>7</sup>; “Ouço, mãe, é outra vez a chuva, / a chuva sobre o teu rosto”<sup>8</sup>.

Na introdução de *Os amantes sem dinheiro*, o sujeito lírico relembra as casas onde viveu em sua infância, de forma que as descreve minimamente ainda no primeiro parágrafo: “Sei que as lágrimas e as estrelas eram na casa da Eira e a música do harmónio na casa do Adro” (Andrade, [1950] 2017, p. 43). Essa limitação na construção das duas é um reflexo da dificuldade de se aprofundar nas memórias trazidas pela consciência, pelas *memórias voluntárias*: “É um mundo todo confuso, de penetração difícil, tanto mais difícil quanto mais pretendo pô-lo claro, transparente” (Andrade, [1950] 2017, p. 43). Esse primeiro período do poema de Eugénio de Andrade me remete às estruturas dos grandes romances do século XIX e XX, cujas frases introdutórias, de carácter reflexivo que abordam temáticas consideradas universais, sistematizam aquilo que se desenvolverá ao longo das páginas — como a de Anna Kariênina, de Tolstói: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (Tolstói, 2017, p. 14) e a de *Em busca do tempo perdido*, de Proust: “Durante muito tempo, deitava-me cedo” (Proust, 2003, p. 9), cujas densidades serão aos poucos recuperadas ao longo das obras. Com o poema em prosa de Eugénio de Andrade, vemos uma estrutura semelhante, mas que extrapola o limite de uma publicação: tal aspecto permanecerá ao longo das suas próximas publicações.

Aqui, são expostas duas dificuldades que aquele que escreve enfrenta: acessar determinadas lembranças e saber trabalhar com elas, conseguir elaborá-las em material literário. Esse “*mundo confuso*” tem uma barreira, como a *resistência* que Freud aborda em “Recordar, repetir, elaborar” (Freud, [1914] 2010, p. 148), sendo esse elemento o agente que dificulta ao indivíduo confrontar-se com seus traumas e, assim, superá-los. Existe, então, um obstáculo que o separa desse mundo passado que deseja ser alcançado. Além disso, o acesso a ele não é suficiente, é necessário transcrevê-lo, transformá-lo em literatura. “Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (I, 2, v. 8), diz o Poeta na Proposição da epopeia portuguesa que deseja dar conta da história que será cantada, aqui, nesse poema em prosa que abre *Os amantes sem dinheiro*, temos uma afirmação da dificuldade de escrita. O projeto estético de

<sup>6</sup> Poema “Poema à mãe” presente no livro *Os amantes sem dinheiro* (Andrade, [1950] 2017, p. 51).

<sup>7</sup> Poema “Coração do dia” presente no livro *Coração do dia* (Andrade, [1977] 2017, p. 94).

<sup>8</sup> Poema “Casa na chuva” presente no livro *Escrita da terra* (Andrade, [1983] 2017, p. 239).

Eugénio de Andrade busca uma poesia, como ele mesmo afirma nesta passagem, *clara e transparente*, fruto de uma ação rigorosa e que exige paciência – relembro aqui os nomes de seus livros *Ostinato Rigore* (1964) e *Ofício de paciência* (1995). Em Eugénio de Andrade, cada sílaba importa, como se todas as coisas ocupassem um espaço designado em sua sintaxe poética. Para ter como resultado sua luminosidade solar e caráter cristalino, tem-se um trabalho rigoroso. Ao longo de sua obra poética, muitos são os poemas de cunho metalinguístico que apresentam essa procura pelos termos corretos. Aqui, uso um exemplo que aborda esse trabalho:

#### 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 procurava com obstinação.  
 Só ela me podia defender  
 do frio de janeiro, da estiagem  
 do verão. Uma sílaba.  
 Uma única sílaba. A salvação. ([1995] 2017, p. 530)

“A sílaba” está presente no livro *Ofício de paciência*, publicação mais tardia de Eugénio de Andrade, mas o poema dialoga com o repertório de publicações anteriores que versavam acerca do fazer poético e da busca pelos elementos linguísticos corretos que o ajudariam a compor com clareza as suas imagens: como o poema “As palavras”, em *Coração do dia*<sup>9</sup>. Não há só a preocupação da utilização do termo correto, mas também de sua formação morfológica, o que muito impacta na métrica final e na musicalidade de seus versos. O poeta é, então, um artesão, que busca dar conta de um verso transparente:

A contribuição deste poeta para a riqueza da língua resulta de um polimento através da procura de uma correspondência absoluta entre o signo e a coisa, em que o peso de cada palavra semelha o de uma pedra empregada na construção de um abrigo para quem da língua precisa. (Bertolazzi, 2022, p. 12)

Essa passagem de Federico Bertolazzi que consta no prefácio da *Prosa* de Eugénio de Andrade dialoga com o repertório crítico que trabalhou com essa poesia e expõe seu rigor, que resulta em um texto límpido em que há uma “certa e estrita maneira de escolher as palavras e as constelar” (Lopes, 1981, p. 13). Tal ação permite a sua construção de metáforas, de forma que, como apontado por Óscar Lopes, não há apenas a transferência do sentido de uma palavra para a outra, mas também a recuperação, como se todos os elementos que ali constam estivessem em um diálogo em que ocorrem sucessivas correspondências. Nessa primeira frase

<sup>9</sup> Andrade, [1977] 2017, p. 93.

de seu primeiro poema em prosa já se mostra uma consciência do que deseja alcançar em seu fazer poético.

Em tal poema, é do passado do sujeito lírico que se trata. Sua escrita é movida por limitações: “Da casa da Eira só me lembro do quartito que dava para a cozinha” ([1950] 2017, p. 43). Essa imagem não deixa de ecoar o *drama do deitar* do narrador de Marcel Proust em “Combray”, primeira parte de *No caminho de Swann*, quando entramos em contato pela primeira vez com a separação que o narrador traça das memórias ditas *voluntárias* e *involuntárias*: “como se Combray tivesse consistido apenas de dois andares ligados por uma escada estreita, e como nunca fosse senão sete horas da noite” (Proust, 2003, p. 47). Nessa passagem, há a consciência por parte do narrador de que haveria muito mais, mas que para ele estava interdito, como se essa parte da sua história se resumisse apenas ao momento em que ele desejava o beijo de sua mãe para conseguir dormir:

Para falar a verdade, poderia ter respondido a quem me interrogasse que Combray compreendia outras coisas e que existia em horas diferentes. Mas como o que na época eu lembrasse me seria fornecido exclusivamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado nada conservam dele, nunca teria sentido interesse em imaginar o resto de Combray. Tudo aquilo, de fato, estava morto para mim.

Morto para sempre? Era possível.

(...)

O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria) que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que reencontremos antes de morrer, ou que não encontraremos jamais. (Proust, 2003, p. 47 e 48)

Pois bem, sabemos que o episódio da “madeleine” traz de volta esse tempo que, possivelmente, estaria morto. O acaso de aceitar o chá e madalenas que sua mãe oferecia permitiu ao narrador, após elaborar a sensação sinestésica que essa mistura provocara nele, barrar a força que a resistência exercia em seu inconsciente, de forma que toda uma história que se estenderá por mais de duas mil páginas tivesse saído dessa xícara

Não só a sensação em si (o gosto da “madeleine” e a alegria por ele provocada) que determina o processo de escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido. (Gagnebin, 2009, p. 154)

Ou seja, um acontecimento que precisa passar pelo rigor transformador da literatura, o trabalho de lembrar é difícil – para o narrador da primeira parte de “Combray”, é inútil –, “tanto mais difícil quanto mais pretendo pô-lo claro, transparente” (Andrade, [1950] 2017, p. 43). Isto é, elaborá-lo para conseguir escrever. Poderia, também, Eugénio de Andrade

assemelhar-se ao seu mestre Camilo Pessanha, poeta que considera como exemplo da “mais alta ascese poética” (Andrade, 2022, p. 28), com sua escrita de “analista do sentimento próprio”? Tal maneira de entender a escrita do poeta finissecular parte de uma postura “contra a ideia do lirismo como expressão direta de subjetividade” (Rubim, 1993, p. 103) que sua obra apresenta, em que a elaboração poética impõe um distanciamento crítico em relação à sensação originária que poderia mobilizá-lo, mas que sozinha não poderia compor o texto. Essa postura permite a *misteriosa transparência* à qual Eugénio de Andrade fora “fiel para sempre” (Andrade, 2022, p. 29). É possível que encontremos nesse repertório um caminho para a compreensão da conduta poética do poeta que aqui trabalhamos.

Como já posto, o poema de Eugénio de Andrade apresenta uma limitação mnemônica: “lembro-me das lágrimas. Nunca mais voltei a chorar assim” (Andrade, [1950] 2017, p. 44): estaríamos diante de uma espécie de *drama do deitar* de Proust? Esse entorno nebuloso que povoa essa passagem tem como equivalência uma personagem central: a mãe. Em ambos os casos, é uma figura ausente: “Mas a mãe não vinha. Não havia mãe” (Andrade, [1950] 2017, p. 44), “Amanhã voltariam minhas angústias e mamãe não ficaria comigo.” (Proust, 2003, p. 46 e 47) e que não responde: “Não há resposta” (Proust, 2003, p. 36), “E ninguém me abriu a porta para apanhar as estrelas. Nem mesmo tu, mãe” (Andrade, [1950] 2017, p. 44). O sujeito sente-se abandonado, esse é o seu drama. A ausência é, para Barthes, “todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado” (Barthes, 1981, p. 27), de forma que, independente do tempo que dure esse abandono – alguns momentos do dia, toda uma vida – o discurso que dá conta dessa cena o constrói como uma prova de abandono. Abandonado pequeno Marcel pela mãe que não vai ao seu encontro, abandonado o sujeito lírico de Eugénio de Andrade por sua mãe que andava “a ganhar o pão para a boca daquele que hoje [...] oferece estes versos” (Andrade, [1950] 2017, p. 44).

Lidamos já com o drama de tom proustiano e as limitações impostas pela memória no poema de Eugénio de Andrade. Em *No caminho de Swann*, a cena das madalenas determina a possibilidade da escrita, mas e o poema a que voltamos nossa atenção? Para lidar com tal aspecto e, por fim, estabelecer a relação com o poema “I” de *As mãos e os frutos*, seguiremos com seus dois últimos parágrafos, que relembram a casa da Eira, caracterizada pelas *lágrimas* e pelas *estrelas*:

*Certa manhã acordei sozinho em casa. Acordei a chorar. — Ó mãe, mãe... — Mas a mãe não vinha. Não havia mãe. Havia só a porta fechada. — Ó mãe, mãe... — E a casa deserta. Pelas frinchas largas da porta via a manhã lá fora. Era uma manhã de sol quente, talvez de julho, talvez de agosto. Devia haver medas de palha na eira em frente. Mas os meus olhos mal viam, estavam rasos de água e de angústia. — Ó*

*mãe, mãe... — E de repente, na manhã clara, começaram a cair estrelas pequeninas, estrelas verdes, vermelhas, estrelas de oiro. As lágrimas caíam-me pela cara. — Ó mãe, mãe... — O nariz esmagado contra a porta, os olhos muito abertos, vendo através das frinchas as estrelas caindo, umas atrás das outras. — Ó mãe, mãe...*

*E ninguém me abriu a porta para apanhar as estrelas. Nem mesmo tu, mãe, pois a essas horas andavas a ganhar o pão para a boca daquele que hoje te oferece estes versos. (Andrade, [1950] 2017, p. 44)*

Sozinho, dentro de uma casa fechada, o sujeito chama pela mãe ausente. Sem conseguir lançar-se para fora e ir ao encontro dela, visto que a porta estava trancada e as grades da janela o imobilizam, ele “procura por meio da voz” (Ferraz, 2023, p. 19) a sua mãe, o que tem um resultado, podemos compreender, frustrante. Acerca dessa passagem, Eucanaã Ferraz entende que dois ensinamentos são dados ao jovem:

A palavra, porém, parece dar ao menino, futuro poeta, uma dura lição: chamar pela mãe não a faz presente; a palavra não tem o poder de mover o real na direção do desejo. Há, no entanto, um segundo ensinamento: o desejo, encarnado na palavra, pode animar outros mundos (Ferraz, 2023, p. 19)

Ainda que o real não tenha sido alterado pela linguagem – reitero: chamar pela mãe não é ter a mãe, trazê-la para perto de si –, não significa que outras mobilizações não possam ser possibilitadas, que outros mundos, como dito por Eucanaã Ferraz, não possam surgir a partir desse ato: “A ausência da mãe traz a necessidade da palavra, é preciso chamar por ela; a mãe não vem; substituem-na as estrelas numa festa celeste na qual não falta um sabor infantil” (Ferraz, 2023, p. 19). É uma cena transformadora: a criança, que mal conseguia ver por ter seus olhos “rasos de água e de angústia” (Andrade, [1950] 2017, p. 44), consegue enxergar estrelas caindo em uma distância maior, mesmo estando de dia: “era uma manhã de sol quente, talvez de julho, talvez de agosto” (Andrade, [1950] 2017, p. 44).

Nessa cena, há uma equivalência: à medida que caem as lágrimas caem as pequenas estrelas coloridas, vemos isso na própria estrutura do parágrafo, em que as duas imagens são postas em série: “começaram a cair estrelas pequeninas, estrelas verdes, vermelhas, estrelas de oiro. As lágrimas caíam-me pela cara. – Ó mãe, mãe...” (Andrade, [1950] 2017, p. 44). Há uma sequência de quedas que contém, também, um rastro luminoso. A claridade das estrelas que caem em uma manhã de verão juntas à transparência cristalina das lágrimas serão resgatadas em sua poesia que se quer, lembremos da primeira frase, *clara e transparente*. Essa transformação do entorno que surge no momento em que chama pela mãe é a lição aprendida por seu sujeito lírico. Essa lição, evidentemente, servirá para sua escrita futura. Afinal: “Saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você*

*não está* – é o começo da escritura. (Barthes, 1981, p. 93). Saber que chamar pela mãe não é ter a mãe é o começo de uma lição que irá se concretizar futuramente.

Esse poema apresenta uma estrutura interessante, quando pensamos no foco desta pesquisa: olhar para a segunda pessoa do discurso na poesia de Eugénio de Andrade,. No poema “I” de *As mãos e os frutos*, o *tu* aparece logo no primeiro verso resgatado pelas *tuas mãos*, mas a abertura de *Os amantes sem dinheiro* esconde esse procedimento de endereçamento por um tempo, de forma que o texto se comporta majoritariamente pela função referencial – que se ocupa da mensagem, à luz da separação estabelecida por Roman Jakobson. Porém, no último parágrafo, muda-se o modelo, volta-se a alguém: “Nem mesmo tu, mãe, pois a essas horas andavas a ganhar o pão para a boca daquele que hoje te oferece esses versos” (Andrade, [1950] 2017, p. 44). A mãe, antes, estava sendo trabalhada como uma terceira pessoa – “Minha mãe disse-me que eu nasci na casa do Adro”, “de dentro saiu um som bonito, mais bonito ainda do que a voz de minha mãe, que certamente eu já ouvira cantar. A mãe era nesse tempo uma mulher triste”, “Mas a mãe não vinha. Não havia mãe” (Andrade, [1950] 2017, p. 43 e 44) –, agora é posta como interlocutora, transforma-se em *tu*. De acordo com o pensamento de Barbara Johnson, que se fundamenta na separação pronominal formulada por Émile Benveniste, a característica de pessoa está relacionada aos pronomes “eu” e “tu” / “você”, apenas, e que essa categorização parte de uma ideia baseada no contexto: “a noção de ‘pessoa’ tem algo a ver com a presença na cena discursiva e parece inerente à noção de endereçamento. ‘Eu’ e ‘você’ são pessoas porque podem *dirigir-se a alguém* ou serem *dirigidos*, enquanto ‘ele’ só pode ser *dito*”<sup>10</sup> (Johnson, 2010, p. 6). Ela menciona, ainda, que é fácil a maneira de transformar – no poema – a *coisa* em *pessoa*: utilizar-se da apóstrofe. Por essa figura de linguagem, aquilo que antes era mencionado enquanto *coisa*, transforma-se em interlocutor, ou, ao menos, em um ouvinte.

Por que há, então, essa troca no fim? O que antes parecia uma narração mnemônica passa a ser algo com um caráter interlocutório, como se todo o texto mudasse de sentido, estivesse dirigido a alguém desde a origem. Assim, é como se o leitor se desse conta que está diante de uma troca íntima, quase como uma espécie de carta aberta. A mãe, que era mencionada como uma personagem que está sendo lembrada, transforma-se de uma hora para outra em alocutário, o “ela” transforma-se em “tu”. Seria essa uma forma de

---

<sup>10</sup> No original: “In other words, the notion of "person" has something to do with presence at the scene of speech and seems to inhere in the notion of address. "I" and "you" are persons because they can either address or be addressed, while "he" can only be talked about.”, tradução nossa.

sensibilizá-la? Ou esse sujeito lírico a reivindica para o campo do texto pois deseja tê-la com ele nesse espaço inventado pela palavra?

Ao chorar, quero impressionar alguém, pressioná-lo (“Veja o que você faz de mim”). (...) Através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e a partir de então me acomodo: posso viver com ela, porque, ao chorar, me ofereço um interlocutor empático que recolhe a mais “verdadeira” das mensagens, a do meu corpo e não a da minha língua: “Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais”. (Barthes, 1981, p. 43)

Se no passado a mãe não estava presente para limpar as lágrimas desse sujeito abandonado, no momento em que é transformada em interlocutora desse episódio memorialístico, sua presença – tuas mãos – pode afagar as dores de um momento passado. As mãos do *tu* são aquelas que “despem a mágoa / destes olhos (...) / rasos de água” (Andrade, [1948] 2017, p. 23), permite aumentar o campo visível, retirando a barreira das lágrimas que o cegam.

Além disso, estando sozinho, o sujeito lírico não consegue apanhar as estrelas, isto é, tê-las nas mãos. As suas mãos, nesse sentido, são como *todas as outras*, não contêm ainda a iluminação individualizante da do primeiro poema de *As mãos e os frutos*, com as estrelas suspensas nos dedos que o ajudam a escrever. Nessa lembrança, há um aprendizado sobre a palavra, descobre o seu poder. A capacidade de composição poética só virá anos depois quando se tornar escritor: “pois a essas horas andavas a ganhar o pão para a boca daquele que hoje te oferece estes versos” (Andrade, [1950] 2017, p. 44).

Será, então, que apanhar as estrelas seria a ação necessária? Essa transformação do ambiente surge pelo poder encantado da palavra chamada, é resultado dessa intenção de falar com o outro. Assim, o sujeito lírico dirige-se ao *tu* constantemente para que elas não deixem de aparecer, para que ele possa escrever. Novamente, no primeiro poema do primeiro livro de Eugénio de Andrade, as mãos do *tu* são responsáveis por trazer sua poesia, visto sua presença em suspensão nas mãos daquele que escreve. É uma aliança que se estabelece em toda esta poesia.

### 3. E DE SÚBITO DESABA O SILÊNCIO

Adeus

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

Meto as mãos nas algibeiras e não encontro nada.  
 Antigamente tínhamos tanto para dar um ao outro,  
 Era como se todas as coisas fossem minhas:  
 Quanto mais te dava mais tinha para te dar.  
 Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.  
 E eu acreditava.  
 Acreditava,  
 Porque ao teu lado  
 Todas as coisas eram possíveis.

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

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

Não temos já nada para dar.  
 Dentro de ti  
 Não há nada que me peça água.  
 O passado é inútil como um trapo.  
 E já te disse: as palavras estão gastas.

Adeus. (Andrade, [1950] 2017, p. 56-57)

*E não se pensa mais nisso. Saúde!*

Adília Lopes

“Adeus” é o poema final do livro *Os amantes sem dinheiro*, o segundo<sup>11</sup> na sequência cronológica de Eugénio de Andrade. Com uma estrutura metalinguística, temos um poema-despedida: acaba-se duplamente a obra (poema e livro) com um monóstico de partida: “Adeus”. Essa obra apresenta o carácter mais “melancólico e disfórico do livro que o precedeu” (Cruz, 2012, p. 19), mas, claro, não deixa de ter seus momentos de luminosidade – como o poema “Abril”, por exemplo. No entanto, a ideia deste capítulo é atentar para a melancolia, não da obra como um todo, mas de um poema só: “Adeus”. Para fundamentar a análise do poema, *Os fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes, serão recorrentemente retomados, pois entende-se que o poema de Eugénio de Andrade é, também, um discurso amoroso fragilizado frente à perda de um relacionamento amoroso. Vive-se um luto. Aqui, estamos diante de uma quebra: perde-se o *tu*, rompe-se o diálogo: o que acontece então com o texto poético que se manifesta ligado a essa presença?

Os primeiros três versos do poema já apresentam um grau de síntese que resume aquilo que será exposto ao longo dos trinta e oito versos:

Já gastámos as palavras pela rua, meu amor,  
E o que nos ficou não chega  
Para afastar o frio de quatro paredes. (v. 1-3).

Ouso dizer que o primeiro verso já daria conta de todo o universo que se apresenta na obra, mas deixo a frase em sua ordem completa por ela conter aquilo que servirá de base para a análise que será feita: o verbo “gastar” no pretérito perfeito, o vocativo “meu amor” e o verbo “chegar” no presente, além de tal passagem já conter a metáfora central do poema: a das *palavras gastas*. Estes elementos linguísticos fazem aquilo que Janet Gurkin Altman, em *Epistolarity: approaches to a form*, discute: a forma de textos literários não como um molde que serve apenas como um meio de passar uma mensagem, mas também como participante de sua composição:

Seja sob a tutela da Nova Crítica, do recente redescobrimiento dos Formalistas Russos ou pelo popular Marshall McLuhan, nós estamos, progressivamente, valorizando a forma como algo que pode ser mais do que uma casca exterior do conteúdo, o meio escolhido pelo artista pode, na verdade, ditar, mais do que ser ditado, as suas mensagens. (Altman, 1982, p. 8)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Salvo os *Primeiros poemas*, ver nota 1.

<sup>12</sup> Tradução nossa: “Whether under the tutelage of the new Critics, the recently rediscovered Russian formalists, or the popular Marshall McLuhan, we have come increasingly to appreciate that form can be more than the outer shell of content, that the medium chosen by an artist may in fact dictate, rather than be dictated by, his messages”

Assim, a forma também é uma maneira de dizer. Afinal, “não existem substantivos comuns” (Cruz, 129) na poesia. Ao escolher algum elemento linguístico, uma imagem que está sendo construída.

Os leitores de Eugénio de Andrade percebem que, comparados aos poemas pequenos — como as quadras —, aqueles que têm a extensão de uma página são menos comuns. Em *Os amantes sem dinheiro*, identificamos três poemas desse tipo entre os vinte e um que totalizam a obra: “Elegia”, “Poema à mãe” e “Adeus”. Essa característica foi mencionada por Óscar Lopes em seu ensaio “Uma espécie de música”, de 1981. Ao trabalhar com a estrutura formal dos versos de Eugénio de Andrade, em especial com a maturidade que o verso livre adquire nesse poeta português, o autor faz um trabalho descritivo do ritmo de sua poesia. É fato que, nesta obra, contamos com uma grande variedade de distribuição estrófica e métrica, de forma que não conseguimos sistematizar totalmente sua composição poética, mas é possível estabelecer um agrupamento de certos recursos que apresentam grande produtividade no autor. Dentro desse contexto, ele reconhece que são poucos os exemplos de poemas ditos longos e expõe uma característica desse modelo que, para esta pesquisa, é de extrema importância:

Por outro lado, estão sempre em minoria os poemas com mais de uma página, que bem sentimos escandirem-se em várias fases da curva de entoação, muito ligada a uma atitude de apóstrofe à pessoa (ou imagem) objeto de desejo ou (digamos, à falta de melhor termo) de saudade, neste último caso predominantemente a mãe. (Lopes, 1981, p. 57)

Assim, nos poemas mais longos de Eugénio de Andrade, percebemos uma atitude de apóstrofe — o que claro, não é exclusivo, essa atitude se manifesta com frequência, entendemos seu fazer poético como algo endereçado. Nesta pesquisa, os próximos dois poemas que serão trabalhados, “Adeus” e “Procu-ro-te”, entram na categorização feita por Lopes, uma vez que são poemas com uma longa extensão e que apresentam um interlocutor que mobiliza sua escrita: “É para você que escrevo, hipócrita / Para você.”<sup>13</sup> (Cesar [1982] 2013, p. 121), ressoam aqui os versos de Ana Cristina César.

A presença do outro, o *tu*, é como um foco luminoso na escrita de Eugénio de Andrade e, naturalmente, percebe-se que aquele com quem se fala, em sua poesia, é a figura amada, responsável pela sua ação, criação, logo, pelo seu fazer poético:

Foi para ti que criei as rosas.  
Foi para ti que lhes dei perfume.  
Para ti rasguei ribeiros  
e dei às romãs a cor do lume.

<sup>13</sup> Poema “fogo no final”, presente no livro “A teus pés” .

Foi para ti que pus no céu a lua  
 e o verde mais verde nos pinhais.  
 Foi para ti que deitei no chão  
 um corpo aberto como os animais. (Andrade, [1948]2017, 26)

Se todas essas ações de criação descritas em sequência foram motivadas pelo outro, seu registro também o é. Para ele se escreve, então:

Para ti criei palavras sem sentido,  
 inventei brumas, lagos densos,  
 e deixei no ar braços suspensos  
 ao encontro da luz que anda contigo. (Andrade, [1948]2017, 36)

Ele versa, em sua quase totalidade, sobre o amor. Nesses dois últimos exemplos presentes em *As mãos e os frutos*<sup>14</sup>, não podemos deixar de reconhecer a luminosidade tão frequentemente debatida acerca de sua poesia. Nesses exemplos, temos uma natureza que floresce como testemunha de um encontro: do sujeito lírico com a figura amada. Agora, e quando a luminosidade apaixonada não se sustenta mais? Independentemente do estágio em que se encontre uma relação — apaixonada ou já esfarelado-se — não podemos negar que o outro ainda está ali, mesmo que seja como vulto de um passado. Como se manifesta, então, o sujeito lírico eugeniano nesse contexto?

Retomo, mais uma vez, o seu primeiro livro para fazer uma ligação: “mas quando cessa o teu canto / o silêncio é todo meu.” (Andrade, [1948] 2017, 23). Esta situação que tem base em uma possibilidade: “quando” — isto é, o momento em que o Outro se cala —, é relatada em “Adeus” de uma maneira que podemos considerar mais concreta. Nesse poema, o sujeito lírico queixa-se: as palavras *foram gastas*, perdem possibilidades linguísticas, metafóricas. Frente a tal limitação, como fica a sua poesia?

### 3.1 O que faz um poeta (amante) sem a metáfora?

(Entre tantas coisas  
 numa separação  
 é também uma língua  
 que se extingue)

(Espera: estou inventando uma língua

<sup>14</sup> Poemas VIII e XXIX respectivamente.

para dizer o que preciso)

*Ana Martins Marques*

Em “Adeus”, há uma separação e, como resultado, uma língua que é extinta: “as palavras estão gastas.” (v. 37). Existe, no poema, uma correspondência metalinguística entre a relação amorosa do eu-lírico com o *tu* a quem se endereça e as possibilidades de escrita. Nesse poema, testemunhamos dois cenários: de um lado, o *tempo dos segredos* — idílio amoroso, que carrega uma luminosidade referente ao momento da existência de paixão e, sobretudo, do diálogo apaixonado. Aqui, cabem as metáforas e metonímias que representam uma relação:

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

Mas isso era no tempo dos segredos,  
Era no tempo em que o teu corpo era um aquário,  
Era no tempo em que meus olhos  
Eram realmente peixes verdes. (v. 13-21)

Transforma-se o amador, então, por causa da coisa amada — não deixando de manifestar o eco do verso camoniano<sup>15</sup>. Percebemos, em Eugénio de Andrade, o poder da palavra enamorada: com ela o entorno se modifica. Nesse estado de paixão, quando se há a vivência de uma relação, temos afirmativas mobilizadoras: “os teus olhos são peixes verdes” (v. 13) e “meus olhos / Eram realmente peixes verdes” (v. 20-21). O que é dito pela pessoa amada tem poder transformador, poder esse que se metamorfoseia quase no fazer poético, pois, como sabemos: “Com palavras amo” (Andrade, 2017, 127), diz o sujeito lírico eugeniano no primeiro verso do poema “Cristalizações”. É evidente que, para esse fazer poético, há uma dupla: amo, logo escrevo. Escrevo porque amo.

Gastão Cruz, em “Função e justificativa da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade”, ao trabalhar a perseguição de imagens que formam esta poesia – como o mar ou a juventude – afirma que há uma “rigorosa coincidência entre amor e poesia” (Cruz, p. 129). Tal afirmativa vem após uma breve análise de “Adeus”, em que identificamos um ponto de equivalência com o que aqui estava sendo construído: “O tempo dos segredos, isto é, o tempo das metáforas, é o tempo do amor. É o amor que justifica a metáfora e a função desta é evitar que os olhos dos amantes sejam *uns olhos como todos os outros*” (Cruz, s/d p. 129). Gastão

<sup>15</sup> “Transforma-se o amador na coisa amada”.

Cruz entende esse poema como “a arte poética” (Cruz, s.d., p. 129) de Eugénio, afinal há nele uma compreensão daquilo que a poesia faz: transforma palavras em imagens. Nesse cenário, o amor é, então, aquilo que alimenta a metáfora, que possibilita o fazer poético.

Até então trabalhamos com o *tempo dos segredos*, sendo esse o ambiente de nascimento da poesia. Porém, como já mencionado, “Adeus” constrói dois cenários antagônicos, de forma que o outro tempo que testemunhamos é o do presente (da escrita), caracterizado como “frio” (v. 3) e silencioso (v. 4). Esse é o momento das palavras gastas, em que o “passado é inútil como um trapo” (v. 36), não há a luminosidade que o sentimento enamorado transborda. Os versos finais mobilizam um sentimento de rancor, visto a retomada enfática: “E já te disse: as palavras estão gastas.” (v. 37).

Esta construção de um relacionamento amoroso, em que são postos em perspectiva dois momentos de uma história conjugal, não é, evidentemente, qualquer coisa inovadora por si só. Na verdade, podemos considerar, ainda, como parte de um terreno comum de livros, músicas e filmes românticos trabalhar com esses contrastes. Voltando à lírica trovadoresca galego-portuguesa, temos, por exemplo, a cantiga de amigo “Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias”, de Nuno Fernandez Torneol, em que o eu-lírico feminino se queixa e se despede do amigo após ele tolher: “os ramos em que siiam / e lhis secastes as fontes em que beviam”<sup>16</sup> (TORNEOL in ANDRADE, 1999, p. 23). Cortar os ramos e secar as fontes dos pássaros servem, de maneira muito resumida, de metáfora para ações do amigo de impossibilitar que, naquele espaço, perdurasse a paixão dos dois. Nessa cantiga, um anúncio de despedida também é feito: “leda mi and’eu!” – que poderia ser traduzido para o português contemporâneo como “alegre me vou” –, a voz do poema parte, como se fosse responsável pela última palavra. Podemos considerar, ainda, que estamos diante de um repertório comum de Eugénio de Andrade, afinal são muitas as referências a essa tradição literária em sua poesia. Porém, em “Adeus”, existe uma maneira especial de tratar o fim dessa relação amorosa que foi muito bem apontada por Luís Miguel Nava em “Da poesia da natureza à natureza da poesia”:

Já deste mecanismo o poema “Adeus”, último de *Os Amantes sem Dinheiro*, nos exhibe o funcionamento. Nele se delinea — o que é apreensível imediatamente a uma primeira leitura — a oposição entre o passado e o presente, o que em relação a outros textos contemporâneos seus não traz grande novidade. Novidade há sim no facto de essa oposição se manifestar na própria matéria de que o texto se constrói — as palavras.

Assim é que, se neste poema se anuncia que “as palavras estão gastas”, por essa

---

<sup>16</sup> Tal cantiga encontra-se na *Antologia pessoal da poesia portuguesa* organizada por Eugénio de Andrade, publicada em 1999, nas páginas 23 e 24.

mesma frase se nos dá a saber que as de que ele é feito conseqüentemente o estão também. (Nava, 126-127)

Há uma oposição nas próprias palavras, como se as palavras que hoje restaram no poema também não servissem mais, como se fosse necessário, então, cessar o canto: “No mais, Musa, no mais” (X, 145, v. 1) – Eugénio de Andrade, assim como o Poeta d’*Os Lusíadas*, desistiria de cantar para quem não o escuta?

Nava entende que o gasto das palavras está na perda de sua capacidade metafórica, tal ideia que conseguimos visualizar no fim da terceira estrofe:

Hoje são apenas os meus olhos.  
É pouco, mas é verdade,  
Uns olhos como todos os outros. (v. 22-24)

Nesse momento, constata-se a limitação da linguagem. O que resta são olhos comuns, que não pertencem a uma pessoa amada por alguém. Nesse sentido, levanto uma indagação de Barthes: “O ponto mais sensível desse luto não será que devo *perder uma linguagem* — a linguagem amorosa?” (Barthes, 1981, p. 105), o que faz o poeta enamorado nesse contexto? Ainda no verbete acerca do exílio, o teórico francês entende a paixão amorosa como uma espécie de delírio que ocorre de forma coletiva, visto que se trata de algo muito relatado: basicamente, fala-se disso o tempo todo, é um sentimento *domesticado*. O enigmático, na verdade, é a sua perda. Sem a paixão amorosa, “se entra em que?” (Barthes, 1981, p. 104). Afinal, para onde vai o amor quando ele chega ao fim? E as palavras desse relacionamento, se sustentam sem seus dois falantes? Em “Adeus”, a resposta para essa última pergunta se repete inúmeras vezes, elas vão embora. O corpo do amante já não tem mais nada que *peça água* ao sujeito lírico, não tem palavra que mantenha sua força mágica, sente que não há mais espaço para o fazer poético.

Estamos diante da perda de imagens que foram alimentadas pelo amor. É um problema, afinal quando “o invólucro da devoção se rasga; um tremor revira minha própria linguagem” (Barthes, 1981, p. 21). Isto é, o discurso amoroso define-se. O que inicialmente se manifestava de maneira apaixonada, quando rompido, acaba:

Já gastámos as palavras.  
Quando agora digo: *meu amor*,  
Já se não passa absolutamente nada.  
E no entanto, antes das palavras gastas,  
Tenho a certeza  
De que todas as coisas estremeciam  
Só de murmurar o teu nome  
No silêncio do meu coração. (v. 25-32)

Vimos o poder mágico das palavras apaixonadas no corpo do amante, aqui estamos diante de uma espécie de palavra-chave: *teu* nome. Não sabemos qual seja “Tu já tinhas um nome, e eu não sei / se eras fonte ou brisa ou mar ou flor.” ([1948] 2017, p. 26), mas percebemos sua força encantatória de estremecer todas as coisas quando mencionado, ainda que em murmúrio, no coração do sujeito lírico: “O nome que no peito escrito tinhas”? (III, 120, v. 8), sabemos que estamos diante de outro amante fracassado. Por certo, é no enamorado que tal sentimento se manifesta diante de tal nome, mas o amor – Eros – “embaralha todos os sentidos” (Carson, 2022, p. 24), perde-se o limite do próprio corpo e dos objetos e da paisagem que cerca este indivíduo. Tal imagem é vista também em “Proкуро-te”:

Chamo por ti, e o teu nome ilumina  
as coisas mais simples:  
o pão e a água,  
a cama e a mesa,  
os pequenos e dóceis animais,  
onde também quero que chegue  
o meu canto e a manhã de maio. ([1951] 2017, p. 70)

Em “Proкуро-te”, há o presente (“chamo” e “ilumina”) daquilo que, em “Adeus”, pertence ao discurso mnemônico do sujeito lírico eugeniano. Nele, a equivalência está na listagem de itens transformados pelo poder iluminador do nome da figura amada: pão, água, cama, mesa e animais dóceis, é a transformação do cotidiano, da vida comum que, iluminado pela graça do amor, se metamorfoseia. Na mudança do discurso amoroso, muda-se o sentido de algumas palavras, elas caminham em direção à negatividade, sua força é anulada: “Quando agora digo: meu amor, / Já se não passa absolutamente nada.” (v. 26-27). Mudam-se os tempos, perdem-se as palavras. Nesse cenário, o sujeito lírico toma uma decisão: não deseja continuar, termina o poema: “Adeus” (v. 38). Afinal, para o amante, não cabe o discurso de rompimento:

O amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar: o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo *sem brilho*. (...) Esse fenômeno resulta de uma imposição do discurso amoroso: eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor: sou o poeta (o recitante) apenas do começo; o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior, mítica. (Barthes, 1981, p. 86)

Ainda que se relacione muito bem com aquilo que “Adeus” deseja dar a entender que está fazendo, sabemos que não é o que acontece. As palavras estão gastas, elas perderam seu poder transformador, mas o que são essas imagens postas em sequência?

Gastámos os olhos com o sal das lágrimas,  
Gastámos as mãos à força de as apertarmos,  
Gastámos o relógio e as pedras das esquinas  
Em esperas inúteis. (v. 5-8)

Para escrever o presente, em contraste com o passado, o sujeito lírico utiliza daquelas palavras que julga terem sido gastas, porém sua descrição não é feita sem valer-se desses recursos linguísticos. Na verdade, tal capacidade é, podemos considerar, impossível, afinal, a linguagem é naturalmente metafórica: “a essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas” (Paz, 1982, p. 41), de forma que a origem de cada palavra ocorre, inicialmente, por uma representação. Sendo a linguagem “a poesia em estado natural” (Paz, 1982, p. 41), cada palavra carrega, em si, uma metáfora. Em “Adeus”, é por via delas que se delineia um contexto que as mata.

O passado é *inútil como um trapo*, mas vale-se dele para compor a poesia, serve de matéria prima. Em um poema construído em sua forma e conteúdo pelo passado – evidencio aqui a frequência de verbos no pretérito –, afirmar a sua inutilidade é tentar negar a sua existência, ou, pelo menos, importância. O poema é construído a partir de um tom de denúncia, de forma que há, então, um culpado: “a ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica — não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *ocê*, sempre ausente.” (Barthes, 1981, p. 27). Nesse cenário, uma pessoa sofre e outra é responsável por tal sentimento. Se a situação ficou registrada, foi porque o abandonado reivindica seu espaço no campo textual. Assim, podemos entender que a voz poética foi, nesse contexto, abandonada, mesmo que não tenhamos um discurso que exponha tal situação de forma tão incisiva. Porém, podemos inferir, afinal: “Dentro de ti / Não há nada que me peça água” (v. 34 e 35), falta ao outro com quem se dialoga vontade de permanecer, o que motiva o fim – não é a água o elemento fundamental da vida humana? Mesmo que se tente negar a importância do passado, ele é mostrado de forma melancólica e saudosa: dois campos são colocados em total oposição. De um lado, a clareza e múltiplas esperanças que uma relação amorosa possibilita, de outro: o silêncio do momento presente.

Nesse texto, estamos de fato frente ao fim do *tempo dos segredos*? Será que mencioná-lo, cantar sua inexistência momentânea não é, também, uma forma de permanência? Ou, melhor, alongamento? Ainda no verbete de ausência, Barthes fala de uma característica que tal discurso apresenta que para nós é especialmente cara. Nisso, cito para poder elaborá-lo aos poucos:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; **o outro está ausente como referente, presente como alocutário**. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o

presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. **Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir palco para a linguagem.** (...). Essa encenação linguística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. **Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte**” (Barthes, 1981, p. 29, grifo nosso)

Esse é o quinto ponto trazido pelo teórico francês neste capítulo e sua temática dialoga bastante com “Adeus”. O primeiro aspecto que chama a atenção é essa presença-ausência que o discurso acerca da ausência traz. Não cabe ao destinatário de “Adeus” ter a possibilidade de fala, de réplica. Nesse aspecto, não há resposta – ademais, é um poema, nesse gênero textual, só o sujeito lírico fala, ainda que existam recursos que tentem subverter a norma. No entanto, não poder responder não o impossibilita de escutar: ele é uma figura presente enquanto destinatário direto, é *para* ele que se fala, o sujeito lírico tem consciência disso: “o amante que pega sua caneta e escreve ao seu amado está consciente da inter-relação entre presença e ausência e como o seu meio de comunicação reflete tanto a ausência e a presença do seu destinatário”<sup>17</sup> (Altman, 1982, p. 14). Em toda sua estrutura, “Adeus” é endereçado: desde o primeiro verso “Já gastámos as palavras pela rua, meu amor,” vemos sua dupla presença – pela flexão verbal em primeira pessoa do plural “gastámos” e pelo vocativo “meu amor”<sup>18</sup>.

Além disso, todo o poema é construído com uma vasta utilização de verbos no pretérito imperfeito: “tínhamos”; “era”. Porém, há uma articulação deles com o presente do poema: assim, há, também, o tempo da referência e o tempo da alocação como postulado por Barthes. O uso do pretérito imperfeito em Eugénio de Andrade foi trabalhado também por Óscar Lopes, que reconheceu um funcionamento *peculiar* (1981, p. 77) em suas manifestações. Essa conjugação verbal entende um intervalo fluido, em que a fronteira entre início e fim não se mostra muito clara, às vezes é utilizada como uma forma de pretérito que “pela ausência de qualquer explicitação em contrário, funciona como um simples não-presente” (1981, p. 78). Por esses verbos, o sujeito lírico expõe a realidade de um relacionamento que, no momento presente, não se sustenta. No presente, queixa-se, dirige-se a

<sup>17</sup> “The lover who takes up his pen to write his loved one is conscious of the interrelation of presence and absence and the way in which his very medium of communication reflects both the absence and presence of his addressee”, tradução nossa.

<sup>18</sup> Cabe mencionar outra possibilidade de leitura desse verso. No corpo do texto, defendemos a leitura de “meu amor” como um vocativo, em que há uma interpelação mais evidente do eu lírico eugeniano com o seu destinatário. No entanto, é possível interpretar o “meu amor”, também, como parte da listagem de elementos que se foram: assim como as palavras ou as mãos, o amor foi gasto, de forma que “o que ficou não chega / para afastar o frio de quatro paredes.” (v. 2-3). Assim, o que ficou – isto é, o silêncio – mantém inalterada essa sensação. Vale ressaltar, ainda, que essa leitura não exclui a primeira proposta, uma vez que a marcação do destinatário permanece no verbo conjugado na segunda pessoa do plural “(nós) gastámos”.

alguém. Esses lapsos temporais junto às anáforas e aos enjambements produzem sua musicalidade, resultam em “Adeus”. Com essa construção, não se alonga, também, essa realidade? Há uma tentativa de romper com o silêncio que, em meio à listagem de elementos gastos, foi a única coisa que se manteve.

Aqui, há uma escrita que se estabelece em diálogo com o Outro de um relacionamento rompido. O término entre os dois impacta nas palavras que, para o poeta, possuem uma ligação intrínseca com o sentimento amoroso: “Falei de tudo quanto amei. / De coisas que te dou / para que tu as ames comigo” (Andrade, [1951] 2017, p. 80). Assim, perde-se a ancoragem, sem o *tu* ao seu lado, que faz o poeta? “Adeus” pode ser uma maneira de aproximá-los uma última vez, mesmo sabendo de uma possível inutilidade. Chamar o outro não é ter o outro é o aprendizado que vimos no poema de abertura de *Os amantes sem dinheiro*. É uma desistência? Não, ainda há a procura, “Adeus” não deixa de ser uma aposta.

#### 4. ESTOU PROCURANDO, ESTOU PROCURANDO

— *eu não sei como dizer-te que cem ideias,  
dentro de mim, te procuram.*

Herberto Helder

Vimos o *tu* como um elemento central em Eugénio de Andrade. Esse rastro linguístico representa alguém que mobiliza sua escrita, é quem traz a sua poesia e, sem ele, surge a necessidade de *cessar o canto*. Esse texto poético estabelece uma aliança, precisa ser feito em conjunto: endereçado a alguém. Há um enlace: a poesia é o *tu*. Se ele não existe, o que faz o poeta, Imobiliza-se? Não: procura. Gostaria de finalizar este trabalho pensando nesse caráter do texto eugeniano: de eterna busca do seu interlocutor e da forma como essa ação está vinculada, também, ao seu rigor poético.

Em *Rosto precário*, quando questionado sobre o seu processo de escrita, Eugénio de Andrade responde: “há outros períodos em que necessito da escrita como de um corpo: persigo então o poema até à exaustão” (Andrade, 2022, p. 172). Quase como uma necessidade fisiológica, seu processo artístico é posto em comparação com a representação humana. É como se existisse uma dupla: em seus poemas, muitas vezes o *tu* está sendo procurado. Quando aborda o seu fazer poético traz o elemento que se manifesta em sua obra, o *tu*.

São muitos os exemplos ao longo da obra de Eugénio de Andrade de poemas que abordam a procura. Em vários casos, é ligada à figura do *tu* que essa ação se manifesta: “E é assim que a noite chega, e dentro dela te procuro<sup>19</sup>”, “Não sei se te procuro ou se me esqueço / de ti<sup>20</sup>”, “Venho ao teu encontro a procurar bondade<sup>21</sup>”, “Sou eu, desde a aurora, / eu — a terra — que te procuro.<sup>22</sup>” (Andrade, 2017, p. 61, 72, 83 e 178). Às vezes, essa ação é posta de maneira mais abrangente, sem uma imediata ligação a um objeto, como em: “Ah, falemos da brisa”:

Eu dizia:  
«Nenhuma brisa é triste»,  
e procurava água, lábios,  
um corpo  
onde a solidão fosse impossível.

(...)

<sup>19</sup> Poema “Primeiramente”, presente no livro *As palavras interditas* (Andrade, [1951] 2017, p. 61).

<sup>20</sup> Poema “Rosto afogado”, presente no livro *As palavras interditas* (Andrade, [1951] 2017, p. 72).

<sup>21</sup> Poema “Serenata”, presente no livro “*Até amanhã*” (Andrade, [1956] 2017, p. 83).

<sup>22</sup> Poema “Desde a aurora”, presente no livro *Obscuro domínio* (Andrade, [1971] 2017, p. 178).

Recordava um rio,  
 álamos,  
 o sabor nupcial da chuva,  
 tropeçava em lágrimas e soluços  
 e lágrimas, e procurava.

Como quem se despe  
 para amar a madrugada nas areias,  
 eu dizia: «Nenhuma brisa é triste,  
 triste», e procurava.

E procurava. (Andrade, [1956] 2017, p. 84)

Presente no livro *Até amanhã*, nesse poema a ação de procurar é repetida como um eco. Há uma busca pela plenitude: *nenhuma brisa é triste*, de forma que o sujeito lírico busca uma equivalência. Então, “procurava água, lábios, / um corpo / onde a solidão fosse impossível.” (v. 3-5). Existe um ponto de partida: conter a tristeza e as lágrimas que atrapalham seu caminhar — penso na visão impactada por ter os olhos rasos de água, tão desgastados como vimos em “Adeus” pelo *sal das lágrimas*, levando-o a andar aos tropeços. Aqui, não temos um *tu* posto objetivamente como aquilo que está sendo procurado, mas ele não deixa de se fazer presente de maneira sugestiva. Afinal, lábios e corpo aparecem na primeira estrofe em sequência, como se colocados de maneira vacilante, há uma gradação: *água, lábios, corpo*.

Em “Ah, falemos da brisa”, temos um sujeito lírico esperançoso, a ação da procura aposta em um encontro que, possivelmente, poderia deixá-lo menos solitário. Porém, encontrar o objeto amado não é suficiente, não garante a sua permanência, há o risco de perdê-lo. “Em todas as ruas te encontro / em todas as ruas te perco<sup>23</sup>” (Cesariny, [1957] 2017, p. 194), refiro o poema de Cesariny para dar conta daquilo que este capítulo deseja fazer: trabalhar a procura do sujeito lírico de Eugénio de Andrade pelo *tu* como uma ação incessante, pois ele entende a fugacidade da pessoa desejada: “como um rosto que passa no espelho no fundo da sala, Eros se move. Você tenta alcançá-lo. Eros não está mais ali” (Carson, 2022, p. 234). O desejo permanece porque há um risco, uma parte incompreendida na figura amada: “Quem deseja o que não foi embora? Ninguém. Os gregos deixaram isso bem claro. Inventaram eros para expressar isso.” (Carson, 2022, p. 29). Assim, como se mostra o sujeito lírico eugeniano dentro desse cenário?

#### 4.1 PROCURA DA POESIA

Procuo-te

---

<sup>23</sup> Poema “Poema” presente no livro *Pena Capital*.

Procuro a ternura súbita,  
os olhos ou o sol por nascer  
do tamanho do mundo,  
o sangue que nenhuma espada viu,  
o ar onde a respiração é doce,  
um pássaro no bosque  
com a forma de um grito de alegria.

Oh, a carícia da terra,  
a juventude suspensa,  
a fugidia voz da água entre o azul  
do prado e de um corpo estendido.

Procuro-te: fruto ou nuvem ou música.  
Chamo por ti, e o teu nome ilumina  
as coisas mais simples:  
o pão e a água,  
a cama e a mesa,  
os pequenos e dóceis animais,  
onde também quero que chegue  
o meu canto e a manhã de maio.

Um pássaro e um navio são a mesma coisa  
quando te procuro de rosto cravado na luz.  
Eu sei que há diferenças,  
mas não quando se ama,  
não quando apertamos contra o peito  
uma flor ávida de orvalho.

Ter só dedos e dentes é muito triste:  
dedos para amortilhar crianças,  
dentes para roer a solidão,  
enquanto o verão pinta de azul o céu  
e o mar é devassado pelas estrelas.

Porém eu procuro-te.  
Antes de a morte se aproximar, procuro-te.  
Nas ruas, nos barcos, na cama,  
com amor, com ódio, ao sol, à chuva,  
de noite, de dia, triste, alegre – procuro-te. (Andrade, [1951] 2017, p. 70-71)

“Procuro-te”, do livro *As palavras interditas*, manifesta o desejo de encontro do sujeito lírico com aquele cujo nome “ilumina as coisas mais simples” (v. 13 e 14). Existe uma aposta: estabelecer-se no *tempo dos segredos*, o idílio amoroso passado exposto no poema “Adeus”. Para que possa permanecer nesse espaço, procura pelo Outro, ação essa que se manifesta incessantemente:

Porém eu procuro-te.  
Antes de a morte se aproximar, procuro-te.  
Nas ruas, nos barcos, na cama,  
com amor, com ódio, ao sol, à chuva,  
de noite, de dia, triste, alegre – procuro-te. (v. 31-35)

A sexta e última estrofe do poema de Eugénio de Andrade contém uma enumeração de adjuntos adverbiais contrastantes “com amor / com ódio”, “ao sol / à chuva”, “de noite / de dia”, “triste / alegre” que permite a caracterização dessa procura pelo *tu* amado como qualquer coisa que ocorre de forma *desesperada*: ocorre em qualquer contexto. Existe uma preocupação temporal: “Antes de a morte se aproximar” (v. 32), como se tal aspecto pesasse, também, em seu ato, como se não houvesse tempo a perder: “Andava como quem passa / sem ter tempo de parar<sup>24</sup>.” (Andrade, [1948] 2017, p. 27).

Esses elementos em grande quantidade — quase a totalidade da estrofe são adjuntos adverbiais — são interessantes quando olhamos para o verbo “procurar”. Analisando por uma via meramente sintática, o primeiro verso desta última estrofe “Porém, eu procuro-te” poderia dar conta da mensagem inicial: afinal, alguém procura algo ou alguém. Então, a ideia estaria completa. Porém, tratando-se do fazer poético e dos sentimentos humanos, há uma falta. Nesse caso, é como se fosse necessária uma reformulação sintática, de forma que o verbo “procurar” passasse a pedir, também, modificadores: Esses adjuntos que compõem a quase totalidade da estrofe dão forma à sua busca, refletem, inclusive, a mobilidade do objeto como um ser fugidio. Ainda que muitos contextos sejam mencionados, ali a pessoa amada não permanece, mas o sujeito lírico de Eugénio de Andrade não se modifica: sua ação segue sendo a mesma, a esperança e desejo ainda o movem. Novamente, estamos diante do *drama* que Eduardo Prado Coelho entende da relação entre o *tu* e o *eu* de Eugénio de Andrade: há um *eu* ligeiro, muitas vezes não expresso — o único momento em que o pronome de primeira pessoa do caso reto aparece no poema é na sexta estrofe —, em que a sua posição no poema é consequência da mobilidade do *tu* (Coelho, s/d, 83).

A procura existe para que o sujeito lírico consiga ter o *tu* consigo, possibilitando um ambiente de *ternura* e *alegria*. Defendemos que dessa união o processo de escrita nasce, surge o poder da palavra-chave — *teu nome*. Em “Procuro-te”, o entorno se altera pela existência do Outro, de forma que o cotidiano é transformado pelo poder encantatório dessa presença. Luís Miguel Nava entende que, nesse poema, a realidade é movida pelo impulso erótico, que permite que as palavras tenham o “poder mágico” (Nava, [1982] 2004 p. 127) de transformação:

chamo por ti, e o teu nome ilumina  
as coisas mais simples:

(...)

---

<sup>24</sup> Poema “Green God”, presente no livro *As mãos e os frutos*.

Um pássaro e um navio são a mesma coisa  
quando te procuro de rosto cravado na luz.  
Eu sei que há diferenças  
mas não quando se ama, (v. 13 e 14, 20-23)

A metamorfose ocorre enquanto o desejo se mantém presente. Assim, a vida se transforma: a iluminação surge pelo nome amado, a realidade se altera. Na mente do sujeito amado, “pássaro” e “navio” são a *mesma coisa*, é o poder metamorfoseante poético: há poesia. Sobre esse fragmento, Eduardo Lourenço afirma que o sujeito lírico “sacrifica à imediata sabedoria da linguagem anterior ao poema, justificando a unidade do “pássaro e do navio” (Lourenço, s/d, p. 40). Assim, enquanto alguém que *procura* o seu objeto de desejo para ali se estabelecer, abre mão de um posicionamento lógico. Uma vez que existe o ambiente amoroso, as possibilidades linguísticas ultrapassam as barreiras impostas pela razão: inventam-se mundos a partir dessa “capacidade de tornar únicas as palavras, os nomes, convertendo-os em imagens” (Cruz, s/d, p. 129). É ao lado do tu — como vimos em “Adeus” — que todas as coisas eram possíveis. Consciente, o sujeito lírico de Eugénio de Andrade caminha em direção ao seu encontro.

No entanto, não podemos esquecer do risco, “existe algo de puro e indubitável na noção de que eros é falta” (Carson, 2022, p. 31). O sujeito lírico reconhece sua ausência e, por isso, tenta transformá-la em presença: parte em sua busca. Porém, e se ela não se efetivar? Não é só de claridade que “Procuro-te” é feito. Quando trabalhada separadamente, a quinta estrofe parece destoante: contém imagens sombrias que contam com elementos que, quando lemos outros poemas de Eugénio de Andrade, ajudam a compor a sua natural luminosidade — como o verão, o mar e as estrelas. Nessa passagem, eles tomam um lugar diferente:

Ter só dedos e dentes é muito triste:  
dedos para amortilhar crianças,  
dentes para roer a solidão,  
enquanto o verão pinta de azul o céu  
e o mar é devassado pelas estrelas. (v. 26-30)

A sensação que ressoa é a de estarmos diante de uma queda, é uma estrofe em suspensão. Quase como se estivesse sendo conquistado pelo medo que não deixa de acompanhar o amante: o da solidão. O *tu* não consta e as imagens construídas são fúnebres, os dedos que no poema “I” de *As mãos e os frutos* aparecem suspendendo estrelas, nessa estrofe serviram para um serviço mortuário: sem claridade, sem o Outro, está só. Porém, ainda que seja de difícil contorno a superação desse sentimento, tal característica não se mantém, pois “Procuro-te” é um poema esperançoso da mesma forma que o “Ah, falemos da brisa”. Nele, a busca é vista como possível, e a última estrofe inicia-se com a conjunção adversativa “porém”, recuperando

o entorno que antes estava sendo construído, como se dissesse: independente da dificuldade, desejo continuar. Mesmo em meio ao desencanto, a procura é mais forte, ela mobiliza sua ação.

## 5. CONCLUSÃO

Existe escrita sem ser direcionada a alguém? Não é inerente ao ser humano a necessidade comunicativa? Pode o amante falar de amor no vácuo?

Este trabalho desejou abordar a presença do *tu* que povoa a lírica de Eugénio de Andrade. Personagem iluminado, é com ele que o sujeito lírico estabelece diálogo, reivindica sua permanência no campo do texto. *Todas as coisas* são transformadas pela sua presença. Desse encontro, surge a poesia.

“Os navios existem, e existe o teu rosto” (Andrade, [1952] 2017, p. 61): retomo o primeiro verso de “As palavras interditas” para concluir a pesquisa. Essa afirmação quase tautológica — da existência dos navios e do rosto do *tu* — é espantosa: por que esses dois são colocados em sequência? Penso no navio como representação da história portuguesa, que não deixa de se manifestar no poema. O mar, sabemos, é a “é a mais líquida, a mais extensa e a mais habitada das metáforas.” (Carvalho, 2019, p. 136) e, colocada em um contexto português, ganha outros entornos. Porém, ao lado dessa história, existe o *teu rosto*. Nesse primeiro verso, temos uma adversativa por causa vírgula que antecede a conjunção “e”. Então, lê-se: “Os navios existem, mas existe o teu rosto”, como se houvesse uma contraposição à afirmação feita. Afinal, nas orações adversativas, o segundo elemento tem maior peso: o *teu rosto* é mais forte. Para o sujeito lírico da obra de Eugénio de Andrade, o *tu* é o foco luminoso, a quem procura incessantemente. Existe o seu rosto, então escrevo.

Assim, para dar conta dessa ideia, quatro poemas foram abordados de forma mais detida. Em todos, o *tu* se manifesta de maneiras complementares: se presente, a palavra tem poder metamorfoseante. Se distante, esfumam-se as possibilidades linguísticas. O sujeito poético instala-se em uma procura movida pelo desejo de permanência do outro.

## 6. REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity: approaches to a form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Antologia pessoal da poesia portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo. 1976.
- BERTOLAZZI, Federico. A transparência do mundo. Prefácio. In: ANDRADE, Eugénio de. *Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022, p. 11-16.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.
- CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução: Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CARVALHO, Ana Margarida de. *Que Importa a Fúria do Mar*. Alfragide: Leya, 2019.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESARINY, Mário. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

COELHO, Eduardo Prado. Relatório duma leitura da poesia de Eugénio de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor. In: *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, [s.d.], p. 63-94.

CRUZ, Gastão. Eugénio de Andrade: “o real é a palavra”. Prefácio. In: ANDRADE, Eugénio de. *Primeiros poemas – As mãos e os frutos – Os amantes sem dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 9-24.

\_\_\_\_\_. Fundação e justificativa da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade. In: *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editorial Inova, [s.d.], p. 117-130.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

FERRAZ, Eucanaã. *Eugénio de Andrade: Todas as casas, a casa*. [s.l.]: Casa dos Livros, 2023. (Col. Excursos)

FREUD, Sigmund. Freud. Recordar, repetir, elaborar (1914). In: *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreiber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911–1913)*. Obras completas volume 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146-158

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

HELDER, Herberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

JOHNSON, Barbara. *Persons and things*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Lopes, Adília. *Dobra: Poesia reunida – 1983-2021*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

LOPES, Óscar. *Uma espécie de música: a poesia de Eugénio de Andrade – três ensaios*. Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

NAVA, Luís Miguel. Da poesia da natureza à natureza da poesia. In: *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, [1982] 2004, p. 117-139.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos)

PEDROSA, Célia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org.) *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2015. (Col. Babel). p. 69-90.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: São Paulo: O Globo, Folha de S. Paulo, 2003.

RUBIM, Gustavo. A alucinação obsidiante. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 129/130, jul. 1993, p. 97-114.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: *35 Ensaaios de Silviano Santiago*. Org. Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 400-408.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VENDLER, Helen Hennessy. *Invisible listeners: lyric intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery*. Princeton: Princeton University Press, 2005.